

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

**HATIRLAMANIN POETİKASI:
ARAYIŞ OLARAK HAFIZA VE SİNEMAYA FENOMENOLOJİK
BİR YAKLAŞIM**

Doktora Tezi

Özlem Özdemir

Ankara, 2023

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

**HATIRLAMANIN POETİKASI:
ARAYIŞ OLARAK HAFIZA VE SİNEMAYA FENOMENOLOJİK BİR
YAKLAŞIM**

Doktora Tezi

Özlem Özdemir

Birinci Danışman: Prof. Dr. Ali Karadoğan
İkinci Danışman: Prof. Dr. Pınar Melis Yelsalı Parmaksız

Ankara, 2023

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

**HATIRLAMANIN POETİKASI:
ARAYIŞ OLARAK HAFIZA VE SİNEMAYA FENOMENOLOJİK
BİR YAKLAŞIM**

Doktora Tezi

Birinci Danışman: Prof. Dr. Ali Karadoğan

İkinci Danışman: Prof. Dr. Pınar Melis Yelsalı Parmaksız

Tez Jürisi Üyeleri

- | | |
|----------------------------------|-------|
| 1. Prof. Dr. Oğuzhan Taş | |
| 2. Prof. Dr. Ali Karadoğan | |
| 3. Doç. Dr. Eren Yüksel | |
| 4. Prof. Dr. Semire Ruken Öztürk | |
| 5. Prof. Dr. Özgür Bayram Yaren | |

Tezi Savunma Tarihi

27 Mart 2023

T.C.
Ankara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Prof. Dr. Ali Karadoğın ve Prof. Dr. Pınar Melis Yelsalı Parmaksız danışmanlığında hazırladığım “Hatırlamanın Poetikası: Arayış Olarak Hafıza ve Sinemaya Fenomenolojik Bir Yaklaşım” (Ankara, 2023) adlı doktora tezimdaki bütün bilgilerin, akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyân ederim.

23 Nisan 2023

Özlem Özdemir

ÖNSÖZ

Bu çalışma, her yönüyle çok kişisel bir çalışma oldu. Bilimin öngöremeyeceği biçimde, hayatın akışı içinde kendiliğinden, basit ve nedensizce biraraya gelen diğer her şey gibi, benim deneyimlerim etrafında biraraya gelen filmlerden dolayı değil yalnızca, filmlere yönelik kendi duygusal, sezgisel, kültürel alımlama deneyimim ve son derece içtenlikli kişisel tepkilerim, ayrıca da kişisel tarihimde önemli bir yeri olması itibarıyla da böyle. Evet; her ne kadar bilimsel bir çalışmada biraraya getirilmiş olmalarına kesinlikli ve peşin bir neden göstersek de burada ele aldığım filmler, ben onlarla iletişime geçtikçe bir anlamı inşa etmeye başladı. Dolayısıyla bu, uzun bir işbirliği süreciydi, benimle filmler arasında. Yaşamın akışı içinde bir kez var olduktan sonra değişimlere açık, öngörülemez çıplak bir gerçeklik gibi ortaya çıkıp, birlikte yürüttüğümüz çalışmayla hafıza hakkında tezler öne süren filmler hâline geldiler ve bu çalışma bittikten sonra da yeniden keşfedilmeleri için varoluşlarını sürdürüyorlar. Ne de olsa gerçeklik öngörülemezdir! Bu çalışma ve işbirliği sürecinde, çalışmaya esin veren, beni peşi sıra kendi dolambaçlarına sürükleyen Tarkovski'nin *İz Sürücü*'sünün rehberliğine ve öncülüğüne minnettârim!

Böyle bir çalışmayı hazırlama sabrını ve hem mevcut akademik koşullarda hem de akademinin dışında kalarak yapma cesaretini gösterdiği için, en büyük teşekkürüm kendime! Yaşamda yapılan her eylem gibi, bu çalışma da benim yaşamdaki eyleme gücüne bir övgüdür. Bu çalışmayı, değerli hocalarım Pınar Melis Yelsalı Parmaksız ile Ali Karadoğan'ın danışmanlığında hazırladım. Pınar Melis Yelsalı Parmaksız, kendini sınırlayan bir tez danışmanı olmadığı gibi, tez yazarını da hiçbir konuda sınırlamayan eşine az rastlanır bir danışman oldu benim için. Kendimi yazarken rahat hissetmemi ve yaratıcı olabilmemi, onun üslûbuna ve çalışma tarzına borçluyum. Kendisiyle çalışmak, bu tez çalışması sırasındaki değerlendirmelerinden, öneri ve eleştirilerinden

yararlanmak, benim için ne büyük bir şans! Kendisine en içten sevgi, saygı ve şükranlarımı sunarım. Ali Karadoğan ise çalışmanın daha iyi bir hâle gelmesinde desteğini esirgemedi ve beni hep zaman açısından disipline etmeye çalıştı. Kendisine çok teşekkür ederim. Tez savunması jürimde bulunan Oğuzhan Taş’a, savunma sırasındaki ufuk açıcı soruları, yorumları, düşünceleri, güzel sözleri ve önerileri için, ne kadar teşekkür etsem azdır! İçimde yaratıcı başka soruların doğmasına yol açtı ve gerek değerlendirmeleri gerek üslûbuyla akademide olduğumu hissettirdi.

Tez izleme komitemde bulunan Eren Yüksel’e teşekkür ederim. Sevgi Can Yağcı Aksel’e en zor ânımda omuz verdiği için minnettârim. Bir dönem tez izleme komitemde bulunan ve Mülkiye’deki derslerini ilgiyle izlediğim Zeliha Etöz’e çok teşekkür ederim. Teşekkür etmem gereken biri daha var ki her şey, onun “Bellek ve İletişim” dersini almamla başladı. Henüz doktora yeni başlamış bir öğrenciyken, bellek çalışmam ve bellek dersini almam konusunda, neredeyse ısrar eden Bedriye Poyraz vesile olmasa, belki de bu çalışma ortaya çıkamayacaktı. İyi ki var! Benden her daim güzel haberler almayı bekleyen aileme, bütün dostlarıma, eğitim hayatım boyunca rastladığım bütün *iyi* öğretmenlerime, en zor anlarımda bana fısıldayan ozanların sözlerinde gizlenmiş saklı’ya şükranla....

2023 yılının leylâk mevsimi, Ankara

Kendim için...

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	iv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

VARLIK, ZAMAN, HAFIZA

A. FENOMENOLOJİK YÖNTEM.....	30
1. Akıntıya Karşı: <i>Husserl</i>	30
2. Yeryüzü İnsanın Yüzü: <i>Heidegger</i>	39
3. Bütünsel Zaman: “Seyir Var Seyir İçinde”.....	51
a. Zamandaki İnsan, İnsandaki Zaman	51
b. Üç’lü Zaman: Zamanın Buyruğu	57
B. FİLM FENOMENOLOJİSİ	66
1. Tarihsel Gelişimi	66
2. Bedenlenmiş Görme Deneyimi.....	76

İKİNCİ BÖLÜM

GEÇMİŞE YAKLAŞMA BİÇİMLERİ

A. HAFIZA: DENEYİMİN YAŞANMIŞLIĞI.....	80
1. Hâlet-i Ruhiye Olarak Mekân.....	80
2. Dışsal ve İçsel Hafıza	91
a. Hafızanın Toplumsallığı: <i>Halbwachs</i>	91
b. Toplumsal İmgelem Olarak Süre Fikri	104
c. Ruhtaki İz: Platoncu Hafıza	118
d. Bir Özgürlük Olanağı Olarak Hafıza: <i>Bergson</i>	131
e. Bergson’a Fenomenolojik İtiraz.....	138
3. Unutuş Olarak Hatırlama	149
B. TARİH: KAYNAK’TAN İZ’E.....	157
1. Tarih ve Zaman.....	157
2. Tarih ve İmge.....	162
3. Tarihin <i>Tarihselci</i> Yönü	167
C. NOSTALJİ: ROMANTİKLERİN HAFIZASI	176
1. Nostalji.....	181
a. Sözcüğün Kökeni ve Anlamı	181

b. Doğaya Özlem: Harabe Merakı	188
c. Kendi Olma Olanağı Olarak Nostalji	194
2. Romantik Düşünce.....	199
a. Modernitenin Modern Eleştirisi	199
b. Geçmişe Özlem ve Özgürlük Talebi.....	205
c. Dil ve Üslûp Arayışı: Özlemin Dili	210
d. Fenomenolojik Hafızanın Öncüleri.....	213

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HATIRLAMANIN POETİKASI

A. İMGELERLE DÜŞÜNMEK: SİNEMA VE HAFIZA.....	226
1. Film-Düşünme	227
2. Sinemada İmge'nin <i>Modern</i> Krizi	241
3. Zaman Kâşifi Bir Sinema: " <i>Zaman-İmge</i> "	255
B. HATIRLAMANIN BOŞ UZAMI: <i>BÖLGE</i>	272
1. Bir Arayış Olarak Hafıza: "Avcı Olmak Güçlü Bir İstek Gerektirir"	276
2. Yansımalar: Bergsonvâri Bir Ayna	284
3. Renk Geçişleri: Bütünsel Bir Hafızanın Dışavurumu.....	297
C. VARLIĞI DUYUMSAMANIN BİR YOLU: <i>ÖZLEM</i>	313
1. Dünyaya Düşkün Bir Bilinç, Seyre Dalmış Bir Göz: Hafıza	330
2. Sonsuza Açılan Bir Pencere: Beden	334
3. Uzun Çekim'in Ontolojisi: Oyalanan ve Olmaya Bırakan Bir Varoluş	341
4. Yavaşlığın Özgürlüğü: Hatırlamanın Bedensel Jesti Olarak Yürüme.....	348
5. Yaşamanın ve Ölmenin Zamanı	361
D. İMGELEMSEL VE MADDESEL HAFIZA, BAŞKALAŞIM VE BEDEN	367
1. Şimdi'nin Doluluğunda Bir Gedik: Özgür Uzamlar.....	373
2. Mumun Alevi: Romantiğin Düşleri	384
3. Zamansallık Oyunu: "Kuluçkaya Yatar Gibi"	393
4. Maneviyat Arayışı: <i>Nostalji ve Ütopya</i>	396
5. Pastoral Gönül Birliği	403
6. Romantik Bir Biçim: "Bu Güzel Tabiatı Seyretmek Hoşuma Gidiyor"	416
SONUÇ	430
KAYNAKÇA	448
ÖZET	461
ABSTRACT	462

GİRİŞ

Hafıza ve sinema, zamanı “görünür kılmanın”, dünyadaki şeylerin zamansal görünüşlerine “yaklaşmanın” iki ayrı biçimidir. Zamanı “görünür kılma” ve zamansal görünüşlere “yaklaşma” vurgularından da anlaşılacağı gibi, burada zamanı ve mekânı verili kabul eden “doğal bir tutum” değil, onları bir ilişkinin, iletişimin, dolayısıyla bedensel deneyimin ufku olarak ele alan “fenomenolojik bir tavır” vardır. Zamanı görünür kılma ve yaklaşma, bu eylemleri yapan bir varoluşu imler. Hafızanın ve sinemanın bedensel bir deneyim bağlamında bir arayış, uğraş, çalışma veyahut tefekkür biçimi olarak edimsel temelde kavranışını, bu tavır belirler. Burada, özne’nin nesne’den ayrı olduğu, bilen özne ve bilinen nesne karşıtlığına dayanan bir bilme’nin konusu olmaktan ziyade, özne ile nesnenin karşılıklılığında ve birlikteliğinde sürekli kurulma hâlinde olan bitimsiz bir anlama ve yorumlama etkinliğinin, yani deneyim’in konusu olan fenomenolojik bir hafızadan ve fenomenolojik bir sinemadan söz edilmektedir. Dolayısıyla bu çalışma, bu iki yaklaşma, arayış, tefekkür biçimi arasındaki ilişki üzerine düşünme gayreti içindedir.

Zamanı, uzamdaki devinimden değil de düşüncenin içkin deviniminden elde eden, böylece zamanı uzamdaki hareketin neden-sonuç ilişkilerine bağımlı olmaktan çıkarıp özgürleştiren, bu yanıyla da “klâsik” sinemadan farklı olarak “modern” olduğu ilân edilen sinema (Deleuze, 2021b), hafızayı düşünmeye nasıl bir katkı sunar, hafıza hakkında yeni sorular sorma gücüllüğümüzü yükseltebilir mi? Zamanı görünür kılan ve özünde zamanla oyun oynamak olan zamansal bir biçimin, uzun tarihi boyunca bir yer’e (*topos*’a) bağlanmış hafıza hakkında düşündürdükleri ve önerdikleri nelerdir? Zamanı düşünceden türetmenin, onu uzamdaki hareketin önce-sonralığından, neden-sonuç bağıntısından özgürleştirmenin, dolayısıyla zamanı geçmiş, şimdi ve geleceğin ardışıklığında metafizik olarak bölmüş üç’lü zaman anlayışının düz, çizgisel, aşkın ve

güvenli yolundan sapmanın, bedenin bir deneyimi olarak ele alınan hafıza için ne gibi bir anlamı olabilir?

Hafıza çalışmalarında, “hatırlamaya çalışmak” ile “hatırlamak” arasındaki ayrımında ısrar eden, hafızayı fenomenolojik biçimde kavramayı deneyen, etkin ve deneyimsel bir hatırlamaya odaklanan çalışmalar, çoğunlukla psikolojik türdeki fenomenolojiyle ilgilidir. Özellikle epizodik (olaysal) bellek tartışmaları etrafındaki fenomenolojik uğraş, gözlenebilir durumların incelenmesine dayalı davranışçı psikoloji tarafından sürgün edilmiş “bilinç” kavramının bellek ile ilişkilendirilmesine, 1980’lerden itibaren yeniden dönmüştür (Tulving, 1983, 1985; Hoerl, 2006, 2014). Psikoloji yazınına “epizodik bellek” terimini koyan Endel Tulving’e göre, bilinç, hiçbir yerde insan belleğinin incelenmesinde olduğu kadar ihmâl edilmemiştir (1985: 1). Yazara göre, hafızanın hatırlamayla bir ilgisi vardır ve hatırlama bilinçli bir deneyimdir. Bir olayı hatırlamak, daha önceki şeyin bilinçli olarak farkında olmaktır. Bilişsel psikolojinin en parlak döneminde bile hafızanın psikolojik incelenmesi, hatırlamada bilinçli farkındalığın, yani hatırlama çabasının varlığına atıf yapmadan geçer, yapılan atıfların çoğu da empirik karşılıkları olmayan metafizik, epistemolojik ve varoluşsal teorilerden oluşur (Tulving, 1985: 1).

Belleği, işlemsel (prosedürel), anlamsal (semantik) ve olaysal (epizodik) diye üç türe ayıran Tulving’e göre, bu farklı bellek türlerine, farklı bilinç hâlleri denk gelir ki bunlar sırasıyla, duyu-motor becerilere denk gelen bir bilmeme hâli, dünyayı bilmeye ve sembolik olarak temsil etmeye denk gelen bir bilme hâli ve sonuncusu da kendini bilme hâlidir. Bu bilinç hâllerine denk düşen bellek türleri, edinilen bilginin kullanılmasının olanakları olmak açısından birbirine benzer, ancak kullandıkları bilgi, bu bilginin edinimi ve kullanılma biçimi farklıdır (Tulving, 1985:2). İşlemsel bellek motor becerilerle ilgiliyken, kişisel olayların hatırlanması olan olaysal (epizodik) bellek ve ona

denk gelen kendini bilme hâli, geçmişten geleceğe uzanan öznel bir zamanın içinde, bireyin varlığının ve kimliğinin farkındalığını, dolayısıyla devamlılığını sağlar (Tulving, 1985: 1). Olayın hatırlanması, daha fazla duyusal ayrıntı, bağlamsal bilgi, algısal çeşitlilik içerdiği için, diğer bilişsel işlemlerden ayırt edilebilir (Hoerl, 2006: 324). Epizodik belleğin bilinçli farkındalığı içermesinin anlamı, buradadır.

Hatırlama deneyiminin olağanüstü lezzeti epizodik bellektedir; algılama, düşünme, hayâl etme ve rüya gibi diğer farkındalık türlerinden ayrıdır, çünkü kişi, hatırladığı olayın geçmiş varlığının bir parçası olduğunu ayırt eder (Tulving, 1985: 3). Bu farkındalık, olaysal hafızanın gerekli bağıntısıdır; hatırlama edimi, bilincin farkındalığına bağlıdır (Tulving, 1985: 5). Olay belleğini, diğer bellek biçimlerinden ve bir şeyin neye benzediğini hatırlamaktan ayıran da bu belleğin, edinilmiş bilgileri ve nedensel akıl yürütmeyi işe koşma biçimidir ki bu unsurlar, “olaysallık” ve belli bir “geçmişlik” duygusu oluşturan şeydir (Hoerl, 2014: 370-371). Christoph Hoerl’e göre, bellek, yaşamda bir devamlılık ve tutarlılık kaynağı oluşturan yaşam boyu bilgiyle bağlantılı nedensel anlamayı seferber ettiği sürece, epizodiktir (2014: 371).

Yazara göre, olaysal hafızayı, nedensel bir muhakeme ile ilişkilendirmek, empirist teorilerin gözden kaçırdığının aksine, öznenin hatırlamada etkin olduğunu anlatır. Epizodik hafıza, somut değişikliklere dair bir fikir verir ki bu, bir muhakemedir. Değişim ve geçmişte kalmışlık hissini, bu akıl yürütmeden -ya da dilerseniz çalışmadan, uğraştan diyelim- elde ederim. Hafızanın bilinçle ilişkili ele alındığı bu tür bir yaklaşımda, hafıza ile bilincin bu üç hâli arasındaki ilişki, özellikle epizodik bellek ile anlamsal bellek ve bunlara ilişkin bilinç biçimleri olan kendini bilme ile dünyayı bilme arasındaki etkileşim, deneyimin bir yönü olarak savunulur ve bu açıdan fenomenolojik bir girişimin psikolojik yönünü ortaya koyar. Fabrice Teroni de hafızanın fenomenolojisini ele aldığı makalesinde, bu türden “psikolojik bir fenomenoloji”ye

değirir ve fenomenolojinin, bilişsel ve anlamsal bellek türlerinden ziyade, olaysal belleğe uygulanmasının daha doğru olacağını belirtir (2017: 28).

Felsefi türde bir hafıza fenomenolojisi yapma girişimi ise ilk kez Edward S. Casey tarafından ortaya konur (2000 [1987]). Casey, fenomenolojinin kurucusu kabul edilen Edmund Husserl'den Martin Heidegger'e doğru giden bir izlekte, hafızanın akılda tutması ile hafızanın zihnin ötesinde aranması arasında konumlandığı, içsel ve dışsal hafıza ayrımını imleyen, “anımsama biçimleri” dediği hafıza edimlerini ele alır; hatırlatma, yâd etme, tanıma gibi. Arama'nın unutma'yla yakından ilişkili, ancak unutma'dan daha geniş kapsamlı olduğuna, Aristoteles'in yaptığı basit “akla gelme” ve “arama” ayrımına göndermeyle vurgu yapan yazara göre, arama, daha uzun süreli ve çıkarıma yatkındır, bir felsefe kütüphanesinde yaşanan deneyim gibi (2000 [1987]: 37). Casey'nin izinden giden ve onun edimsel/pragmatik hafıza düşüncesini geliştiren, fenomenolojinin Husserlci yönüne meyilli çalışması *Hafıza, Tarih, Unutuş*'da Paul Ricoeur de hatırlamayı, yalnızca geçmişin imgesini elde etmek değil, aynı zamanda o imgeyi “aramak”, dolayısıyla bir şeyler “yapmak” diye betimler (2012a: 22). Bu arayış edimi, hafızanın bir çalışmayla, çabayla ilgili olarak bilinçli eylem temelinde, dolayısıyla bedensel, mekânsal, zamansal bir edim olan “hatırlama” temelinde gündeme getirilmesidir.

Hafıza hatırlayarak oluşturulur; hatırlama eylemiyle icra edilir, deneyimlenir. Hafızayı bir arayışın, tefekkürün konusu yapan da budur. Hafıza çalışmalarının pek de kısa sayılamayacak geçmişi boyunca geleneksel ontolojinin çerçevesinde kalınarak, hafızayı bizatihi var eden eylemin kendisi, yani hatırlama edimi örtük bırakılır. Bu durum, hatırlamayı icra eden bedenin, yani bilincin ihmâl edilmesiyle ilgilidir. Hafızanın hatırlayarak oluşturulduğunu vurgulayan bir yaklaşım ise onun doğrudan “deneyim”le ilgili olarak ele alınmasına dayanır ki bu, kanlı canlı bir bedenin oradaki

varlığını işaret eder; yani yaşayan, oluş hâlindeki zamansal bir bilincin. Geleneksel ontolojide bilinç, imgeleri kendinde saklayan bir *yer* gibi düşünülür. Bu imgeler, ister Platoncu biçimde ruhun ölümsüz, ideal ideleri olsun ister Aristotelesci biçimde beden dış dünyadan getirdiği imgeler olsun, bilinçte korunur. Bu türden bir bilinç için hafıza, bir “mevcutlaştırma” olanağı, aklın bir yetisidir.

Yirminci yüzyılda bilinç felsefelerinin gelişmesiyle, fenomenoloji, nörobilim, hermenötik, sosyoloji gibi disiplinlerin ortaya çıkışıyla, bilincin doğal, verili bir yeti olduğu düşüncesi sarsılır. Hafızanın kendi temelinden, yani bedenli oluştan, bu beden deneyiminden itibaren ele alınması/başlatılması, hafızanın değişimleri izleyebilecek belirli bir yerde ve zamanda konumlanmış, ölümlü bir öznenin olanağı/etkinliği olduğuna dikkat çeker. Anıların olduğu gibi kalmadığı, saklanmadığı savı, bilincin ve dünyanın kendine özdeş kalmadığı, sonlu ve geçici bir gerçeklik içinde anlamlandırıldığı bu yaklaşım temelinde olanaklı olur. Hafıza kuramında, Henri Bergson’un (2007 [1896]) ve Maurice Halbwachs’ın (2016 [1925]) temsil ettiği temel ayrışmanın özü, söz konusu bu ontolojik ayrılıktır. Bergson imgelerin olduğu gibi bilinçte sağ kaldığı tezini öne sürerken, Halbwachs hafızanın toplumsal oluşunu tam da bunun böyle olmadığını göstermek için seferber eder. Hafızanın toplumsallığı savı, bu yeni gerçeklik anlayışının sosyolojik bir tezahürüdür.

Bu yeni gerçeklik anlayışını ise yirminci yüzyıl felsefesinin kilit önemdeki ismi Edmund Husserl’e borçluyuz. Bilinç ile dünyanın sayısız ve süreğen olası ilişkisi içinde kurulan bir etkinlik alanı olarak kavranan gerçeklik, Husserl’de zamanın içeride, bilinçte kuruluşuyla ilgilidir. Tam da hafızanın izlenimleri akılda tutması yoluyla. Dolayısıyla zaman, içeriden kurulan bir şeydir ve hafızayla ilgilidir. Bütün diğer zamansal içerikler, bu akış birliğinin içinde giderek varsıllaşp, sayısız yeni bağlantıyla yeniden ortaya çıkar. Geçmişle ve gelecekle ilişki kurmak, buradan temellenir; dış

dünyanın bilinçte dolayımlanmış ardışık temsilleriyle değil, -psikolojizm'in yaptığı gibi-.

Bu düşünceler, Husserl'in, ilk 1928 yılında, Heidegger tarafından yayına hazırlanan *İçsel Zaman Fenomenolojisi Dersleri*'nde yer alır (Zahavi, 2022: 130-138). Husserl'in bilimsel, ölçülebilir, nesnel zaman ile fenomenolojik zaman arasında yaptığı ayırım, öylesine etkili olur ki Heidegger, *Varlık ve Zaman*'ı (2008 [1927]) ona ithaf eder ve bu ayırımdan hareket eder. Bu bağlamda, Husserl'in felsefesinde kurucu önemde olan zaman çözümlemeleri başta olmak üzere, Husserl'in, Heidegger'in ve Maurice Merleau-Ponty'nin çalışmalarında, hafızanın felsefi fenomenolojisini buluruz. Husserl'in içsel zaman bilinci kavramında, Heidegger'in özellikle Augustinus'un teolojik nitelikteki zaman kavrayışı üzerinden Platoncu ve neo-Platoncu gelenekle hesaplaştığı kendi felsefi projesinde (Barash, 2008), yani *Varlık ve Zaman*'da ve Merleau-Ponty'nin *Algının Fenomenolojisi* (2017 [1945]) adlı eserinde, hafızanın fenomenolojisi vardır. Bu tez çalışması da psikolojik değil, felsefi fenomenoloji ile ilgilidir. Hatırlamayı, psikolojik bir hâl değil, dünyasal bir uğraş, bir etkinlik, dünyaya bakmanın, baktığını görmenin bir biçimi, dolayısıyla bir varlık minvali olarak teşhir etmeyi amaçlar.

Hafızayı kendi temelinden uzağa düşmeden kavramak için, onu dışarılıklı bir bakışla görmeyi, dolayısıyla yaşamın olağan akışından geriye çekilmeyi sağlayacak bir münzevilik biçimi, bir deneyim alanı, yani poetik bir varoluşu icra etmeyi sağlayacak bir olanak gerekir. Bu çalışmada, sinemayı bu türden bir varoluş imkânı olarak varsayıyor ve bu varoluş hâlinin, hafızanın fenomenolojisini icra etmek için olanaklarını anlamayı deniyorum. Hafızayı, dünyada bulunma'nın, eylemenin, dünyaya dikkat göstermenin sayısız hâllerinden biri olarak açık etme olanağı olduğu varsayımıyla, özellikle zamanı imgede açan modern sinemanın, hafıza çalışmalarında dikkate alınması gereken özel bir yeri olduğunu düşünüyorum. Bu çalışmada yer verdiğim filmleri de bu

bağlamda, hafıza hakkında tezler öne süren, edimsel olduğu kadar teorik de olan, dolayısıyla kuram ile edim arasında salınarak bir fenomenolojiyi icra eden işler olarak değerlendiriyorum.

Bu minvalde, hafızanın, genellikle psikolojik açıklamalarla birleştirilen, geri bildirimde bulunan edilgen bir özne ve geçmiş ile onun hafızadaki temsili arasındaki örtüşme varsayımlarına dayalı nedensel hafıza kavrayışı (Robins, 2016; Trakas, 2010) ve bu çerçeveye yaslanan çalışmalar, bu tezde kapsamaz. Geçmişin travmatik olayları, öznel deneyime ve yerel anlatılara dönüşü, ayrıca travmanın etik ve politik değerini görmeyi teşvik ettiyse de (Radstone, 2007), sinemada, örneğin Holokost gibi travmatik olayların temsil edilmesi (Loyo, 2017) gibi meseleler veyahut geçmişle yüzleşme türünden edilgen hafıza izi düşüncesini örtük olarak içeren işler (gerek akademik gerek film örneği), yer almaz. Hafızanın epistemolojisinden, öznel ve kamusal söylemsel üretimlerinden, dolayısıyla bir bilgi dizgesine bağlanışından özge (Radstone ve Hodgkin, 2003), ontolojisiyle ilgilenir. Hafızanın ne'liğine, zeminine ilişkin felsefi düzeyde saf bir kavrayış sunmayı amaçlar, hafızanın ontolojik (varlıksal) olarak temellendirilmesiyle uğraşır. Modern sinemanın ontolojik bir temellendirmedeki olanaklarını ve yerini düşünür.

Geçmişte yaşanmış toplumsal ve politik olayların sinemada nasıl temsil edildiğine, travmatik karakterine, dolayısıyla hafızanın sinemadaki anlatısal rolüne, sinemanın hafıza ve kimlik oluşturmadaki olanaklarına ve sinemada toplumsal hafıza kavramına yönelik çalışmalar, dünyadaki akademik yazında olduğu gibi (Kaplan ve Wang, 2004; Yosef ve Hagin, 2013; Elsaesser, 2014; Kobrynsky ve Bayer, 2015; Pakier, 2013), Türkiye'de de bir hayli geniş yer tutar (Mersin, 2010; Özdemir, 2012; Sönmez, 2012; Akkaya, 2019; Gülmez, 2021; Karadağ, 2008). Sinemada hafıza söz konusu olduğunda, literatürde ağırlıklı yer tutan bu çalışmalar, merkezinde "travma",

“anlatı” ve “temsil” kavramlarının olduğu, geçmişin temsiline, anlatılmasına, kimlik inşasında kullanımına, dolayısıyla hafızanın bir bilgi rejimine, yani kamusal söyleme bağlı olarak ele alınmasına dayalı işlerdir ve daha da önemlisi hatırlamanın psikolojik bir edim olduğu önkabulünü paylaşırlar. Bu açıdan olay temelli, neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde kavranan bir hafıza kavrayışı sunarlar. Geçmişin iz bıraktığı, korunduğu mekânsal bir bilinç tasavvurundan -örtük olarak da olsa- hareket ederler ki mekân ve zaman da bu nedensel çerçeveye ilişkili olarak önem kazanır.

Zaman ile ilişkisi, uzamdan bağımsız olarak düşüncenin içkin ve oylumlu devinimine bağlanmış bir sinema, artık kaydeden ve temsil eden bir “aygıt” olmanın ötesinde, düşünen bir “film-zihin” (Frampton, 2013), dolayısıyla bedensel bir varoluş biçiminde kavranan bir sinemadır. Her ne kadar teorik bağlamda birbirine rakip konumda olsalar da Gilles Deleuze’ün (2021b) sinema kavrayışı ile Allan Casebier (1991) ve Vivian Sobchack (1992) gibi öncülerin ortaya koyduğu “film fenomenolojisi”nin ufuk açıcı işleriyle, bugün filmi bir aygıt olarak, izleyiciyi de salt bu aygıtın kurduğu ideolojik ve psişik bir özne olarak kavramaktan bir hayli uzağız. Bu fenomenolojik tavrın temel dayanağı, zamanı uzama bağlı olmaktan çıkaran Kantçı bir devrimdedir. Bu devrimin sinemada da yankı bulması, iç dünya ile dış dünyanın devindiği, birbirinin yerine geçtiği, tersyüz olduğu bir film-zihin düşüncesine yol açmıştır ki Sobchack, bunu, sinemasal algının ve ifadenin (sunumun), film ile seyirci arasında gerçekleşen diyalektiği ve tersine çevrilebilirliği diye ifade etmiştir (1992:4).

Bu bağlamda, izleme deneyiminin kendisi, dünyada ve başkalarıyla birlikte hem gören hem de görülen bedenlenmiş bir bilincin etkinliğidir (Sobchack, 1992: 7). İçsel olan, bu bedenlenmiş deneyimin görünür, cismâni, elle tutulur kamusalığında ve öznelarasılığında dışarı çıkar somutlaşırken, dışsal olan da içselleşir, içerideki başka bilinç içerikleriyle yeni bağlantılar kurar, anlam ve deneyim hep yeni baştan kurulur. İç

dış, dış da iç olur. Filmi kendine özgü dünyası, niyetleri, yönelimleri olan, yaşayan, arzulayan, düşünen, anlayan ve anlamlandıran, eyleyen bedensel bir varlık kılmak, onu temsil mekânı ya da aygıtı değil de ilişkisel, dolayısıyla oluş hâlindeki bir iç bütünlük, varlık birliği olarak kavramaktır. İç ile dış'ın devindiği bu oluş hâlinin, hep içsellik-dışsallık, bireysellik-toplumsallık, doğal-yapay ikilikleri çerçevesinde kavranagelmiş bir hafıza açısından önemli sonuçları olmalıdır. Çünkü aşkın ve sonsuz bilinçten değil de bedensel, duyuşsal, duygulanımsal, dolayısıyla sonlu bilinçten hareket etmek, hafızanın, mekânın ve zamanın da duygusal deneyimini, dolayısıyla fenomenolojisini gündeme getirir.

Hep denir ki “hafıza zamansaldır, mekânsaldır”. İyi ama nasıl? Nasıl zamansal ve mekânsal olunur? Şunu bize bir gösterseniz! Hafıza, nasıl zamansal, mekânsal ve dolayısıyla -bir adım daha ileri gidelim- toplumsal olur? Bu sorulara yanıt üretmek, öncelikle zamansal ve mekânsal oluş'un bizatihi kendisini, anlamını ortaya çıkarmakla olanaklıdır. Bunun için de zamansal ve mekânsal oluş'a, dünyada “bulunma”nın bu biçimine/hâline dışarıdan bakmayı sağlayacak, felsefi düzlemde, yani saf bir bakışa ihtiyacımız vardır. İşte bu çalışmada, sinemanın iç ile dış'ın devindiği bu sürekli oluş hâlindeki varoluş tarzının, hafıza için taşıdığı anlam sorun edilir. Genel olarak felsefi fenomenoloji, özel olarak ise film fenomenolojisi, düşünce tarihinde Platon ve Aristoteles'ten bu yana temel bir sorun olarak süregelen ve gerek hafıza gerek film çalışmalarında da gözlenen zihin-beden, dolayısıyla özne-nesne ikiliğine karşı bir yanıt üretme gücüllüğünü taşır. Bu gücüllükten hafıza adına nasıl yararlanabiliriz?

Bu çerçevede, bu çalışmada, sinemada bedensel, dolayısıyla da zamansal bir varoluşu imleyen ve icra eden “uzun çekim”, “renk geçişleri”, bedensel bir eylemin “amaçlı ya da amaçsız tekrarları” özelinde, belli bir film yapma biçiminin ve bu biçimin bilinen iyi örneklerini sunan usta yönetmenlerin, hafızayı düşünmek için sorduğu yeni

soruların, sunduğu yeni önermelerin, açtığı yeni ufukların izi sürülür. Bu minvalde, söz konusu bu biçimsel unsurlar aracılığıyla icra edilen bu özgül bedensel/zamansal deneyimin, hafızayı kavramak adına yeni imkânlar taşıdığı düşüncesinden/varsayımından hareket edilir. Bu varsayım da film çalışmaları içinde, filmi bedensel/duyumsal canlı bir varlık olarak tahayyül edişiyile, sinemayı ideolojik bir aygıt olarak gören Aygıt Kuramı’ndan bir kopuşu temsil eden Jean-Pierre Meunier (2019 [1969]), Frank P. Tomasulo (1988a, 1988b), Casebier (1991) ve Sobchack (1992) gibi yazarların öncü çalışmalarıyla kurulan film fenomenolojisine yaslanır.

Bununla, fenomenolojik yöntemin film çalışmalarında uygulanması yönündeki tarihsel çabaya bir katkı sağlamak ve film fenomenolojisinin varoluşsal bir deneyim çerçevesinde kavranacak bir hafıza için özgül yerini göstermek amaçlanır. Bu özgül yer, hafızanın bilgi ve temsil sorununa indirgenmekten çıkarılmasıyla ilgili olduğu kadar, hafızayı düşünme uğraşını tarihsel olarak kateden “imgelem” ve “hafıza” arasındaki “benzerlik sorunsalı”yla da ilgilidir (Ricoeur, 2012a: 24-32). Bu sorunsalın, sinemanın, imgelemi hafızanın hakikatini yok eden bir şey değil de onu müzakereye açan bir şey olarak kavramasıyla ve icra etmesiyle bir çözüme kavuşacağı umulur. İmgelem, iç dünya ile dış dünya, birey ile toplum, zihin ile beden, özne ile nesne, yapay hafıza ile doğal hafıza gibi ikilikler için, Ricoeur’ün önerdiği türden bir “aktarım yeri”ne dönüşür (2012a: 31-32). Tam da filmin görebildiği kadar görülen, düşünebildiği kadar düşünülebilen bir varlık, yani hem öznel hem de öznelerarası film-zihin olarak kavranmasıyla (Sobchack, 1992: 7; Frampton, 2013: 23).

Film izleme deneyiminin fenomenolojisi, 1970’li yıllarda film çalışmalarına egemen olan Yapısalcı tutuma, özellikle de Aygıt Kuramı’na tepki olarak doğar. Bu bağlamda, aygıt gibi “mekanik” bir eğretilmeye karşılık film fenomenolojisinin canlı “beden” tasavvuru, yapısalcı düşüncenin biçimsel soyutlamalarını yaşamın canlı

gerçekliğiyle ilişkilendirmeye çalışan bir tutumu, bu tutum ve canlılık vurgusu dolayısıyla da Romantik olan bir uğraşı temsil eder. Özellikle Marksizm'in ve Lacancı psikanalizin kılavuzluğunda ortaya çıkan, yapının, toplumun, geleneğin, ideolojinin, dilin, söylemin, kamusallığın ağırlığı altında soluksuz kalan, onun kalın çizgileriyle belirlenen bir özne tarifi ortaya koyan bu yapısalcı tutumu, biçimlenme ve oluş hâlindeki bir yaşamın devingen, esnek ve canlı gerçekliğiyle bütünleştirmek, 1980'li yılların film kuramcıları için önemli olur. Bu tutum, fenomenolojinin kurucusu Husserl'in, "bilimlerin bunalımı" dediği şeyin (2003 [1907]), sinema araştırmalarındaki tezahürüdür.

Yapısalcılığın film çalışmalarındaki görünümü olan Aygıt Kuramı'nda sinema, ideolojik bir aygıt olarak kavranırken, seyirci de, alımlama sürecinde herhangi bir etkisi olmaksızın, ideoloji tarafından kurulan bir özne olarak kavranır (Baudry, 1974-1975). Film fenomenolojisi ise alımlama sürecini ve alımlamanın öznesini, filmdeki anlamın kuruluşuna dâhil ederek film izleme deneyimini duyumsal bir deneyim, filmi de kanlı canlı, bedenli bir varolan olarak koyutlar (Sobchack, 1992: 9). Bu minvalde, bu çalışmayı yapmaya iten temel soru, kendisine bedensel bir varoluş, dolayısıyla zamansal bir bilinç niteliği atfedilen filmin, söz konusu bu duyumsal gövdenin, hafıza için ne anlam ifade ettiği, kamera-bedenin özgül edimlerinde icra edilen "biçim oyunları"nın, hafızayı kavramada klâsik temsil anlayışına dayalı sinema unsurlarından farklı olarak ne önerdiği, hafıza hakkında neyi keşfe sunduğudur.

Bu çalışmada, temsil etmeyen, temsil ettiği şeyi gerçekleştiren, kendi bağrında var eden ve onu her ne ise öyle'liğine bırakan ve öyle'liğinde kavrayan, müdahale etmeden yalnızca seyreden, araçsal bir bakışın nesnesi kılmayan, bizatihi temsil ettiği şeyin kendisi olan, onu onunla olan "deneyim"inden hareketle anlamlandıran bir sinemanın, nasıl bir hafıza kavrayışı sunduğu, bu kavrayışın nasıl bir zaman

anlayışından temellendiği, geçmiş ile şimdi arasında nasıl bir ilişki kurduğu, bunu da hangi olanak, üslûp, tarz ile yaptığı irdelenir. Tıpkı yaşam gibi, oluş ve bitimsiz bir biçimlenme hâlindeki zamansal varoluş yapısından dolayı, bir “temsil krizi”ni imleyen bu gövdenin, hafıza için keşfetmemizi istediği şeyin izi sürülür.

Modernizme karşı yine modern bir eleştiri geleneği olan ve hafızayı düşünmede önemli bir eşiği temsil etmesine karşın, hafıza çalışmalarında ihmâl edilmiş ve hattâ görmezden gelinen Romantik düşünceden “imge’nin krizi”ni devralarak, temsil etme gücünü “ironik”, “poetik” ve “varoluşsal” bir zeminde yitiren ve bile isteye de reddeden, müşfik bir film yapma biçiminin hafıza kavramı açısından anlamı, olanakları konu edilir. Bu çalışmanın varsayımı odur ki filmin bir temsil mekânı/aygıtı olmanın ötesinde bedensel, duyumsal canlı bir varoluşu icra etmesi, böylece özgül bir deneyimi görünür kılması ve film biçiminin de bu minvalde kanlı canlı bir gövde olarak kavranması, geçmişin temsili olarak, dolayısıyla *bilgi* temelli bir hafızayı problematize eder ve *deneyim* temelinde kavranacak bedensel, edimsel, maddesel bir hafızayı ve bu deneyimin özgül olanaklarını görünür kılar, dikkate sunar.

Duyumsayan, düşünen, kendine göre niyetleri, algıları ve anlam dünyası olan film biçimindeki bu varolanın, anlamın kuruluşuna izleyicinin de katıldığı bu öznelarası bakış mevkinin/bilincin, tam da bu bedensel/zamansal varlığı dolayısıyla ideolojik kuruluşu imleyen bir temsil aygıtı olmasının ötesinde bir anlamı olmalıdır. Heidegger’in önerdiği türden ontolojik (varlık temelli) bir bakış için gerekli olan, her tür bilimsel, teorik, sonuç alma odaklı, faydacı, araçsal bir bakıştan önce, bizatihi “görme ve duyma” gibi bedensel edimleri dünyayı tefsir etmenin, anlamanın, anlamlandırmanın aracı kılan bir görme biçimini (2008 [1927]: 111), dış dünyayı temsil etmenin ötesinde onu bizatihi deneyimleyen ve gerçekleştiren, onunla “araçsal” değil “ilişkisel” tarzda iletişim kuran bir sinema biçiminin sağlayabileceğini düşünüyorum. Böylece hafızayı

verili, doğal bir yeti kabul ederek bütün tartışmayı bu doğal tavrın üzerine kuran *doğalcı* bir tutumu aşmamızı sağlayabilir. Bu da sinemada “uzun çekim” başta olmak üzere, biçimsel ve bedensel oyunların fenomenolojik biçimde kavranacak bir hafızanın olanağı olarak önemini düşünmeye davet eder.

Bu biçim oyunları, yalnızca sinematografik bir tekniği ya da mizansenin bir parçası olabilecek unsurları anlatmaz. Uzun çekim ve renk geçişleri, aygıtın mekanik hareketlerini aşan, iç ile dış'ın birbirinin yerine geçtiği, dolayısıyla aygıtı organikleştiren, insani kılan duygu hâllerine, duygulanım anlarına, şeylerin bilince göründüklerindeki hâllerine, bilinçte kurulmalarına, dünyada bulunmanın hep bir duygu ile bulunma olmasına karşılık gelir. Tekrarlı beden hareketleri ise, hatırlamayı bir keşif çalışmasına açar. Amaçlı eylem, biteviye tekrarlarla amaçsızlaştıkça beden, saf duysal müşahade edişin aracı olarak yeniden keşfedilir. Bu bağlamda, bedenin hareketlerindeki tekrarlar, film ile seyirci arasında bir arayüz olarak konumlanır. Bir öz-farkındalık çalışmasını icra eder.

Bilinç ile dünyayı, iç ile dışı, özne ile nesneyi ayıran Batı metafiziğinin temsil anlayışı, dış dünyanın gerçekliği ile bilinç arasında bir yansıma ilişkisi kurar, kendine özdeş dış dünyanın bilinçteki özdeş temsilini varsayar. Husserl'in dış dünyayla yaşamsal bağlarını koparmış bir bilgi ve onun ideal nesneleri dediği şey, bu bilinç yapısından temellenir (Zahavi, 2022: 24). Bu bağlamda, bilinç de dış dünyanın imgeler biçiminde kaydedildiği bir *yer* ya da yansıtıcı bir *yüzey* olarak düşünülür. Oysa bedenli *oluş*, değişmeye ve çürümeye yazgılı zamanlı, sonlu, tarihsel bir varoluşu imlediğinden, bilinç, yalnızca imgelerin kaydedildiği, korunduğu ve gerçekliğin/geçmişin temsil edildiği bir yer olamaz. Oluş hâli, bilincin ve dünyanın *birlikte* yeni bağlantılarla varsıllaşarak devindiği, kendine özdeş kalamadığı yeni bir gerçeklik düzlemi açılar. Bunun anlamı odur ki henüz kazanılmamış anlamın, “şimdi ve burada olmayan”ın da

mevcut gerçeklik ve anlam üzerinde hakkı vardır. O hâlde bilinç, Husserlci düşünce çerçevesinde, anlamın değiştiği ve devindiği bir süreç, bir olanak, etkinliktir. Dolayısıyla bilinç etkinliği, henüz kazanılmamış anlamın da mevcut ve şimdiki anlamda içerildiği olanaksal ve ilişkisel bir durumdur.

Bu, yeni bir gerçekçilik anlayışının söze dökülmesidir. Temsilde bir krize yol açan da bizatihi bu gerçekliğin kaynağı olan zamansal, sonlu, bedenli varoluştur, insanın oradalığıdır. *Dasein* diyecektir buna, Heidegger (2008 [1927]). Film fenomenolojisi, dış dünya ile bilinci, duyum ile düşünceyi biraraya getirir (Chamarette, 2012: 290). Dikkati çekmek istediğim nokta, iç ile dış'ın birbirinin yerine geçtiği, devindiği, tersyüz olduğu bu varoluşun “ironik” karakteridir. İroni, anlamdan ziyade icraya dayalı bir ifade tarzıdır (Dellaloğlu, 2010: 90). Ben, hafıza ve sinema ilişkisindeki Romantik mahiyeti ve sinemanın hafıza için özgül bir deneyimi icra etmesini, söz konusu bu ironik varoluş biçiminde, üslûpta temellendirmeyi amaçlıyorum. Temsil etme yetisi, -burada ele alacağım filmlerin de örneklediği üzere- filmin bu ironik tarzında güçten düşer. Husserl, dış dünya ile iç dünyanın biraraya geldiği bu durumu, daha önce fenomenolojisinin anahtar kavramı olan “yönelimsellik” (*intensiyonellik*) kavramıyla ifade etmiş, bu kavram aracılığıyla da gerçekliği kavramak için ne yalnızca bilinç sahibi öznenin ne de yalnızca dış dünyanın tek başına yeterli bir hareket zemini olduğunu ortaya koymuştur. Husserl'e göre, “her bilinç bir şeyin bilincidir” (2003 [1907]) ve bu da demektir ki dünya, hep “insana göre”, hep söz konusu bu “bilince göre dünya”dır.

Bu ise kendi varlığının anlamını, yine kendi varlığından hareketle, bizatihi varoluştan bilmek demektir. Yani “deneyim”den öğrenmek, her tür kuramsal ve bilimsel yargıdan önce ona, yani varoluşa danışmaktır. Heidegger'in gündelik yaşamın sıradan bakışında görünmezleşmiş görme ve duyma edimlerini dünyayı tefsir etmenin

aracı kılma çağrısının, sinema için önemi, burada ortaya çıkar. Filmin bedensel varoluş yapısı, “görme ve duymayı”, –hattâ dokunmayı–, duyumsallığı icra etmenin, dolayısıyla deneyimin felsefesi olan fenomenolojiyi uygulamanın olanağı olarak ortaya çıkarır. Sobchack’ın de dediği gibi, film, “deneyimin yine deneyim yoluyla ifadesi ise” (1992: 3), bunun özellikle de bilgi temelinde kavranan bir hafıza açısından problematize ettiği soruların “iz sürücülüğünü” yapmak gerekir. Bununla, gerçekliğin, dünya ile bilinç, dış ile iç arasındaki bu devingen ilişkinin tarzına göre belirlendiği, “anlam”ın nesne ile öznenin karşılıklı ilişkisinde ve işbirliğinde kurulduğu, özne-nesne ikiliğinin aşıldığı deneyim temelli fenomenolojik, yani “duygusal bir öz” olarak kavranan bir hafızaya varmayı umuyorum.

“Yeniden başlangıçların filozofu” Husserl’e göre, dış dünyanın gerçekliği, bilinç ile dünya, özne ile nesne arasındaki karşılıklı ilişkide, dolayısıyla “deneyim” temelinde her defasında yeniden kurulan, yeniden başlayan bir anlamdır. Bu bağlamda, Husserl’e atfedilen “şeyi yine şeyin kendisinden” hareketle, yani “deneyimden öğren” talimatı, önemli bir yöntem ilkesidir. Nitekim Casebier (1991), Husserl’in etkileşimli bilinç betimlemesinden hareketle, filmsel gerçekliği, her izleme deneyiminde yeni baştan kazanılan anlam temelinde kavrar. Meseleye hafıza açısından yaklaşıldığında, bu bir yanıyla düpedüz “şimdi ve burada olmayan” olası anlamı, yani geçmişi ve geleceği de şimdi’de ifade edecek bir “dil ve üslûp arayışı” sorunudur. Çünkü şimdi ve burada olmayan’a da varlıktan pay vermek, Heidegger’in dediği gibi, varolma’yı “şimdiki zamanda varolma/bulunma” diye tarif eden, varlığı bulunuş’la sınırlayan bir metafiziğin, başka bir deyişle şimdi’nin kurucu ve egemen olduğu bir zaman dizgesinin eleştirisi (1996: 95). Yani “modernite eleştirisi”dir bu ve hafıza, modernite eleştirisinin önemli kaynaklarından biri olarak bu düzlemde belirir.

Nitekim ikinci bölümde yer vereceğim Romantikler, “dil ve üslup arayışı”nı modernitenin sıkıntılarından türeterek modernitenin eleştirisi için seferber ettiler ve bu bağlamda hafızaya fenomenolojik bir yaklaşımın “öncülüğü” yaptılar. İmge’nin hafıza açısından önemli sorular açımlayan ve Deleuze’ün (2021b) “zaman-imge” kavramıyla karakterize ettiği modern sinemanın ortaya çıkışına dek uzanan uzun soluklu serencâmı da burada başlar. Bu imgesel düzlemde, “Romantik düşünüş” ile “modern sinema” arasında olduğunu düşündüğüm içkin bağın, hafızayı düşünme uğraşında özgül bir yeri vardır ve bunu görünür kılmak gerekir. Burada bazı sinematografik unsurları, hafıza açısından özgün bir olanak olarak varsaymamın ve Romantik düşünüşle ilişkilendirmemin bir anlamı da budur. “Biçim oyunları” dediğim bu sinema unsurları, bedensel kökenlerine, sahih yuvasına geri dönmeyi arzulayan bir jestin, özlemlili bir dil ve ifadenin icrasındırlar.

Yukarıdaki kuramsal tartışmalar, soru(n)lar, varsayımlar ve amaçlar için aşağıdakiler yapılacaktır:

Söz konusu keşfin, uzun çekim, renk geçişleri, edimsel tekrarlar gibi, “şimdi ve burada olmayan”ı ifade edecek bir dil ve üslup arayışında, yani biçim oyunlarında mümkün olduğunu savunacağım. Bu “arayışı” da “hatırlamanın poetikası” diye adlandıracağım. Çünkü kamera-bedenin edimsel jestlerinde (yürüme, oyalanma, gezinme, seyre dalma gibi) icra edilen bu arayış, bir hatırlama-unutma diyalektiğinde işler. Fenomenolojik yöntemin uzun çekimde uygulanmasını olanaklı kılan, dolayısıyla bir tefekkürü, münzeviliği, yaşamın düz akışından geri durmayı mümkün kılan, bu diyalektik harekettir. Hatırlamak için, yani şimdi ve burada olmayana “yaklaşmak” için, pek çok şeyi de “unutmak” –ya da Husserlci bir deyimle- “askıya almak” gerekir. İlişkisel ve olanaksal bir süreç olarak tarif edilen bilinç, hatırlama ile unutma arasında salınan, dolayısıyla temsil eden değil, yaklaşan bir bilinçtir.

Şimdi ve burada olmayanı, yani bulunmayışı'ı ifade edecek, bulunuş metafiziğinden çıkmayı sağlayacak biçim arayışı da, bu bağlamda, bir poetikayı, Heidegger'in "dünyada bulunma'nın hâlleri" dediği hâlet-i ruhiyeleri icra eder (2008 [1927]: 141-145). Hatırlama, nostalji, geçmişe özlem, melankoli bu türden hâllerdir. Bu hâller, dünyaya yönelmiş, -Husserlci anlamda- "yönelimsel" bir bilincin görünümüdürler, yani bilincin dünyayla, toplumla zamansal ilgilenmesinin, oradaki şeyleri konu etmesinin biçimleridirler; bir ilişkiselliği icra ederler. Bu bağlamda, Maurice Halbwachs'ın (2016 [1925], 2017) hafızanın toplumsallığı tezini, bu ilişkisellik ve hâlet-i ruhiye bağlamında *yeniden* okuyacağım. Bu, inceleyeceğim filmlerde içsellik ve dışsallığın tersyüz edilebilir olduğu, ikiliklerin dışında kavranacak bir hafızayı açıklamamı sağlayacak.

Bu çerçevede, biçim arayışı, Romantik düşüncenin poetik, ironik, nostaljik ve melankolik tarzdaki düzleminden türer ve bu düzlemlerin sunduğu hâlet-i ruhiyelerde işler; dünyada bulunma'nın duygusal, poetik hâllerini icra eder. Romantikler'in şimdi ve burada olmayan'ın temsiline adanmış dil ve üslûp arayışlarının biçimlendirdiği hafızaları, burada ele alacağım filmlerin özgül biçim oyunlarını kurar; varlık, zaman ve hafıza arasında geleneksel ontolojinin kurduğu bağlantının ötesinde kavranacak bir sinemayı düşünmeye çağırır. Böylelikle, "film biçiminde varolma'nın, "film-varlık olma'nın anlamını da açığa çıkarma, temellerini gösterme, yani film fenomenolojisi yapma fırsatını verir. Bu açıdan, bu metin, katmanlaşmış ve birbirine içkin kılınmış ikili bir amaçla dokunur.

Bu bağlamda, burada ele alacağım filmlerde keşfetmeyi umduğum hafıza, görmeyi, duymayı, hattâ dokunmayı tefsir aracı hâline getiren biçim oyunlarında icra edilen, dolayısıyla, bedensel, maddesel, eylemsel karakterde ve zamansallık temelinde kavranan bir hafızadır. Çalışmada betimlenecek filmler de temel olarak Romantik biçim

arayışında icra edilen bu türden hisli ve müşfik bir hafıza kavrayışını örneklendirdikleri, bu icra aracılığıyla da hatırlayan ve kendi hatırlaması üzerine düşünen bir (film)-bilinci görünür kıldıkları için seçildiler. Bu seçimde de bu türden bir özdüşünümlü hafıza kavrayışını temellendirecek bir “zaman tartışması” açan uzun çekim ve renk geçişleri, tekrarlı bedensel jestler, amaçsız kendiliğinden eylemler gibi sinematografik unsurları kullanmaları belirleyici oldu. Bu unsurlar, fenomenolojinin sinemaya uygulanışını mümkün kılar. Gezinme, olmaya bırakma, aylaklık etme gibi bilincin refleksiyon/özdüşünüm yapmasını, kendi üzerine kendini yansıtmasını sağlayan edimlerle zamanı ve mekânı sündüren, zamanı üç’lü biçimde değil de bütünsel olarak açımlayan veyahut geçmiş ve şimdi arasındaki bütünlüğü renk geçişleri aracılığıyla sağlayarak, mekânı kamera-bedenin deneyiminden/akılsallığından itibaren duygusal biçimde icra eden; böylece geleneksel ontolojinin zaman-mekân kavrayışından fenomenolojik zaman-mekân kavrayışına geçmeyi sağlayan özgül olanaklardır. Bunlar, geçmişin duygusal bir öz olarak kavranışına geçen ve bu geçişi teşhis ve teşhir eden bir bilincin tezahürleridir, hareketleridir.

Sinemaya özgü birtakım biçimsel oyunların, hafıza hakkındaki keşfi mümkün kılan özgül bir olanak, dolayısıyla fenomenolojik bir görmenin icra edildiği bir biçim olması yönündeki düşünce/varsayım, empirik düzlemde de, sözü geçen sinematografik unsurları kullanan filmlerin bir “zaman farklılaşması”nı görünür kılmasından, dolayısıyla “zaman tartışması” açmasından ileri gelir. Bu unsurların, “tefekkür sineması” veyahut “yavaş sinema” denilen belli bir film deneyiminin de unsurları olarak tefekkür etmenin araçları olduğu, zamanın yüksek bir farkındalığını getirdiği, son yıllarda daha fazla tartışılır olmuştur (Boer, 2016; Çağlayan, 2018; Jaffe, 2014). Henüz kazanılmamış anlamın da mevcut ve şimdiki zamanda içerilmesi, zamanın bütünselliği sorunudur. İnceleyeceğim filmler, bir zamansallık problemini açılar ve tam da bu zaman problemine içkin olan temsil krizinin hafıza açısından doğurduğu yeni soruları

ve anlamı, bedensel deneyimi imleyen biçim arayışlarında açınırlar. Filmler, kurgu aracılığıyla uzamdaki devinimin önceliği-sonralığından kazanılan zaman ile düşüncenin/bilincin iç deviniminden kazanılan zaman arasındaki ayrımı görünür kılar. Bunda da en birincil sinema unsuru, uzun çekim'dir. Nitekim daha önce Deleuze'de "hareketin imgesi" ve "zamanın imgesi" biçiminde ifade edilen bu ayrım, maddileşen, bedenselleşen, edimselleşen, dolayısıyla *pragmatik* düzlemde kavranan bir hafızayı önerdiği için, önemlidir.

Sinema, farklı zaman ontolojilerine iye bu zaman anlayışlarını görünür kıldığı için, hafızayı gösterilebilir ve paylaşılabılır bir deneyim kılmak söz konusu olduğunda dikkatleri kendine çeker. Özellikle Deleuze'ün geçmiş ile şimdiyi kaynaştıran "kristâl-imge" kavramı, bazı yazarlara göre, devingen, deneyimlenebilir, tersyüz edilebilir, paylaşılabılır ve gösterilebilir bir geçmiş zaman kavrayışı sunmak açısından kullanışlıdır; çünkü virtüel ile gerçek arasında sürekli bir değiş tokuşla devinir (Kozin, 2009: 104; Stone ve Cooke, 2016). Laura U. Marks (2020) ise bedenselleşmiş bir görme, yani film fenomenolojisinden hareket edip daha çok da Deleuze'ün sinema kuramına yaslanarak, sinema imgesi ve fiziksel duyum arasında çeşitli duyu hafızalarının işlevini ele alır.

Ben ise bu duyumsallığı, kamera-bedenin edimlerinde ve renk tonlamalarındaki vurgu değişiklikleri gibi belli bir biçim özelinde yapmayı deniyorum ve hafızanın işlevinden önce, onu verili almayan, onun ne olduğunu anlamaya çalışan, fenomenolojik olarak daha indirgemeci (*eidetik*) bir tutum sergiliyorum. Çünkü özellikle uzun çekim, hatırlama edimi söz konusu olduğunda izleyici alışkanlıklarımızı ve beklentilerimizi boşa çıkarır, bizi afallatır, kendiyle birlikte bir merakın içine atar. Film fenomenolojisinin izleyiciyi anlamın kuruluşuna dâhil eden yaklaşımı, tam da bu noktada somut bir anlam kazanır. Sinemanın ideolojik bir aygıt olmasının aksine, bir

“kendi olma olanağı” olarak olumlanması, bu eylemlilik hâlinde savunulacak somut bir temel bulur.

Uzun çekim, bizi zaman baskısından, dolayısıyla da gündelik toplumsal varoluşumuzdan çekip çıkarır, düşünmeye, tefekküre, arayışa çağırır. Bu çerçevede, ele aldığım filmler, yaşamdan geri çekilmek, dışarıklı bir bakışı icra etmek, beden alışkanlıkla verdiği tepkileri aşmak için, hafızayı doğal bir yeti olarak gören doğalcı tutumdan çıkmayı sağlayacak bir kendiliği, kendi olma olanağını, yani “münzeviliği” mümkün kılar. Bu açıdan, betimlenecek filmlerde, uzun çekim’in mümkün kıldığı “aylaklık etme hâlleri”nin hatırlama edimi açısından anlamı ve yeri büyüktür. Hatırlamak, geçmişin imgesini yeniden kazanmak değil, zamanı yavaşlatmak, onunla oyun oynamaktır, ardışık akıştan sapmaktır ve bunun için kamusal varoluştan çıkmayı sağlayan bir “kendilik biçimi” gerekir ki hatırlama bir hâlet-i ruhiye olarak icra edilebilsin.

Bu bağlamda, bu çalışmanın film betimlemeleri bölümünde, Deleuze’ün yanı sıra, bizatihi Deleuze’ün yaklaşımına da temel oluşturan fenomenolojiye (Kozin, 2009: 104-105), fenomenolojik yaklaşımlar içerisinde de özellikle Heidegger’in fenomenolojik ontolojisine ve gündelik yaşam betimlemesine yaslanıyorum. Heidegger’in “alelâde zaman” dediği geri döndürülemez gündelik saat zamanı ile geçmişe dönük her tür ilginin kaynağı olan, tarihe sahici bir giriş sağlayan her an kendisine dönülebilir olan “kökensel/tarihsel zaman” arasında kurduğu kavramsal ayrım (1995: 95), az önce değindiğim zaman tartışmasını, hafıza ile sinemanın biçimsel oyunları arasındaki bağ açısından ele almada bir kılavuz niteliğindedir.

Bu bağlamda, özellikle mekânı icra eden, mekânı fâni varoluşuyla zamansallaştıran beden varlığını, kameranın yavaşlayan, oyalanan, varlığı olmaya bırakan, ona oluş özgürlüğü tanıyan hareketiyle imleyen, bizatihi bedenin kendisini

hafızanın icra edildiği bir imge olarak açan, süreyi ve ritmi bu imge temelinde bir değere kavuşturan romantik, şiirsel biçimler temelinde Andrei Tarkovski'nin *İz Sürücü* (1979) ve *Nostalji* (1983), Theodoros Angelopoulos'un *Arıcı* (1986) ve *Sonsuzluk ve Bir Gün* (1998), Abbas Kiyarüstemi'nin *Rüzgâr Bizi Götürecek* (1999), Milko Lazarov'un *Aga* (2018) filmlerini, fenomenolojik yöntemle betimlemeyi deneyeceğim.

“Varlık, Zaman, Hafıza” adlı ilk bölümde, çalışmanın yöntemi olan fenomenolojiye değinilecek; özellikle de Heidegger'in fenomenolojisi çerçevesinde kavranacak bir zaman ve mekân anlayışı, geleneksel ontolojinin zaman ve mekân anlayışıyla karşılaştırılacaktır. Buradan hafıza ve tarih hakkında birtakım sonuçlara varılacak, ardından film fenomenolojisinin gelişimi ele alınacaktır. Tomasulo'nun dediği gibi, bir çalışma, dar anlamıyla felsefi türde bir film fenomenolojisi yapmak istiyorsa, Husserl'in kurduğu fenomenolojiye dönmelidir (1988b: 20-21). Christian Ferencz-Flatz ve Julian Hanich'e göre de fenomenolojik yaklaşımlar içinde hangi teorik zemine yaslanıldığı açıkça belirtilmelidir (2016: 3). Yazarlara göre, “fenomenoloji” terimi, çoğu çalışmanın başlığında gevşek ve belirsiz biçimde kullanılır. Fenomenoloji, geniş bir yelpazeye yayılır, bunun için her ne kadar film çalışmalarında bazı işler fenomenolojik kavramlar ve terimler içerse de bu minvaldeki çalışmalara temkinli olunması gerekir (Ferencz-Flatz ve Hanich, 2016: 2). Ben de aynı kuramsal kaygı ve titizlikle, tez çalışmasına doğrudan içinde konumlanmayı seçtiğim Husserl'in fenomenolojisi ve özel olarak da Heidegger'in fenomenolojik ontolojisiyle başladım; dolayısıyla fenomenolojinin dar tanımından hareket ettim. Bergson'a yönelik fenomenolojik itirazlarda ve film betimlemelerinde Merleau-Ponty'e de yer verdim.

Hafızaya fenomenolojik yaklaşmak söz konusu olduğunda, Heidegger'in varlığın ontolojik yapısını açığa çıkaran “bütünsel zaman çözümlemesi” özellikle önemlidir. Çünkü fenomenolojinin sözünü ettiğim sinema unsurları ile icra edilmesini,

bu ontolojik zaman kavrayışı tayin eder. Film fenomenolojisi yazınına bakıldığında, Merleau-Ponty'nin fenomenolojisine yaslanan çalışmalar, Heidegger'in ontolojik varlık analizine veyahut Husserl'e yaslanan çalışmalardan çok daha fazladır. Başta Sobchack (1992) olmak üzere, dokunma, işitme, tatma ve koklama gibi duyuları film deneyimi içinde ele alan çalışmalar, genellikle Merleau-Ponty'e dayanır (Barker, 2016; Chamarette, 2012; Carbone, 2016; Raviv, 2016). Heidegger'in teorik çerçevesinde konumlanan az sayıdaki çalışma ise onun zaman kavrayışından temellenen, daha çok "can sıkıntısı" veyahut "oluş" gibi deneyimlerin fenomenolojisine yönelir (Quaranta, 2020). Heidegger'in yaklaşımı, daha çok varoluş kavramı bağlamında, Yasujiro Ozu, Michelangelo Antonioni, Bela Tarr gibi yönetmenlerin film çözümlemesinde kullanılmıştır (Rocamora, 2020; Mohamed, 2017). Husserl ise Tomasulo'nun (1988a) ve Casebier'in (1991) çalışmasında belirir.

"Hafıza", "tarih" ve "nostalji" kavramlarına ilişkin bütünlüklü bir tartışma yürüttüğüm "Geçmişe Yaklaşma Biçimleri" adlı ikinci bölümde ise, ilk bölümde ele alınan Heideggerci bütünsel zaman anlayışının açışladığı bütünsel bir hafıza tartışması yapılacaktır. Bunun için, öncelikle sonlu bilincin mekân deneyimine, "hâlet-i ruhiye olarak mekân" düşüncesi bağlamında yer verilecektir. Hatırlayan bilinci, Heidegger'in ilk bölümde yer verdiğim gündelik yaşam betimlemesi çerçevesinde sonlu bilinç olarak tayin ettikten sonra, artık mekân da bu bilincin duygusal bir deneyimi olarak ortaya çıkar. Burada, en nihâyetinde zihin-beden ikiliğine dayanan, hafızanın içselligi-dışsallığı, bireyselliği-toplumsallığı gibi kavrayış biçimleri, dünyada bulunma'nın bu sonlu ve duygusal temeli üzerinde ele alınacaktır. Bu minvalde, hafıza toplumsaldır diyen Halbwachs, fenomenolojik bir okumaya tâbi tutulacaktır.

Hafızanın toplumsal olduğunu bilmek için bile gerekli olan "kendilik", "özdüşünüm" üzerinden (Halbwachs, 2017: 39), bu ikilikler aşılmaya çalışılırken, bu

ikilikleri birbirine tercüme edilebilir kılan, onları aktarım yerine dönüştüren “imgelem” meselesi, “toplumsal süre” bağlamında ele alınacaktır. Böylece, hafızayı bilgikuramsal bir temelde ele alan Platoncu “ruhtaki iz”den, “iz’in fenomenolojikleşmesi”ne, yani duygusallaşmasına, duyumsallaşmasına ve giderek plâstikleşmesine, maddeselleşmesine, estetikleşmesine giden bir izlekte, Platon, Aristoteles, Husserl, Halbwachs, Bergson, Heidegger, Merleau-Ponty ve Ricoeur arasında çapraz okumalar yapılacaktır. Zihin-beden ikiliğini aşmak adına, Merleau-Ponty’nin Bergson’un felsefi projesini tamamlayışına ve ona yönelttiği fenomenolojik itiraza yer verilecektir. Sonunda da unutuşa içkin bir hafıza kavrayışına varılacaktır.

Unutuşa içkin doğal hafıza kavrayışı da “tarihselcilik” fikrinden türer. Hafızayı müzakereye, dolayısıyla hatırlama-unutma diyalektiğine açan “tarihsel imgelem”in kaynağı, tarihselciliğin “ilerlemeci” anlayışındır; ama bu ilerlemeci anlayış, aynı zamanda kendi karşıtı olan eleştirel bir tutum olarak “geçmişe geçmiş olarak” değer veren, onunla salt olgu biriktirmek için ilgilenmeyen Romantik bir biçimi gündeme getirir. Dolayısıyla günümüzdeki “hafıza canlanması”nın (Huyssen, 1999) temelindeki “tarih bilinci”ni ortaya çıkaracak “tarihselci akıl” meselesine değindikten sonra, hafızanın bir “özdüşünüm”, nostaljinin de bir “kendilik biçimi” olduğunu tartışacağım. Bu çerçevede, Romantik düşünceyi ve onun hafızası olan nostaljiyi ele alacağım. Bugün şimdi’yi egemen kılan modernitenin bir eleştirisi olarak seferber ettiğimiz hafıza ve özlem mefhumunun, belirli bir yere ve zamana duyulan özlem olmaktan çıkıp düşünsel bir karakter kazanışının (Boym, 2009), tarihsel bir değerlendirmesini yapacağım. Zira bu anlam kayması, hafızayı bir düşünüm etkinliği olarak ele almak ve onun içinde bulunduğumuz yaşamı, zaman ve düşünce dizgesini eleştirmek adına yeterince tartışmadığımız ve keşfetmediğimiz potansiyellerini anlamak için, önemli bir başlangıç noktasıdır.

“Hatırlamanın Poetikası” adlı üçüncü ve son bölümde, öncelikle hafızayı bedensel, zamansal, maddesel ve dolayısıyla imgesel düzlemde kavramaya ve icra etmeye bir hazırlık olarak, Deleuze’ün zaman-imge kavramına ve Heidegger’in duyusal müşahade dediği saf seyir yöntemine, Husserl’in estetik alımlama fikrine yaslanan Casebier’in görüşlerine, Frampton’ın film-varlık kavrayışına yer verilerek yapılan eklektik bir tartışmayla, zaman-imge, saf optik durumlar, saf seyir, film-düşünme kavramlarını ele alacağım. Fenomenolojik olup olmadığı tartışmalı olan, fakat fenomenolojinin film kuramına dolaylı dolaysız etkileri nedeniyle, filmin ontolojisini/felsefesini görece erken bir dönemde yaptığı kabul gören Andre Bazin ve Stanley Cavell’in görüşlerine az da olsa yer vereceğim. Daha sonra da fenomenolojik yöntemin benden talep ettiği gibi, kuram ve edim arasında salınarak filmleri ele alacağım. Filmleri, onlarla birlikte anlamın kuruluşuna aktif biçimde katılarak deneyimlerken, onları birbiriyle iletişime sokan çapraz bir okuma yapacağım. Fenomenolojik yöntemin talep ettiği bütüncül bakışı sağlamaya çalışacağım. Fenomenolojiyi film çözümlemelerinde yalnızca bir yöntem olarak kullandığımı lâfzi olarak belirtmekle kalmayıp bizatihi icra edeceğim. Filmlerle ilgili kendi bilincimin durduğu mevkiden, kültürden, bağlamdan hareketle bir okuma yapacağım.

Bu çalışmada, hafıza ve sinema ilişkisini, fenomenolojik bir ontolojiye yaslanan bir tartışmayla sınırladım. Bu da hatırlayan ve hatırlarken de kendi hatırlaması üzerine düşünen, özdüşünümlü bir bilinci görünür kılan düşünsel, saf bir sinemayla ve onun önemli örnekleriyle sınırlı kalmayı doğurdu. Bu sınırlılık da hafızayı psikolojik edimler temelinde değil de varoluşa içkin ele almayı teşvik etmesi açısından önemlidir, ancak bir yandan da irade dışı ya da bilinçsizce yapılan hatırlamalar için yeterli bir açıklama sunmaz. Bilinçdışının ayrı bir fenomenolojisini yapmak gerekir. Yine de film fenomenolojisinin bu tür ikilikler kurmadığını, bilinç ile bilinçdışı arasında da diyalektik bir süreci işlettiğini hatırd tutmak gerekir (Stadler, 1990).

Deneyim, bedensellik, öznellik ve *yaşam dünyası* gibi meselelerin, felsefi önemde meseleler olduğu artık kabul görmeye başlamıştır. Bunu, öznellik problemine duyulan ilginin, felsefeyi aşır farklı türdeki empirik disiplinlerde de artışından gözlemek mümkündür (Zahavi, 2022: 8-9). Fenomenolojik yönteme ve bu yöntemi doğru anlamak söz konusu olduğunda vazgeçilmez olan Husserl'e duyulan ilgideki artış da bunu gösterir. Ancak Sobchack'ın film deneyiminin fenomenolojisini yaptığı 1990'lı yıllarda, yalnızca film fenomenolojisi değil, fenomenoloji de hâlâ şüpheli bir girişimdi. Sobchack'ın de dediği gibi, sinema araştırmalarını belirleyen bilimsel yöntemlerin, yapısalcılığın ve göstergebilimin kesinlik içeren sözcelerinin yanında, "deneyim"ın felsefesini yapmak, duygusal, yumuşak, aşkın ve mistik bir uğraş olarak şüpheyne haiz görünür ve daha az okunan fenomenoloji, idealist, özcü ve tarih-dışı ilân edilir (1992: xiv).

Bazı yazarlara göre, film akademisyenleri, film kuramında doğrudan ya da dolaylı etkiler bırakan bu fenomenolojik müdahalenin kavrayış gücünü, henüz keşfetmekten ve yeterince anlamaktan uzaktır (Ferencz-Flatz ve Hanich, 2016: 33; Tomasulo, 1990: 3). Ancak son yıllarda, bilincin göz ardı edilemeyecek, üstünkörü açıklanamayacak kadar önemli bir şey olduğu fikrine açık olundukça, entelektüel iklim de değişmeye başlamıştır. Bunun Türkiye'de de olmasına, bu çalışmanın bir faydasının olacağını ümit ediyorum. Film çalışmalarında fenomenolojik yöntemin uygulanmasına ve bu yöntemle hafıza çalışmalarına bir katkı koyma gücüllüğü, bu bağlamda tezin önemini oluşturur. Türkiye'de belirgin anlamda fenomenolojik bir film çalışması yapan, bir elin parmaklarını geçmeyen çok az sayıda çalışma vardır (Çınar, 2014; Bülbül, 2021); bu çalışmalar, ya teorik, kavramsal bir tartışmayla sınırlıdır ya da fenomenolojinin diğer yöntemlerle eklektik olarak kullanılması biçimindedir. Bu bağlamda, bizatihi yöntemi icra eden performatif karakterde bir çalışmaya rastlanmamıştır. Hafıza alanında ise (sosyolojik-) fenomenolojinin, Halbwachs'ın

toplumsal hafıza kuramını mülteciler bağlamında ele alan bir çalışmada, gevşek biçimde kullanıldığı gözlenmiştir (Ok Şehitoğlu, 2021).

Sinemanın hafıza, tarih, nostalji için özgül yanlarına artan bir ilgi vardır. Sinemanın diğer mecralardan farklı olarak güçlü bir duyusallık sunduğu kabul görür; bu duyusallığın, fenomenolojinin terimleriyle ve yöntemleriyle olmasa da hafızanın öznel deneyimi için ne sağladığı üzerine düşünülür (Klippel, 1999: 2). Filmde, bütün maddeselliği ve canlılığıyla yakalanmış ve harekete geçirilmiş yaşam, dünyayla estetik bir iletişimin yolunu açar. Sinemada teknik ve mekanik olan, canlılığa ve hayâlgücünün uyarılmasına dönüşür (Klippel, 1999: 9). Heike Klippel'e göre, yüzyıl başında hafızanın, artık yabancıyı aşına kılma ve ondan da yeni bir şey üretme yeteneği olarak görülmesi, ancak sinemanın hafızayı bu biçimde etkinleştirmesiyle fark edilir olur (1999: 11). Çünkü sinemada, beden, teknik, akıl ve fantezi birbirini dışlamaz.

Bu bir açıdan, metinde olduğu varsayılan ideolojik otoritenin sarsılmasına ve seyircinin deneyimine odaklanmaktır. Bu, sinemanın, hafıza, nostalji ve tarih arasında ayrı olduğu varsayılan ilişkiyi bir yerde tepetaklak etmesidir (Cook, 2004: 2). Tarihin geçmişi temsil ederken fantezi veya inkâr unsurunu bastırdığı yerde, nostalji bu süreçleri öne çıkarır; aslında hatırlamanın kalbindeki süreçlerdir bunlar (Cook, 2004: 3). Hafıza, bedenin, duygunun ve oyunun bir hakikatidir. Hafızayı bu biçimde, başkalaşımın bağlamında düşünmek ve sinemayla ilişkilendirmek, biçim oyunlarını ilk gündeme getiren Romantiklik'in ve daha sonra bilinç felsefelerinin dikkat çektiği öznellik kavramının düşünsel mirası üzerinde yükselir. Ben de bu düşünsel mirasa yaslanarak bu çalışmada, biçimsel oyunlar ile icrası sırasında deneyimlenebilir hafızayı, fenomenolojik yöntemler ve terimlerle anlamayı, tartışmayı deniyorum.

BİRİNCİ BÖLÜM

VARLIK, ZAMAN, HAFIZA

“Geri döndürülemezlik, içinde zamanın kendini söze döktüğü, kesin bir matematikselleştirmeye karşı koyduğu tek şeydir” diyor Heidegger (1996: 93). Bu deyiş, “hafıza” mefhumuna zamanın kendisini görünür kılan bir “biçim” olarak yaklaşmamız için gerekli zemini sağlar. Heidegger, zaman hakkında gündelik hâlde konuşurken, saat zamanından yola çıkıldığını belirtir (1996: 95). Yazara göre, geçtiği, geri çevrilemezliği söylenen zaman, gündelik şimdiki zamanın geçmişidir. Bu durumda, varolma’nın kendisi de “şimdiki zaman olarak varolma” diye kavranır ve zaman mefhumuyla kurulan ilişki, bir kez *şu anda varolma*’nın kuruculuğunda belirlenince de tarihe bakış, ortadan kalkmış olana yönelik uçsuz bucaksız bir çalışmaya dönüşür. Bu sonu gelmez bakış, bütün uğraşmasına karşın geçmiş zamana hiç *yaklaşamaz*. Çünkü geçmiş zaman, şimdiki zamana böyle uzak kaldığı sürece benim yaşamım, yani - Heidegger’in deyişiyle- hep benimki olan varolma’nın kendisi, tarihsel olmayacaktır (1996: 95).

Asıl, gerçek, hakikî geçmiş zaman, benim her zaman kendisine yeniden dönebildiğim bir şeydir ki *tarihsellik* denen şey, gerçekte budur (Heidegger, 1996: 97). Oysa, der Heidegger, günümüz kuşağı *tarihsicilik*’ten yakınıyor, tarihle aşırı yüklendiğini düşünüyor, tarihte olduğunu sanıyor; hiç de tarih olmayan bir şeye *tarih* adı veriliyor. Şimdiki zaman içinde her defasında kavranan şey, gelecekte olma olanağıdır ki tarihe giriş, yazara göre, bu kavrayışla olur (1996: 97). Bu durumda; zamanı, *zamansallık* çerçevesinde yeniden tanımlarsak: zaman “nasıllık”tır; zaman, nasıllık biçiminde kavrandığında da ‘Zaman ne’ sorusu, ‘Zaman kim’ sorusuna evrilir (Heidegger, 1996: 101). O hâlde zaman, bir varlık problemidir, varolma ile ilgilidir.

Zaman, Varolma'dır; yani benim şu andalığım'dır (Heidegger, 1996: 97). Heidegger'in düşüncesinde varolma, zamansallıktır (1996: 97-99). Zamansallık mefhumunun bizatihi varlığı, gerçekliğin özdeş olmadığının anlatımıdır. Kendi geçmişim boyunca, ben zamana iyeyim ve benimki olduğu sürece pek çok zaman var (Heidegger, 1996: 99).

Az önce, hafıza kavramına zamanın onun aracılığıyla görünür olduğu “biçim” olarak yaklaşmanın sözünü ettim. Hakikî bir tarihe giriş çabası, gelecekte olma olanağının kavranmasına ilişkin bir şey ise, zamanın içinde kendini açık ettiği bir “biçim” olarak kavramlaştırmaya çalıştığım hafıza kavramından ne anlamamız gerekir?

Heidegger'den yaptığım alıntı, onun tarihe giriş ile gelecekte olma olanağı arasında kurduğu ilişkiden de anlaşılacağı gibi, yitip gidenin yakıcı duygusu ile gelecek olanın arzusuna yönelmek arasında bağlantılı bir varoluş olanağını duyurur. Ele aldığım konuya nasıl yaklaşacağımın zeminini ve çerçevesini belirlemek bakımından, yazarın alıntısında dikkati çekmek istediğim iki önemli nokta vardır: Birincisi, zamanın, tam da geri döndürülemezliğinin içinde kendini görünür kılması, söze dökmesi; bununla yakından ilişkili olan ve benim konum açısından da can alıcı önemdeki ikinci nokta ise, benim her zaman kendisine dönebildiğim, benim için hep hazır ve nâzır olan geçmiş zaman.

Benimseyecek olduğum kuramsal ve yöntemsel yaklaşımın zeminini önden sezdirenen ve ifade eden çok önemli bir nokta daha var ki yine Heidegger'e dayanarak belirteyim: Heidegger, geçmişle “hakikî”, “gerçek”, “aslî” bir ilişkinin yöntemine bizi ulaştıracak olan patikayı işaret ederek, geleneksel tarih anlayışından uzaklaşmamızı sağlayan yol ayrımına gider. Bu yol ayrımının iki yönü var: Biri, saat zamanıyla ölçülen zaman ki geçip gittiği söylenen zaman budur. Diğeri ise her an kendisine yeniden dönebildiğim bir “olanak” olarak, hep benimle var olan ve benim varoluşumu “tarihsel” kılan zaman. Benim varoluşumu tarihsel kılan bu ikincisidir, saat zamanıyla ölçtüğüm

değil; çünkü varolma, bizatihi kendinden, kendi başına tarihseldir (Heidegger, 1996: 95).

Zamanı, saat zamanı diye tanımlarsak, zamanın özgün anlamına ulaşmak umudunu yitiririz, çünkü bu umut, yazara göre, varolmanın bizatihi kendisine bağlıdır ki varolma da az önce aktardığım gibi, tarihseldir (1996: 95). Burada, bu çalışmanın yöntemi olan “fenomenolojik” yöntemi açık eden, ontolojik olarak birbirine içkin, biri güncel diğeri analitik iki katman belirmiş oldu: Hep şimdiki zamanın geçmişi olan, uçup giden “gündelik saat zamanı” ve bana tarihselliğimi geri veren, her an kendisine dönebilme olanağımın olduğu, benim varlığıma eşlik edip uçup gitmeyen zaman, yani “hakikî geçmiş zaman”. Ama bir koşulla ki o, saatle ölçtüğüm gündelik vasat zamanın geri döndürülemezliği içinde yakalayabildiğim, bu vasatlık içinde kendini söze döken, görünür kılan zamandır.

Heidegger demektedir ki “şu andalık” kurucudur, şimdi ve burada varolma yoksa, (yani yaşamıyorsam) zamansal olamam; ama her ne kadar varolma, zaman hakkında gündelik, vasat olandan yola çıkarak konuşsa da bu hâliyle de geçmiş zamana “yaklaşamaz” (1996: 95). Geçmiş zaman, bu gündelik zamana uzak kaldığı sürece, varolmanın tarihselliğini, yani geçmişteki şeyi gözden geçirir. Bu demektir ki varlığın tarihselliğini, en sahih anlamı olan zamansallığını, temel varlık yapısını, bizatihi *aşkın* bir yerden değil, *gündelik sıradan zamandan* okuyacağız -bedenin de beraberinde olduğu kamusal yaşamdan, toplumsallıktan. İleriki bölümde açacağım bilgi’nin konusu değil, yaşam’ın konusu olan, duygusal bir öz olarak fenomenolojik zeminde açılan bir hafızanın anlamı buradadır. Hatırlamanın *poetik* doğası, zamanın bu içkin çatlağından doğar.

Bu girizgâh bağlamında, bu bölümde, zamandaki içkin çatlağı görünür kılan, tarih uğraşı içinde “aşkın” bir bilince havale edilmiş “tarihsellik” düşüncesini,

olgusalılık, gündelik hayat, oluş, insani dünya zeminine geri indiren fenomenolojik yaklaşım ele alınacak ve yeri geldikçe de “deneyim”e odaklanmış, deneyim felsefesi yapan bu türden bir yöntemle, hafıza fenomenolojik biçimde betimlenecektir. Husserl’in aşkınlıktan içkinliğe indirgediği bilincin anlamını, Heidegger’in gündelik yaşam betimlemesinin kılavuzluğunda açımlayacağım. Böylesi içkin, olgusal düzlemde kavranan bilinç, film-varlıkla duygularla açılanan, deneyimlenen bir zamanı ve mekânı dikkate sunacaktır. Duygu olarak zaman ve mekân ise zamansallık ve yaşam teması çerçevesinde kavranacak bir hafıza açısından ortaya konacaktır.

A. FENOMENOLOJİK YÖNTEM

1. Akıntıya Karşı: *Husserl*

Fenomenoloji (görüngübilim), özlerin varoluşsal bir zeminde incelenmesidir, “öyle ki insanı ve dünyayı ‘olgusalılıklarından’ itibaren ele almadan kavrayamayacağımızı savunur” (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 9). Bir şeyi olgusalılığından *itibaren* ele almak ise, bizi doğrudan doğruya “deneyim” kavramına götürür. “Fenomenoloji, deneyimimizi olduğu hâliyle doğrudan betimleme girişimidir” (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 9). Bu, fenomenolojinin kurucusu Husserl’in felsefesini nitelemek için kullanılan “şeylerin kendisine” (*zu den Sachen selbst*) dönmenin anlatımıdır. Husserl için bu dönüşün anlamı, fenomenolojinin, bilgi’nin ne olduğunu araştırması, genel öz öğretisi olmasıdır¹ (2003 [1907]: 32).

Fenomenoloji yöntemi etrafında toplanan düşünürlerin fenomenoloji anlayışı birbirinden farklılaşabildiği, birbiriyle çelişebildiği için, burada fenomenolojinin temelini atan Husserl’in ilkelerini koyduğu fenomenoloji düşüncesinin ana hatlarını

¹ Bilginin, kendinde varolanlara uygunluğundan nasıl emin olunabilir; bilgi, nesnesine ulaşabilir mi? Kendinde nesneleri, düşüncelerimiz ve mantık yasalarımız ilgilendirir mi? Bilgi, bilimlerin doğal tavrına yerleştirilebilir mi? Bu sorularla bilgi eleştirisi, aslında bir metafiziğin olanaklı oluşunun koşuludur (Husserl, 2003 [1907]: 31). Burada şüphe duyulan, bilgi’nin olanaklı olup olmaması değil, bilgiden beklenen başarıyla ilgilidir.

vermekle yetineceğim; bununla en azından diğer fenomenolojik yaklaşımların temeli olan “fenomenolojik bilinç” çözümlemesinin bir özetini sunmuş olacağım. Husserl, Heidegger ve Merleau-Ponty’nin fenomenoloji kavrayışları birbirinden ayrılrsa da sonuçta Heidegger ve Merleau-Ponty kendi görüşlerini Husserl’in ortaya koyduğu temelde geliştirmişlerdir. Öyle ki Heidegger’in *Varlık ve Zaman*’ı Husserl’in “yaşama dünyası” (*lebenswelt*) veya “doğal dünya kavramı” temasının açık kılınmasından başka bir şey değildir² (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 10).

Bu kurucu temel üzerinde fenomenoloji, Husserl’in önerdiği *kendinde saf bilince* geri gitmeyi olanaklı kılacak bir “bilgi eleştirisi”nin yanı sıra, “deneyim”i doğrudan betimleme uğraşına da yönelir. Husserl’in, yaşamının sonuna doğru fenomenoloji anlayışındaki değişimlerin ve özellikle “yaşama dünyası” terimi etrafında fenomenolojiye eklediği yeni düşüncelerin de saf bilinç’ten deneyim’e, olgusal ve gündelik olana yönelmede etkisi olur. Yani fenomenoloji alanındaki çelişkiler, Husserl’in kendi felsefesinde de ortaya çıkar. Bu nedenle, felsefi fenomenolojinin geçmişinde Husserl’den Heidegger’e giden yol, nesnel dünyayla “doğal karşılaşma”nın askıya alınmasıyla ulaşılabilecek olan, kendisi *kurulmuş aşkın* bir varlık olmayıp kendi kendini bilen *zorunlu içkin* varlık olan saf ben’den, zamanda ve mekânda *bulunan*, dünyada *eyleyen* tarihsel ve zamansal ben’e giden yoldur. Merleau-Ponty ise bu yolu, arzulu ve sevgili bir bedene, biçimlenmeye daha belirgin kavuşturur -aynı anda hem özneliği hem de öznelarasılığıyla.

Fenomenoloji, Husserl’in felsefesini nitелеmek için kullanılan “şeylerin kendisine” dönmenin anlatımıdır. Bu bağlamda, fenomenolojinin bütün uğraşı, bu dönüşü kotarabilmekte düğümlenir. Husserl’den Merleau-Ponty’e, bilimsel bilgi

² Ancak bu tema, Husserl’in yaşamının daha geç bir döneminde kendi fenomenolojisine eklediği bir terimdir. Özellikle, 1936’da yayımladığı *Avrupa Bilimlerinin Krizi*, önceki çalışmalarında ikincil olan kavramları öne çıkardığı ve fenomenolojisinin son hâlini aldığı yapıttır (Tepe, 2003: 21). Ancak Merleau-Ponty’e göre, Husserl fenomenolojisi ve Heidegger fenomenolojisi arasında ayırım yaparak fenomenolojinin iç çelişkileri bir sonuca bağlanmaz (2017 [1945]: 9).

evreninin eleştirisini, temelde bu düşünce yönetir. Bilimin nesnelere ilişkin idealleri, nesnelerin yerine geçmiştir (Zahavi, 2022: 24). Deneyime dönmek, hattâ Merleau-Ponty için sonlu bedene bakmak, zamanın ve mekânın hakkını vermek, bunun için çok önemlidir (2017 [1945]: 9). Bilmek; dünyada olmak’tan gelir; yani bilmek, doğal bir tavidir (Heidegger, 2008 [1927]: 65). Bilincin dünya karşısındaki doğal tavrını anlamak, bir biçimde dünyayı “bilme” (tanıma, anlama, duyumsama, algılama, görme, arzulama, inanma, tecrübe etme, eyleme, dönüştürme, hattâ anımsama) anlamında dünyanın bilince/özneye nasıl malûm olduğunu anlamak, bizatihi bilincin dünyayla kurduğu naif temasa geri gitmekle olur.

Bu da Husserl’in salık verdiği, yaşamın bizatihi kendisine yönelmeyi ilk felsefi edim olarak kabul eden bir yaklaşımı gerektirir. Şeyleri, haklarındaki kanılardan, yargılardan, bilimsel teorilerden ve düşüncelerden, kavram ve kategorilerden değil, bizatihi *kendilerinden* öğren! Şeyi yine şeyin kendisinden, onun olgusalılığından itibaren öğrenmektir söz konusu olan. Bunun için de bizatihi temelleri ve yöntemleri eleştirmeyi sağlayacak, ifşa edecek bir *yöntem* gerekir. Bu ise bilincin özünü, bilincin kendisini açığa çıkarmakla ilgili bir yöntem olmalıdır. Bütün sorun, özleri tanımlamada düğümlenir.

Husserl’e göre, felsefenin ödevi, bütün kurgulardan, varsayımlardan, yoklanmamış peşin hükümlerden, önyargılardan sıyrılıp “şeylerin kendisine” varmaya çalışmak olmalıdır (Kockelmans, 2007: 123). Bu ise felsefenin yüksek ve kesin bir bilim olmasını sağlayacak radikal bir “temellendirme” yöntemine gitmeyi gerektirir. Bunun için “dolayumsuz bir görü” ya da “aslî sezgi” gereklidir. Felsefeyi yeniden yapılandırmak için, yeni ve önyargısız bir “başlangıç” gerekir. Bu yapılandırma, doğa bilimleri ve matematiği model olarak olmaz. Husserl’in yaklaşımında, doğa bilimlerinin hareket sahası olan *doğal tutum* ile felsefi bilimlerin hareket sahası olan *felsefi tutum*,

kesin biçimde birbirinden ayrılır (Kockelmans, 2007: 124-125). Fenomenoloji, doğal tutumun uygulandığı alana giremez. Çünkü algı ve düşüncelerimiz, doğal tutum içindeyken verili ve sorgusuz sualsiz kabul edilen şeylere yöneliktir. Bu tutumun sahasındaki pozitif bilimler, dünyayı açık ve bilinebilir kabul etmekle işe başlar. Oysa “bilinç fenomenolojisi”, “önce her türlü hazır bilginin bir yana bırakılmasını” gerektirir (Tepe, 2003: 15) ki bu, Husserl fenomenolojisinin ve yönteminin ana unsurlarından biri olan “fenomenolojik indirgeme”dir.

“Yeni bir başlangıç” için, her tür bilgi bir yana bırakılmalı, “yansız” bir araştırma alanı açılmalıdır. “Bütün bilimleri, öncüller, hipotezler, hattâ benim için hareket noktası olarak kullanılacak geçerli doğrulardan oluşan sistemler olarak değil, yalnızca fenomenler olarak kullanabilirim –örneğin tüm psikolojiyi, tüm doğa bilimini” (Husserl, 2003 [1907]: 35). Dolayısıyla “fenomenoloji” terimi, Heidegger’in dediği gibi, şu düsturu dışavurur: “Her türlü desteksiz kurgulamalara, tesadüfî bulgulara, güya tanıtlanmış kavramların devralınmasına, nesiller boyunca birer ‘sorunsal’ zannedilen sözde sorulara karşı: ‘Eşyanın kendisine!’” (2008 [1927]: 28).

“Eşyanın kendisine”, yani olgusal olana, görünür olana, bilincin görünür kılabilme yeteneğinin olduğu şeye dönmeyi, onlardan yola çıkmayı ve böylece yansız bir araştırma alanı açılabilceğini salık veren bu yaklaşım, açık seçik olduğu besbelli olanın, en gündelik, en tanıdık, en yakın olanın, aslında örtülü, uzak ve yabancı olduğu düşüncesinden hareket eder. Fenomenolojinin sorun olarak gördüğü şey, bu besbelliliğin kendisidir. Verili olan, bildiğim, her gün karşılaştığım şey, bana uzak olandır; karşısında körleştigimdir. Görülür ve duyulur dünya, sanıldığı kadar açık değildir, açık olduğunu düşünmek metafiziktir. “Duymanın sözde apaçıklığı, bilincin tanıklığında değil, dünyaya dair önyargıda temellenir” der, Merleau-Ponty (2017 [1945]: 31). Bu, bir önyargıdır. Tıpkı hafızanın mekânsal, zamansal, toplumsal

olduğunun besbelli kabulü gibi. Çünkü *zaten* pek çok akademik uğraş bunu ortaya koymuştur ve çünkü *zaten* bir hafızamız olduğu için hatırlarız.

Algımız, bize kesintisizce nesnelerin rengini, biçimini, sesini, dokusunu sunduğundan dünyayı çok iyi bildiğimizi sanıyoruz. Nesnelerde yurt tutan niteliklerin, onlara ilişkin bilincimizde de olduğunu varsayıyoruz, çünkü nesneleri incelemek gerektiğinde onları hemen bilince taşıyoruz. Yani algıyı, algılanan şeyden, onların görülür duyulur niteliklerinden türetiyoruz. Nesnenin nitelikleri, nesnenin kendisini açıklamaya yetmez. Değer yüklemeleri, nesne biçimindeki varolan hakkında bilgi vermez; çünkü nesnenin nitelikleri, nesneyle *birlikte* vardır (Heidegger, 2008 [1927]: 102-103). Heidegger’e göre, ön-fenomenolojik deneyim bile gösterir ki nesne olduğu sanılan varolanda, *nesnelik* kavramıyla tam olarak anlaşılamayan bir şeyler vardır. Nesneyi niteliklerle donatmakla onun ontolojik (varlıkbilimsel) tamamlanışı yapılmaz. Yani nesnenin ne’liği/öz’ü günyüzüne çıkartılamaz. İyi, güzel, yararlı gibi nitelemelerle nesnenin ne’liği açıklanmış olmaz. Nesneye yüklenen renk, koku, biçim, ölçü gibi niteliklerle, bir nesnenin açıklandığı yanılısamadır; böyle bir iddia, nesnelerin yerine onların ideallerini koyar.

Duyumun sınırlarını çizen bir araç olarak “niteliğin”, bu görevle sınırlı kalmadığını belirten Merleau-Ponty’e göre, nitelik, “kendisini açığa çıkaran deneyimin içinde ele alındığı takdirde, nesne veya bütün bir algı gösterisi kadar zengin ve karanlıktır” (2017 [1945]: 31). Tam da bu nedenle Heidegger, özellikle *Sanat Eserinin Kökeni* (2007 [1935]) adlı yapıtında, daha da belirgin biçimde, bizatihi “nesne” kavramına mesafelidir. Nesnede, tam da “deneyim” nedeniyle tamamına erdirilemez, erişilemez, durdurulamaz bir şeyler kaldığı için. Doğal dünyanın, “bilimsel nesne”ninkinden farklı bir varoluşu vardır. Bilim, fenomenal evreni, yalnızca bilim evreninde anlaşılacak kategorilere böler (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 39). Bilim

evreninde, algılanan şeyin belirsizlikleri, kararsızlıkları, değişkenlikleri göz önüne alınmaz. Bilim, algılanan iki çizginin, iki gerçek çizgi gibi, eşit veya eşitsiz olmasını ister.

Oysaki doğal “algının nesnesi”, her zaman diğer nesnelerin arasındadır ve her zaman bir ufuk ve ilişkiler ağı içinde belirir. Merleau-Ponty, özellikle “algının fenomenolojisi”ni yapar, aynı adlı çalışmasında (2017 [1945]). Deneyim bize gösterir ki, çizgilerden biri diğerine eşit olmayı bıraktığında “eşitsiz” duruma gelmez, “başka” olur. Algılanan şeyin kendine özgülüğü, kendini bağlam tarafından şekillendirilmeye bırakıyor olmasıdır, yani “oluş”a. Bu, bilincin de “oluş” hâlindeki hareketidir. Bilim evreni, bu bakımdan yanlı, alışlagelmiş, özdeş ve önyargılıdır.

Husserl, bu açıdan çağının en etkili düşünce akımlarından biri olan “psikolojizm”in eleştirisi üzerinden düşüncelerini oluşturur. Buna göre, felsefeyi kesin bir bilim hâline getirecek “temellendirme”, her türlü bilme ediminin yapısını ifşa eden “bilince” yönelik bir keşif çalışmasıdır, bilinci doğallaştıran deneysel psikoloji değil (Tepe, 2003: 15). Psikolojizm, bilginin nesnesi ile bilme edimi arasındaki ayrımı bilmez (Zahavi, 2022: 24). Edim, zamansal ve fiziksel bir süreci imlerken, mantıksal ilkeler zamansal ve fiziksel değildir. Her dönemde, felsefeyi kesin bir bilim durumuna getirmek için çeşitli yollar denenmiştir ki bunlar, “psikolojizm”in yanı sıra “bilimcilik” ve “tarihselcilik”tir (Kockelmans, 2007: 124). Oysa bu hedefin önündeki en büyük engel de yine “bilimcilik” olmuştur. Ancak fenomenolojik bir yöntem sayesinde ortaya çıkarılabilecek çeşitli felsefi disiplinler yardımıyla asıl hedefe varılabilir. Bu yöntem, her türlü bilginin kaynağı olan “bilen özne”ye, “bilinç”e geri gitmedir.³ Yani verili olan şeylerin en son koşuluna, aşkın özneye!

³ Bu bağlamda, yansız bir alan açmak adına en iyi sıfır noktası, Descartesçi şüphe yöntemidir, der Husserl (2003 [1907]: 33). Çünkü zihinsel yaşam ve onun üzerine yalın özdüşünüm, şüphe edilemeyecek kadar

Husserl'in ünlü sözündeki gibi, "Her bilinç, bir şeyin bilincidir". Kendisi hakkında anlamlı biçimde söz edebildiğim her şey, bilinç aracılığıyla kendisiyle bağlantı kurabildiğim şeyler olarak, bir şekilde bana verilmiş olandır. Özne ile nesne karşılıklı olarak birbirine verilir. Demek ki her bilincin bağlantı kurduğu bir "nesne" vardır (Tepe, 2003: 14). Bilinç "yönelimseldir", her bilinç edimi bir nesneye, dünyaya "doğrudur". Bilincin bir şeyin bilinci olması da kendinin bilincinde olmasıyla olanaklıdır. Düşündüğünü düşünen düşünce! Yönelimsel bilincin bir özelliği budur, kendi kendini bilmesi.

Husserl'in "yönelimsel bilinç" kavramında bir ikinci nokta daha vardır ki o da bilincin durağan olmadığı, çeşitli türden edimlerle oluştuğu, dolayısıyla hareket hâlinde olduğudur. Edimler, bilincin yöneldiği nesneler olmadan olamayacağına göre, nesnesiyle kurduğu ilişki, bilincin kendisinde zaten taşınmaktadır. "Bilinç, denizin içinde taşıdığı maddeleri bıraktığı boş bir kumsal gibi, istenilen her şeyin kendisine bırakıldığı bir yer, istenilen şeyin doldurulabileceği bir kap değildir" (Tepe, 2003: 14). Bilinç, "oluş" hâlinindedir; oluşma'dır, biçimlenme'dir. Bilincin devinimini anlamak, bilince zaten malûm olan bilgiyi, yani nesneyle olan ilişkisini kendinde doğal olarak taşımasını açığa çıkarmaktır.

Bu felsefe için dünya, vazgeçilemez bir mevcudiyet olarak refleksiyondan önce zaten oradadır diyen Merleau-Ponty'e göre, bu felsefenin bütün çabası, "dünya ile olan bu naif teması, ona nihayet felsefî bir statü kazandırmak için yeniden keşfetmekten ibarettir". Burada, kesin bir bilim olma özlemi duyan bir felsefe ve aynı zamanda

gerçektir. Bildiğini bilme de bir bilmedir, bu ilk mutlak verilmişliktir. Bilince sahip olduğunu *gören* bilme, *içkin* bilgidir, bu yüzden bildiğini bilme, bilgi eleştirisinin soru(n)larından kaçır. Doğa ve tin bilimleri gibi nesnel bilimlerin bilgisi ise *aşkın* bilgidir. İşte burada bilen öznenin kendinden dışarı çıkarak nasıl bilebildiği bir kuşku konusudur. Tabii daha sonra Husserl, Descartesçi *cogitatio*'nun da fenomenolojik indirgemeye gereksinimi olduğunu söyleyecektir (2003 [1907]: 35). Zihinsel etkinlikte bulunan Ben de, zaman içindeki insan da, şeyler arasındaki şey de saf fenomenler değildir. Bu psikoloji alanı da terk edilmeye muhtaçtır. Aşkın bir indirgemeyle psikolojik Ben de dâhil indirgenen her şey, bir kez daha indirgenir, askıya alınır (Kockelmans, 2007: 129).

“yaşanan” mekânın, zamanın ve dünyanın hesabının verilmesi söz konusudur (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 9). Fenomenoloji, olgusal dünyadan değil, onun bilgisinden kuşku duyar. Bunun için *doğal bakışla* yöneldiğimiz dünyayı, indirgemelere başvurarak *yadırgatma* yoluna gider. Husserl’in “eidetik” ve “transendental” indirgemeleri⁴, her tür toplumsal, psikolojik, tinsel ve fiziksel verilmişliklerin reddine dayanır. Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*’te (1907), bilimlerin yargılarını ve felsefenin ortaya koyduğu görüşleri bir yana bırakmak, radikal bir eleştiri getirmek ve böylece saltık başlangıçlara varmak için, *bilgikuramsal indirgeme* yoluna gider (2003 [1907]: 66).

Bu bakımdan, “nitelik”i, ilkin bilincin bir unsuru yapmamak, onun da bilincin yöneldiği bir nesne olduğunu görmek, ikincisi de onu durağanlaştırmamak, her zaman bir bağlam içinde anlam kazandığını keşfetmek önemlidir. Böylece Batı metafiziğindeki özne ile nesne ikiliğinin aşıldığı bir hareket oluşur. Ne nesne, *nesnelik* bakımından tamamlanmış, olup bitmiş durumdadır ne de bilinç, bütün kavramların içinde biriktiği durağan bir kaptır. Burada sürekli oluş hâlinde olan bir dünya açılır ki bu, “fenomenolojik dünya”dır.

Dünya, bilincin onu gördüğü hâliyle dünyadır ve bu gerçekliğe göre ele alınmalıdır (Tepe, 2003: 20). Burada anlatılmak istenen, dünyanın, varlık tarzını bilince görünmesine bağlı olarak kazandığıdır. Bilince ve bu bilince göre bir dünyaya dikkat çekmek demek, “insana göre” bir zaman ve mekân açılmak, insanın deneyiminden itibaren geçmiş, şimdi, geleceği anlamlandırmaktır. Bu, şeyin zamansal ya da

⁴ Husserl’in indirgemeleri, yöntemsel adımlardır. Artık burada, nesnelerin kendisini kendinde oldukları gibi algılamak, peşin hükümlerden kaçınmak olanaklıdır. Joseph J. Kockelmans’ın dediği gibi, bu değişen tutumla, ilk başta göze çarpan görüntünün ardındaki derin anlam katmanları açığa çıkar (2007: 126). *Felsefi indirgeme*, eski çağlardan günümüze kadar gelen kuramlara kulak tıkamayı, yeni bir başlangıç yapmayı anlatırken; *eidetik indirgeme*, olgular (*factum*) alanından özler (*eidos*) alanına vardırır, olgular düzlemindeki bilgi, ide’ler düzlemine yükseltilir. *Transandantal indirgeme* ise artık fenomenolojik felsefe alanına geçildiğinde uygulanabilecek bir indirgeme türü olarak, doğal tutumla baktığımız şeyler dünyasından saf fenomenler dünyasına götüren indirgemedir daha radikal bir indirgeme olarak, Descartes’in şüphe ediminin yerine geliştirilen bir indirgemedir (Kockelmans, 2007: 126-132).

mekânsal uzaklığına veya yakınlığına ölçümlerle ve hesap kitapla değil, duygular ve deneyimlerle karar vermek anlamına gelir. Yani şeyi bilimsel teorilerden değil de yaşamdan öğrenmek demektir.

Husserl'in en ünlü öğrencisi ve bir dönem asistanı olan Heidegger, tam da bu bağlamda, aslî düşünmeyi, yöntemlerine indirgenmiş bir bilimin dışındaki yaşamla, dünyayla, Varlık'la gerçek bir ilişki kuran düşünme olarak koyutlar (2009: 9). Bu da bir “anlama” ve “yorum” sorunudur. Bunun için, *Varlık ve Zaman* adlı yapıtına “Varlığın anlamı nedir” sorusuyla başlar ve bizatihi varlığın kendisi hakkında soru sormanın unutulduğundan, varlığın görünmez hâle gelişinden söz eder (2008 [1927]: 1). Bilimler, kesin yasalara ulaşsa da sonunda kendi inceleme alanlarının varlığı sorusuyla karşı karşıya kalmışlardır (Heidegger, 2008 [1927]: 9-10).

Anlam sorunsalı, bilimin varlığı nesneleştiren teknik ve hesap edici düşüncesinin ufkunu aşan bir sorunsaldır. Çünkü varlık, olagelen, değişendir; dolayısıyla hesaplanamaz, öngörülemez olandır. Varlık'ın oluş hâlinde kavranışı ise “zaman” mefhumunu, varlık'ın ufku olarak tayin eder. Varlık, zamansallıktır. Varlığın anlamına ilişkin sorunun keşfi, burada düğümlenir. “Zaman” ve “zamansal oluş” (*zamansallık*), insan dünyasını ayırt edici biricik varlık tarzı olarak, bu dünyanın yapını ve kurulan, sürekli oluş hâlindeki bir dünya olmasını, dolayısıyla “tarih bilinci”, “kültür” ve “anlam” olarak dünya konularını gündeme getirir.

2. Yeryüzü İnsanın Yüzü: Heidegger

Heidegger'e göre, "varlık sorusu" sıradan bir soru değildir. Yunanlılar'ın varlık konusundaki yorum denemelerinden sonra, varlık sorusu gereksiz görülür. Çünkü "varlık", en kendiliğinden anlaşılır kavramdır, "kavramların en tümeli ve en boş olanıdır"; tam da bu nedenle tanımlanmaya gereksinimi de yoktur. Bu kavramla herkes ne demek istendiğini bilir (Heidegger, 2008 [1927]: 2-3). Oysa yazara göre, bu kavram, *a priori* bir belirsizlik taşır, hazır verili anlayışın getirdiği ortalama anlaşılabilirlik, kavramı açıklanmaya muhtaç ve karanlık kılar.

Varlık kavramı söz konusu olduğunda, kendiliğinden anlaşılabilirlik yoluna başvurmak, bir yöntem yanlısıdır. Heidegger, bu noktada Hegel'in de içinde kalmayı sürdürdüğünü söylediği, Eskiçağ'ın mantık usûllerine dayalı geleneksel ontoloji yapma biçimini açıkça eleştirdiğini ortaya koyan çok önemli bir açıklama yapar: Varlık, varolanlarla açıklanamaz (2008 [1927]: 2-3). Geleneksel ontoloji, böyle yapmıştır; varlığı imlenebilen, sabit, belirli bir varolanla/nesneyle tanımlamıştır.⁵ Varolanları belirlemekte izlenilen bu yöntem, varlığa uygulanamaz (Heidegger, 2008 [1927]: 3). "[Ç]ünkü varlık, mümkün bir varolan karakterine sahip değildir" (Heidegger, 2008 [1927]: 5). Varlık, hep bir varolanın varlığıdır, ama varolanın kendisi değildir. Varlık, varolanın yöneldiği şeydir, varolanı varolan yapan, belirleyen şeydir. Her varolanın iye olduğu bir değişmezlik zeminidir.

⁵ Bu, aynı zamanda bir modernite eleştirisidir. Modern dönemde de geçerliliğini sürdürmüş Eskiçağ'a iye bu varlık anlayışı, işaret ettiğini sabitleyip boyunduruk altına almak isteyen özne-nesne ilişkisini anlatır. Varlık sorusunun en anlaşılır ve açık soru olmasını sağlayan, varlık "şudur" ya da "budur" şeklindeki yanıtlardansa, sorunun "varlığın anlamı" nedir biçimindeki düzenlenişi, modern insanı tatmin olmaktan alıkoyar, bu sorunun yanıtı öyle kolayca verilemez. "Modern bilimin özünü meydana getiren matematik kesinlik, Varlığın anlamı sorununda bulunmaz. Soru, ucu açık bir soru olarak kalır. [...] Sorudaki ucu açıklık yorumuna olanak tanır" ki bu, modern insana yöneltilmiş bir sabır sınavıdır (Gülenç, 2010: 288). Modern insan, en kesin yanıtlara, en kestirme yoldan ulaşmak ister.

Varlık, bizden kendine özgü bir teşhir minvali ister. Dolayısıyla yeni bir terminolojik girişim olacaktır bu (Heidegger, 2008 [1927]: 5-6). Böyle bir terminolojinin yöntemsel adımı da transendental varlık analizidir, “fenomenolojik ontoloji”dir.⁶ Varlığın anlamı sorusunun bizler için önceden hazır olmasının anlamı odur ki varlığın anlamı, varolana bakarak okunacaktır (Heidegger, 2008 [1927]: 5-6). Çünkü varlığın anlamı birine sorulabilir, kavramın kazanılacağı hareket zemini varolanın kendisidir. Şey, yine şeyin kendisinden öğrenilebilir. O hâlde, varlık sorusunun çalışılacağı zemin, yine varolanın kendisidir. Bu ise varlık sorusunu sorabilme ayrıcalığı olan bir varolan olacaktır. Soru sorma, belirli bir varolanın “varlık hâli”dir ki bu varolan, kendini kendine şeffaf kılabilen *Dasein*’dır (Heidegger, 2008 [1927]: 7). Kendi varlığını ve kendisinden başka varolanların varlığını, kendisi için kavrama olanağı olan varolana bu özel adı verir Heidegger.⁷

Heidegger’e göre, onun bu ayrıcalığı, kendi varlığını, bizatihi kendi varlığını icra ederken *mesele* etmesinden kaynaklanır (2008 [1927]: 12). *Dasein*’ın, yani insan varlığının özü, “anlama”dır. Hazır bulduğu bu anlayışı, tematik bir araştırmanın konusu olarak da öne çıkarabilir. Onun için, varlığın anlamı gibi ontolojik bir sorunun biricik muhatabı, kendini bilen, kendi kendine şeffaf bu ontik varolandır. Bilinç sahibi bu varolan, bütün ontolojilerin ondan kökleneceği bir başlangıç noktası olarak, hem ontik hem de ontolojik bir önceliğe sahiptir. Varlık, bizzat *var* olarak anlaşılır. Bu varolan, varlık ile tam da anlak/anlama yoluyla ilişkilendirir. Varlık ve anlama, ontolojik (varlıksal) olarak içkindir. Heidegger’in, Husserl’deki “şeyi yine şeyden öğrenmek” düsturunu

⁶ Heidegger, Husserl’in epistemolojik bağlamda kullandığı fenomenolojik yöntemi, varoluş sorunu bağlamında kullanarak fenomenolojik doktrini yeni bir düzleme taşır, yani “Husserl’in ‘transendental bilinç analizi’ni, ‘transendental varlık analizi’ne dönüştürmüştür” (Gülenç, 2010: 289).

⁷ *Dasein*, Almanca’da “oradaki varlık” anlamına gelir ve Heidegger’in, insana ve varlığa ilişkin geleneksel ontolojilerin o âna kadar yaptığı bütün metafizik belirlenimlerden kaçınmak, onları “askıya almak” için kullandığı bu terim, insan gerçekliğinin yalnızca “orada” bir yerde durduğunu, konumlandığını anlatır (Esenyel, 2012: 43). İnsana ilişkin tek başlangıç noktası, onun *yalnızca* oradaki varlık olduğudur. Geri kalan her şey, metafiziksel önyargıdır. Bu terimle Heidegger, “insan” dendiğinde ona yüklenen *ruh*, *akıl*, *tin* gibi her türlü ontolojik belirlenimden kendisini sakınır ki ona ilişkin fenomenolojik bir analize başlayabilsin. *Dasein*, şurada varolmaklık’tır (Heidegger, 2008 [1927]: 90). O hâlde varlık sorusunun uygun biçimde ele alınacağı hareket zemini, başlangıcın sıfır noktası da odur.

varlık ontolojisine çekmesi, varoluş sorusunun yalnızca varolmaktan temellenmeyle ilgili olmasındandır. Onun için Heidegger, yaşamın dışındaki her şeyi “askıya alır”.

Dasein’ın özü, belirli bir dünya içinde varolmaktır (Heidegger, 2008 [1927]: 13). Yani insan varlığı, olgusaldır. Dünyada olmakla *Dasein*’a iye varlık anlayışı, “dünya”nın ve bu dünyada erişilebilir olan diğer varolanların varlığının anlayışını da kapsar ki bunlar da onun kendi varlığının anlamından daha az önemli değildir. Demek ki varlığı anlama’nın yanı sıra bilim yapma da onun varlık minvallerinden biridir. “O hâlde, kendilerine varlık karakteri *Dasein*’inki gibi olmayan varolanları konu olarak seçmiş olan ontolojiler de aslında, bizatihi *Dasein*’ın ontik yapısı üzerine temellenmekte ve bu saike dayanmaktadır” (Heidegger, 2008 [1927]: 13).

Dünyada hep bir hâl ve tutum içinde bulunan bu müstesna varolan, tam da bu “bulunmalar” ve “ilgilenmeler”le kendini ve dünyayı, bilimsel bir soruşturmaya dayanmadan da “bilir”; o, kendine ve dünyaya yabancı değildir. Onu, her tür ontolojinin kaynağı yapan da bu aşinalıktır.⁸ Öyleyse, bütün ontolojik girişimlerin sonul koşulu olarak *Dasein*’ın varlık anlayışı, onun özerkliğinde ve önceliğinde soruşturulacak, ontolojik önceliği olan bir konudur. Heidegger’de gündelik yaşam analizinin ayrıcalıklı oluşunu da bu belirler. Gündelik varlık minvali, *Dasein*’ın olanaklarını, tutumlarını, yeteneklerini irdeleyen felsefî psikoloji, antropoloji, etik, politika, şiir ve edebiyat, biyografi ve tarihyazımı gibi varlık minvallerinden farklı olarak, “varlığın anlamı”na kavuşmamızı sağlayacak biricik kılavuzdur (2008 [1927]: 16-17). Çünkü gündelik hâl, *Dasein*’ın kendini “çoğunlukla” ve “en yakından” gösterdiği bir hâldir ve onun hem “kendinde” hem de “kendiliğinden” kendini çıplak biçimde göstermesini sağlar.

Heidegger’e göre, *Dasein*, ortalama “hergünkülüğü” içinde gösterilebilirse, varlığın anlamının kendisi üzerinden görünür kılınacağı *Dasein*’ın fundamental analizi,

⁸*Aşinalık*, *Dasein*’ın kendini imlendirdiği yapıdır. *Dasein* için kurucudur, varlık anlayışını ondan temellendirir, *yorum* aşinalık temelinde olanaklıdır (Heidegger, 2008 [1927]: 89).

o zaman teminat altına alınmış olur. Çünkü gündelik sıradan eylemlerle dünyayı âdeta varlığın anlamına körleşecek kadar aşına kılan *hergünkülük*, rastlantısali değil, *Dasein*'ın bütün varlık minvallerinde, varoluş hâllerinde değişmeden kalanı, varlığı belirleyen “temel yapı”yı, varoluşunun özünü ortaya çıkarır. Bu bağlamda, varlık çözümlemesine başlamak için, en elverişli başlangıç noktası odur. Buradaki mesele, insana dair yetilerin çeşitli düzeylerde irdelenmesi değil, doğrudan “dünyada bulunma”nın, insan varlığının öz karakterinin ortaya çıkarılmasıdır, onun için sorun metafiziksel değil, ontolojiktir (varlıkbilimseldir).

Varlığı *kendiliğinden* bilmenin, bir araştırmanın konusu yapmadan da onu anlayabilmenin gizemi, tam da henüz hiçbir kavramsallaşmaya varmadan onu anlamaya olanak veren bir yapının, olanağın, biçimin ortaya çıkarılmasıyla aralanır. Eğer öyle olmasaydı, hiçbir şeyi bilemezdik. İşte Heidegger, gündelik yaşamın “sıradalığında” ve “herkes gibiliğinde”, “hergünkülük” dediği bu zamansal (*temporal*) yapıyı görünür kılar ki bu yapı, varlığın anlamının sırrını hem açan hem de örtendir. *Dasein*, sürekli ilişki içinde bulunduğu, varolma tarzı kendisinininkinden farklı olan bir varolandan, yani “dünya”dan hareketle kendi varlığını anlama eğilimindedir (Heidegger, 2008 [1927]: 16). Dolayısıyla varlığın anlamını, bu gündelik ilgilenmeler içinde yitirmiş ve kendi varlığının özünü göremez olmuştur. Oysa dünya, *Dasein*'ın, insanın ilgilenmeleriyle açılanır ve bir anlam kazanır.

Heidegger, insanın ilgilendiği şeylerin varlık karakterini, insanın varlık karakterinden ayırmıştır. Fenomenolojide gerçeklik, insanın ilgilenmeleriyle dokunur. Bu ise gündelik yaşamda olduğu için, fenomenolojik bir varlık betimlemesi, sıradan zamana ve onun eylemlerine, nesnelere, ilişkilerine önem verir. Geleneksel ontoloji yapma biçimleriyle hüküm süregelmış “özne-nesne ikiliği”ni aşmanın olanağını veren, Heidegger'in yaptığı bu iki kategorik ayırım, *Kartezyen* anlayışın eleştirisinde çok

önemlidir: Ne belirli bir varolan ne de bir varolanın özelliği olan Varlık denen o tümel şeyin, iki temel varolma olanağı/biçimi vardır: “varolan” ve “mevcut olan” (Heidegger, 2008 [1927]: 47)! Varlık’ın bu iki biçimi, ya birer “kim” ya da birer “ne”dir. “Kim”, bir *varoluştur* ki onun varlık karakteri varlık belirlenimseldir (*eksistansiyal*’dir⁹). “Ne” ise en geniş anlamıyla bir *mevcut-olmadır* ve onun varlık karakteri ise *kategoriyal*’dir. Çünkü bunlar, kim sorusuna yanıt veren insanal varolandan (*Dasein*) farklı varlık belirlenimlerine iyedir.

Oysa *cogito sum* diyerek felsefeye yeni ve sağlam bir başlangıç zemini öneren ve bu anlamda Yeniçağ’da felsefede radikal bir başlangıcın adı olan Descartes, “varolan” ile “varlık” arasında bir ayrım gözetmez. Varlığın anlamı, varolandan yola çıkılarak yanıtlanmaya çalışılır. Çünkü Descartes, varolanların varlığını, varolan (*töz*) ile onun varlığını (*tözsellik*) aynı anda imleyen *substantia* terimiyle karşılar (Heidegger, 2008 [1927]: 93). Bu terim, varolanın temel varlık yapısının, varlığın aslî karakterinin “uzanım”, yani “mekân” olduğunu anlatır. Varolan ile varlık’ın anlamının bir ve aynı şey olması, varlık denilince bir varolana işaret etmek ve bu varolanın da niteliklerini sıralamak demektir ki bu sayıp dökülen nitelikler, mekânsal oranları anlatan bağıntılardır. Varlığın anlamı, bu niteliklerden okunur: Uzunluk, genişlik, derinlik, uzaklık. Bu ise mekânın, varolanları öncelmesi, onlardan önce var olmasıdır.

Descartes’ta varlık anlayışının, yani tözün tözselliğinin olanağı, “uzanım”dır. İşte buna “dünya” (yer) denir. Biçim, hareket, güç, sertlik, ağırlık, renk; bunların hepsi, uzanımın hâlleridir. Onun için nesnenin gerçek varlığını belirleyen “yer”dir. Bütün değişimler içinde değişmeden kalan odur. Varolanlar, varlıklarını ona borçludur (Heidegger, 2008 [1927]: 94-95). Dolayısıyla varlığın anlamının ufku, mekân’dır (dünyadır, yerdir, doğadır). Dünya’nın “yer” olarak belirlenmesiyle bilinç, varolandan

⁹ Varoluşu meydana getiren bütüncül yapıya, bu yapıların oluşturduğu rabita bütününe *eksistensiyalite* denir (Heidegger, 2008 [1927]: 13)

kopartılır, bütün varolanların varlığını olanaklı kılana, aşkın olana gönderilir. Kurucu bir tanrı düşüncesine varılır. Bu ayrım, der Heidegger, bundan sonraki bütün “doğa ve tin” şeklindeki ontolojik ayrımları belirler (2008 [1927]: 92).

Elbette varolanların dünyada *bulunmak* anlamında bir *mekânsallığı* vardır. İçinde-var-olmak’taki “içinde” ifadesinden, bir mekân içinde belirli bir uzanıma sahip iki varolanın, bu mekân içindeki yerlerine göre birbiriyle olan varlık ilintisini anlarız: Derslik içindeki sıra, üniversite içindeki derslik, kent içindeki üniversite vs. tâ ki “kâinat içindeki” kente kadar (Heidegger, 2008 [1927]: 56). Fakat birbirleri *içinde* varolan bu varolanların hepsi, varlık tarzı “mevcut-olmaklık” olan nesnelerdir. Bu varlık minvali, insana ait değildir. Öte yandan, elbette aynı *içinde-var-olma* insana da iye bir yapıdır. Ancak bedensel bir nesne olarak insan bedeni, kendisi de mevcut-olmaklık yapısına sahip bir varolanın içinde mevcut olamaz (2008 [1927]: 56). Çünkü insan bir nesne değildir. Heidegger, insanı ve nesneleri “içine” yerleştirdiğimiz “doğa” ya da “dünya”nın kendisini de mevcut-olan şeyler sınıfına katar. Tam da bundan ötürü insan, “içinde” olamaz, “beraberinde” olur. Aksi takdirde insanın öncelikle tinsel bir nesne ve ondan sonra bir mekân içine yerleştirilmiş bir nesne olduğuna ilişkin safdil düşünceden hareket etmiş oluruz ki bu, tam da Heidegger’in eleştirisinin hedefindeki şeydir (2008 [1927]: 58).

Zaten varlık anlayışına kendiliğinden, bizatihi varolarak sahip olmadaki sır perdesinin aralandığı nokta da burasıdır. İnsan, varlık anlayışına, diğer varolanlardan farklı olarak bedeninin, dünyadaki nesneler arasında bir nesne olmamasında iye olur. Merleau-Ponty’e göre, bedenin bir nesne olmasını engelleyen şey, nesnelerin onun sayesinde var oluyor olmasıdır. “Öyleyse beden, tek özelliği her zaman burada olmak olan dışarıdaki nesnelerden herhangi biri değildir. Onun kalıcılığı, hakiki nesnelerin, gözden kaybolabilen nesnelerin göreceli kalıcılığına temel oluşturan mutlak bir

kalıcılıktır” (2017 [1945]: 139-140). Merleau-Ponty’e göre, beden, nesnel mekânın bir kipi değildir. Heidegger’in de ortaya koyduğu gibi, varolanlar, ya bir *nesne* ya da *Dasein* olarak var olabiliyorsa, insan bedeni, diğer nesneler arasında bir nesne, gözler de madde parçası olabilir mi?

İnsanın varlığını nesnelerin varlığından ayıran şey ise “ilgilenme”dir (Heidegger, 2008 [1927]: 58-59). Yalnızca insana iye *içinde-var-olma* tarzları vardır: Bir şeyle uğraşmak, üretmek, bir maddeyi işlemek, bir aracı kullanmak, istemek, vazgeçmek, kaybetmek, bilgi almak, gözetlemek, tartışmak, dinlenmek, fırsat kaçırmak, yerine getirmek vs. İnsanın varoluşu, adına *ilgilenme* denilen bu içinde-var-olma tarzları içinde parçalandı, varlık tek tek varolanlara ve onlarla ilgili bilgi alanlarına bölündü. Bütünlüğün yeniden yakalanması, edimleriyle hep bir şeye yönelik özen ve kaygı içerisindeki insanın, mevcut-olanlar ile *birlikteliğini*, “birlikte-var” olduğunu kavramaktan geçer (Heidegger, 2008 [1927]: 64). İnsan, dünyanın içinde değil, dünyayla birlikte-var; onun *içinde* değil, onun *beraberinde* var olur. Çünkü insan, maddi doğayı daha işlerken, hammaddeyi gerece dönüştürürken, varlıklarının anlamına vakıf olduğu, varlık tarzları kendininkinden farklı olan el-altında-olanları yaparken/işlerken *zaten* oradadır (Heidegger, 2008 [1927]: 68-69). Dünyanın, hergünlükten, yani vasat zaman üzerinden açıklanabilmesinin nedeni de budur (2008 [1927]: 68-69).

“Zaten oradalık”, en başından insanın anlam verdiği bir dünyada bulunmak anlamına gelir. Çünkü dünyayla ilgilenmek, zaten onu keşfetmiş olmak, ilgilenici bakışa tâbi tutmak, bir dünya kurmaktır. Bu *ilgilenmelerle* dünya, “dünyasal” olmaya, yani insanî bir yüz kazanmaya başlar. Descartes’ın hareket noktası olan, varlığıyla bütün varolanları temellendiren, onlara var olabilecekleri bir “yer” sunan maddi doğanın Heidegger’in düşüncesinde kendisinin de bir varolan, dolayısıyla keşfedilmesi gereken

salt nesne olarak atanması (2008 [1927]: 102) gösterir ki mekân da açığa çıkarılması gereken bir nesnedir. Mekândan hareketle açıklanacak olan insan değil, insandan hareketle açığa çıkarılacak olan mekândır (Heidegger, 2008 [1927]: 68). Mekân da dâhil, nesnelerden hareket etmek en doğal yol gibi görünse de bunlar askıya alınmalıdır, indirgenmelidir (Heidegger, 2008 [1927]: 104). Doğa, diğer varolanları açıklama gücüne sahip olmayan, kendisi de keşfedilmeye muhtaç varolan olarak, dünya-içindedir. Dolayısıyla varolma biçimleri için bütüncül bir kavrayış sağlayacak olan şey, dünya-içinde-varolma'nın kendisidir, mekân değil. O nedenle, önce bulunuş'un anlamına odaklanmalıyız.

İnsan ve dünya arasındaki rabıtayı anlamak için, “birlikte-varolma” olan bu bütünsel yapının zamansal (*temporal*) karakteri açılmalıdır. Çünkü belli bir yerde, mekânda karşılaşabilir olmak, huzurda bulunma anlamında bir zaman sorunudur. Mekânsallık, karşılaşmanın, ilişkide olmanın, ilişkiselliğin, etkileşimin bizatihi kendisi olarak yorumlanmalıdır. Bu nedenle Heidegger, dünyanın insanın edimleriyle, ilgilenmeleriyle dokunduğunu ortaya koyan, dolayısıyla mekânın bir “ilişkisellik” olarak keşfedilmesini sağlayacak bütünsel bir yapı etmeni olan “dünyasallık” terimine başvurur (2008 [1927]: 66-67). *Dünyasallık*, bu bakımdan, doğa, ağaç, dağ, taş gibi mevcut şeyleri görünür kılarken kullandığımız, mekânsal içindeliği anlatan alelâde dünya kavramını aşar. Dünyasallık, insanın bağıntı kurmasıdır. “Varolanlar ne ise öyle varolurlarken bir şeye imlenilmiş olarak keşfedilirler” (Heidegger, 2008 [1927]: 85-86).

İlintilerin sayesinde ve onların dâhilinde kalarak kendini anlamanın ufku, yani anlamın meydana geldiği ufuk dünyasallıktır ki bu, “tarihsellik” düşüncesinin ta kendisidir. Bu ufuk, insanın dünyayı tematik olmasa da *öncesel* keşfetmesini sağlayan bir tür *praxis* anlamında, hergünlüğün sıradanlığıdır. Mevcut-olan şeyler ya da ilişki bütünleri, bu dünyasallık içindeki yerlerine göre konumlanır ki bu, “anlam”dır. Dünya;

anlamdır, bağlamdır. Dünya, insanın bir karakteri olarak dünyadır. İnsanın, şeyleri *zaten* bizatihi dünyada olma yoluyla bilmesinin kökeni, ilişki bütünlerini ifade eden dünyasallığıdır. Çünkü ilgilenme denen ilintilendirme rabıtalari, yalnızca açılanmış bir dünyanın ufkunda anlaşılabilir.

İşte insanın, varolanların ve kendisinin varlığına ilişkin *kendiliğinden* bilgisinin, bilme duygusunun kaynağı, *zaten* ilgilendiğı dünyadır. Bu anlamda bilme, bir bütündür. Bu da mekânsal değil, zamansal bir sorundur. Çünkü insanın imlemeleriyle aşına olunmuş ve kurulmuş bir dünya fenomeni, bu aşinalığın sayesinde olanaklı olduğı “tarihsellik”ten türer ki onun da temel yapısı “zamansallık”tır. Şurada olmak, zamansallığın ekstatik birliğinde açıklığa gelir. Varlığı bütünsel olarak kavramanın ilk zemini, odur (Heidegger, 2008 [1927]: 372). “*Dasein* tarihseldir: Zamansal olduğı için tarihseldir, tarihsel olduğı için zamansal değil” (Türkyılmaz, 2009: 8).

Orada-olan’ın (*Dasein*’ın) “tarihselliğı” (*Geschichtlichkeit*), tarih bilimindeki tarihi (*Historizitaet*) değil, *Dasein*’ın olgusal varlığıyla bugüne kadar “nasıl”sa öyle var olmasını anlatır. Ama tabii ki varoluşsal bir olanak/etkinlik olarak geçmişin “tarihbilimsel” yorumu da ondan ayrı değildir. *Dasein*, kendi varlığının temelinde tarihsellik tarafından belirlenen varolan olduğı için, tarihbilimsellik de onun bir varlık olanağı, varoluşsal etkinliğidir (Heidegger, 2008 [1927]: 21) “Belirtik olsun ya da olmasın, *Dasein* hep kendi geçmişi olarak *vardır*”, der Heidegger (2008 [1927]: 20). Bu, antropolojik bağlamda türsel bir geçmiş değildir, “dünyanın bir karakteri” olarak geçmiştir. Dünya, yalnızca ve yalnızca insanın dünyasıdır. İnsanın bakış açısının dışında ve ötesinde tasavvur edilemeyen bir dünya!

Dasein, kendi varlık minvaline ve varlık anlayışına, geleneksel *Dasein* yorumlarının içinde serpilip büyüdüğı için sahiptir (Heidegger, 2008 [1927]: 20-21). Bu, *Dasein*’ın herkesin olduğı alanda eylemesi anlamında bir “yaşanmışlık” anlatır.

Yaşanmışlık, hem geçmişte hem de gelecektir, o bir olanak olarak hep beliredurur. Yaşanmışlık’da söz konusu olan, insan varlığının olgusal kökeni anlamında bir “yazgı”dır ki o, gündelik hayat döngüsünde tekrar tezahür eden ve de dünya durdukça hep tezahür edecek olandır. Onun için *Dasein*’in tarihselliği, onun kökeni olarak geride bıraktığı bir geçmişi değil, önünde sürdüğü bir olanağı, yani geleceği imler. Geçmiş ve gelecek, bu sayede “zamanın ekstatik birliği” olarak açılanır.

Heidegger’in varlığın künhüne ermek için *aşkın* değil, *sonlu* bir hareket zemini kazanmak istemesinin, dolayısıyla gündelik varoluşa, hergünkülüğe yönelmesinin nedeni budur (2008 [1927]: 68-69). Çünkü zamansallığın varlık açısından taşıdığı anlam, kendini orada açar. Bu ise alelâde zaman kavrayışından uzaklaşırsak anlayabileceğimiz bir şeydir. Zamansallığın görünür olduğu, elle tutulur hâle geldiği vasat hergünkülüğün, aynı zamanda zamansallığı açımladığını görebilmek için, hergünkü vasat zamanın dışına çıkmamız gerekir.

Heidegger için “zaman”, Aristoteles’ten Bergson’a uzanan genel çizgide olduğunun aksine, insan yaşamındaki anların *ardışık* birbirini izlemesi değildir (2008 [1927]: 18). İnsanın zamansallığı, onun “doğum” ile “ölüm” arasında olagelmesidir. Bu ise dünyanın bir imlemeler bütünü olarak kazandığı insanî çehrede, insan varlığının hep fânî olageldiği “kökensel zaman” ile geçici varolduğu “gündelik zaman”ın içkinliğini kavramayı sağlayacak bir aşkın zeminde anlaşılabilir. “Kökensel zaman”, gündelik ilgilenmelerde kendini görünür kılar, ete kemiğe bürünür, ne de olsa insan tanıyıp bildiği şeyler arasında yaşamını dokur; onun evi, mekânda zamansal olarak karşılaştığı varolanlarla yapılır. Dolayısıyla iki zaman türü de temelini *ölüme-doğru-olmak* varlık yapısında bulan, ölümden köklenen “zamansallık”tan türer.

Gündelik yaşama, yani herkes gibiliğin sıradanlığı olan toplum yaşamına katılmak, fânî yazgının akıntısına ters yönde yüzmektir. Dolayısıyla yazgı ile ona karşı

direncin sahnesi, gündelik varoluştur. Böylece, şuradaki-varlık olarak *Dasein*'in yapısı, mekânın zamansallaşmasıyla açılanır. Heidegger, mekânı zamansallaştırmaktadır. Bu bağlamda, gündelik yaşam ve mekân, ölüme-doğru-olmaklığın her an yeniden üretimidir. *Dasein* var olduğu sürece, der Heidegger, ona “daha hep olabileceği şu veya bu henüz-olmamışlık aittir” (2008 [1927]: 257). Dünyada olduğu sürece, onda hep *noksan* olan şey, henüz başa gelmemiş olan “ölüm”dür. Ölüm varlığa iliştilmiştir ve her gün, her an ölürüz. Varlık noksanlığının ortadan kaldırılması, yani tamamlanmışlık, dünya-içinde-varolmanın kaybı demektir (2008 [1927]: 251).

Dolayısıyla insan varlığının yapısal özü ve gerçekçi temeli, *daimi tamamlanmamışlık*, noksanlık olan “ölüm”dür. İnsan, ancak öldüğünde tamamlanır. Dolayısıyla düşünüre göre, varlığın anlamına ilişkin bütüncül bir kavrayışa ulaşamamamız, bilgi yetimizin kusurundan değil, ölüm başa geldiğinde orada olamayışımızdandır. Artık-şurada-var-olmamaya geçiş, yani huzurda bulunmayış, insanı, bu geçişi anlama olanağından yoksun bırakır (2008 [1927]: 252). İnsan, özü gereği bu dünyada “başkalarıyla birlikte-olma” olarak var olduğundan, ancak başkalarının ölümü aracılığıyla ölümü anlama olanağına kavuşur. Ölüm, *Dasein*'in hiçbir şekilde vekâlet ettiremediği olanaktır (2008 [1927]: 254-255). Zaten en başında kendini kendinde icra etmenin kendisi, ölümü imler. İşte gündelik varoluş hâlleri, herkes gibiliğe sığınıp, ölümün varlığın anlamı açısından taşıdığı sahilliği hem örter hem de açar.

Heidegger'in *zamansallıktan*, zamansal varoluştan kastettiği, varlığı aslî biçimde anlama olanağını veren söz konusu bu “ölüm yönündeki varlık yapısı”dır. Bu nedenle, varlığın ontolojik analizinde, varlığın anlamını ortaya çıkaracak asıl ve sonul varlık olanağı olarak ölümü başlangıç noktası olarak tayin eder. Bu bağlamda tarih sorunu, Heidegger için, bu başlangıca dönmekle ilgilidir (Türkyılmaz, 2009: 7). Varlığın

anlamına ilişkin soru sorma olanağı, bu başlangıçla, yani *Dasein*'in varoluşunu “bütünsel” kavramanın en hakiki olanağı olan ölümün farkındalığıyla olur.

Bu yaklaşımın kendisi, Husserl'e değindiğimde söylediğim gibi, bilimlerin ve modernitenin tekniğe, ölçmeye, hesap etmeye indirgenmiş düşünce çerçevesinin radikal bir eleştirisidir. “Tarih, orada olan olarak bizim varlığımızda kendini temellendiren tarihtir ve bu tarih ‘varlığın hakikatine bir aidiyetin garantisini sağlar’” (Türkyılmaz, 2009: 9). “Biz kimiz” sorusu, varlığın anlamının unutulması ve kendine ilişkin farkındalık bağlamında, bir gelenek ve miras sorunsalıdır -geleneksel ontolojilerle, onların mirasıyla yüzleşmek anlamında-.

Varlığın anlamını açığa çıkaracak “kendine ilişkin farkındalık”, *herkes* gibi yaşayan *Dasein*'i kamusalıktan çekip çıkaracak ölümün farkındalığıdır. Yaşamın akışından geri durmayı sağlayacak münzevilik hâli, bu farkındalıkla gelir. Ölmeden de ölümün farkında olunabilir. Ölüm, devredemeyeceğimiz kendi varlığımızla ilgili olduğundan, onun bir tek bize ait, biricik, müstakil tek otantik varlık olanağımız olduğunu bilmek, ölümü varoluşa dair bütünlüklü bir perspektif olarak görmeye yeter. İşte Heidegger'de “bütünsel bir hafıza”nın yolunu açacak “zaman birliği” tasarımı, ölümden temellenir. Bu bağlamda, zaman-mekân ilişkisini *varlık* sorunuyla bağlantılı ele alan Heidegger'in fenomenolojisi, hafızanın anlaşılmasına ışık tutar. Bundan sonraki kısımda, Heidegger'in zaman kavrayışının hafıza açısından taşıdığı olanakları irdelleyeceğim.

3. Bütünsel Zaman: “Seyir Var Seyir İçinde”¹⁰

a. Zamandaki İnsan, İnsandaki Zaman

Gerek mekânın zamansallaştırılması gerek ölüm olgusunun geleneksel zaman anlayışının eleştirisi için açılmanması, hafıza için de eleştirel, ezber bozan ve daha derinlikli bir düşünüşe varır. Yalnızca varlığı unutulmuşluktan kurtarma, böylece Batı metafiziği mirasıyla yüzleşme anlamında değil, bu sorunsalla kökenden bağlı *hafıza çalışmaları* denilen alanın ele aldığı biçimiyle hafıza anlamında da. Sonlu oluş’u fark etmekle gelen “zamansallık” kavramı, Batı metafiziğinde kabul gördüğü hâliyle hafızanın da bir reddidir. Hatırlamayı, eşbiçimlilikle ilerleyen bir yeniden üretim olarak kavramış Batı geleneği (Casey, 1984: 279) düşünülürse.

Kartezyen anlayışın her şeyi olanaklı kılan sonsuz mekânı’nın zamansallaştırılması, “varlığın anlamı”nın sonsuz/aşkın bir ideden değil de *hergünkü* varoluşun zamansal mekânında huzura gelen sonlu’dan hareketle açılmanması, bir yerde duygusal bir beden kılavuzluğunda kavranacak bir hafızayı açılar. Sonlu olan ve bu varlık tarzını kendi varoluşundan bilen bilinç, “duygusal bir bilinç”tir. “Kökensel zaman” ile “alelâde zaman”ın birbirinden ayrıştırılması sorunu, mekânın zamansallaştırılması ve bu yolla varlığın anlamının ontolojik karakterinin ortaya konulması sorundur. Bunu hafıza açısından da ele alabiliriz.

Kuşkusuz *Dasein*’ın varlığa, ölümden köklenen bütüncül bir zamansallık tasarımıyla bağlanması, hafızayı duygusal bir öz biçiminde kavramak için önemlidir. Çünkü hatırlama ve unutmaya icra edilen şey, insanın bizatihi kendi varoluşudur. Hafıza, kendi varoluşunun temelini imler. Hatırladığı ya da unuttuğu, budur. Hafıza kendini söyler, kendini konuşur; bu anlamda özdeşleşmiştir. Ricoeur’ün de dediği gibi, her şeyden önce dil kullanımıyla ve dilin kullanımlarını destekleyen öznellik ile ilgili

¹⁰ Pir Sultan Abdal

olarak da böyle deneyimlenir. Ricoeur'e göre, hiçbir yaşam deneyiminde, öznenin kendisini deneyiminin nesnesel hedefi olarak belirlemesinden daha bütünsel bir katılım yoktur. Fransızca'da ve diğer dillerde dönüşlü zamir olan "kendi"nin kullanımı boşuna değildir. "İnsan bir şeyi anımsadığında, kendi kendini anımsar"¹¹ (Ricoeur, 2012a: 114-115).

Ölüm, Heidegger'in geleneksel zaman anlayışlarından farklı bir zaman anlayışına geçişinin kurucu olgusudur. Varoluşla ilgili otantik bir kavrayışın anahtarı, ölümün farkındalığında gizlidir. Onu, *bütünsel* bir zaman tasarımının olanağı yapan şey ise, insanın onun farkında olabilmesidir. İnsan doğum ile ölüm "arasında"dır. Onun için *Dasein* "sondaki varlık" değil, "ölüme-doğru-varlık"tır. Henüz başa gelmemiş ölüm, bir an için bile insanı yaşamdan koparmıyorsa, o ancak kendisine doğru yol alınan bir fenomendir (Heidegger, 2008 [1927]: 260-261). Kartezyen mekân kavrayışını boşa çıkaracak mekânın zamansallaştırılması, doğum ile ölüm "arasındaki" bu varoluşla -bu aradalık'tan gelen "poetik açıklıkla" (Kurtar, 2009)- ilgilidir. Bu bağlamda, kazanılacak zamansal bütünlüğün temeli olarak ölümün farkına varmak ile hafıza arasında bir ilişki vardır. Çünkü hafızayı duyguya içkin olarak kavramak, bu farkındalıkla gelir. İnsanın dünyada bulunuş'u, bu farkına varışla gelen duygulanımlı bir bulunma hâlidir.

İnsan yaşamı, doğum ile ölüm arasındaki bir uzanımdır. Toplumsal yaşamı imleyen hergünlük, bütün tekdüzeliği ve bunu aşma girişimleriyle zamansal açıdan uzayıp giden bir uzanımdır. Ama bir koşulla ki zamansal diziler hâlinde uzayıp giden, yaşanıp durulan günlerin kendisi değil, doğum ile ölüm arasındaki insanın kendisidir. Yaşam, insanın oradalığı ile zamansal karakterdeki bir mekândır. Zamansallık, yaşamın başa gelen olaylarıyla, yani insanla bir uzanım biçiminde belirir. Bu da insanın bizatihi

¹¹ Ricoeur, bireysel hafızanın kökenselliğini ve ilkselliğini savunan görüşlerin, hatırlamanın kişisel düzeyde olması bağlamında, bu dilsel dönüşlülükten kaynaklandığını belirtir. Hafıza bir özel mülkiyet modelidir, geçmiş izlenimlerin yeri, bireyin belleğidir ve bu, kişisel özdeşlik, kimlik ve kişinin zamansal devamlılığının koşuludur (2012a: 115).

dünyadaki fiilî varlığının kendisinin zaman olduğunu anlatır. Zaman, insandır. Zaman, biziz!

Burada dikkat edilmesi gereken nokta, “ömür” denen garip yolun bir güzergâhını yürüten insan anlayışını imleyen “zaman içinde” olmak ile varlık birliği olarak doğumun ve ölümün bütünselliğinde insanın kendisinin bir uzanım olduğu “zamansallığı” birbirinden ayırmaktır. İnsanı “zamanın içinde” gören görüş, yaşamı, zaman içinde başa gelen olayların biraraya gelmesinden oluşan bir şey olarak görür. Bu anlayışa göre, olaylar dizisi içinde sahici olan tek “gerçek” vardır ki o, “şimdiki şimdi”dir. Geçmişte başa gelenler “artık” yoktur, gelecekte başa gelecek olabilenler ise “henüz” olmamıştır. Bu değişken iki uç sınır aralığında *Dasein*, *aynılık* içinde kendini özdeş olarak tutmaya devam eder.

Oysa *Dasein*, başa gelen olaylardan oluşan anlık gerçekliklerin bir toplamı olarak varolmaz. O, bir nesne, zaman içinde mevcut-olan bir şey değildir. Bizatihi kendi zâti varlığıyla o, zamanın kendisidir. Çünkü “doğum”u, artık mevcut-olmayan olarak geçmişte bıraktığı bir olay değildir, “ölüm”ü de henüz başa gelmedi diye onun için varolmayan bir şey değildir. Varlık birliği olarak, insanın kendisinin zamansal bir uzanım olmasının anlamı, budur. “Ölüm *Dasein*’ı varolduğu andan itibaren devralan bir varlık minvalidir”, der Heidegger (2008 [1927]: 261). Burada, bütünsel bir hafızayı olanaklı kılan, -Heidegger’in “zaman ekstazları” dediği (Yıldızdöken, 2017)- “bütüncü bir zaman” tasarımına varırız.

Merleau-Ponty’nin de dediği gibi, geçmiş ve gelecek denen şey, “özne için” geçmiş ve gelecektir (2017 [1945]:550-551). İnsandır zamanı, geçmiş ve gelecek şeklinde deneyimleyen; zaman kendiliğinden sahip olmaz buna, onu bölümlendiren kendinde ardışıklığı değil, başa gelenlerin önce-sonralığıdır. Dolayısıyla burada, “gelecek”, “geçmiş”, “şimdi” gibi, alelâde ve ölümün varlığını örtücü, unutturucu

zaman anlayışından uzaklaşılır. Bu bölünmüş zaman tasarımı, sahih olmayan zaman anlayışından türer (Heidegger, 2008 [1927]: 346-349).

Zamansallık, bu üç unsurun zamanla biraraya gelmesinden oluşmuş değildir. Heidegger'e göre, *Dasein*, kendi kendini konu edebilmekle istikbâle (geleceğe), *Dasein*'in yazgısıyla oldum-olasılığa (geçmişe) ve beraberinde varolmakla da huzurda bulunmaya (şimdiye) bağlanır. İnsan, “istikbâl”, “oldum-olasılık” ve “huzur”un zamansal birliğinde varolur ve varlığını anlar. *Dasein*'in varlık hâllerinin çokluğu olan bu fenomenler, zamansallığın *ekstazları*dır. Zamansallık, onların birliğinde husule gelendir, onların ayrı ayrı biraraya getirdiği bir şey değildir. Bu da *Dasein* varoldukça dünya da “şurada” var olacak demektir. Aynı biçimde, hergünkü ilgilenme hâlleri de bir şeylerin üst üste yığılması değildir. Zaten gündelik “zaman-içinde”liğin koşulu da bu zamansallıktır. Dünya, zamansallığın ekstatik birliğinde açılanır. Bu açılanma, Daseinsal mekânsallığı olanaklı kılandır. Yeryüzü, insanın yüzüdür!

Tarihe sahici bir giriş yapmak, zamana “tarihibilimsel yaklaşma”yı hakiki biçimde kavramak, zamanın *Dasein*'a ait olduğunu bilmekten geçer. Tarihsel olmak, el altında-mevcut-olan nesnelere değil, yalnızca *Dasein*'a iye bir varlık tarzıdır. Varlık minvali *mevcut-olmaklık* olan şeyler, ancak *Dasein*'in bir zamanlarki dünyasına iye olmaları dolayısıyla tarihseldir, tarihibilimi onları tarihibilimsel objeleştirmeye tâbi tuttuğu için değil (Heidegger, 2008 [1927]: 404-405). Bu bağlamda, doğanın ve nesnelerin bir “geçmiş” yoktur. Yani “zamansal uzaklık”, tarihselliği açıklamaz. Heidegger'in belirttiği gibi, en eski olan, en hakiki anlamda tarihsel olan değildir. Tarihsellik, uzak geçmişe doğru hep daha çok geriye giden bir hareket değildir. Heidegger'e göre, “geçmiş”, eğer artık “mevcut olmayan” anlamında kullanılıyorsa, bu kesinlikle *Dasein*'in geçmişi değildir. Bu, insanı, daha büyük bir zaman-mekân rabıtası anlamında “varlığa” bağlamaktır. Onun için zaman-içindelik, zamansallığın bir türevidir

(modifikasyonudur), bu da geçmişin eşit derecede gelecek ve şimdiyle birlikte husule gelmesidir.

Mevcut-olanlar'ın tarihi, ikincil anlamda tarihseldir (Heidegger, 2008 [1927]: 405). Alelâde dünya-tarihi, bu ikincil tarihselliği cihet alır. *Dasein*, dünyaya düşkün biçimde varolduğu, onunla kaynaştığı için, hergünkü iş güç ve hayat telâş sırasında kendini kaybederek, kendi tarihini bunlardan okumaya başlar; ikinci dereceden tarihsel olan şeylere, birinci dereceden bir tarihsellik atfeder. Oysa nesne, tarihselliğini, insan mekânsallığı dolayısıyla daha büyük ilişki rabıtalara iye olmasından alır. Bu bağlamda alındığında ise dünya-tarihi, yaşanılmışlığı anlatır; *Dasein*'la birlikte-varolan ve gereç yapısındaki şeylerin ve mevcut-olanların “yaşanılmışlığını” (Heidegger, 2008 [1927]: 412).

Burada, “hafıza” fenomenini ontolojik bir zeminde ele almayı sağlayacak çok önemli bir nokta vardır. Dünya-tarihsel varolanların, yani insanın anlam dünyası içinde, ilişkiler bütünü içinde kendisiyle karşılaşılabilenler şeklinde varolanların ve onlar aracılığıyla vuku bulan şeylerin (olay, durum) varlığı, başa gelen, mevcut bulunan ve sonra da ortadan kaybolan şeyler değildir. Eğer öyle olarak deneyimleniyor ve yorumlanıyorsa bu, sıradan varlık anlayışının “varlığı” kayıtsız bir mevcut-olmaklık olarak anlamasındandır (Heidegger, 2008 [1927]: 413). Hafızayı konu eden antik ve modern yaklaşımlar, ileride değineceğim gibi, hafızanın kurucu sorunsalı diye kabul görmüş imge ve anı sorunsalı bağlamında, genellikle mevcudiyet metafiziğiyle tanımlanan bu düşünce çerçevesinin sınırları içinde seyretmiştir ve bu bağlamda, aralarında kopuş kadar bir süreklilik de vardır.

Tarihbilimsel objenin seçilme nedeni, onun ne biricikliği ne de biricikliğinde içerdiği tümelliğidir; o zaten insanın tarihselliğindeki fiilî varoluşsal seçimlerle çoktan seçilmiş olandır. Çünkü varlık, olagelendir. Hafıza açısından ele alındığında bu

olagelmenin anlamı odur ki, insan hatırlar! İnsan olanaklara fırlatıldığı için, dünyada eylediği için, bağıntı kurduğu için, hafızası eylemidir. Hafıza, bir biçimlendirmenin konusudur. Hafıza, bu bağlamda bir olanak olarak geçmişi gelecekte açan bir kuvvedir. Bunu ise bedenın eylemsel hareketinde, şimdi ve buradalığında yaptığı için, her daim güncel ve değişkendir. Kökensel zaman ve sıradan zaman-içindelik, hafızada içkindir. Bu ise hatırlamanın, hem öznelliği hem de öznelerarasılığıdır. Hafıza, bir iletişim olarak zamanı ekstatik bütünlüğünde açar, bu açılma bedenın varlık birliğinde olur, iletişim kuran ve kurulanı varsayar.

Burada, karanlık ve belirsiz bir mefhum olan hafızayı anlamaya ışık tutacak bir düşünme penceresi açılır. Bütün mesele, zamanın üç'lü biçimde parçalanmasının metafizik zaman anlayışının bir getirisi olduğunu akılda tutarak zamanın bütünselliğini ayırt etmekte ve bununla ilgili olarak da olmuş olanın, artık mevcut olmamak anlamında bir kez olup biten bir şey olmadığını görmekte düğümlenir. İnsan varoluşu, nesne gibi kayıtsız bir varoluş değildir, orada hiçbir şey yokluğa düşmez; akış, biçimlenmedir. İnsanın her daim olanaklara fırlatılmış ve yazgılı olması, düpedüz bir *biçim* sorunudur.

Varlığı yontan, insanın eylemidir. Zamanın görülebildiği varsayımı buradan temellenir. Olgusallığı kendi varolmayışında tutan, onu kendi yokluğunda var eden şey, hafızadır. Bu da insanın zamansallığının bizatihi kendisidir. Zamanın ekstatik birliği olan hafızanın, ikili anlamıyla -hem yaşanmış olaylar hem de onların yazımı anlamında- "tarih"in kökeni olduğunu, bu hakkı da tam da insan varoluşunun aşkın zamansallığından aldığını belirtmem, yerinde olur. Zaman ekstazlarının birliği olan zamansallık, bütünsel bir hafızayı açılar.

b. Üç'lü Zaman: Zamanın Buyruğu

Zamansallık, hem ölçülen ve düzenlenen zamanın olanağı hem de onun aracılığıyla husule gelendir. Bu da şeyi şeyden öğrenmek düsturunun uygulanışı olarak zamanı, yine zamandan yola çıkarak anlamaktır (Heidegger, 1996: 59-61). *Dasein* zamanı, hergünkü ilgilenmelerinde yöneldiği gereçlerde ve uğraşlarda bulur. Zamanı mekânda, nesnelerde bulduğu için de zamanı *mevcut-olan* olarak anlar. Çünkü bir saatin açık kıldığı kamusal zaman, hep şimdiki zamandır, geçmiş ya da geleceği gösteren bir saat yoktur (Heidegger, 1996: 91). Nesneleri birarada tutan bir nitelik olarak ele alındığında zaman, bir ânı ötekinden üstün olmayan tek biçimli ve bağdaşık şimdilerin sonsuz dizisidir; gelip geçen ve habire geçmişe yuvarlanan anların dizisi (Heidegger, 1996: 65).

Dolayısıyla zamanı, sonsuz şimdilerin akışı olarak gören böyle bir zaman kavrayışında, diğer bütün zamanlar “şimdi”ye göre belirlenir ve bu bakımdan “şimdi”, bütün zamana hükmeder. Sonsuz şimdi dizilerinin düzenlenmesi anlamında hergünkü zaman, hesaplanacak ve düzenlenecek bir temsil sistemidir. Bu ise varlığın varolanlara indirgenip parçalanarak insanın varlıkla bağının kopmasının ve varlığı unutmasının ardındaki bakış açısını anlamamızı sağlar. Bu bakış açısı, ilk kez Aristoteles’in *Fizik* adlı yapıtında, doğanın ontolojisi bağlamında sistemli biçimde ele alınan, Heidegger’in alelâde dediği, zamanı “yer” ve “hareket”le ilintili olarak ele alan yaklaşımdır (2008 [1927]: 454).

Bilindiği gibi, sonsuz bir şimdi’de varolan varlık anlayışı, Aristoteles’in zamanı hareketin ölçüsü olarak görmesinden temellenir. Aristoteles, zamanı doğayla açıklamıştır. Doğada gözlediği değişim ve devinim, değişim ile zaman arasındaki ilişkiyi düşündürmüştür. Aristoteles, zamanın varolanlardan mı varolmayanlardan mı olduğunu sorarak “geçmiş”, “şimdi” ve “gelecek” biçiminde üç'lü bir zaman yapısı

açımlar. Çünkü zamanın bir parçası varolmuştur, ama *artık* yoktur; öteki parçası ise olacaktır, *henüz* yoktur (Aristoteles, 1996: 11). Bu bağlamda, zaman parçalarından hiçbiri, *yoktur*. Varolmayanlardan bileşik bir şeyin, varlıktan pay alması olanaksızdır. “Şimdiki an” ise zamanın bir parçası değildir, çünkü parçanın bir ölçüsü vardır. Bütün de parçalardan kurulduğuna göre, zaman, şimdiki anların toplamı değildir. Zaman, *artık* ve *henüz değil* şeklindeki varolmayan parçalardan oluşur. Dolayısıyla “an”, zamanın zamandaş olmayan parçaları arasındaki, yani geçmiş ile gelecek arasındaki sınırdır (Aristoteles, 1996: 13). Şimdiki an, zamanın parçası değil, geçmiş ve gelecek arasındaki ayırım noktası olarak bir zaman kesitidir.

Peki zaman nedir? Aristoteles’e göre, zaman zamanla belirlenmez. Zaman, devinimin kendisi değildir, ama devinimden, dolayısıyla değişimden bağımsız da değildir. Değişimi fark etmediğimizde, zamanın da geçmediğini düşünürüz. Demek ki değişme ve devinimden bağımsız zaman yoktur. Devinim değil, ama devinime ait bir şeydir zaman. Bu da bizi, zamanın mekânsal kavranışına götürür. Devinim olarak *önce* ile *sonra*, bir *yer* içinde görünür olur. Hareket, bir yerde meydana gelir. Hep birbirini izleyen devinim, ruhumuzda bulunan iki uç âna karşılık gelir: Biri *önce* öteki *sonra*! Zamanın algılanışı bununla oluyorsa, zaman, önce ile sonraya göre devinim sayısidir (Aristoteles, 1996: 17). Yani zaman, devinim değil, devinimin bir sayısına denk gelen şeydir; nesneleri değil, nesnenin hareket sayısını sayan sayıdır. Bu da yer değiştiren nesne aracılığıyla olanaklıdır, devinimdeki önce ile sonra, onunla anlaşılır. Bu da an’ların neden birbirinden farklı olduğunu açıklar. Çünkü nesne devinmektedir.

Devinen nesnenin bir yer içindeki hareketinin, yani yer değiştirmesinin, zamanın da bunu ölçen bir sayı olarak kavranmasının anlamı odur ki nesne, şimdi ve burada, yani mekânda varolduğu sürece o nesne zaman içindedir, ancak o koşulla bir zamana iye olur; zaman-içinde bulunmasının olanağı, mekândaki varlığıdır. Tıpkı o nesnenin

devinim içinde olduğu sürece bir devinimin olması gibi (Aristoteles, 1996: 27). Devinim, yani *olay*, olan durumu ortadan kaldıran bir harekettir, zaman da onun sayısı olduğuna göre, zaman bir bozulma ve yok olma durumu olarak, zaman içinde olanın bütününden daha büyük bir zamanı da kapsar. “Zamanın büyüklüğü, onun olmuş olanı ve henüz olmayanı içermesidir. Bu örtük varsayım şimdiki ânın, şimdinin varlığı üzerine temellenir” (Yıldızdöken, 2017: 52). Önümüzde tek gerçeklik olarak şimdiki zaman vardır. Şimdi’nin şimdisi olarak her an’ın yerini kesintisizce bir başka an’a bıraktığı düşünülürse, zaman sonsuzca akıp giden bir şimdiler dizisidir, ne başı ne de sonu vardır, sonsuz bir döngüdür. Varlık kendini şimdiki an’da görünür kılar, söze döker. Zamanı, geçmiş ve geleceği ayıran bir sınır kesiti olarak anlamak, değişimin ayırdına varmakla olur ki bu, fenomenal bir deneyimdir.¹²

Aristoteles, zaman mefhumunu değişim, hareket, sonluluk-sonsuzluk bağlamında kavramaya çalışır, zamanın sonsuzluğunu yine sonsuz bir devinim alanı olan mekândan hareketle açılar. Mekânda devinen nesnenin zamana sahip olmasıyla, Heidegger’in “alelâde zaman” dediği anlayış ortaya çıkar. Bu anlayışla birlikte zaman, “zaman-içindelik” olarak kavranarak varolanların mevcut oluşuna indirgenir. Bununla, hem gündelik dünya zamanının hem de kökensel zamanın üstü örtülür. Oysa yukarıda yürüttüğüm tartışmadan da anlaşılacağı gibi, zamanı sonsuz bir devinim büyüklüğü olarak görmenin kendisi bile, fiili varoluştan, yani zaman içinde bulunmaktan ileri gelir. Bu geleneksel zaman anlayışıyla “şimdiki zaman”, zamanın diğer ekstazları karşısında egemen konuma yükselir. İnsan, varlığın anlamını (ve de hafızasını) böylelikle kaybeder. Hafıza kavramını ele alırken değineceğim üzere, varlığın en sahih olanağı, sonsuz şimdi’de boğulmuş homojen zamanla yozlaşmış, görünmezleşmiştir. Böylece dünya insansızlaşmıştır ki bu durumun kendisi, “yurtsuzlaşma” olarak bir modernite

¹² Bu da zamanın ruhla ilgili olarak düşünüldüğünü ortaya koyar. Dolayısıyla bu, Aristoteles’in zamanı Augustinus gibi “özel” olarak açıklamaktan ziyade fenomenolojik biçimde ele aldığını gösterir (Toprakkaya’dan aktaran Yıldızdöken, 2017: 57).

sorunsalıdır ve hafıza olgusunu modernite bağlamında kavramamızın temelindeki kökensel durum budur.

Aşkın bir zaman anlayışını ortaya çıkaran, Aristoteles'in Eskiçağ'ın *döngüsel-devinimsel*, dolayısıyla sonsuz zaman anlayışı içinde kalarak sistemleştirdiği bu zaman yapısıdır (Yıldızdöken, 2017: 62). Ortaçağ'dan itibaren Tanrı merkezli *çizgisel-lineer* zaman anlayışı, bu yapının üzerine kurulur. Oradan itibaren de Eskiçağ'ın ezelî ve ebedî evren ve ona bağlı olarak değişmeyen varlık tasavvuru, yerini, sonlu zaman anlayışıyla gelecek olan ölümlü evren tasavvuruna, yani değişimin dünyasına bırakır. Augustinus'un felsefi olmaktan öte teolojik-psikolojik zaman yorumu, bu sonlu evren tasarımı çerçevesinde oluşur (Yıldızdöken, 2017: 64). Augustinus (1996), zamanın ne olduğundan özge, insanın zamanı nasıl algıladığı, bu algılayışın getirdiği duygu dünyası üzerinde durur ve onun hafızayı kavramaya yönelik uğraşı da buradan temellenir.

Zaman, Tanrı'nın dünyayı yaratmasıyla başlamıştır, hiç de öyle başlangıcı olmayan bir şey değildir.¹³ Zamanı bildiğini, ama biri sorduğunda da açıklayamadığını belirten Augustinus, geçmiş *artık* olmadığına, gelecek de *henüz* olmadığına göre, bunlar ne biçimde vardır diye sorar (1996: 47). Şimdiki zaman geçmişte kayboluyor ki zaman oluyor, aksi durumda bengilik olurdu. Ama bu kez de şimdi'nin varolması, varolmayı bırakmasıyla olanaklıysa gittikçe varolmamak mıdır zaman? Augustinus zamanı, varlık-yokluk bağlamında ele alır. Bu bağlamda, varlığın tek olanağı da her an geçmişte yitip gitmek üzere doğan “şimdiki zaman”dır. Eğer zamanı anlamak istersek, şimdiki zaman diye en küçüklerine değin hiçbir parçaya ayrılamayacak olana gitmeliyiz ki o da gelecekte geçmişe öyle tez uçar ki bir süreç içinde yayılamaz bile (Augustinus, 1996: 51). Çünkü eğer yayılsa, geçmişe ve geleceğe bölünür. Şimdiki zamanın hiçbir yayılımı

¹³ Bu görüş, Eskiçağ'ın evren tasarımının tam tersidir. Eskiçağ'a göre, hiçbir şey yoktan var olmaz, varolan şey ise yok olmaz (Yıldızdöken, 2017: 66). Augustinus için tek ezelî ve ebedî varlık vardır, o da hakikatin kendisi olan Tanrı'dır. Bütün zamanları sen yaptın ve bütün zamanlardan önce sen varsın, der Augustinus, *İtiraflar*'da (1996: 45-47).

yoktur. Bu durumda tek gerçek vardır ki o, geçmiş ve gelecek varlıktan pay alamadığına göre, şimdiki zamandır. Yoksa onlar da mı vardır? Gizli bir yerden çıkıp gelerek gelecek zamandan şimdiki zamana, oradan da geçmişe yuvarlanarak yine gizli bir yere mi çekiliyor?

İşte bu anda Augustinus, söz konusu zaman ekstazları arasındaki bağıntı olarak “hafıza”yı gündeme getirir. Geçmişte olanları anlatanlar, eğer onları belleklerinde görmemişlerse nasıl anlatabileceklerdi (1996: 51-53)? Eğer geçmişte yaşananlar hiç varolmadılarsa da zaten görülemezlerdi. Demek ki “gelecek” ve “geçmiş” de vardır. Bir koşulla ki onlar, her nerede varlarsa, ancak şimdiki zaman olarak vardılar. Augustinus’a göre, geçmişin anlatısı, geçmişte olan bitenin kendisi değil, onların hafızadan çekip çıkarılan imgeleridir (1996: 53). Bir şey anımsandığında ya da anlatıldığında, şimdiki zaman içinde görünen, o şeyin zihinde işlenmiş imgesidir. Bu anlamda, anlatının sözcükleri de imgelerdir. Çünkü hafıza diye bir şey vardır. Demek ki geçmiş ve gelecek, insanın zihninde vardır.¹⁴ Üç zaman vardır, der Augustinus: “Geçmiştekilere ilişkin şimdiki zaman, şimdikilere ilişkin şimdiki zaman ve gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman. Çünkü bu üç zaman zihinde vardır ve onları başka yerde göremem” (1996: 55). Bunlar “anı”, “anlık görü” ve “beklenti” şeklinde tezahür eder.

Augustinus, böylece zaman kavramının psikolojik temelini oluşturur ve öznel bir zaman anlayışı ortaya koyar (Li’den aktaran Yıldızdöken, 2017: 68). Zaman ile hafıza arasında kurulan ilişkiyle, zamanın varlığı, insanın sonluluğuna bağlanır ki bu, Antikçağ’dan tam bir kopuşu ifade eder. Zaman, değişen ve değişmeyen şeyler arasında ilişki kurabilen insanın algılayabileceği bir şey olarak, insanın sonluluğuna atfedilir.

¹⁴ Henüz varolmayıp da öndeyide bulunulan gelecekteki durumlar için de aynısının geçerli olup olmadığını soran ve bunu bilmediğini belirten Augustinus’a göre, bu konuda bilebildiğimiz tek şey, bu öndelemenin de şimdiki zamanda olduğudur. Gelecekteki şeylerin görünmesi, yine henüz varolmayan şeyin kendisi değil, onun varolan nedenleri ya da imlemeleridir. Yani bunlar, algılar olarak vardılar (1996: 53).

Augustinus'un zaman anlayışının teolojik bir zeminden hareket eden psikolojik yanı, zamanın insan algısına bağlanmasından gelir. Bu ise Heidegger'in zamansallığın kendisi aracılığıyla husule geldiğini söylediği, bizzatihi insanın dünya içinde fiilî bulunuşundan ileri gelen hergünkü, sıradan, toplumsal, nesnel zamandır; yani gündelik yaşamın kendisidir, takvim ve saat ile ölçülebilen ve düzenlenebilen, kolektif olarak temsil edilebilen zamandır.

Zamansallık, her zaman bu sonlu zeminde seyrederek görünür olur. “Zaman”, der Merleau-Ponty, “zamanın görülmesini varsayar” (2017 [1945]: 551). Zamanı görünür kılan, söze döken, insan dünyasının imlemeleridir, toplumsal ilişkilerdir; *dünyasallık* kavramının karşıladığı şeydir. Başa gelen olayların bireyselliği, sonlu bir gözlemcinin yine sonlu, parçalı olan perspektifi nedeniyledir. Çünkü der Merleau-Ponty, değişimi algılamak, bizzat yerleştiğim ve şeylerin geçip gidişini oradan seyrettiğim bir mevki varsayar (2017 [1945]: 550-551). Ki bu mevkinin ilk yeri, “beden”dir, beden de bir mekândır.

“Zamanı [incelemek], daha önceden kurulmuş bir öznellik anlayışından sonuçlar çıkarmak değil, zamandan geçerek onun somut yapısına ulaşmaktır” (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 550). “*Dasein*’ın anlamı, zamansallıktır” (Heidegger, 2008 [1927]: 270). Augustinus da zamanın varlığa bağlandığını ve öznellikle olan sıkı ilişkisini kavramıştır aslında. Çünkü “[h]içbir şey olmamış olsaydı, geçmiş zaman olmazdı; hiçbir şey olacak olmasaydı gelecek zaman olmazdı; hiçbir şey olmasa şimdiki zaman olmazdı”, der (1996: 47). Merleau-Ponty’e göre, öznelliğe giden yol üzerinde zamanla zaten karşılaşmamızın nedeni, tam da deneyimlerimizin bizim deneyimlerimiz olarak önceye ve sonraya göre düzenlenmiş olmasıdır (2017 [1945]: 549). Yazara göre, zamansallık, Kantçı anlamda iç duyunun biçimi ve “psişik olguların” en genel karakteri olduğu için,

insan rastlantı sonucu değil, özne ile zamanın içeriden iletişime geçmesi dolayısıyla zamansaldır.¹⁵

Özne ile zaman arasında sanıldığından çok daha sıkı bir ilişki vardır. “Varoluş, dışsal veya olumsal sıfatlara sahip olamaz”, der Merleau-Ponty. Varoluşun herhangi bir şey olması, “mekânsal”, “cinsel” ve “zamansal” olmasıdır. Ama bunun için, bunların devralınması gerekir. Yazara göre, varoluşun mekânsal ve cinsiyetli oluşu gibi, zamansal oluşu da onun üstlenilmesine, bir varlık boyutu hâline getirilmesine bağlıdır (2017 [1945]: 549-550). Varoluş bir bütün olduğundan, bu “sıfatlardan” her birinin az çok kesinlikli bir betimi, aslî olarak bizatihi insan öznelliğinin ta kendisiyle ilgilidir. Özne, kendi saf biçimiyle değil, bu farklı boyutların kesişim noktasında kavranabilir. Dolayısıyla özne idesi, zamanın iç diyalektiğiyle yeniden gözden geçirilebilir.

Heidegger’in zamanda ve mekânda bulunan *Dasein*’ını, sonlu ve kısıtlı bakışa iye cinsiyetli bir bedene kavuşturan ve tam da bu sonlu perspektifle onu mekânsal bir mevkide konumlandıran, ayrıca tam da bu bağlamda hakikatin açmlandığı temel olarak insan algısı ve duyuların özünü soruşturmaya yönelik Merleau-Ponty’e göre, biri geçip gittiği öbürü henüz gelmediği için varlıktan pay almaları olanaksız “geçmiş” ve “gelecek” ve olsa olsa bir sınır olan “şimdi” şeklindeki düşünce, zamanı yerle bir eden bir kavrayış tarzıdır (2017 [1945]: 551). “Şimdi, geçmişin sonucudur, gelecek de şimdinin sonucu. Bu meşhur benzetme, aslında çok bulanıktır” (Merleau-Ponty, 2017

¹⁵ Kant’ın zaman anlayışı için, Kant’ın *Arı Usun Eleştirisi* yapıtındaki “Transendental Estetik” başlıklı bölüme bakılmalıdır. Burada, “zaman” ve “mekân”, kendileri deneyimden türemeyen, ancak deneyimin koşulu olan *a priori* formlar olarak ele alınır. Zamansal ardışıklık ve mekânsal eşzamanlılık gibi olgulardan söz edebilmemiz, iç duyum ve dış duyum, yani zaman ve mekân gibi sezginin *a priori* saf biçimlerinin gölgesinde olabilmektedir. Bilgi de bu deneyimin saf formları aracılığıyla olanaklıdır (Kant, 2010: 56). Heidegger, varolanın bilgisinin zaman’ın imgesinde nasıl kurulduğunu anlamak için, Kant’ın “şematizm öğretisi”ndeki epistemolojik düzlemin, ontolojik bilginin oluşumundaki merkezi önemini, saf kavramların zamanla ilişkisini ele alarak ortaya koymaya çalışmıştır. *Kant Kitabı*’nda Heidegger (1929), imgelem temasını, aşkınsal imgelem ele alarak, kendi temel varlıkbilim (*fundamental ontoloji*) projesini Kant’ın düşüncesiyle ilişkilendirmiştir, bkz. (Elif Çırakman, 2010), (Zehragül Aşkın, 2012).

[1945]: 550). Yazar, tam da bu nedenle Leibniz ve Aziz Augustinus'un ne demek istediğini daha iyi anlamayı salık verir (2017 [1945]: 551-552).

Leibniz, nesnel dünyayı, “süreksiz zihin” (*mens momentanea*, “bir an süren zihin”) veya “anlık zihin” olarak tanımlarken Aziz Augustinus da zamanı kurabilmek için, şimdinin mevcudiyetinden başka, bir de geçmişin ve geleceğin mevcudiyetine gerek duyar. Merleau-Ponty'e göre, nesnel dünya, zamanı taşımayı beceremeyecek kadar dar diye ona geçmiş ve gelecek parçası ekliyor değiliz. Sorun, geçmiş ve geleceğin dünyada *fazlaca* varolmalarıdır. Onlar şimdi'dedir. Oysa zamansal olmak için varlıkta eksik olan şey, başka yerin, eski zamanların ve yarının yokluğudur. İnsanın tarihinin, onun kendi varoluşunu, olagelmesini ve olagelecekliğini imlemesi diye tarif edebileceğim “biçimlenme” dolayısıyla, geçmiş ve gelecek tıklım tıklım şimdi'yi doldurur. İşte zamanı kurabilmek için, geçmiş ve geleceği kendi varolmayışlarında tutacak bir şeye gerek vardır; yani hatırlamayı icra eden ve aslında unuta da bilen sonlu bir bedene.

“Nesnel dünya, zamanın orada olabilmesi için fazla doludur. Geçmiş ve gelecek kendiliklerinden varlıktan geri çekilir ve özneliliğin tarafına geçerler, orada aradıkları şey gerçek bir dayanak değil, tam tersine, kendi doğalarıyla uyum içinde olan bir varlık-olmama imkânıdır. Eğer nesnel dünyayı, ona açılan sonlu perspektiflerden koparıp kendinde ortaya koyarsak, orada bir uçtan bir uca bulacağımız şey, ancak ‘şimdi’lerdir” (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 552). Burada, geçmişe ve geleceğe şimdiki zaman muamelesi yaparak haksızlık etmek bir yana, hem şimdi hem de ardışıklık mefhumlarının ta kendisi yok edilir. Şimdi'lerin var olabilmesi ve ardışık olarak birbirlerini izleyebilmeleri için, zamansal bir şahsiyet taşımaları gerekir; zamanın kendini söze dökmesi, yani birinin zamanı olması, hep biri için varolması gerekir.

Bu şimdi'ler, kimseye mevcut olmadığında, ardışık olarak birbirlerini izleyemezler. Zaten onun için Heidegger, zaman, benim şu anda'lığım olan varolmadır, der (1996: 97). Zaman, bu bakımdan zamansallıktır. Zaman, varolma olarak anlaşılırsa gerçek bir bireyleşme ilkesidir (Heidegger, 1996: 99-101). Heidegger'e göre, "zaman ne" sorusu, "zaman kim" sorusuna dönüşürse, zamanla ilgili en uygun yol alma ve ilişki tarzına iye olunur. Zamanın sorgu konusu, varlığın kendisidir. Augustinus, zamanı varlık bağlamında ele alarak zamanla ilgili uygun bir yolun ilk patikasını açmıştır.

Zamanı hep akıp giden bir ırmak gibi düşünürüz ve "zaman akar" deriz. Zaman bir ırmağa benziyorsa, der Merleau-Ponty, geçmişten şimdiye ve geleceğe doğru akar (2017 [1945]: 550). Meselâ karların erimesi ve bunun sonuçları, birbirini izleyen ardışık olaylar mıdır sahiden de? Yazara göre, karların erimesiyle başlayan olaylar, ardışık olarak birbirini izlemez; hattâ *olay* mefhumunun nesnel dünyada yeri bile yoktur. Birkaç gün önceki buz kütlesinin şuradan şu anda geçmekte olan suyu hazırladığını söylerken, burada dünyada belirli bir yere bağımlı kılınmış bir tanık olduğunu varsaymış oluruz ve ardışık olan, birbirini izleyen olaylar ve nesneler değil, bu tanığın görüşleridir. "Olaylar", nesnel dünyanın mekân-zamansal bütünlüğü içinden sonlu bir gözlemci tarafından kesilip alınan şeylerdir, yoksa kendi başına dünya bölünmez ve değişmezdir. Demek ki zaman, dere gibi akışkan bir töz değildir. Merleau-Ponty'e göre, Heraklitos'tan beri böyle bir benzetme süregeldiyse bu, onun seyrini izleyen bir tanığı el altından derenin içine yerleştirmiş olduğumuz içindir (2017 [1945]: 551).

Ancak bu "soyut" ve "merkezsiz" tanık yerine, bir gözlemci devreye sokulduğu anda, zamanın bu ilişkileri altüst olur. Çünkü önceden akmış olan su kütleleri, geleceğe doğru gitmez, geçmişte yok olup giderler. Sonlu öznenin geçmişi devreye girer orada, önceden akmış olmak ve sonralık, ona iye hâllerdir. Gelecek, suyun akış yönünde değil, suyun kaynak tarafındadır ve zaman, geçmişten gelmez. Su, gelecek gözesinden doğar,

geçmişe yuvarlanır, yani başlangıçtaki yok noktasında kaybolup gider. Çünkü orada artık bedenli, gözünün menzili sınırlı bir gözlemci vardır. Zamanı doğuran, der Merleau-Ponty, benim şeyler ile ilişkimdir (2017 [1945]: 551). Zamanın herhangi bir şekilde kişilik kazanmadığı, bireyselleşmediği, dolayısıyla kendi üzerine kıvrıldığı ve gizli ve soyut bir bilinç tarafından gözlendiği durumun tersine, sonlu ve kısıtlı bir perspektife iye bir gözlemci ırmağın yanına iliştirildiği andan itibaren, *artık değil* ve *henüz değil* şeklindeki zaman, tepetaklak olur. Böylece, geçmiş ve gelecek, varlıktan pay almaya başlar. Geçmiş ve gelecek, dünyada *şimdi* vardır.

B. FİLM FENOMENOLOJİSİ

1. Tarihsel Gelişimi

Kartezyen rasyonalite eleştirisi ve bu eleştiriyle gelişen bilinç felsefelerinin yükselişi, sinema çalışmalarında da filmin bir aygıt olmasının ötesinde bir “deneyim biçimi” olduğu düşüncesini getirir ve film kuramında fenomenolojik bir film yaklaşımı ortaya çıkar. Bu yaklaşımın belirmesinde ve 1990’lardan başlayarak film incelemelerinde kabul görmeye başlamasında, dijital devrimin yeni duyu deneyimleri yaratması gibi teknolojik dönüşümlerin yanı sıra, bizatihi deneyim’e yönelik o zamana dek görülmemiş bir ilgiyi imleyen epistemolojik ve sosyokültürel değişimler de etkili olur. Deneyim’e yönelik ilgi, 1980’lerde insan bilimlerindeki temel epistemolojik devrimin bir belirtisidir (Glushneva, 2017: 5). Bu devrim, Batı’da dünyayla ilişki kurmanın dilsel olmayan, deneyimsel ve öznel biçimlerini tanımaya başlar ve bu iklim, film fenomenolojisine yönelik ilgiyi koşullandırır ve canlandırır.

Bilindiği gibi, film kuramında “biçimci”, “gerçekçi” ve “psikanalitik” yaklaşımlar vardır. Filme, özne-nesne, gerçeklik-kurmaca, bilinç-bilinçdışı diyalektiği çerçevesinde bir deneyim olarak yaklaşan ve fenomenolojik yöntemin filme ve medyaya

uygulanabilirliğini tartışan Harald A. Stadler'e göre, bu görece daha iyi bilinen açıklama biçimlerinde, fenomenolojik bir film yaklaşımı açısından sorunlu olan şey, alımlama sürecinde, izleyiciyi film tarafından koşullanan, olsa olsa bir bakışın ve arzusun edilgen bir taşıyıcısı olan özne diye betimlemeleridir (1990: 41). 1970'li yıllarda, film çalışmalarına Yapısalcılığın baskın gelmesiyle sessizliğe bürünen fenomenolojik eğilimlerin, 1990'larda yeniden canlandığında sorguladığı ve karşı çıktığı bu tutumun temelinde, filmi yalnızca görme yoluyla deneyimlediğimiz ve bizi seyirci olarak kuran şeyin bakma edimi olduğu varsayımına dayanan "görme-merkezcilik" vardır (Glushneva, 2017: 74). Film, gerçekçi ve biçimci geleneklere yaslanarak söz konusu bu görme-merkezcilik bağlamında bir "çerçeve" ya da "pencere" veyahut yansıtıcı bir "ayna" olarak tanımlamak, onu sesin tamamen göz ardı edildiği edilgen, tek yönlü bir görsel kayda indirger (Stadler, 1990: 41).

"Görme", film deneyiminde fenomenologlar tarafından da önemli olduğu yadsınamaz bir edimdir, ancak burada fenomenolojik bir eleştirinin hedefindeki şey, görme'nin ürettiği mesafe ve hiyerarşidir (Glushneva, 2017: 74-75). Görme-merkezli yaklaşım, görüş'ün vücudun geri kalanından ve dünyadan ayrı, ancak zihnimize bağlantılı olduğu düşüncesine dayanır. Bu bakış açısı, görme'nin en önemli duyu hâline geldiği, bedenin ikincil bir konum aldığı zihin-beden hiyerarşisidir, duysal bir hiyerarşidir. Bu tutum, görme ile beden, bilinç ile beden arasındaki mesafeyi önceler ve bizi dış gözlemci hâline getirerek dış dünyadan soyutlar. Bu, bilginin maddi olmayan akıl tarafından alındığı ve üretildiği yönündeki aşkın bir düşüncedir. Özne-nesne karşıtlığına dayanan, zihin-beden ikiliğini teşvik eden bu Kartezyen düşüncenin, çoğu film kuramı tarafından benimsenen baskın bir düşünce çizgisi olduğunu, onların alımlama sürecinde izleyiciye olan yaklaşımlarından anlamak olanaklıdır.

Bu bağlamda, anlamlandırma yoluyla maddeyi madde dışı kılma yönündeki Kartezyen kaygı, somutlaşmış film deneyiminin göstergeler ve soyut kavramlarla işleme dönüştürülmesini getirmiştir ki film kuramında, dilbilimsel ve göstergebilimsel incelemelerin egemenliğini bu koşullandırır (Glushneva, 2017: 75). Bu açıklama modelleri, film deneyiminin hazır ve eksiksiz ontolojileri olarak hizmet ederken, izlenen film de önceden verili kavramların bir ifadesi veya gösterimi hâline gelir. Film hakkında bu parametreler üzerinden bir teori oluşturmak, filmin araç rolüne odaklanmak anlamına gelir (Stadler, 1990: 40-41). Bu yaklaşımlar, ideal bir izleyici tasavvurundan yola çıkar. Film izleme deneyimindeki bizatihi bedenli oluştan gelen tarihsel, kültürel, dolayısıyla varoluşsal istikrarsızlıklar dışlanır. Bu “aşkın” konumdan uzaklaşma eğilimi, fenomenolojiyi, hakikati, dili ve anlamı, öznelğin dünyasal, olgusal, varoluşsal karakterinden türetmeye, zihnin dünyaya nüfuz etme koşullarını ve dolayısıyla “bedenlenmiş bir görme”yi ortaya çıkarmaya iter (Loth, 2019: 2-3).

Bu eğilimin, film fenomenolojisine yönelik ilgiyi kışkırtacak olan en önemli boyutu, Husserl’den söz ederken değindiğim gibi, özne-nesne ikiliğinin aşılması sorunudur. Husserl’in “yönelimsellik” kavramının da ifade ettiği üzere, öznenin bilinci aktif olarak dünyayı kurarken, yani bilinç hep dünyaya niyet eden, ona yönelen bir etkinlik süreciyken, dünya da onu kurar, biçimlendirir. Heidegger, bunu bir zamansallık problemi çerçevesinde oluş hâlinde bir yaşam olarak betimlerken, Merleau-Ponty, gözü bedenden kopartan bu Kartezyen yaklaşıma karşı, bedeni bir görme mevki olarak konumlandırarak göz ile beden arasındaki mesafeyi indirger, böylece görmeyi diğer duyumsal deneyimleri de içerecek şekilde genişletir.

Film fenomenolojisi alanını neredeyse kuran ve kışkırtan bir çalışma olarak nitelendirilebilecek *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (1992) adlı kitabıyla Vivian Sobchack, tastamam Merleau-Ponty’nin bu yaklaşımına

dayanarak, filmi bedenli bir varolan olarak koyutlar. Deneyim olarak film düşüncesini gündeme getirir. 2000’li yıllarda, film fenomenolojisine yönelik üretimleriyle, Malin Wahlberg (2008), Jennifer M. Barker (2009), Jenny Chamerette (2012), Laura U. Marks (2020) gibi yazarlar, Sobchack’ın kurduğu bu temel üzerinde ilerler. Merleau-Ponty’i bu temel dışında, Sobchack’ten de önce bu alandaki ilki temsil eden kişi, Husserl’in bilincin yönelimselliği kavramına dayanarak 1988’de bir Alain Resnais filmini çözümleyen Frank P. Tomasulo’dur (1988a). 1991’de, Sobchack’ten bir yıl kadar önce, yine Husserl’in felsefi görüşlerini, özellikle bir sanat eserini alımlamak konusunda Husserl’in ortaya koyduğu gerçekçilik ahlâkını film kuramı bağlamında ele alan Allan Casebier¹⁶ de Sobchack’le birlikte alanın öncü ve kurucu araştırmacılarıdır. Film fenomenolojisinde kurucu niteliğine sebebiyet veren şey, Tomasulo, Casebier ve Sobchack’ın çalışmasının, kendinden önceki film kuramı içinde yer alan çoğu teorisyenin aksine, fenomenoloji terimini belirli ve kararlı biçimde kullanması, açık ve seçik felsefi fenomenolojiye başvurarak belirli bir teorik/metodolojik temele yaslanmasıdır. Bu teorik temel, Sobchack açısından Merleau-Ponty’nin fenomenolojik konumu olurken, Tomasulo ve Casebier için de Husserl’in fenomenolojik konumu olur.

Bu açıdan, bizatihi izleme deneyimi üzerine bu yazarlardan çok daha önce düşünüen, sinemada duygudaşlık (empati) ve özdeşleşme konusunu, Jean Paul Sartre’ın fenomenolojik yaklaşımı uyarınca ele alan Jean-Pierre Meunier’i de (2019 [1969]) öncüler arasında saymak gerekir. Fakat belki de Meunier’in yazdığı dönem, fenomenolojinin yapısalcılığın etkisiyle tamamen dışlandığı bir zamana denk geldiği için, o Sobchack kadar etkili olamamıştır. İlk olarak Sobchack (1999), kurgusal olmayan türlere fenomenolojik yaklaştığı bir yazısında, dikkatleri Meunier’e çeken kişi

¹⁶ Casebier’in çalışması üzerinde çeşitli görüş ayrılıkları vardır. Eleştiriler, ortaya çıktığı dönem itibarıyla olduğu kadar, Husserl’i gerçekçi olarak değerlendirmesine de yönelik olabilmektedir. Kimi yazarlar, kitabın Merleau-Ponty yerine Husserl’i temel alarak o dönemde yanlış fenomenolog üzerine bahse girmiş göründüğünü düşünürken (Ferencetz-Flatz ve Hanich, 2016: 28-29), kimisi de Husserl konusunda yeni keşiflere yol açtığını belirtir (Glushneva, 2017: 46-47).

olur (Hanich ve Fairfax: 2019: 19). Meunier, bu geç gelen ilgiyle, yapısalcılık tarafından gömülmüş bir kitabın yeni bir hayata başladığını söyler (2019: 18).

Film fenomenolojisini tanımlamaya, onun dağınık olan tarihini derli toplu sunmaya, sınırlılıklarını ve kullanışlılığını, diğer yöntemlerle ilişkilerini anlamaya çalışan çoğu yazarın da belirttiği gibi, “fenomenoloji” sözcüğü kafa karıştırıcıdır; eğer belirli bir teorik temele yaslanılmıyorsa veyahut bu temel açıkça beyân edilmiyorsa (Ferencetz-Flatz ve Hanich, 2016; Tomasulo, 1988b, 1990). Fenomenoloji söz konusu olduğunda kafa karıştırıcı olan ve Bela Balazs, Andre Bazin ve Amedee Ayfre’den Christian Metz ve Jean Mitry’e, hattâ Stanley Cavell’e kadar pek çok yazarı zaman zaman fenomenolojik olarak nitelendirmeye veyahut onun çatısı altında toplamaya meyil veren temel sorun, bu kavramın kullanım biçimiyle ilgilidir. Eğer fenomenolojiyi, belli bir izlenimci, felsefi ve duygusal gözlemi birleştiren gevşek bir düşünce biçimi diye ele alırsak, Bazin, Ayfre ve onu izleyen Henri Agel’in de fenomenolojik bir yaklaşıma iye olduğunu düşünebiliriz. Nitekim J. Dudley Andrew gibi, çok daha erken bir tarihte fenomenolojinin film kuramı içindeki dağınık izlerini süren bir yazara göre de Bazin ve Ayfre, fenomenolojik yaklaşımın iki en parlak uygulayıcısıdır¹⁷ (2010 [1976]: 353).

Ancak fenomenolojiyi Husserl’in kurduğu anlamda dar bir çerçevede düşünürsek, fenomenolojik film çalışmalarının öyküsü Bazin’e kadar geri gitmez. Bu birleşim, fenomenolojik düşüncenin hiçbir zaman baskın bir yöntem olmasa da film incelemelerini bazen doğrudan, çoğunlukla da dolaylı biçimde etkilemiş olmasından ileri gelir (Ferencetz-Flatz ve Hanich, 2016: 4). Nitekim bu etkiyi, Bazin’in (2007 [1967]) imgeye fenomenolojik yaklaşımın izlerini taşıyan “Sinema Nedir”inde, Ayfre’nin (1985 [1952]) film gerçekliği ile fenomenolojiyi birarada düşündüğü “Neo-

¹⁷ Ayfre ve Agel’in dini fenomenolojileri ve Bazin’in gerçekçilik anlayışı için ayrıca bkz. (Andrew Quicke, 2005).

Realism and Phenomenology”sinde bütün yoğunluğuyla görürüz. Shawn Loth’a göre, günümüzde felsefe ve sinemaya ve fenomenolojinin filme uygulanmasına yönelik ilgi, Bazin’in başköşede olduğu *Cahiers du Cinema* çevresinin çalışmalarında bir biçimde - doğrudan ya da dolaylı- görülen fenomenolojinin ilk dalgasını izler (2019: 1). Pekiye öyleyse “film fenomenolojisi” nedir?

Fenomenoloji sözcüğünün kullanımında, felsefî fenomenolojinin kendi içinde bile, özellikle bu hareketin üç önemli figürü olan Husserl, Heidegger ve Merleau-Ponty gibi yazarlar başta olmak üzere, ortak bir zemin bulmak zorken, film fenomenolojisinin alanını kesin biçimde ortaya koymak çok daha zor bir girişimdir. Ancak Tomasulo’nun da dediği gibi, fenomenolojideki ayrılıklar, Marksizm, feminizm veya diğer herhangi bir yöntemsel yaklaşımda olduğu kadardır (1988b: 4). Ferencz-Flatz ve Hanich’e göre, çok geniş bir film fenomenolojisi kavramı, terimi bulandırırken çok katı bir Husserlci tanımı da film fenomenolojisi denilen şeyden geriye çok az şey bırakır. Terimi betimlemeyi daha da karmaşık hâle getiren şey, film araştırmalarında izleyicinin duyuşsal ve bedensel deneyimini ele alan her metne “fenomenolojik” yakıştırmasını yapma yönündeki yaygın eğilimdir (2016: 1-2). Yazarlara göre, “Gestell” (Alm. çerçeve), “hiçlik”, “deri” gibi terimleri filmle ilişkilendirirsek, bunu film fenomenolojisi olarak nitelemekte haklı olur muyuz (2016: 2)?

Bu konuda çok daha titiz olan Tomasulo, film fenomenolojisinin günümüzdeki kadar yaygın olmadığı 1980’li yıllarda, film kuramında fenomenoloji olarak kabul edilen pek çok şeyin yalnızca geniş anlamda alınması gerektiğini belirtir (1988b: 20). Yazara göre, Bazin, Metz, Cavell, Andrew gibi yazarların olduğu film çevrelerinde yaygın bir eğilim olan psikolojik, sezgisel ve duygulanımsal fenomenolojiden özgün hâliyle Husserl’in safbilinç fenomenolojisine dönmek gerekir (1988b: 20-21). Bu bağlamda, yazara göre, Bazin’in veya Andrew’in coşkulu ve izlenimci yazıları da tam

olarak gerekli titizliğı göstermez, deneyimsel olanın psikolojik işaretlerini sunar. Dolayısıyla Husserl fenomenolojisi, film kuramında ele alındığı hâliyle fenomenolojiden ayırt edilmelidir. Husserl'in "şeyin kendisine" dönmek üzerine kurduğu fenomenoloji, Heidegger'in ve Merleau-Ponty'nin yaklaşımlarında bedensel, cismâni bir vurgu kazansa da önemini korur. Nitekim Husserl'in beden, zaman ve öznelarasılığa ilişkin geç dönem araştırmalarının, fenomenolojinin temel ilkelerinin devamlı revizyonuna yol açtığı göz önüne alınırsa, yaklaşımının önemi sanıldığından daha da büyüktür (Zahavi, 2022: 7).

Bunun için de film çalışmalarında fenomenoloji terimi, teorik bir çerçeveye dayandırılmadan gevşek biçimde kullanılmamalıdır ve onun film kuramıyla olan ilişkisinin karmaşıklığı söz konusu olduğu için de film fenomenolojisi terimi hem geniş hem dar anlamıyla alınmalıdır (Ferencz-Flatz ve Hanich, 2016: 3). Bu bağlamda, felsefi türde bir fenomenolojiye yaslanmak önemlidir. Ferencz-Flatz ve Hanich, film-fenomenolojik metinlerin nadiren fenomenolojik kavramlara ve yönteme dayandığını ve bunun teorik bir yaklaşımın ne kadar üretken olduğunu anlamak açısından sorun yarattığını belirtirler (2016: 12). Yazarlara göre, geniş tanım, film fenomenolojisini, film teorisi ile fenomenolojinin şu ya da bu şekilde kesiştiği tüm yaklaşımlarla tanımlar (2016: 3-4). Ancak yazarlara göre, dar bir tanımlı kullanmak daha makbûldür, çünkü dar bir tanım, film fenomenolojisini, hareketli görüntüyü izleme deneyiminin değişmez yapılarını incelikli biçimde betimleyen bir girişim olarak daha kesin biçimde tanımlar.

Aslında geniş ve gevşek tanımlar yelpazesini oluşturan nedenler, fenomenoloji ile onun reddettiği yaklaşımlar arasındaki yakın bağlantıdan kaynaklanır (Tomasulo, 1990). Jean Louis Baudry'nin (1974-1975), fenomenolojinin reddedilmesi açısından bir dönüm noktası olan "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" adlı ünlü makalesi de dâhil, yapısalcılığı film çalışmalarında baskın hâle getiren,

Marksizm’den ve Lacancı psikanalizin yapısalcılığından yoğun biçimde etkilenmiş bütün bu düşünce biçimleri, tam da metin ile izleyici arasındaki ilişkilere dikkat gösterdikleri için, özne-nesne ikiliğini aşmaya yönelik felsefi bir programın, yani fenomenolojinin bir başka boyutudur (Tomasulo, 1988b: 28). Çünkü ideolojinin ve psişik süreçlerin etkisindeki bir kurgu olarak da olsa seyirci-özne üzerine düşünürler. Metz ve Baudry’nin öncüsü olduğu ve daha sonra psikanalizin film çalışmalarına heybetli dönüşünü imleyen Aygıt Kuramı’nda, film izleme deneyiminin izleyiciyi bir özneye dönüştürdüğü, ona sahte bir bütünlük vaat ettiği savunulur (Arslan, 2009).

Tomasulo’ya göre, bu düşünce modelleri, metne boyun eğmekle o metnin ideolojisine boyun eğmeyi birbiriyle eş tutar (1988b: 22-23). Bu nedenle hem edebiyat hem de film teorisyenleri, fenomenolojik veya değil, başka türden yaklaşımlarla okuyucu/seyirci kavramını bu metinsel yapısalcılığa dâhil etme gereğini duydular. Metin ile seyirci ilişkisini düşünen Marksizm’in ve psikanalizin, öznenin metin içindeki ideolojik ya da psişik güçler aracılığıyla konumlandırılmasına yönelik ilgisi, fenomenolojiyle yakından ilgilidir (Tomasulo, 1988b: 28). Meselâ Tomasulo’nun, fenomenolojinin Marksizm’le ve psikanalizle birleşik, eklektik bir metodoloji olması savunusu, bununla ilgilidir (1990: 2-3). Ancak Tomasulo’ya göre, bu tarihsel gelişme, mantıksal sonucuna vardırılmalıdır. En eski çağdaş film teorisyenleri, felsefi temellerini Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty ve Sartre’dan almıştır. Dolayısıyla biçimci ve gerçekçi film kuramları, çeşitli felsefeler ile etkileşim hâlinindedir. Günümüzde artık çok daha kabul gören ve açıkça dillendirilen “film ve felsefe” ilişkisinin, Bazin’de çok daha erken bir örneğini gördüğümüz tohumu da bu diyalogla ilgilidir.

Nick Browne’in dediği gibi, “metin içinde izleyici” vardır, ancak aynı kesinlikte “izleyici içinde metin” de vardır (aktaran Tomasulo, 1988b: 29). İzleyici, kendi ırksal, cinsel, psikolojik ya da sınıfsal eğilimlerine göre en otoriter metin çağrılarını bile

yeniden yazıp okuyabilir. Henry James’in dediği gibi, “kurgu evinin bir değil, milyonlarca penceresi vardır... her biri bireysel bakışın ihtiyacı ve bireysel iradenin baskısı ile delinmiştir”; yani kısacası, iki kişi aynı eseri aynı biçimde görmez (aktaran Tomasulo, 1988b: 29). Fenomenolojinin film teorisine yeniden dâhil edilmesi, Husserl’in hedefleri olacak hedeflere sahiptir: “Şeylerin kendilerine”! (Tomasulo, 1988b: 30). Tomasulo’nun dediği gibi, “Fenomenoloji, diyalektik bir insani duyuşsal faaliyetin, sahici bir praksis’in parçası olarak, anlamın yaratılmasında izleyiciye uygun bir rolün yeniden tesis edilmesinde yardımcı olabilir” (1988b: 30). Ancak bunun için, 1990’lı yıllardaki canlanmaya rağmen 2000’li yılların ilk on yılı boyunca gelen suskunluğun geçmesini beklemek gerekecekti.

Ferencz-Flatz ve Hanich’e göre (2016: 12-13), film fenomenolojisinin kapsamlı bir tarihi yazılmadı, ama üstünkörü bir bakışla bile iki belirleyici tarihsel an ayırt edilebilir: 1946 ve 1990 yılı! 1946’da, “filmoloji hareketi” kuruldu. Sergey Eisenstein, V. I. Pudovkin gibi teorisyenler, daha önce bir film teorisi inşa etmeye çalışmıştı, ancak filmoloji hareketi içindeki filmologlar, sinemayı felsefi bir bakış açısıyla açıklamak için ilk toplu çabayı gösterdi (Tomasulo, 1990: 3). 1947’de ise ilk kez felsefi fenomenolojinin alanından gelen biri, Merleau-Ponty, doğrudan sinema üzerine olan makalesi “The Film and the New Psychology”yi (1964 [1947]) yazdı. Fenomenolojik film çalışmalarının en çok atıf yapılan makalesi olan bu çalışma, 1945’te yazdığı *Algının Fenomenolojisi* (2017) ile birlikte, film fenomenolojisinin kuruluşunda önemli bir rol oynadı. Filmoloji hareketi ise felsefe ve sinema arasında kışkırtıcı tartışmalara ve işlere sahne oldu.¹⁸

¹⁸ Tomasulo’ya göre, paradigmalarının eklektik çeşitliliği olağanüstüydü: Fenomenolojik teori, Marksist sosyoloji, estetik, psikanaliz ve fizyoloji. Bunların hepsini de sinemasal imge ile bireysellik arasındaki ilişkiyi analiz etmek için kullandılar (1988b: 3).

1990 yılında ise *Quarterly Review of Film and Video* dergisinin “Film ve Televizyonda Fenomenoloji” özel sayısı, fenomenolojinin film kuramından özcü ve tarihdışı olduğu gibi iddialarla tamamen dışlandığı bir suskunluk döneminin ardından çıktı. Hemen sonrasında, birçok fenomenolojik film çalışmasının kıvılcımını ateşleyen Casebier (1991) ve Sobchack’ın (1992) kitapları geldi. Bu ikinci belirleyici anın yankıları hâlâ sürüyor. Bu özel sayı, aslında fenomenolojik yaklaşımın kullanışlılığına dair bir fikir vermesi açısından çarpıcıdır. Çünkü çok çeşitli konularda sunulmuş yazılar vardır. Tomasulo’nun (1990) film ve medya teorileri ile felsefenin kesişiminde eklektik bir yöntem olarak fenomenolojinin medya çalışmalarında kullanışlılığından söz ettiği yazısından, Sobchack’ın (1990) sinematik görmeyi, izleyici ve film arasında tersyüz edilebilir bir devingenlik içinde ele aldığı yazısına, Linda Singer’ın (1990) görmeyi röntgencilikle ilişkilendiren psikanalitik yaklaşımları reddeden ve seyretmeyi toplumsal bir zevk açısından ele alan çalışmasına, fenomenoloji ve feminizm ilişkisinden (Studlar, 1990), televizyon tekrarlarının fenomenolojik analizine (Nelson, 1990) ve video imgesinin ontolojisine (Lipkin, 1990) uzanan bir konu çeşitliliği gözlenir.

Bu dönemin ardından, fenomenolojik yaklaşımı, “kurmaca olmayan türler”in zaman deneyimine genişleten Sobchack (1999) ile Wahlberg (2008), izlemenin kolektif biçimde deneyimlenmesini ele alan Julian Hanich (2018), önemli katkılar sunan yazarlar olarak anılmalıdır. Bu çabalar, medya fenomenolojisini yeni alanlara doğru genişletmek açısından önem taşır. Genel olarak, bu çalışmaların arkasında yatan temel itki, mevcut semiyotik, psikanalitik ve Marksist teorilerin, film izlemenin çeşitli zevkleri de dâhil sinemada yaşanabilecek deneyimlerin zenginliğini açıklayamadığı düşüncesidir (Ferencetz-Flatz ve Hanich, 2016: 27).

Bu bağlamda, Sobchack’ın film deneyiminin somutlaşmış ve diyalektik yapısına ilişkin ünlü çalışması (1992), cisimleşmiş, bedensel, çok-duyusal bir görme’yi dikkate

sunarak film izleme deneyiminin zenginliğini keşfe sunması açısından tam bir dönüm noktasıdır. Bu açıdan film teorisine paha biçilmez bir katkıdır (Rushton ve Bettinson, 2010: 177-178). Daha sonra Chamarette, bu düşünceyi temel alarak Chantal Akerman'ın filmlerini izlerken, onunla birlikte gezindiğini, ikilem yaşadığını, yani bedeninin de sinemanın görsel, duygusal ve uzamsal ortamını katettiğini, izlemenin bu süreçte “cisimleştğini” belirtecektir (2012: 143).

2. Bedenlenmiş Görme Deneyimi

Daniel Frampton'a göre, Merleau-Ponty sayesinde film deneyiminin ikili bir doğasının olduğunu fark ederiz (2013: 71). Biri, izleyicinin film deneyimi, diğeri ise filmin kendi kişileri ve nesneleriyle ilgili kendi deneyimi. Sobchack bunu, algının sunum, sunumun da algı olması biçiminde ifade eder. Yazara göre, film, diğer bütün iletişim araçlarından daha fazla kendini duyumsal ve duyarlı biçimde gösterir (1992: 3-4). Çünkü o, bir bilinç etkinliğidir. Bu beden sahibi bilinç, izleyici ve film arasındaki bir anlamlandırma pratiğinde oluş özgürlüğüne bırakılır. Bu bağlamda film, kendi varoluşunu gerçekleştirmek üzere, film yapımcısının niyetlerini aşar (Sobchack, 1992: 8).

Frampton, bunu kendi kendini deneyimleyen bir bilinç, bir “film-zihin” olarak adlandırır (2013: 20). Yazara göre, bu ne dışsal bir güç ne mistik bir varlıktır ne de görünmez öteki'dir. İşte sinemanın bir düşünme biçimi olarak kabulü ve imgenin, sesin ve sinemanın diğer özgül biçimlerinin temsil etmekten ziyade anlam yaratıcı bir güç oluşu, ancak bu andan sonra kavranır olur. Kavramlarla değil, imgelerle düşünmek ve kavram üretimine yardım etmek, sinemayı tefekkürün bir olanağı olarak açılar. Bu andan sonra, hangi biçimsel unsurların düşünce etkinliğinin olanağı olduğu gündeme gelir ki bu bağlamda, izleyicinin filmle olan deneyimi açısından “yavaşlık” ve onun biçimleri önemli bir yer tutar (Jaffe, 2014). Bu, bir yönüyle de filmin fenomenolojisini

ve filmle fenomenoloji yapma imkânını verir. İnsan yaşamının, deneyiminin gerçekliğini yakalamak için, devinim kadar devinimsizliğe de gerek vardır.

Bu bağlamda, örneğin Ira Jaffe, “yavaşlık” kavramı altında eklektik olarak biraraya getirdiği filmlerin, zamana ve mekâna aşırı biçimde bağlandıklarını, buradaki tefekkürü yaratan durağanlığın ölüme değilse de boşluğa bağlandığını düşünür (2014: 3-4). Filmin yavaşlığı ve film kişilerinin duygusal, ifade yeteneği zayıf, kırılğan ve hareketsiz olmaları, filmi ölüme doğru çeken unsurlardır (Jaffe, 2014: 3). Boşluğa ya da ölüme bu bağlanışın, hatırlama açısından taşıdığı anlam değerlidir. Hafızanın eylemsel, aktif, bedensel ve duygusal düzlemini açıklama olanağını veren kavrayışıyla Merleau-Ponty’nin dediği gibi, hafızada bedenin rolü, hafıza geçmişin kurucu bilinci değil de bedenin yöneldiği bir şey, beden ise sürekli bir tavır alış olarak hem zamanla hem de mekânla iletişim kurma aracı diye alınırsa anlaşılabilir (2017 [1945]: 255).

Bu bağlamda, bedenin zamanı ve mekânı üstlenmesini, onunla iletişim kurmasını sağlayan, zamanı ve mekânı sündüren, varlığı oluş özgürlüğüne bırakmayı sağlayan “uzun çekim”, Heidegger’in dediği anlamda geçmişle sahil bir ilişki kurmanın temeli olan ölüm yönündeki varlık olmanın fark edilmesi, yani zamansallığın deneyimlenmesi için gerekli “yavaşlığı”, “kendiliği” ve “münzeviliği” sağlar. Geçmiş, geleceği ve şimdi’yi kendinde buluşturan bir varlık birliği olarak bedeni duyumsatır. Bu açıdan, sinema, geçmişle ilgilenmeyi düşünsel, saf bir uğraş olarak gündeme getiren, hafızayı bilgi ve temsil kavramlarıyla düşünmeyi sürdürmek bağlamında yer yer süreklilik gösteren antik ve modern yaklaşımlar arasında bir uyumsuzluk adacağı gibi beliren Romantik dönemle iletişim hâlinedir. Romantikliğin açtığı tartışmayı, kendi özgül biçimlerinde icra ederek, kendi varoluşunda gerçekleştirerek, işleyerek bu tavrı sürdürür. Ne de olsa beden, ilk Romantikler’le konuşmaya başladı (Dellaloğlu, 2010: 17).

Duyumsal ve maddesel bir bedenlenmede icra edilen bakışın, düşünömsel bir hafıza için taşıdığı imkânlar, bu kuramsal temelde gündeme gelir. Film, kavramlarla, kuramlarla, bilimsel yargılarla değil, bizatihi görme ve duyma gibi bedensel edimlerle dünyayı tefsir eder. Burada deneyim vardır. Gerçekten de sinema, fenomenolojik araştırma için özellikle uygun bir bedensel-deneyim alanıdır. “[Ç]ünkü zaman, mekân, algı, anlamlandırma ve insan öznelliğinin açıkça görsel deneyimlerine çok bağlıdır” (Tomasulo, 1988b: 2). Burada görme, fenomenoloji ile sinema arasındaki bağı vurgulamak için özel bir anlam kazanır. Fenomenoloji, özne ile dünya ve diğerleri arasındaki bağı, klâsik felsefeler gibi “açıklamaz”, bu bağı görölebilir ve gösterilebilir kılar (Merleau-Ponty, 1964 [1947]: 49). Burada görme, algının tek tek şeylerin algısından daha büyük bir şeyi imlediğini gösteren Merleau-Ponty’nin dediğı gibi, birçok duyuyu içeren daha geniş bir deneyime, rabıta bütönlüğüne açılır (2017 [1945]: 272). Çünkü görme, izleyici ile film ya da özne ile nesne arasında ters yüz olabilen bir şeydir (Sobchack, 1992: 9). Bu bakış, filmi bir temsil aygıtı olmanın ve tek yönlü bir görsel kayıt aracı olmanın ötesinde kavramaktır. İç dünya ile dış dünyanın bu devingenliği, yaşandığı hâliyle varoluşa açılır (Sobchack, 1992: 11).

Kartezyen yaklaşımın gözü bedenden koparmasına karşı, Merleau-Ponty’nin gözü yeniden bedene kavuşturma hamlesi, sinemanın hafıza fenomenolojisi yapma olanağı olması açısından da anlamlıdır. Bedenlenmiş bir göz, kendi geçmişinin başında ona yabancılaşmış bir deneyci gibi duran izleyiciden ve onu yalnızca kaydeden bir film aygıtından, bu geçmiş i aktif biçimde üstlenen bir özneye, bedene ve bu anlamlandırmayı oluş özgürlüğüne bırakan, anlamı seyirciyle kendi bilincinin tanıklığında birlikte doğuran bir sinema kavrayışına doğru açılır. Stadler’ın dediğı gibi, gerçekçi, biçimci ve psikanalitik teoriler, alımlama sürecinin film tarafında daha çok durdukları için (1990: 41), bu iletişimin zenginliğini, sinema ve hafıza ilişkisi açısından da elden kaçırmırlar. Geçmişle, deneyinin başındaki bilimci gibi ilgilenmek, onunla

mesafelenmek, bilginin konusu yapmak başka şeydir, onun deneyimlenmesini, hatırlamanın icrası sırasındaki başkalaşımını, yani bilince görünmesini beklemek başka şeydir (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 54).

Sinemada geçmişin görünürlüğü, daha plâstik, maddesel, çok-duyusal, cismâni bir hâl alabilir. Burada olaysal olan kadar olaysal olmayan geçmiş de vardır. Bu nedenle, film fenomenolojisini hafıza için verimli bir biçimde kullanabiliriz. Bu da mutlaka seyirci öznenin filmle birlikte hatırlamayı devralarak icra ettiği, seyircinin de işin içinde olduğu bir deneyim olacaktır. Bedenleşmiş göz, daha içselleştirilmiş, neden-sonuç bağıntısında çökelmeyen, her bir öznel deneyimle oluş ve biçimlenme hâlindeki bir geçmişi açılar. İmgelemin, yani sinemanın hafıza için müzakere edici bir aktarım yeri oluşunu, burada arayacağım.

İKİNCİ BÖLÜM

GEÇMİŞE YAKLAŞMA BİÇİMLERİ

A. HAFIZA: DENEYİMİN YAŞANMIŞLIĞI

1. Hâlet-i Ruhiye Olarak Mekân

İnsanın dünya içindeki olgusallığını, yani dünyanın “dünyasallığını”, *insan varlığı olarak dünya*’yı düşünmek, “insan nedir” sorusunu sormak demektir. Bu, insan olmanın anlamı ve koşulları üzerine, ontolojilerin de ontolojisi hakkında derinlikli bir soruşturma yürütmek anlamına gelir. İnsan, bu olanağı kendi varlığının anlamını bilirse, yakalar. Bunun da insanın süregelen oldum olasılığıyla daha büyük bir ilintililikler bütününe, yani varlığa bağlanmakla başarılabilceğini Heidegger’in varlık betimlemesiyle ortaya koydum.

Varlığa bağlanmak ise, zamansal bütünlüğü yakalayabilmekle olur ve bunun yolu da “kendini fark etmek”tir. Kendinin farkına varmanın en hakikî varlık olanağı ise ölüm yönünde olmakla yüzleşmektir. Bu yüzleşmenin kazanımı da zamanı, geçmiş, gelecek ve şimdi’nin birliğinde açıklamak olacaktır. İnsan, tam da bu zamansal ekstazların açılmanmasıyla daha büyük bir ilişkiselliğe, rabıta bütünlüğüne, yani varlığa bağlanıyorsa, bu ekstazları açılma olanağı olan insanlık hâlleri nelerdir? Hangi varoluş hâllerinde insan, zamanın ekstazlarını açılar ve kendi zamansallığıyla yüzleşir? İnsan, en hakikî varlık olanağıyla hangi durumlar üzerinden karşı karşıya gelir ve de hergünkülüğün herkes gibiliğinde “kendi olma” olanağına kavuşur?

Zamanın ekstatik birliğini sağlayan bir hâl olarak hatırlamayı önereceğim. İnsanın dünyadaki fiilî varlığı, dünya içreliği dolayısıyla, hafızayı zamanın ekstatik birliği olarak düşünebiliriz. Süregelen oldum-olasılıkla daha büyük bir rabıta

bütünlüğüne bağlanmak, bu bağlanışta bir hafıza sorunsalını söze döker. Zira insan, nesneler ve onların yarattığı durumlar ve olaylar gibi “zaman-içinde” olmuyorsa, yazgılı olduğu olanaklarla zamanın kendisiyse, zamandaki insanı, zaman olarak insanı düşünmek, aynı zamanda hafıza fenomenini açıklamak demek değil midir? *Zamansallık*, zamanın sonsuz ve erişilemez aşkın bir yerden gelmediğini, yine insanın oldum-olasılığı ve zaman-içinde’liğiyle, insanın kendisinin zaman olmasını anlatıyorsa, hem zamandaki insanı hem de insandaki zamanı, yani “zamane insanı”nı düşünmek, bizatihi bir hafıza meselesi değil midir?

Nesnel dünyanın, “geçmişin” ve “geleceğin” kendi doğalarıyla uyum içinde olacakları bir “varlık-olmama” imkânına kavuşamayacakları kadar “fazla dolu” olması, bu tıklım tıklım doluluğu hafifletmeyi sağlayacak bir boşluğa, sonlu, fânî, geçici bir varoluş süren varolana gerek duyar. Bu sonsuzluktan bir anlam çıkararak, onu insanî algının ufkuna çekecek bir sonluluğa, dolayısıyla “unutma yetisi” olabilen bir varolana. Zamanın, geçmiş ve gelecek şeklinde deneyimlenmesinin ve bunun yalnızca insana özgü olmasının kaynağı, onların bizatihi öznenin tarafına geçmeleridir, yani insana özgü varlık hâlleri olmalarıdır.

Varlık bir bütün olduğu için, -varlık, varolanlara indirgenemezdi- asla yokluğa düşmeyen, bir kez varolanın varolmamış sayılamayacağı geçmişin ve bu geçmişin olanaklı koşulu olarak geleceğin şimdi’de varolması, hiçbir şeyin kaybolmadığı, unutulmadığı bir mekânı imler. Çünkü oldum olası insan oradadır, *oralı*’dır. Böylesine dolu bir yeri soluklandırarak, bu sayede onu erişime açacak bir boşluk, aralık, “poetik açıklık” gerekir. İşte tam da doğum ile ölüm *arasında* sonlu bir bedene, sınırlı bir bakışa iye bir varolanın varlığında açılanan zamansallığın kendisi, bu boşluklu ve havadar bakıncağın (pencerenin) kendisidir. Zamanı seyirleştiren o bakıncaktan sonsuz dünya,

insanî ölçekte algılanabilecek bir zamansallığa ve tarihselliğe sahip olur. Değil mi ki bu aynı zamanda, mutlak tarihsel hakikati yıkan bir eleştirinin de varlık zeminidir.

Kendinde dünyadaki bir olay gibi yokluğa düşmeyen¹⁹ insanî olaylar dünyası, (Heidegger'in insanın başından beri *oradallığını*, yani yaşanmışlığı anlatan *dünyasallık* terimiyle açılmadığı şey), hafızayı kavramak için çok sahici bir patika açar. “Olay” mefhumunun nesnel dünyada yerinin olmaması demek oluyor ki orada, yani doğada, bir hareket diğeri için varolmaz, her şey kendisi için vardır, biri diğerinin nedeni olmak için doğmuyordur. Olaylar (devinim, değişim, devrim, isyan) arasındaki nedensel ve nesnel bağlantılar, insanın oradaki varlığından, dünyaya fırlatılmış olmasından doğar. İnsan “oradaki varlıktır”, orada durup durandır, dünya da hep insanın dünyasıdır. İnsan, bu dünyaya “anlam” aracılığıyla hapsolmuştur. İnsanın kendini hep neslinin tarihselliğinden yola çıkarak anlaması olan bu hapsolmuşluk, dünyanın tarihselliği olarak hiçbir şeyin kaybolmadığını imler. Dolayısıyla geçmişin doğasına dair bir şey belirir bu anda. Demek ki geçmiş, iz bırakan bir şeydir. İz de geçmişi imleme gücü olan bir şeydir.

Buradaki önemli nokta, artık “yönelimsel bilincin” yukarıdaki analizinden sonra, iz'in *kendiliğinden* geçmişe gönderme gücü olmadığının ayırdına varmaktır. Tam da sonlu öznenin varlığı dolayısıyla iz, öznenin zaman duygusuna iye olmasıyla geçmiş imleme gücü kazanır. İz'in imleme gücü, öznenin gelir; geçmiş imleme gücü, varlığının anlamı zamansallık olan, ölüm yönündeki varolana aittir. Benim yaşamımın izlerini taşıyan şu masada bıraktığım mürekkep lekeleri, “kendiliklerinden” geçmişe yollamaz beni, der Merleau-Ponty (2017 [1945]: 553). İz, leke olarak şimdi'de mevcuttur, dolayısıyla iz olarak geçmiş de şimdi'de vardır. Ama onlarda “daha önceki” bir olayın imlerini buluyorsam, bunun nedeni, zamansal bir yöne, geçmişin duygusuna ve

¹⁹ Bir doğa olayı da yine insan için, *insana göre* olaydır; “doğa tarihi”, bu olgusallığı imler.

yönüne sahip olmam, bu imlemeyi “kendimde” taşımamdır. İz olarak geçmişini imleyen, benim şimdi ve buradalığımdır; geçmiş, benim şimdi ve burada varoluşum dolayısıyla şimdi’de varolur. İmleme gücünü kendimde taşıdığımından geçmişe erişebilirim; hattâ erişmeye de bilirim, bu benim için bir ilgi konusu olmayabilir de, geçmişle ilgilenmeme hakkını bana veren de bizzat bu gücün bende olmasıdır.

İşte izler aracılığıyla insanın tarihselliğine “tarihbilimsel”, yani “epistemolojik” anlamda erişebilmenin olanağı da sonlu bilincin oradadır. Tıpkı kendi geçmişime ulaşabilmemi sağlayan şeyin şimdi ve burada bedenli bir varlık olarak bulunmam, yani hergün ölüme yürüyen varlık, dolayısıyla tamamlanmamış varlık olmam olması gibi, tarihbilimsellik de insan yazgısının döngüselligi, tekrarı olan bu ontolojik (varlıksal), bütünsel yapıdadır. Sonsuzluk, bu sonsuz yığından -Nietzsche olsa yük derdi (2009 [1874])- bir anlam çıkarma/imleme gücünü, kendi şimdi’de varolmasından alan zamane insanıyla erişilebilir duruma gelir. Bunun anlamı, geçmişin de her an kendisine erişme olanağının olduğu gelecekteki bir olanak olarak ortaya çıkarılması, yani tarih çalışmasının her daim bir etkinlik olarak mümkünlüğüdür. Geleceğin, geçmişin koşulu olmasının anlamı budur. Bu, geçmişin şimdi’de bulunmasının nedeninin iz’ler değil, onlara geçmişini imleme gücü veren, onlarda *anlam* arayan genelde insanın, özelde bir tarihçinin varlığı olduğunu anlatır.

Bu noktada, “iz” ile “imleme” arasında doğduğunu böylece gözlemlediğim fark, ikisi de iz mefhumu ile sarsılıp duran tarihbilimsel anlamdaki “tarih” ve “hafıza” ile ilgili olarak önemli bir şeyi ayırt etmemi sağlar. Tarih²⁰ iz’i, onun kendiliğinden geçmişe gönderme gücüyle kavrar, hafıza onu taşıyan ve açımlayan bir kontekste/bağlama ihtiyaç duyar. “Sağımız solumuz tarih” ya da “her yer tarih kokuyor” gibi gündelik yaşamda çokça kullandığımız deyimlerden bilinir ki insan dünyasının

²⁰ Tarihçi denen insan figürünün varlığı aracılığıyla, tarihyazım da hep bir şeye imlenilmiş olarak keşfedilen dünya bağlamında, izi geçmişle ilişkilendiren bir öznenin varlığına işaret etse de iz’in kendiliğinden geçmişe gönderme gücü tarihyazıma, geleneksel ontoloji içinde kaldığı sürece sirayet eder.

tarihselliği, zamansallığı, sonluluğu, bu tek tek mevcut olan kalıntılarda görünür olduğu için, -imleme gücünün nerede olduğunun örtüklüğünde- bu nesnelerin, “kendiliğinden” geçmişe gönderdiği düşünülür. Yani iz de imleme de nesnenin tarafındadır. İmleme gücü, böyle bir kavrayışta bilinçten değil, kayıtsızca duraduran nesneden, doğurucu kuvve olan aşkın mekândan gelir.

Oysa bilinci hep bir şeyin bilinci olarak tarif eden Husserlci yaklaşımdan bakarsak, “iz” nesnenin, “imleme” öznenin tarafındadır. Özne ile nesne, bu “karşılaşma”da çoktan biraraya gelmiştir bile. Bir yanda dünya zaten hep bir şeye imlenilmiş olarak keşfedildiğine göre, insan en başından orada olduğuna göre, iz ile imleme, nesne ile özne arasında bir bakışimlilik vardır. Dünyanın hergünküllüğü, mekânın zamansal ilişkilerle, karşılaşmalarla kurulmasıysa, dünya hep ilgilenici bakışımın yöneldiği el altında olanlarla imleniyorsa, iz ile imleme arasındaki ilişki, oldukça içsel bir ilişkidir -tam da sonlu, bedenli varolanın bağrında.

Bu bağlamda, zamanın bir kişilik kazanarak varlığa bağlanmasının yolu, hafızadır. Zamana kişilik kazandıran, hafızanın patikalarıdır. Halbwachs’ın, “kolektif süreler” diye tarif ettiği şeydir, bu patikalar. *Zamanın ruhu*, *zamane* ya da *dönem* dedikleri şey, kişilikli sürelerdir. Tarihbilimsel anlamdaki tarihi olanaklı kılan da odur. Çünkü tarihbilim ve tabii tarihçi, şahsiyet kazanmış dönemlerin, karakteristik zamanların, kolektifleşmiş anıların ufkunda kendi yolunu bulabilir, geçmişini anlamlandırabilir, yorum faaliyetini yürütebilir. Kimse için mevcut olmamış, kişilik kazanmamış, görünür olmamış, sonsuz, aşkın, şahsiyetsiz ve “biçimsiz” bir zamanın ardışık akışında yol alan bir tarih, her şeyden önce kendi varoluş zeminini yitirir.

Kayıp bir zamanla bizi yeniden buluşturan, ona yaklaşmamızı sağlayan, bizatihi kendi sonluluğumuz dolayısıyla onunla kendi yerinde, biz olmayışında karşılaşmamız, şimdi ve burada “bulunmayış”ında onu kendimiz için açıklamamızdır. Onun

doluluğunda, ona bir “bilgi nesnesi” olarak sahip olmak değil. Bunun için de varlık tarzı mevcut-olmaklık olan zaman-içindeki varolanlardan, kalıntılardan değil, zamane insanından, “anlamdan” hareket etmek gerekir. Bizatihi kendisi zaman olan, varlık tarzı zamansallık, ölüme-doğruluk olan sonlu özneden, bir yerde ve zamanda konumlanmış, yani oralı olan arzulu ve sevgili bedenden hareket etmeye gerek vardır. Hafızanın, yaşamla ve ölümlle ilgili bir plâstik güç oluşu fikrinin (Nietzsche, 2009 [1874]: 40) temeli, budur.

Şimdi bu noktada görülecektir ki hergünkü varoluşun sıradan zamanı, yani “dünyevi zaman” ile ölümlü dünyanın farkındalığıyla kazanılan “yazgısal (kökensel) zaman” arasında, hem bir gerilim hem de bağdaşık, içkin, yapısal bir ilişki vardır. Bunlardan yalnızca herhangi birine ağırlık veren bir yaklaşımın, “geçmişe yaklaşma biçimleri” ve onların birbiriyle iletişimleri hakkında, birbirinden farklı sonuçlar elde edeceği çok açıktır. Ya bir aşkınlıktan, sonsuzluk ve muhtaçsızlık idesinden hareket edilecek, böylece yeryüzü insansızlaşacak ya da gündelik zamanın körleştirici bakışına, mevcudiyet metafiziğine hapsolunarak sahih varlık olanağı elden kaçacaktır. Sonuçta her iki durumda da varlığın anlamı, insanın en sahih varlık olanağına iye olan varolan olarak kazandığı varlık minvalleri, örtük kalacaktır. Aristoteles’in küçük risalesindeki müdahalesinden bu yana, inkâr edilemez olmuştur ki hafıza zamansal yapıdadır. Hafızanın konusu, “geçmiş zaman”dır (Aristoteles, 2004). Ama zamanın bütünsel biçimde kavranışı, hafızayı kavrayış biçimini de kökten değiştirir.

“Varlığın unutulması” sorunu, bir hafıza yitimi sorunudur. Hafıza, tam da varlığın tek tek dağılıp saçıldığı mevcut olanların arşivlenmesinde, kendi yitimini, yurtsuzluğunu bulur. İnsanın olmadığı, nereden geldiği belli olmayan bir ışıkla aydınlanmış, bir kaderin elinde şekillenen olayları betimleyen bir tarih tablosuyla (ki modernlerde bu kader *ilerleme* kavramıyla ifade edildi), kendi varlığının zeminini

kaybeden ve sonsuzluğu sırtlanarak bir yük hâline gelen tarih biçimiyle karşılaşılır. Sonuçta kökensel yazgımız olan zaman, hergünkü zamanda duyulur ve oradaki ilişkilerle bir gövde ve anlam, bir kişilik kazanır. Hergünkü dünya zamanı da bu yazgısal zamandan neşet eder. Dolayısıyla mekânsal ve zamansal bir mefhum olan hafızanın ve diğer “geçmişe yaklaşma biçimleri”nin, bu paradoksal zeminde anlaşılması gerekir.

Nesnel dünyadaki bir olay gibi yokluğa düşmeyen insanî olaylar dünyasının, yani *dünyasallığın*, hafızayı kavramak için sunduğu olanakları elden koymamak gerekir. Geleneksel zaman anlayışında varlıktan pay almadıkları söylenen geçmişin ve geleceğin aradıkları şey, kendi dayanak noktaları, elle tutulur bir mevcudiyet değil de tam tersine varlıktan pay alamamalarıyla uyumlu bir “bulunmayış hâli”dir. Hâlbuki genellikle biz, etrafımızdaki kalıntılardan yola çıkarak insanın üretim, yaşam, estetik gibi etkinliklerini imleyen sonsuz çeşitlilikteki nesnelere ve durumlara bakarak, tarihselliği ve ondan dolayı da tarihbilimselliği bunlarla ilişkilendiririz, onlarda arar ve açılarız. Arşivleme merakı, biriktirme saplantısı, ne kadar arşivlersek arşivleyelim geriye her zaman bir şeylerin kalacak olması (Nora, 2016: 16), bundandır. Onların imlediği bedenli, sonlu, ölümlü varolana *rağmen*, kalıntıların kendisine odaklanılır.

Ancak bu kalıntıların imlediği anlam ve yaşam dünyası giderek daha çok dikkate alındıkça, “geçmişe yaklaşma biçimleri”, Heidegger’in unutulduğundan dem vurduğu Varlık’ı hatırlama problematiği çevresinde birbirine yakınlaşır. 19. yüzyılı “tarih çağı” olarak anmaya hevesli ve belli bir tarihçilik yöntemi olan “olguculuğu” öne çıkararak, *tarihselliği* “bulunuş metafiziği”nin çerçevesine koyan ve bu bağlamda da “tarih” ile “hafıza” arasında Nietzschevari bir gerilimin tınısını taşıyan “tarihin yükü”, tam da bu problemle ilgilidir. Bu gerilim ve ona neden olan temel sorunsal, varlığın anlamının

“zaman”a ya da “uzam”a bağlanmasına bağlı olarak işler. Varlığın ufku nedir? Zaman mı uzam mı?

Heidegger’in, kendi temel varlık analizi (*fundamental ontolojisi*) açısından bir kazanım olduğunu söylediği (2008 [1927]: 46) *hergünkülük*, varlığın anlamının açımlandığı bir olanak olmasının yanında, onu örtücü de olabilen bir anlama, bulunma hâlidir. Varlığın anlamını bulduğu kadar yitirdiği yer de burasıdır. Çünkü insan, en yakın çevresi yoluyla kendini anlama eğilimindedir. Hergünkü varoluşu tayin eden, “herkes”tir. “Herkes başkasıdır ve kimse kendi değil. Hergünkü Dasein kim diye sorulduğunda, cevap *herkes*’tir. Herkes, Dasein’in beraber-olmaklık içinde zaten kendini hep teslim ettiği *hiçkimse*’dir” (Heidegger, 2008 [1927]: 135). Hergünkülüğün en gerçek öznesidir o; ne Dasein’in kendisi, ne belirli bir sayı ne de herkesin toplamı olan, “geçişsiz ve [yansız] bir *herkes*” (2008 [1927]: 133-135). *Dasein*’ın gündelik benliğidir o, henüz kendini bulmak zorunda olduğu, verili, hazır bulduğu benliği, der Heidegger.

Dasein’ın varlığına başkalarıyla birlikte-olma da iyedir. Dünya, dünyasal olduğuna, yani hep bir şeye imlenilmiş olarak keşfedildiğine göre, nesneler, örneğin üretim araçları olarak el altında olanlar bile orali olanı imlediğine göre; insan, herhangi bir nedenle şu veya bu *Dasein*’dan yüz çevirse de birlikte-varolma, insanın varlık belirlenimidir. “Dasein’in yalnızlığı bile dünya içinde birlikte-olmadır” (Heidegger, 2008 [1927]: 126). Hattâ bu vasat ve sahte seyir içindeyken bile, yine onunla ilişkilenererek kendi varlığını mesele ediyordur, ona kayıtsız kaldığı, onu unuttuğu ya da ondan kaçtığı ruh hâllerinde bile. İnsanın dünya-içinde-varolmaya *fırlatılmış* olma yazgısı, bütün varlık olanaklarını düzleyen bu *hiçkimse*, “kamu”dur. “Dasein, aslında, öncelikle herkes kamusuna fırlatılmış değil midir” diye sorar, Heidegger (2008 [1927]: 176).

Bu beraberlik, kendini kendinden hareketle anlayan *Dasein*'ın kendi olma olanaklarını eritir, emer, soğurur. Böylece başkalarının birbirinden farkı, daha da yok olur. Kamu, tam da her tür düzey ve özgünlüğe karşı takındığı kayıtsızlıkla, her şeyin üzerini örter ve onları zaten en iyi bilinen ve herkesin erişimine açık şeyler diye sunar. Burada, *Dasein*'ın yaptıklarının arkasında durmasına da gerek yoktur. Yapan, hep herkes'tir, hem de hiçkimse. Gündelik yaşam, böyledir. Kamunun, bütün dünya ve insan yorumlarını önceden düzenlemesi, haklı çıkması, böylece de *Dasein*'ı aklamasıdır, hele de onun kolaya kaçma eğilimi varsa.

İşte adına toplum da dediğimiz “bulunma biçimi”, insanın kendinin farkına varmasını sağlayacak olan, onun kendini yorumlayacak malzemeyi içinden çekip çıkaracağı ilişki bütünleri, bilgi bölümleri, kendini yoklayacağı kavram zeminidir de aynı zamanda. Toplumsallık, insanın saklı, verili, ama açılmanabilecek de olan varlık minvali olarak, bir olanaklar, yorumlar manzumesidir. Halbwachs'ın, hafızanın toplumsallığını ele alırken kullandığı deyimle, “toplumsal çerçeveler”dir (2016 [1925]). Bunlar, insanın kendini ve yakın dünyasını anlamasını sağlayan *herkes gibilik* tarzındaki varlık minvalidir. Varlığı *kendiliğinden* bilmenin kaynakları onlardadır. İnsanın tarihselliği, zamansallığı ve mekânsallığı, buradan hareketle açılır. Çünkü “herkes”in, insan için somut ve çeşitli olanakları vardır, der Heidegger. Herkes hâkimiyetinin gücü ve sarıhlığı, tarih içinde değişebilmektedir örneğin (2008 [1927]: 136).

Dasein, dünyayla belli ve bu bakımdan da hâkim bir varlık minvali üzerinden ilişki kurar ki bu, “büyülenme”, “ele geçirilme”dir (Heidegger, 2008 [1927]: 119). O, öncelikle ve çoğunlukla kendi dünyası tarafından meftûn edilmiştir. İnsanın dünya tarafından soğrulması demek olan hâlet-i ruhiye, bu bağlanmanın, “düşkünlüğün” kendisidir. Heidegger, tam da bu nedenle gündelik yaşam analiziyle dünyadaki el

altında olanlardan, varlık minvali gereç karakterinde olandan geçerek dünyanın ontolojik/varlıksal yorumuna koyuldu. Heidegger bunu, *Dasein*'in yalnızca dünya içre varoluşundan değil, aynı zamanda o, bu dünya tarafından meftûn/tutkun edildiği için de yaptığını belirtir (2008 [1927]: 119).

Gündelik ilgilenmeler sırasında insan, varlığın kökenini, önünde uzanan sonsuz dünyadan, doğadan, yer'den ve oradaki büyüklük, uzaklık gibi mekânsal ölçek, oran ve bağıntılardan türetir. Çünkü kendini anlamlandırabileceği en tanıdık ve kendisine en yakın yer, içinde bulunduğu dünyasallık anlamında onu çevreleyen dünyadır; yerler, evler, sokaklar, ışıklar, nesneler ve insanlardır. Dolayısıyla anlam, bu sayılanlardan da anlaşılacağı gibi, mekânsal bir karakter kazanır, ama bu mekânsallığın özü (ne'liği) örtük kalmaya devam eder. Bunun için gündelik olanın, kamusal düzlüğün, sıradanlığın dışına çıkmak istediğinde, ya uzak, egzotik diyarlara ya da çok eski zamanlara gitme gereği duyar. Mevcut yerin ve zamanın ötesinde, uzaklar onu çeker.

Dolayısıyla mekân, varlığı açıklayan bir şey olarak alınır. Eski zamanlar, mekânsal olarak ziyaret edilir. Zamanlar mekânlaştırılır, nesneleştirilir. Sonluluk, onlara atfedilir. Dünya; ölümlü, gelip geçici ve yalandır. Hayat koşturmacası, kaygısı, iş, üretim, ulaşım gibi dünyanın binbir türlü hâliyle insan, kendi sonluluğunu, etrafındaki nesnelerin sonluluğu diye deneyimler, varlığının anlamını onlardan aldığını zanneder. Bu ise varlığın sahih anlamı için hem açımlayıcı bir olanak hem örtücü de olabilen bir engeldir. Ancak zaman, kendini orada görünür kıldığına göre, dünyasallık olgusuna ulaşmak için oradan daha gerçekçi, olgusal bir başka hareket zemini de yoktur. Şey, şeyin kendisinden yola çıkılarak açığa çıkartılabilir.²¹ Bu ise görünür dünyanın sanıldığı kadar apaçık olmadığını anlatır (Heidegger, 2008 [1927]: 70-71).

²¹ “Eidetik yöntem, mümkün olanı gerçeğe dayandıran fenomenolojik bir pozitivizmin yöntemidir” (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 23).

“Varolanlar, ne ise öyle varolurlarken bir şeye imlenilmiş olarak keşfedilirler” (Heidegger, 2008 [1927]: 86). Onun için varlığın anlamının atfedildiği hergünkü nesneler, yani üretilen yapıtlar, anlam açısından gerçek bir ilgi konusudur. Yapıtın kendisi, yapıldığı hammaddeyi, yapılış koşullarını ve kullanım amacını imlediğinden, doğa, kültür ve insan, büyük bir rabıta bütünlüğü içinde biraraya gelir. Demek ki doğa da *eser aracılığıyla* karşılaştığım bir şeydir. Doğa ile de kamusalılık üzerinden “karşılaşırım”. Kartezyen anlayışın sonsuz doğurucu bir güç atfettiği, varlığın anlamını oradan elde ettiği doğanın kendisi de gündelik ilgilenme sırasında keşfedilen, örtüsü açılandır. Yani doğa, kamusalılıktır. İnsanın ürettiği nesneden geçerek onunla karşılaşırım; nesne ile doğa arasındaki bu rabıtaı kuran da insandır, dolayısıyla bu dokunuş, insanla da bir karşılaşmadır. Demek ki dünya içinde varolmak, yan yana bulunmak değil, “karşılaşmaktır”. Dolayısıyla mekân dediğimiz şeyin kendisi, ilişkiselliğin kendisidir. Mekânın bu ontolojik tebliğ karakteri ise dünyasallığı imleyen el altındaki üretilmiş nesneden, dolayısıyla onun tebliğ karakterinden gelir. Bu, mekânın zamansallaşması, zamansal olarak kavranmasıdır.

Bu “karşılaşma” bağlamında; kamusalılık, yani hergünlük/zaman-içrelik, zamansallığın/kökensel zamanın belli bir “biçim”ini sunar. Saat ile ölçülen, toplumsal ilişkileri düzenleyen takvim zamanı olan “zaman-içindelik”, “kökensel zaman”ın kırılmalarını taşıyan ilişki bütünlüğüdür. Mekânın zamansal olanakları, tarihselliği buradan gelir, yoksa mekânın varolanları var eden tanrısal, muhtaçsız ve sonsuz karakterinden değil. Bu bağlamda, hergünkü varoluşun aynı zamanda bir “biçim” sorunu olarak ele alınabileceğini ve bizatihi biçimin içerdiği zamansallık dolayısıyla da geçmişe yaklaşmanın kendisinin de biçimsel bir olanak olarak kavranabileceğini düşünüyorum.

Buna göre, zamansallığın belli bir “biçimi” olarak kamusalılık/toplumsallık, bir hafıza görüngüsüdür. Zaman, bu hafıza biçimlerinde görünür olur, vücuda gelir. Varolanlar, hep bir şeye imlenilmiş olarak keşfedildiğine, varlık uçsuz bucaksız bir imlemeler bütünü olduğuna göre, sonsuzluk, imlemeler aracılığıyla bağlamsallık kazanarak sonlu ve geçici bir biçim alır. Bu bağlamda, zamansallığın bu biçimsel olanakları arasındaki iletişim, bir hafıza sorunsalıdır. Bunun anlamı, “geçmiş, şimdi ve gelecek” biçimindeki geleneksel ontolojinin sunduğu ve modern zaman anlayışına da kaynaklık eden zaman anlayışının nüfuz ettiği hafıza kavramlaştırmalarından başka yöndeki sapaklara yönelmektir.

2. Dışsal ve İçsel Hafıza

a. Hafızanın Toplumsallığı: *Halbwachs*

Zamansallığın olgusalılık üzerinden, ölüm yönünde varlık olmanın hergünkü varoluş zemini üzerinden, “zaman”ın “mekân” üzerinden keşfi, zamanın gayrisahih biçimde bölümlendirilmesi olan üç’lü zaman yapısını tasviye eder. Hep bir şeye imlenilmiş olarak keşfedilen, bir başka deyişle hep bir şekilde *önceden* ve *baştan* açılmış olan nesne, yani imleme rabıtası ya da aidiyet çerçevesi, mekânın zamansallaşmasıdır. Öncesele olarak hep bir şeye imlenilmiş olmak; geçmişin ve geçmiş zamandaki eylemlerin, anlam evrenlerinin şimdi’de bulunuşu, varolmayı “sürdürmesi” demektir. *Rüzgâr Bizi Götürecek* filmindeki Ferzad’ın dediği gibi,²² içinde yaşadığımız dünyayı “bizden öncekiler” kurmuştur.

Bu, hem mekânın tarihselliği, zamansallığıdır hem de zamanın kendini nesnelerde, mekânlarda, ilişkilerde söze dökmesidir. “Bizden öncekiler”, tam da ölümlülüğün bir anlatımı olarak, mekânı zamansallaştıran şeyi, yani sonlu olmayı, kendimizin ve kendimizle birlikte bir anlam ve eylem dünyasının *sona doğru oluş*’unu

²² Filmin tematik betimi, bu çalışmanın üçüncü bölümündedir.

imler. Bu da daha en başından geçmiş, şimdi, gelecek şeklindeki ontolojik (varlıksal) biçime iye üç'lü zaman yapısının yerinden edilmesi, geçmiş, gelecek ve şimdi arasındaki ilişkilerin, ekstatik bir birliğe, varlık bütünlüğüne kavuşması demektir.

Bu zamansal birliktelikte beliren ve ekstatik olarak zuhura gelen şey ise, “hafıza”dır. Bu bağlamda, mekânlar, evler, sokaklar, gereçler, nesneler ve onların kaynaklık ettiği olaylara ve durumlara ben, “zamansal biçimler” diyeceğim. Mekân, zamansal bir “biçim”dir, hâlet-i ruhiyedir, zamanın ruhudur. Mekânda, bir ruh hâlinin olanaklarını sezebilmemiz, onu geçmişe dönük olarak bir ruh hâli olarak deneyimlememiz, mekânın zamansal olarak biçimlenmesindendir; tam da insan yazgısının zamansallığı dolayısıyla, mekânın doğurucu bir kuvve oluşunda değil. İmlenim rabitası olarak dünya, ilişkilerle dokunan, anlam kazanan “yer” olarak, “biçim”dir. Toplum, bir biçimdir; bu biçim bir bulunma, bir ruh hâlidir. Çünkü Heidegger’in belirttiği gibi, insanın dünyada bulunması, hep bir ruh hâlinin eşlik ettiği bir bulunmadır (2008 [1927]: 71).

Bu bağlamda, Halbwachs’ın, hafızanın toplumsallığını, yani bir tür “biçimselliğini” dikkate sunarak hafızayı kavramada fenomenal bir patika açmayı denediğini görmeyi öneririm. Halbwachs, *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*’nde (2016 [1925]), toplumsal olanı, toplumsallık düşüncesini, tastamam hafıza kavramı dolayısıyla kavrar. Toplumsal düşünce çerçeveleri, bir hafıza fenomeni olarak “anılardan” oluşur. Kavramlar, anısı olan biçimlerdir. Gerçekten de toplumsal biçimler, *Dasein*’ın varlık anlayışına kendiliğinden iye olmasını, kendini ve dünyayı anlamlandırmasını sağlayan anı bütünleridir. Halbwachs, zamansallığın sözünü ettiğim biçimsel olanakları arasındaki iletişime, tekrarlara, sürekliliklere ya da kırılmalara, yani hatırlamaya ve unutmaya, “kolektif anılar” olarak tanı koyar.

Bu biçimselleşmiş, toplumsallaşmış anılar yoluyla, hafızanın hatırlaması olanaklıdır. Halbwachs, çalışmasının önsözünde kesin bir tavırla ortaya koyar ki “insan, anılarına toplum içerisinde ulaşır, onları toplum içinde hatırlar ve [...] toplum içerisinde tanıyıp konumlandırır” (2016 [1925]: 16-17). Bir şeyi hatırlamak için gereken teşvik ve yardım, ana-babadan, arkadaşlardan, gündelik olarak dolaylı ya da dolaysız ilişki kurduğum insanlardan gelir. Toplum ya da kamu, yani aslında hergünlüğün mekânı ve zamanı, anıların nereye yerleştirileceğine ilişkin bir çerçeve, bir bağlam sunar.

Halbwachs, çalışmasının devamında, bireysel anıların konumlandırılmasına, yeniden bulunmasına ve sabitlenmesine yardım eden çeşitli iyelik ve ilişki çerçeveleri sıralar ve söz konusu temel kitabının bölümlerini de bunlardan oluşturur: “Ailenin”, “dinsel topluluğun”, “geleneklerin” ve “toplumsal sınıflar”ın kolektif hafızalarını ayırt eder. Böylece, anıları çağırmanın gizemli bir yanı olmadığını serimler. Kişisel düşünceler, bu “kolektif hafızalara” karıştığında hatırlama olanaklıdır. Dolayısıyla bu toplumsal ilişki manzumeleri, anıları yeniden inşa etmenin araçlarıdır (Halbwachs, 2016 [1925]: 17). “Bir anı” der Halbwachs, “esasen birbirleriyle kesişen, kısmen birbirlerini kapsayan çok sayıda çerçevenin karşılaşma noktasında ortaya çıktığı ölçüde zengindir”²³ (2016 [1925]: 346).

Kişisel geçmişimizdeki olayların yerini/bağlamını, kolektif hafızanın çerçevelerine yerleşerek bulabiliriz ve ne kadar çok çerçeveye iyeysek o kadar varsıl bir hafızamız olur. Toplum, der Halbwachs, geçmişini kurar, geçmişin uzlaşımlarını koşullara ve zamana göre değiştirir. Bireyin anılarının yönü, onun için kolektif hafızanın evrildiği yöne doğrudur. Çünkü toplumsallaşmak ve iletişim kurmak, ortak çerçevelere katılmaktır ki bu, uzlaşımlara uyma sorunudur (2016 [1925]: 346). Öyle ki der yazar,

²³ Thomas Hirsch’in de dediği gibi, Halbwachs’ın toplumsal olana ilişkin yaklaşımı, birleşimseldir. Buna göre her toplum, hem çeşitli toplumsal grupların birleşimidir hem de bireyin birden fazla gruba eşzamanlı ya da ardışık aidiyeti vardır. Ayrıca toplumsal gruplara ilişkin olarak varsaydığı bu çeşitlilik, onu hocası Durkheim’dan ayıran bir sınır imidir (2016: 13).

hiçbir anı yoktur ki sözcüklere karşılık gelmesin. Sözcükler, toplumsal düşünceyle gelen ve anlaşılan anı kategorileridir. “Anılarımızı canlandırmadan önce onlarla konuşuruz”, der yazar. Burada geçmişimizi yeniden kurmamızın, hatırlamamızın olanağı dildir, bütün bir toplumsal uzlaşa dizgesidir.

İşte bu, insanın hergünkölüğünün, zaman-içindeliğinin zamansallığıdır, yazgısal varlığının zamanedeki hâlidir. Buna göre, yazarın, anıların bozulması diye betimlediği “unutma” denilen şeyin temelinde, toplumsal uzlaşımın değışmesi, önceki anlam dünyasının yitimi, varolan çerçevenin ya kısmen ya da tümünden yok olması ya da dikkatin çerçeveler üzerinde sabitlenememesi²⁴ vardır (2016 [1925]: 346). Halbwachs’ın, hafızayı çoğullaştırarak, birleşimsel, dolayısıyla etkileşimsel kılarak ayırt ettiğai ailevî, dinî, sınıfsal ve geleneksel toplum çerçevelerinin anlaşılmış ilişki bütünleri olduğunu anlamak, hafızanın, tek tek bireylerde saklı psişik bir olgu, dolayısıyla anıların toplamı olmadığını kavramamızı sağlar (2016 [1925]: 18).

Ben, Halbwachs’ın bağlamsal içeriklerine göre sınıflandırdığı bu “toplumsal çerçeveleri”, *fenomenolojik yaklaşım uyarınca* “hâlet-i ruhiye” olarak adlandıracağım ve Halbwachs’ın metninin ufkunda işleyen zamansallığı belirtik kılacağım. Çünkü kolektif anı bütünleri, aynı zamanda birer duygu, kavrayış ve imgelem çerçevesidir; anıların tanınması, konumlandırılması, bulunması, bunların birer ruh hâli olmasıyla da ilgilidir. Bu duygu durumlarının, hem tarihsel hem de güncel biçimleri arasındaki iletişim, sanıldığından daha akışkandır. Bunlar arasındaki bağlantıların, sürekliliklerin ya da iletişimsizliklerin ise melankoli, nostalji, yas, kuşaklararası iletişimsizlik,

²⁴ Halbwachs’a göre, “[t]oplum, insanları bazen öyle hoyrat[ça] [...] kavrar ki insanlar ilgilerini kaybedip yön değıştirmeye eğilimli olabilir”, bazen de yitirilmiş eski törelerde ve yaşam biçimlerinde toplumun ideal imgesini gördüğü ölçüde -bu bana Boym’un “yeniden kurucu nostalji” kavramını hatırlatıyor ve nostalji meselesini açmıyor-, topluma bağlanabilir, saygı da duyabilir (2016 [1925]: 151). Dolayısıyla toplumsal olanın çatışmalı doğası, yani şimdiki zaman, Halbwachs tarafından, hatırlama üzerinde yönlendirici bir olgu olarak dikkate sunulur; diğer zamanlara göre birincil önemdedir. Bunun dinamik bir betimlemesini yapan Paul Connerton’un modern toplumlarda unutma biçimi konulu çalışmasına da ayrıca bakılmalıdır (2012).

geleneksellik, tutuculuk ya da gelenek eleştirisi gibi duyguların açığa çıkışını olanaklı kıldığını düşünüyorum.

Sonuçta, hatırlamamızı sağlayan kolektif gruplar fiziksel olarak var olsa bile duygusal kopuşlar da birer yol ayrımıdır. İleriki bölümde ele alacağım *Sonsuzluk ve Bir Gün* filmi, bunu anlatır tam da. Bu, hafıza yitiminin en bilişsel olduğu durumlarda bile toplumsal temelini ifade eder ki Halbwachs da aslında unutmayı, etrafımızdaki kişilerle bir tür duygusal teması kaybetmek olarak koyutlarken buna değinir (2017: 16-18). Kolektif ilişki bütünlerini anıların yeniden üretilmesinde etkili kılanın, yazarın sözünü ettiği anlamda araçsal kılanın da onların bu duygusal içerikleri olduğunu düşünüyorum.

Duygusal içerikleri vurgulamam; toplumsal çerçevelerin ve buradaki dönüşüm ve hareketliliğin temelindeki insan etkinliğini, insanın eylemeye yazgılı olması uyarınca mekânın zamansal bir olanak olduğunu görünür kılma uğraşıyla, fenomenolojik bir ontolojiyle ilgilidir. Sonuçta, çerçevelerin anısal bağlamları mekândan değil, insanın ilişkiselliğinden, mekânı anlamlarla donatan, kuran tarihselliğinden, zamansallığından gelir ki bunu bir hafıza sorunsalı olarak kavradığımı belirtmişim. Toplumsal olanın, yani hergünkü birlikte-varolma'nın mekânsal zamanı, benim bu çalışma açısından öne çıkardığım, hafızayı zamanın içinde görünür olduğu bir biçim olarak, dolayısıyla zamansal bir temelde kavrama yönümdeki düşünceme destek bulduğum noktadır. Halbwachs'ın birbiriyle kesiştiklerini söylediği kolektif ve her biri kendi içinde özgül anı bütünlerini, mekânı zamansallaştıran, mekânın zamansal temelini ifşa eden hafıza biçimleri olarak ele alıyorum. Zamanı söze döken bu hafıza biçimleri, -tam da hergünkü saat zamanı kökensel zamanın kırılmalarını taşıdığından, onun türevi olduğundan-birbirini keser, fay hatları gibi üst üste ya da yan yana gelir ki onu biçimsel kılan da budur.

Halbwachs için, anıların *nerede* saklandığının değil, *nasıl* ortaya çıktığının daha önemli olması, bundandır (2016 [1925]: 17-18). Çünkü anılar, bize hep dışarıdan gelir; ait olduğumuz gruplarla, kendimizi ait hissettiğimiz topluluklarla, çevrelerle, kültürlerle²⁵, anlam dünyalarıyla anılarımız olur. Çünkü insan, kendinden öncekilerin kurduğu ve şimdiki zamanın etkinlikleriyle kurulmaya, oluşmaya devam eden, hiçbir zaman tamamlanmayacak olan bu kendini çevreleyen dünya ile “birlikte-vardır”. Halbwachs’ın sözünü ettiği, geçmişin imgelerinin bize dış dünyanın imgeleri kadar nesnel görünmesinin, bazen onları sabitleyeceğimiz işaret noktalarından ne kadar yoksun olursak olalım anıların hafızamızın derinliklerinde değişmez bir düzene yerleştiği -aldatıcı- hissinin kaynağı, bu imgelerin yalnızca bizim eserimiz olmayan bir dünyaya iye olmasındadır (2016 [1925]: 44). Dolayısıyla anıların “yeniden üretilmesi” vurgusuyla yazar, anıların saklanmasıdaki yapaylık ve donukluk yerine, insan dünyasının olanaklarını ve devingen ilişkiselliği, değişimi, hareketi öne çıkararak hafızayı zamansallık temelinde kavrar.

Hatırlayacak olursak, fenomenoloji tam da doğal algının askıya alınmasıyla kol kola giden bir yöntemdi ve bu bağlamda Halbwachs’ın hafızaya toplumsal, dolayısıyla zamansal bir görüngü olarak yaklaşması, onu fenomenolojik bir eğilimde değerlendirmeyi olanaklı kılar. Demek ki mekân, ilişkiler yoluyla devinen duygu bütünleridir, iletişimidir. Hafıza, olayın değil, olaya ilişkin duygu biçimlerinin yeniden üretimidir. Bu, anıların değişken doğasını, dolayısıyla zamansallığı anlamaya varacak bir “hatırlama poetikası”nı açıklamamı sağlar. Duygular, zamansal (*temporal*) yapıdaki görüngülerdir, çünkü her duygu, belli bir yer ve zamandaki bir bedenin/öznenin duygusudur, dolayısıyla toplumsal bir öze sahiptir.

²⁵ Bu konuda bkz. (Jan Assmann, 2001).

Toplumsal çerçeveler, anı bütünleri olarak duygu biçimleridir. Dönemin ruhu ya da zamane dediğimiz şeyin, baktığımız ya da belli belirsiz sezdiğimiz, dilde karşılığını bulmakta zorlandığımız uçucu, ele gelmez, ama başlı başına kurulmuş, benzersiz ve şahsiyet kazanmış bir dünya olduğunu duyumsadığımız o tuhaf ve imgesel aura'nın bir ruh hâli gibi belirmesi, bundandır. Halbwachs'ın dediği gibi, anıların yeniden doğurduğu basit duygular, basitliklerine karşın en nadir ve en kapalı şekilde konumlandırılmış olan durumlardır (2016 [1925]: 44). Ama işte tanıdık gelen, anlamına kendiliğinden vakıf olabildiğimiz dünyanın *bizden öncekiliği* gibi bir duyguyla, yani insanın tarihsel yazgısı dolayısıyla yine de onları anıların kolektif çerçevesinde aşinalıkla sezinleriz, onları tanırız. Halbwachs'ın, çoğu zaman soluduğumuz atmosfer kadar görünmezdir dediği, bir duyguda açılanan toplumsal “düşünce dalgası”dır o (2017: 27). En temel, ontolojik zeminde ise o düşünce dalgası insan dünyasıdır, hep insana görüldüğü biçimiyle dünyadır.

Anılar, der Halbwachs, yaşamımızdaki olayları yansıttıklarında bizi yalnızca geçmişimizle iletişime sokmazlar, bir dönemi de hatırlatırlar (2016 [1925]: 44). Anılar, “bizi, etrafımızdaki toplum ile kendimizde keşfettiğimiz diğer izleklerin bulunduğu bir duruma yerleştirirler” (Halbwachs, 2016 [1925]: 44). Yazara göre, pek çok anıyı unutmamız da yaşamımızın bir dönemi ile şu an arasındaki mesafenin büyümesinden değil, aslında olayları bize hatırlatacak insanlarla artık birlikte yaşamıyor oluşumuzdan gelir. Anılar, kısmen de olsa başkalarının hafızasından yardım alarak tamamlayabildiğimiz şeylerdir. Unutmak için, bazen yer ya da meslek değiştirmek, evlenip bir başka aileye geçmek, savaş ya da devrim gibi bir olayın bizi çevreleyen toplumsal ortamı dönüştürmesi yeterlidir (2016 [1925]: 44-45).

Halbwachs'ın, uyanıklık hâlindeki düşünce çerçeveleri ile rüya çerçeveleri arasındaki farkın altını çizmesi de bundandır. Hatırlamak için, düşünebiliyor ve

kıyaslayabiliyor olmak gerekir, “hafızamızın sadakatini güvence altına alabilecek bir insan topluluğuyla ilişki içinde olma[k]” gerekir ki rüya imgelerinde anıların bulunmamasının nedeni budur²⁶ (2016 [1925]: 45). Halbwachs’ın dediği gibi, anılar kaybolmaz, toplumsal ilişkilerde, başkalarının hafızasında, “nesnelerin değişmeyen görünümünde” saklanır (2016 [1925]: 45). Gençliğimizin geçtiği memlekete yaptığımız bir yolculuğun, bir çocukluk arkadaşıyla karşılaşmanın hafızamızı uyarması ve tazelemesi, ondandır. Yazara göre, bu koşullar uykudayken sağlanamaz. “Hatırlama yetisi, uyanık zihnin yetileri toplamıyla sıkı bir ilişki içindedir” (Halbwachs, 2016 [1925]: 53). Tam da bu nedenle onları canlandırırken gerçek duyularımızla karıştırmayız, onları tanırız. Bunun için de rüyada askıya alınan toplumsal uzlaşi düzleminin, kolektif duygu ve algı bağlamlarının içinde, yani belli bir zamanda ve yerde konumlanmak gerekir. Rühayı, kendi mantığı, iç bütünlüğü, uzlaşi düzleminde kalarak tek başımıza yorumladığımız gibi, anı imgelerini rüyanın sunduğu düzenle aynı biçimde canlandıramayız (2016 [1925]: 45). “Çünkü rüya yalnızca kendine dayanıyorken, anılarımız diğer her şeye ve toplum hafızasının geniş çerçevelerine dayanır” (Halbwachs, 2016 [1925]: 65).

Halbwachs’a göre zihin, toplumdan en çok rüyada uzaklaşır, hafızada değil (2016 [1925]: 65). Tamamen bireysel olan psikoloji, bilincin soyutlandığı bir alan arıyorsa, bunu yalnızca uykuda bulabilir. Bu da bir hayli küçülmüş ve daralmış, artık

²⁶ Halbwachs, anıların kolektif bağlamlarını göstermek adına, insanın herhangi bir toplumla ilişkisinin en kopmuş görüldüğü hâllerle, uyku ve rüyalarla çalışmasına başlar. “Rüyalar ve Görsel Anılar” adlı bölüm, *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*’nin başlangıç bölümüdür. Burada, Sigmund Freud’un, rüyada geçmişin kesitler hâlinde ortaya çıktığı ve bunun genel bir durum olduğu yolundaki düşüncesiyle hesaplaşan Halbwachs’a göre, rüya imgeleri, sabitlenebilmek, hatırlanabilmek için bireysel bir çabaya, rüyanın kendi iç mantık düzenine tutunur, uyanık hâldeki anılar ise başkalarına. Rüyalardaki imge dizisinde, gerçek anlamıyla anıların bulunmamasının nedeni, uyku durumunda hatırlamak için gereken koşulların olmamasıdır (2016 [1925]: 45). Ancak Halbwachs’ın yaklaşımında bir çelişki de ortaya çıkar ki o da rüyaya nüfuz etmeyi “organik duygular” aracılığıyla sürdüren dış dünyanın varlığına yaptığı vurgudur (2016 [1925]: 37). Rüyada, der Halbwachs, şu anki benliğimizden kurtulamayız (2016 [1925]: 34). Rüyada yeniden ve keyfi olarak da oluşsa, yeniden kurulan uzlaşi düzlemi toplumsal dünyanın etkileri ve içerikleriyle oynuyorsa, rüyadaki imgeler neden anı imgelerinden kesinkes ayrılmış olsun? Tartışmanın ayrıntıları için ilgili bölüme bakınız.

her türden birleşime girebilen hammaddelere dönüşen imgelerle oynayan bir bilinç olacaktır (2016 [1925]: 65). Halbwachs, burada “psikolojizm”in belirleyiciliğinde çok yaygın bir eğilim olan, anı imgesinin, hafıza üzerine düşünmenin antik zamanlarından beri imgelemin, fantazinin, düşgücünün dümen suyunda işleyen bir şey olarak kavranışına ve onlarla aynı düzleme getirilmesine karşı koyar. Hafıza olgusunun bir dönem düşünce dünyasından dışlanmış olması, hafıza ile imgelem arasında bir fark olmadığı düşüncesine dayanır (Ricoeur, 2012a: 32). Böylece Halbwachs, hatırlamaya, bir iletişim, muhakeme ve mukayese sorunsalı olarak yaklaşmış olur. Bu, hafızanın bir diyalog olarak kavranmasıdır ki “kolektif bilinç”, onun hafıza kuramında bu nedenle merkezi konumdadır. *Kolektif Hafıza* (2017) (1950) kitabında, tam da bu nedenle ortak bir hafızanın, kendi sürelerine iye toplulukların birbiriyle iletişim hâlinde olduğu ölçüde doğabileceğini söyleyecektir Halbwachs.

Hâliyle burada, pek çok çatışmalı eğilimin birarada durmasıyla sonsuz bir müzakere alanı açılır. Çünkü hafıza kurallar, yasalar, genelleştirilmiş yordamlar hâlinde kurumsallaşır ve Michael Schudson’ın “kültürel ambar”, “geçmişi içeren kumbaralar” dediği bu toplumsal kültürel uygulamalar, *hafızanın çarpıtıldığı dinamikleri* gündeme getirir (2007: 179-180). Schudson’a göre anımsama, etkileşimli bir eylemdir, “kültürel nesneler ve toplumsal sinyallerle yönlendirilir, toplumsal amaçlar için kullanılır ve hattâ kooperatif faaliyetler aracılığıyla ortaya konur” (2007: 180). Çünkü hafıza yalnızca bir kaydetme aracı değildir, bilgiyi kalıplaştırma, saklama ve onu kullanışlı biçimde güncelleştirmenin kendisi olarak, toplumsal ilişkilerden, psikolojiden ve tarihsellikten etkilenir (Schudson, 2007: 181). Bu da Halbwachs’ın sözünü ettiği anlamda, hatırlama için gereken kolektif anı çerçevelerinden pay almayı, toplumsal çekişmelerin konusu yapar. Geçmişi yeniden üretmek için kolektif anılardan pay almak da alamamak da gösterir ki, Marc Auge’nin dediği gibi, yakınların aktardıklarından, iktidar ilişkilerinden ve hattâ kavim merkezilikten bağımsız saf bir hafıza olanaksızdır (1999: 63).

Schudson, günümüzde, geçmişin mülkiyeti konusundaki anlaşmazlıkların, onun sınırlı bir kaynak olmasından kaynaklandığı zamanların aksine, geçmişin giderek bereketli bir kaynağa dönüşmesinden, çatışmaların kıtlıktan değil de artık bolluktan ileri geldiğini söyler (2007: 197). Yazara göre, tarihsel ve toplumsal süreçlerle sıkı sıkıya iç içe geçmiş kolektif hafızanın çarpıtıldığını değil de tartışma, anlaşmazlık ve çatışmalarla *biçimlendiğini* söylemek, daha yerinde olur.²⁷ Hafızanın toplumsallığı savıyla Halbwachs, örneğin bir toplumsal sınıfın yerini diğerinin alırken ortaya çıkan çatışma ve uzlaşmaları, davranış biçimlerinin, törensel ritüellerin, nesnelere ya da durumlara yüklenen anlamların değişmesini izlerken, siyasal olanaklar ile insanın zamansallığını, yazgısallığını, dolayısıyla tarihselliğini birleştirmiş, toplumsallık kavramında hemhâl etmiştir. Tarih, sosyoloji ve siyasal ontolojinin konuları, ruh hâlleri, ilişki süreçleri olarak hafızanın toplumsallığı savında biraraya gelmiştir.²⁸

Hafızayı bütünlüklü bir çerçevede, daha geniş ve etkileşimli bir ilintililikler ağından yakalama uğraşısıyla Halbwachs, hafıza olgusunun tek boyutlu kavranışına bir derinlik katmıştır. Douwe Draaisma'nın da belirttiği gibi, psikolojinin “otobiyografik bellek” olgusunu, yani kişisel izlenimleri ve deneyimleri saklayan bir hafıza türünü keşfetmesi, 1980’li yılları buldu (2008: 13). Bu gecikme, o zamana dek hafızanın, halk dilinde hem kişisel deneyimleri saklama hem de daha sonra bunları hatırlama yeteneğini *kendiliğinden* ifade eden bir şey olarak algılanmasıyla ilgiliydi (Draaisma, 2008: 14).

²⁷ Uzaklaştırma, araçsallaştırma, öyküleme, geçmişini bilinebilir hâle getirme, kurumsallaştırma ve anıtlştırma gibi hafızayı biçimlendiren süreçler için bkz. (Michael Schudson, 2007).

²⁸ “Toplumsal hafıza”nın, 20. yüzyılın başlarında “tarihselciliğin” buhranı ile birlikte bilimsel araştırmalara konu olduğunu belirten Olick ve Robbins’in aktardığına göre, “toplumsal hafıza” biçiminde bir kavramlaştırma, ilk olarak 1902’de Hugo von Hofmannsthal tarafından kullanıldı (aktaran Klein, 2000: 127). Ondan önce de hafızayı toplumsallaştırma uğraşı içindeki öncüler arasında, 1882 tarihli “Ulus Nedir?” adlı ünlü makalesiyle Ernest Renan sayılabilir ki “geleneğin icadı” akımının en temel metni olan Benedict Anderson’ın *Hayali Cemaatler* adlı yapıtının da öncülü odur (Orhon, 2013: 73-74). Ancak Orhon’a göre, Hofmannsthal’ın değinisi bir öncül değil, istisna olarak görmek daha yerinde olur. Yazara göre, Halbwachs’tan önce toplumsal bellek tartışmalarına yapılmış katkılar olduğu gibi, sonra da “kolektif bellek” ile anlam bakımından örtüşen çok sayıda kavramlaştırma olmuştur; ancak bunlar, Halbwachs’ın kolektif bellek kavramının yeni uyarlamaları olarak görülebilir. Halbwachs, bütün bu çeşitliliği olanaklı kılan bir öncüdür; tartışmalar, onun mirasının gölgesindedir. Halbwachs’ın entelektüel mirası hakkında bir değerlendirme için bkz. (Orhon, 2013).

Psikoloji alanı, anı'nın saklanma süresiyle ilgili kısa ve uzun süreli bellekten, anıları ilişkide oldukları duyularla ele alan işitsel ve ikonik belleğe ya da anıda korunan bilginin türüne (semantik, motor, görsel) işaret eden belleğe varan çeşitlilikte bellek biçimleri ayırt etti. Ancak bu farklı bellek biçimleri arasında, psikolojinin, niceliksel yöntemlerle ölçülemeyen bir hafızayı, otobiyografik hafızayı keşfetmesi ise görece çok geç oldu.

Otobiyografik bellek araştırmalarının rahatlıkla pekâlâ bir yüzyıl önce de başlayabileceğini belirten Draaisma'ya göre, bu bellek türüyle ilgili ilk deneyleri 1879 yılında başlatan ve “hatırlama efekti”ni kanıtlayan ilk kişi, Francis Galton'dı. Ne ilginçtir ki Galton'ın nesnelere yoğunlaşarak, bu nesnelerin zihnindeki çağrışımlarını kaydetme yoluyla yaptığı psikoloji deneylerinde ulaştığı sonuç, bu çağrışımların, içinde doğup büyüdüğü İngiliz toplumsal arka planının özelliklerini taşıdığı, İngiltere'yle sınırlı olduğuydu (Draaisma, 2008: 15-16). Dolayısıyla hafızanın bu biçiminin, toplumsal ve bireysel olanın kesişiminde olanaklı olması düşüncesi, sosyolojik mirası, Halbwachs'ın mirasını daha iyi anlamamızı sağlar; hem hafızanın hem de psikoloji ile sosyolojinin bütünlüklü ele alınması açısından. Sosyolojik yaklaşım, otobiyografik belleğin psikolojideki geç keşfi söz konusu olduğunda, psikolojiden daha erken bir yol katetmiş ve bu bağlamda, “elindeki âletlere uygun sorulara öncelik ver[en]”, konularını buna göre seçen, dolayısıyla da nicel yöntemlerle ölçülüp biçilemeyen olguları dışlayan bir psikolojiye (Draaisma, 2008: 25), farklı bir hafızanın keşfi açısından öncülük etmiştir.²⁹

²⁹ Hafızanın İkinci Dünya Savaşı sırasındaki ele alışına yön veren psikolojizmin, travmanın anlatılmasına odaklanması ve bu vesileyle de hafıza tartışmalarının özellikle “anlatı” bağlamında, yani travmanın temsil edilebilirliği-edilemezliği konuları etrafında başlaması, aslında sosyolojinin gölgesinde olabildi. Dönemin toplumsal olayları, travmaları, bireysel deneyimleri, Avrupa'nın psişik/travmatik mirasıyla bütünleştiğinde ancak, patolojik durumların tarihsel çerçeveye aktarılabilirliğini konuşabildik. Bu ise hafızanın psişik boyutlarıyla bile toplumsal bir olgu olduğunu geri dönüşsüz biçimde ortaya koydu (Ricoeur, 2012a: 113). Hafızanın psikolojik ve sosyolojik iki düzlemi, siyaset felsefesinin sınırları içinde birleştiğinde ancak, *etik hafıza nasıl olur* sorusunu sormak olanaklı oldu.

Biliş, duyuş, öğrenme, akılda tutma, ezberleme, çağrışım gibi hafıza olgularının dışında, kişisel izlenimlerin ve deneyimlerin, dolayısıyla duygulanımların, duyguların kaydını tutan, doğrudan duygularla, ruh hâllerleriyle ilgili ve nesnesi (bilgi değil) “anı” olan bir hafıza biçiminin, sosyolojik hayâl gücüyle kavram dünyamıza girişi, önemlidir. Draaisma’nın dediği gibi, hafızada yaşananlar, deneysel olarak araştırılamayan bir zaman diliminde olur (2008: 25). “Anı” denilen şeyle ilgili “duygusal” içerikteki bir hafıza, her ne kadar kişisel hafızayı işaret eden otobiyografik bir hafızayı açmılsa da, böyle bir hafıza söz konusu olduğunda birey ile toplumsal olan arasındaki karşıtlık, bireyin olgusal dünyası, yani şimdi ve buradallığı açısından işlevsiz kalır. Bunu, tıpkı Galton gibi kendi anılarını incelemeye koyulan W. A. Wagenaar’ın psikoloji deneyleri dahi tanıtılar. Her gün yaşadığı bir olayı, *ne, kim, ne zaman* sorularıyla kaydeden Wagenaar gözlemlemiş ki hatırlamada olaya kimlerin karıştığını ve olayın nerede olduğunu bildiren ipuçları, olayın zamanını bildiren ipuçlarından daha etkilidir (Draaisma, 2008: 24). Bu da öznelarasılığın, toplumsal bağın ve yerin, doğrusal ve soyut bir takvim zamanından daha etkili bir anımsama bağlamı sunduğunun göstergesidir.

Günümüzde, hafızanın politik, dolayısıyla da tarihsel bir olgu olarak ele alınmasını sağlayan, “hafıza politikası” ya da “hatırlama ödevi” gibi etik alanına açılan tartışmalar, Halbwachs’ın geride bıraktığı birleşimden türer ki bu alandaki çalışmalar bir hayli bereketlidir. Hafıza çalışmalarında en geniş yer tutan onlardır.³⁰ Bu durum, anıların, kaynağı toplumsal yeniden üretim biçimlerinde olan bir ürün diye görülmeye başlanmasıyla ilgilidir.³¹

³⁰ Türkiye’den belli başlı bir örnek vermek gerekirse bkz. (Leyla Neyzi (haz.) (2011)) ve (Pınar Melis Yelsalı Parmaksız (der.) (2012)).

³¹ Bu yaklaşım, tarihsel olarak Birinci Dünya Savaşı’nın bitiminde tekrar dönülen psikoloji ve sosyoloji arasındaki kavgada son biçimini alır. Deleuze, Bergson’un 1896’da yazdığı *Madde ve Bellek*’in, psikolojideki bir buhranı teşhis ettiğini belirtir. “Artık dış dünyadaki fizikî bir gerçeklik olarak hareket ve bilinçteki psişik bir gerçeklik olarak imge birbirinin karşısına konamıyordu” (Deleuze, 2021a: 9).

Halbwachs’a göre, geleneksel hafıza kuramında olduğu gibi, anıların yeniden bilinç durumuna gelebilmek için bilinçdışında var olmayı sürdürmesiyle, hafıza açıklanmış olmaz (2016 [1925]: 18). Çünkü Halbwachs için, “geçmiş”, bilincin doğal bir verisi değil, toplumsal kurgunun konusu olan bir şeydir, şimdiki an’dan hareketle kurulur, dolayısıyla da değişmeden ortaya çıkmaz. Anıların olduğu gibi korunamamasının nedeni, zaten doğal olarak ortaya çıkamamalarıdır. Hafızanın kolektif çerçeveleri, der Halbwachs, ne bireysel anıların birleşimi ne de anıların gelip içine yerleşebileceği içi boş, basit kategorilerdir; onlar, kolektif hafızanın yararlandığı araçlardır (2016 [1925]: 19). Anı bütünleri olan toplumsal çerçeveler, geçmişin imgesini üreten hafıza araçlarıdır. Her döneme uyum sağlayan bir geçmiş imgesini onlarla yaratır, yeniden üretiriz, elbette “toplumdaki baskın düşüncelerle birlikte” (2016 [1925]: 19).

Halbwachs, hafızanın sosyolojik kuramının temellerini böylece atar. Dolayısıyla burada, birey ile toplumun ve bireyin iye olduğu her bir grubun (aile, din, sınıf) ayrı ayrı birbiriyle olan devingen ve dirimsel (virtüel) ilişkisi gündeme gelir. Birey, topluluğun bakış açısından hatırlar, topluluğun hafızası da bireysel hafızada görünür olur. Henri Bergson’un da “alışkanlık hafızası”ndan söz ederken bireyin en yararlı olanı önce hatırladığına, yararlı ve pratik çıkarlara elverişli olanın bellekte daha kalıcı olduğuna yönelik vurgusu, bireysel hafızanın toplumsallığını “örtük olarak” kabul edişidir (2007 [1896]: 32). Bu, tam da Heidegger’in insanın dünyaya düşkünlüğü dediği hâlin anlatımıdır. Zaten tam da bu nedenle aile, din ve sınıf kategorilerine başvurur

Psikoloji ve fizyoloji (ruh-beden, zihin-madde) ayrılığını aşmayı deneyen Bergson (2007 [1896]: 7-8) ile başlayan psikoloji eleştirisinin ardından, Halbwachs da kendi sosyoloji programı çerçevesinde Bergson metafiziğiyle yüzleşti (Halbwachs, 2016 [1925]: 153-188). Hirsch’in de dediği gibi, Halbwachs’ın ve hocası Durkheim’in temel kaygısı, toplumsal olanı bir gerçeklik ve özerk açıklama düzeni olarak var ederek sosyolojiyi kurmaktır (2016: 11). Bu uğurda, bizatihi “zaman” ve “mekân” gibi düşünce kategorilerini (“çerçevelerini”) iye olunan topluma bağlayan Durkheim, tümüyle yeni bir program duyurur ve Halbwachs da yüzyılın ilk Fransız sosyologları arasında, bireyin toplumsal olarak açıklanmasını en ileriye taşıyan kişi olur. Öyle ki Pierre Bourdieu, onu gerçek bir öncül olarak görür (Hirsch, 2016: 12-14).

Halbwachs.³² Aile, din, gelenek, arkadaş çevresi, kuşaklararası iletişim, üretim biçimleri gibi gündelik ilişkiler, kökensel zamanın zaman-içindeliğidir. Sınıflar, kuşaklar, topluluklar arasındaki iletişim ya da her zaman fiziksel olmasa bile duygusal kopuşlar, zamansal biçimler ve biçimlendirmelerdir. Hergünkülüğün, hem yenilenmeye hem tekrarlanmaya yazgılı mekânsal düzeninin biçimlenmesi, bu zamansal ilişkiler ileler.

b. Toplumsal İmgelem Olarak Süre Fikri

Mekân, bir ilişki biçimi olarak duygusal bir çerçevedir, düşünme aracıdır, hatırlamanın enstrümanıdır. Dolayısıyla hafızayı, “birlikte-varolma”yı görünür kılan zamansal bir biçim olarak düşünebiliriz. Tam da bu bağlamda, Halbwachs’ın sözü konusu kolektif iyelik biçimleri aracılığıyla temellendirdiği hafızanın toplumsallığı savının, kitabının başlığındaki “çerçeve” eğretilmesiyle örtük biçimde ortaya koyulan zamansal bir açılım, bir bağlam taşıdığını düşünüyorum. Çünkü yazarın “toplumsal çerçeve” terimi, aslında “deneyim” kavramına işaret eder.

Halbwachs, *Kolektif Hafıza*³³ (2017) adlı diğer çalışmasında, bireyin anılarını sabitleyeceği ve yeniden bulabileceği koşul olarak toplumsal grupların her zaman fizikî varlığının gerekmediğini belirtirken, geçmişin bizatihi “deneyimlenmesi”ni kasteder ve hattâ “deneyim”i giderek *tarih* ile *hafıza* arasındaki ayrım çizgisine dönüştürür. Halbwachs’a göre, “düşünsel olarak” kendimizi grubun bakış açısına yerleştiririz, onlar zaten hep bizimle birliktedir, hiçbir zaman yalnız başımıza tefekkür etmeyiz (2017: 11).

³² Elbette bunlar dışında başka hafıza biçimleri de vardır, ancak Halbwachs, toplumsal sınıfları daha çok önemseydiğini belirtmeden geçmez (Halbwachs, 2016 [1925]: 19). Meselâ bilindiği gibi, bireyin üye olduğu bir başka toplumsal çerçeve ya da hafıza biçimi de “ulus”tur. Hafıza çalışmalarıyla ilgili olanlar, bu alanda aslan payının ulusal hafıza tartışmalarına verildiğini görecektir. Bu önceliğin tarihsel ardyöresine, bu bölüm içinde ilerleyen kısımlarda değiniyorum.

³³ *Kolektif Hafıza*, Halbwachs’ın ilk kez 1925 yılında Fransızca olarak yayımlanan *Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri* adlı ana kitabında ele aldığı sorunsalların devamı niteliğindedir. Halbwachs’ın, 26 Temmuz 1944’te, Gestapo tarafından tutuklanıp toplama kampına gönderilmesinden bir yıl sonra dizanteriden yaşamını yitirmesinin ardından, o zamana dek yayımlanmış çalışmalarının biraraya getirilmesinden oluşturulmuştur (Heretik yayıncılık, editör notu, 2017). İlk olarak 1950 yılında, Paris’te Fransızca basılmış ve yayımlanmasından onlarca yıl sonra, yeni ve farklı dillere yapılan çevirilerle görülmemiş bir yankı bulmuştur ve çeşitli tartışmalar uyandırmıştır (Ricoeur, 2012a: 139).

Kaldı ki başkalarının tanıklığı, fiziksel olarak yanımızda olsalar bile yeterli olmayabilir. Önemli olan iletişim kurmuş olmak, yaşanmış ve paylaşılmış bir deneyimin içinde olmaktır. Deneyim yok ise, aidiyet duyduğumuz toplulukların varlığı, hatırlamak için bize yardım etmeyecektir. Bize geçmişini betimleyecek başka birileri elbette çıkar, der Halbwachs, ama bu asla bir hatıra olmaz (2017: 13 vd.).

Bizim hiç hatırlamadığımız zamanları, bizimle ilgili olayları bize hatırlatan kişiler, bizimle bir şekilde bir zamanlar muhakkak iletişim kurmuş insanlardır. Biz de onları kendi bakış açımızdan görürüz, o zamanlar hangi duygunun içindeyse o duyguyla olan ilişkilerine göre hatırlarız. “Duygusal çerçevemizle” ilişkisini kurmazsak, bu kişiler bizim için hiçbir şey ifade etmez. Bireysel hafıza ile kolektif hafıza arasındaki oyun ya da uzlaşma, iletişim kurmakta dögümlenir. Bir kez iletişim kurmuş olmak, hafıza söz konusu olduğunda topluluk ile birey arasında bir seçim yapma zorunluluğunu ortadan kaldırır. Liseye başladığım o ilk gün, der Halbwachs, kişisel bir hatıra olarak bende saklı kalmasa, o günün tarihselliği havada kalır, anıyı kuşatacak çerçeve var olur, ama içi boş kalır (2017: 55). Ne tek başına bireyin hafızası ne de tek başına başka hafızaların tanıklık sunması yeterlidir, bu bir temas ve uzlaşma meselesidir. Dolayısıyla bu iletişim, bir duygunun konusudur.

Anı’yı inşa etmeye yarayan imgeler, bireyden topluluğa topluluktan bireye deverân eder (Halbwachs, 2017: 20). Hattâ bir grubun hafızasında ön planda olan hatıralar, gerek grubun çoğunluğunu ilgilendiren gerekse de en sık temas hâlinde olduğu gruplarla ilişkilerinden doğan olay ve deneyimlerdir (2017: 32-33). Çünkü zihindeki inşa, ortak veriler ve kavramlardan elde edilir, tabii birey o topluluğun parçası olmaya devam ediyorsa ya da gruplararası temas sürüyorsa. Böyle durumlarda, der Halbwachs, hatıralar iki taraf için ortak olan iki düşünce çerçevesi içinde oluşmaya başlar (2017: 34). Bu tür bir hatırayı bilmek için, her iki gruba da dâhil olmak gerekir.

İstedığımız an ulaşabildiğimiz anların aksine, arayışımıza yanıt vermeyen anılar, genellikle ortak alana daha az dâhil olmuş anılardır. Onların imgesini yeniden bulabilmek için, grupla iletişim hâlinde olmamızı sağlayan silinmiş patikaları takip etmek için, fırsat bulamadığımızdan ya da fikrimiz olmadığından böyle olmuştur (Halbwachs, 2017: 37-38). Yani anı imgesi, Bergson’un kuramının aksine zihinde değil, toplumla iletişim kurduğumuz bu patikalarda korunur. Bu patikalar giderek silinmiş ya da gizlenmiş olsa bile, oradan geçilmiştir bir kere! Hatıralara böyle patikalar üzerinden kavuşuruz.

Deneyim ve iletişim, anı’ya bir içerik ve bağlam sunan şeydir. Anı, bu bağlamla çerçevelenmeye uygun hâle gelir, yani oluşur. Anı’yı kuran çerçeveleme, ortak kavram ve zihniyet yapıları olarak geçmiş ve şimdiyi ve hattâ geleceği biraraya getiren “yaşanmışlık” olgusunda temellenir. Halbwachs’ın da gayet farkında olduğu gibi, bu, anı’yı hem tanıklığın hem de insanın meydana getirdiğinin kabulüdür (2017: 20). Bu tanıklık/deneyim ve inşa, hattâ beklenti bağlamında, geçmiş ile şimdi diyalog hâlinde, ama sonra Halbwachs bu eytişimi (diyalektiği) geçiştirerek geleneksel ontolojinin düşünce çerçevesine yerleşecek, zamanı geçmiş-şimdi-gelecek olarak ayıracaktır. Geçmiş-şimdi, toplum-birey, içsellik-dışsallık, zaman-mekân gibi ikilikler düzleminde kalacaktır ve bu onun eleştirilen bir yönüdür. Halbwachs’a itirazlar, bu ikilikler düzleminde gelir (Orhon, 2013).

Yaşanmışlığın temelinde de kolektif nitelikteki “süreler” vardır. Çünkü zaman denilen şey, olgusal görüngülerin onun doğrultusunda birbirine bağlandığı kaçınılmaz bir düzen, bir düşünce kategorisi/çerçeve olsa da, ancak toplumsal olarak temsil edilen, ölçülen, algılanabilen, belirlenebilen kültürel bir olgudur (Halbwachs, 2017: 89-90). Zamanın bölümlendirilmesi, eşit süreler ayrılması, kolektif bir iradede gelir ki bu iradenin temelinde toplumsal praksis vardır. Halbwachs için kolektif hafıza, her

topluluğun kendi uğraşlarıyla biçimlenen ve deneyimlenen kendine ait süresi, zamanıdır. Her topluluğun kendisine iye bir zamanı olmasının, bu bağlamda da toplumsal farklılaşmaların oluşmasının kökeninde de her topluluğun kendine göre uğraşlarının ve gereksinimlerinin var olması yatar (Halbwachs, 2017: 122).

İşte hatırlamaların bağlamına da toplumsal eylemle biçimlenen tarihsel dokunun yönü karar verir ki bu doku, her topluluğun kendisine ait zamanı, süresidir. Daha önce de değindiğim gibi, *Dasein* zamanı, hergünkü ilgilenmelerinde yöneldiği gereçlerde ve uğraşlarda bulur. Halbwachs'ın hafızanın toplumsallığı savının ardyöresindeki temel olgu, zaman deneyiminin ortak bir deneyim hâline gelmesidir. Düşünce kategorisi soyut zamanı, ancak somut olarak temsil edildiği biçimde kavrarız. Toplum, genel bir çerçeve olan zamanın üzerine, der Halbwachs, insan gruplarının somut koşulları ve alışkanlıklarıyla uyuşan diğerlerini koyar (2017: 90). Bu bağlamda, zamanın eşit süreler hâlinde bölümlendirilmesi, gitgide daha çok toplumsal bölünmeler tarafından kuşatılır ki bu, her alana dağılmış ayrı ayrı etkinlik ve uğraş alanlarının kendine özgü süresidir.

Toplumsal olan nedir? Toplumsallık, yani ortak varoluş nedir ki birey hatırlama işinde buraya başvurur? Toplumsal olan, bu sürelerin kesişmesi, ayrılması, eşzamanlı ya da ard arda sürüp gitmesi, zaman zaman birbirini dışlaması, birbiriyle çatışmasıdır. Toplum yaşamı, süreler arasındaki ilişkinin kendisidir. Süre de her zaman geçici ya da kalıcı nitelikte olsun ayrı ayrı her bir topluluğun süresidir. Ne kadar grup varsa o kadar süre vardır, o kadar çok zaman anlayışı vardır, der Halbwachs (2017: 111). Yani zaman, bölünmüş toplumsal praksisin kendisidir ve bu bağlamda yekpâre bir zaman yoktur. Kolektif düşünce akışları, yani süreler, toplumsal gereksinimler ve geleneklere uygun bir ritme sahiptir. Köy ile kent arasında zamanın akış hızında bir farklılık olduğu yanılsamasına kapılmamız bundandır, örneğin (Halbwachs, 2017: 122-123).

Zamanı toplumsal eyleme bağlama, yani bizatihi insan varoluşunun kendisinin zaman olması düşüncesi, -zamansallık ile zaman-içindeliğin içkinliğinde- bir yandan da zamanı hareket olarak açımlayan bir geleneğe bağlanır. Hareket olarak zaman, “süre”dir. Süre, zamanı “somut” harekete bağlayan şeydir. Çünkü Bergson’dan biliyoruz ki insan, zamanı farklı durumların birbiri ardına devinmesiyle duyumsar, kavrar. Zaman algısının kaynağı, harekettir (Bergson, 2007 [1896]: 12). Süre, bu düşünceden doğar. Bergson’a göre, zaman bir devinim olarak duyumsanıyorsa sürelerden oluşur, yani birbiri ardına gerçekleşen farklı durumların oluşturduğu dizilerden (2007 [1896]: 18-19). Süre, peş peşe gelen durumların oluşturduğu seridir. Süre, bir hareket silsilesi, devinimin ardışık aşamaları olarak, kesintisiz akış dizisidir, dolayısıyla zamanı somutlayan, algılanabilir, duyumsanabilir, ölçülebilir, düzenlenebilir kılan, somut hareketler dizisine bağlayan odur. Süre, durdurak bilmeyen bir akıştır; düşünceler, nesneler, izlenimler süregelen bir akıştır.³⁴

Kişi, kendi deneyiminden, hattâ mevsimsel döngülerden, günlerin ardışıklığından, yürüyüşünün kesintisiz adımlarından bile bir zaman algısına iyedir. Zaman duygusunu ifade eden, Bergson’un her bir bireysel bilincin “içsel” yaşamını anlatmak için başvurduğu “süre” terimini, “ortak bilincin” zaman deneyimi için kullanan Halbwachs, tamamen toplumsal eylemle biçimlenen süreler ayırt eder. Toplumsallığı kuran praksisin kendisi, bir hareketler ve devinimler silsilesi olarak süredir. Süre, her türden eylem, izlenim ve düşünce akışının süregelen dizisidir. Bu, astronominin ya da fiziğin konusu olan soyut ve farklılaşmamış zamanın, olgusal yaşam dünyasına, yinelenemez, her bir ânı diğerinden farklılaşmış zamana bağlanmasıdır. Zaman praksistir; çalışma, dinlenme, aylaklık etme, vazgeçme gibi, Heidegger’in *hergünkülük* dediği zaman-içre varoluşun kendisidir.

³⁴ William James ve Henri Bergson’un yazılarında karşımıza çıkan *stream of thought* tabiri, psişik kesintisiz bir akışı anlattığı için, kendi iç yaşantımızın izleyicisi olduğumuzda deneyimlediğimiz bir duyguyu anlatan isabetli bir imgedir (Halbwachs, 2017: 133).

Bergsoncu bireysel (saf) süre kavramının ortak varoluşa taşınması, ortak zaman deneyiminin bireyin bilincindeki bir “kesilme” olarak ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Nitekim Halbwachs, toplumsallığı, her birimizin kendisi olmayı geçici olarak bıraktığı bir zaman ve mekân kesiti olarak görür (2017: 55). Her birey kendi kişisel, içsel süresine iyeyse, bireylerin kamusal yaşamdaki karşılaşmaları, çeşitli uğraşlar etrafında geçici ya da kalıcı topluluklar oluşturmaları, örgütlenmeleri, içsel yaşamın süreğenliğini askıya alan kesilmeler olarak deneyimlenir. Bergson bu bağlamda, toplum yaşamını olumsuzlar bile (2007 [1896]: 32). Bergson’a göre, her bir bilincin kendi süresi, kendi zaman kavrayışı, deneyimi, dolayısıyla kendine ait bir belleği vardır; bu bağlamda her bilinç, kendi içinde bir bütündür (2007 [1896]: 27).

Hafızanın Bergson açısından bireysel oluşunun temeli, burada başlar. Ortak zaman deneyimi ise her bir içsel süreye kendini eşzamanlı olarak gösterebilen bir şeydir ki bunun bedeli, içsel zamanın kesintiye uğramasıdır. Bu bağlamda, Bergson için herkesi kuşatan homojen zaman, süreksiz dizilerin anlık kesitleridir (2007 [1896]: 56). Bu anlık kesitler, eşzamanlı karşılaşmalarla kurulur, birey burada geçici olarak içsel süresinden dışarı çıkar, toplumsallaşır. Bu tümel ve kapsayıcı nitelikteki zaman, toplumsal yaşama katılmanın fırsatlarını sunar. Dolayısıyla Bergson’da her bireyin kendi zamanı vardır, bir de hepsini kapsayan eşzamanlı bir zaman daha vardır. Yani kendinde bütünler olarak bireysel, ayrılmış, içsel, saf süreler, hem birbirleri aralarında hem de kendi içlerinde farklılık gösterir.

İşte Halbwachs’ın Bergson’la yollarını ayırdığı nokta, hafızanın bireysel ya da kolektif olmasından önce, burada başlar. Zaten hafızanın kolektifliği, en başından sürelerin kolektifliğinden temellenir. Zaman algımızı eşzamanlı kılan, yapay devinimler yaratma yoluyla zamanı ölçen fiziksel dizge, homojen, içi boş zamanın düzenlenmesidir ki bu kolektif iradenin konusudur (Halbwachs, 2017: 93). Bütün bilinçler için geçerli

ortak bir referans noktası bulma sorunu, toplumsal bir olaydır. Bir bireyin bilinç akışlarından oluşan dizi, yani Bergsoncu saf süre, evrendeki diğer bireyler için geçerli değildir. Kendi içinde kapalı bütünler olarak kavranan ve toplumla gerilim hâlindeki bir bireysellik!

Halbwachs’a göre, insan duygusal bir varlık olduğu için, zaman aralıklarının uzunluğunu ölçerken, bütün o boşvermişlikleri, coşkuları, korkularıyla, büründüğü çeşitli ruh hâlleriyle içsel yaşamındaki bölünmelere başvurur. İçsel hayatın akış ritmini duygular belirler, ama o zaman da ortak bir yaşama katılmak ve insanlararası iletişim mümkün olmaz (2017: 93). Zamanı ölçmek için, bir takvim ya da saat gibi fiziksel ve düzenli bir dizgeye duyulan gereksinim bundan ileri gelir. Eşzamanlılık duygusunu bu dizgelerden elde ederiz ki onlar, ortak varoluşu saptamak için bir olanaktır (Halbwachs, 2017: 94).

İşte Halbwachs’a göre, bu anda üzerinde uzlaşmış bu bölünmeler, bireye dışarıdan dayatılır. Bireyin içsel durum akışlarını kesen süreksiz dönüm noktaları olarak, bireysel alana dışsal kalan zorunluluklar, toplumsal yaşama katılmanın fırsatları olarak ortaya çıkar (2017: 94). Ortak varoluşun bireye dışsallığı! Hattâ Halbwachs, Bergson’daki olumsuzlamaya çok yaklaşarak zaman açısından toplumsal bir disipline boyun eğdimizi de söylemeden geçmez (2017: 90). “Toplumun bizi, onun yöntemine göre hayatı sürekli ölçüp biçmeye zorlayarak, yaşamı kendimizinkine göre düzenlemekten gitgide daha fazla aciz kıldığı çok doğru” der (Halbwachs, 2017: 91).

Burada “hayâli bağlarla” kurulan bir toplumsallık düşüncesi de gündeme gelir. Toplumsal düşünce dizilerini sürmek, grupların bakış açısına yerleşmek demektir. Burada Halbwachs, anı imgelerinin zihinde korunduğu ve ilk meydana geldikleri sıra içinde bozulmadan bekledikleri yönündeki Bergsoncu varsayımı (2007 [1896]: 132) eleştirmekte, anıların yerini zihinden/ruhtan topluma doğru kaydırmaktadır. Ama bir

yandan da zamandan ziyade mekânın öne çıktığını söyleyerek “zaman-mekân ikiliği” içinde bölünecektir (Halbwachs, 2017: 101). Çünkü yazara göre, bir kere hatıralar çerçevelenmeye elverişli olmalıdır. Bu, anıların sabitlendiği ve ortaya çıkarıldığı toplumsal çerçeveye sığınmak, oraya dayanmaktır ki bunun anlamı, hafızayı mekânsallaştırmaktır, “mekâna raptiyelemektir” (Halbwachs, 2017: 101).

Bu, doğrudan deneyimle, yaşanmışlıkla ilgili bir konudur. En soyut biçimiyle, içinde anların farklılaşmadığı, kapsam ve nitelik değiştirmedeği, olan bitene kayıtsız, mekânın ve fiziğin homojen ve matematiksel zamanı bilinçten yoksun oluşuyla, Bergson’un “yaşanmış zaman” dediği olguyla zıtlık içindedir (Halbwachs, 2017: 102). Halbwachs, Bergson’u takip eder bu düşüncede. Halbwachs’ta hatıraların sabitlenmesi olarak mekânsallaştırma, kesintisiz akan psişik durumların alanı olan “içsellik” uzamdan ve nesneden soyutlanarak ele alınmasını eleştirmek adına öne çıkarılan bir olgudur. “Dış dünya” ya da toplumsal yaşam, Bergson’un önerdiği gibi, iki ya da daha fazla “iç dünya”nın, saf süre’nin biraraya gelmesiyle ortaya çıkmaz (Halbwachs, 2017: 95). Bireyin bilincinde bunun idesi yok ise, bir “ortak varoluş” düşüncesi *öncese*l olarak mevcut değil ise, zamanı bölümlendirmek olanaklı değildir (Halbwachs, 2017: 98).

Halbwachs, ortak zamanın fiziksel dizgeden değil, fiziksel dizgenin ortak yaşamdan çıktığını ima ederek (2017: 100), eşzamanlılığı daha ontolojik bir yerden kavrar. Eşzamanlılık zamanı düzenler, saat zamanı eşzamanlılığı değil. Dolayısıyla bireyde toplum düşüncesinin daha en başından var olduğunu söyleyerek Halbwachs, bireyselliği, “iç dünya” denen o psişik *kendiliğindenlik* alanını mutlak olarak reddetmez. Çünkü zaten algının kendisi, bir dışa vurmadır; algılamak, bireysel bilinci kendi dar çemberinden çıkaran ve böylece kendisiyle aynı anda diğer bilinçlerin algısını da “hayâl eden” bir edimdir (Halbwachs, 2017: 98).

Bu yaklaşım, Halbwachs'ın hafızayı neden toplumsal bir olgu olarak kavradığını, dolayısıyla da bireyin neden ancak iye olduğu grupların bakış açısına yerleşerek hatırlayabildiği yollu düşüncesini açıklar. “Bireyin kendiliğindenliği” ile “toplum”, düşüncedeki “hayâlî bağ” dolayısıyla “birlikte-varıdır”. Halbwachs'ın, birey ile toplum arasında ikici bir düşünce çizgisinden uzaklaşmaya başladığını, bireyin topluma düşünsel olarak “imgelem” yoluyla bağlandığını anlatışında sezmek olanaklıdır. Birey, kişisel dünyasının dışındaki, ama bu dünyayı saran yapay bir ortama, kolektif zamana ve uzama ve yine kolektif bir tarihe ancak “hayâlî olarak”, düşünce yoluyla bağlanır, der Halbwachs (2017: 55). Benedict Anderson'ın (1995) “hayâlî cemaatler”ini anımsatırcasına! Bilinçler topluluğu arasındaki eşzamanlılık, bu hayâlî bağın kendisidir. Geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman, tam da bu hayâlî bağ nedeniyle birbirinden ayrılmaz. Zamanın -Heideggerci anlamda- ekstatik bütünlüğüdür bu.

Anderson, *Hayâlî Cemaatler* adlı ünlü çalışmasında, ulusu hayâl edilmiş siyasal bir topluluk olarak tanımlar (1995: 20). Ernest Renan, “bir ulusun özü tüm bireylerinin ortak pek çok şeye sahip olmaları ve aynı zamanda hepsinin pek çok şeyi unutmuş olmasıdır” dediğinde, bu hayâliliğe işaret eder (aktaran Anderson, 1995: 20). Anderson, belirtisi Ortaçağ'daki gibi mistik bir alâmet ya da vaat değil, zamansal rastlantı ve çakışma olan homojen ve içi boş takvim zamanında, yani “ortak deneyimlenen süre”de ilerleyen sosyolojik bir organizma düşüncesinin nasıl ortaya çıktığını anlamak için, ilk kez Avrupa'da, 18. yüzyılda ortaya çıkan “iki imgelem biçimi”ne, “gazete” ve “roman”ı bakmak gerektiğini belirtir (1995: 39-41).

Gazete ve roman, ulusun ne tür bir hayâlî cemaat olduğunu anlamanın tekniğini sunar. Anderson'un belirttiği gibi, dünyanın bir yeri, aylarca gazetede yer almasa da kimse oranın kaybolduğunu düşünmez. Dünyanın o belli bir yeri, öyküdeki rolünü beklerken sessizce ilerlemeye devam eder (1995: 48). Topluluğu hayâl etmeyi sağlayan

bu biçimler, insanların kendi varoluşları üzerine düşünmelerine ve kendilerini başka toplumlarla kökten biçimde yeni tarzda ilişkilendirmelerine yol açar (Anderson, 1995: 51). Buradaki önemli nokta, Halbwachs'ın belirttiği, hatıranın *pragmatik* bir çaba, bir *çalışma*, bir *arayışla* yavaş yavaş belirmesi, “mekâna raptiyelenmesi” ve böylece oluşup tamamlanması sürecine benzer biçimde, ulusların bir kez hayâl edildikten sonra şekillenmesi, uyarlanması ve dönüştürülmesidir. Ulusal çerçeve de Halbwachs'ın diğer çerçeveleri gibi, anısı olan ilişki bütünüdür elbette!

Burada “karşılaşmayı” olanaklı kılacak, bireyin kendisinininkiyle aynı anda ötekinin de bakış açısından bakmasını sağlayacak “mekân kategorisi”ne, yani “dışsallığı” kuran toplumsal ilişkiler ağına yönünü çevirir Halbwachs (2017: 97-98). Birçok bilincin birbiriyle iletişim kuracağı “ortak bir süre”, kaynağını buradan alır. Yani hâlihazırda, “öncesel” olarak bir “bilinçler topluluğu” tasarısı vardır kafamızda. Bu durumun nedenlerine, yukarıda fenomenolojik ontoloji bahsinde, varolanların “birlikte-varlığı” olarak, dolayısıyla zamansal ekstazların açılanmasında değinmiştim. Bireyin bilincinde toplum kavramı, idesi olmadan toplumsallık olmaz, birey iye olduğu grupların bakış açısına yerleşemez. Şöyle der Halbwachs, her bireysel hafıza, kolektif hafıza üzerindeki bir bakış açısıdır ve birey topluluktan topluluğa yer değiştirdikçe bu bakış açısı da değişir (2017: 39). Bu, bireyde toplum olgusunun önceden var olduğunu anlatır. Burada bireyselliğin, kendiliğindenlik alanının kabulüne tanıklık ederiz. Bireyin hatırlarken toplumun bakış açılarına, çerçevelere başvurması, öncel olarak toplum olgusunun bireysel düşüncedeki varlığı dolayısıyladır.

Ortak varoluşun bu daha derinlikli betimi, der Halbwachs, birbirine tesir edemeyen, bütünüyle saf (bireysel) süreler varsayımını dışarıda bırakmaya zorlar bizi (2017: 100). Çünkü düşüncemiz, kolektif bilinçlerin, bir bilinçten diğerine geçen pek

çok akımın karşılaşma noktasıdır (2017: 35).³⁵ Bireyin bunları ayırt edebildiği bir *duyusal sezgisi* vardır (2017: 23). Hafıza böylece zenginleşmiyor muydu? Yazara göre, “iç dünya” diye betimlenen olgunun görünürdeki sürekliliği, kısmen onun bu akımlardan birinin ardına düşmesinden, başkalarıyla eşzamanlı biçimde bizde de gelişen bir düşünce akıntısına kapılmasından, kolektif düşünce akışları ırmağı içinde yüzmesinden kısmen de organik yaşantımızın içine düştüğümüz hâller arasında kurduğu bağlantıdan ileri gelir (2017: 100). Bu iki kaynak arasında, yalnızca bir derece farkı vardır.³⁶

Bir hatıranın ortaya çıkması, bir öykü olarak kristâlleşmesi, biçimlenip tamamlanması, kolektif düşünce dizileri arasındaki bağlantıların gölgesinde olur. Bu da kolektif hafıza terimini iki ayrı olguya birden açar (Olick, 2014: 180-181): Kolektif hafıza, hem bireyi saran bir atmosfer, duygu dalgası hem de ilgi, fikir ve kaygılar düzeni olarak sembolik düzeni tesis eden söylemsel bir şeydir. Tam da bu nedenle toplumun karakteristik unsurundan hareketle bireylerin portreleri çizilebilir. Roman yazarları böyle yapmaz mı? Tek tek grubun üyelerini topluluğun karakteristik yapısından yola çıkarak betimlerim, grubu kendi üyelerinden yola çıkarak değil (Halbwachs, 2017: 125).

Hatırlama süreci, bu iki unsurun karşılaşmasında belirir, ama kendini düşünen bir düşüncenin, bir öznenin, “bilincin” bizatihi varoluşunda. Çünkü “tarihsel hafıza”, özne aracılığıyla “yaşayan bir hafıza”ya bağlanır ve bireyin hafızası bu iki akımın birleştiği yerde oluşur. Her kolektif hafıza, bireyin onun hakkında düşündüğü şeydir (Halbwachs, 2017: 39). Fenomenolojik bir yaklaşımın Halbwachs üzerindeki izdüşümünü görürüz burada. Birey dışsal bir bakış getirene kadar, tarihsel çerçevenin

³⁵ Bireyde kesişen birçok kolektif düşünce akımını bir tür *etki birliği* olarak betimleyen Halbwachs’a göre, toplumsal etkiler o kadar görünmezdir ki birey, toplumsal hafızayı bireysel gibi deneyimler, çünkü anıyı, kolektif düşünce dizilerinden hiçbirine özel olarak atfedemez, kendine atfeder, hatıranın birliğini kolektif düşüncenin çokluğuyla karşı karşıya getirir (2017: 39-41).

³⁶ “Hafızamız uzamda ve zamanda oldukça dar bir şekilde sınırlandırılmıştır. Kolektif hafıza da öyledir, fakat bu sınırlar aynı değildir. Daha sıkışık, çok daha uzak da olabilirler” (Halbwachs, 2017: 46). Dolayısıyla hangi hafızaya dâhil olduğuna bağlı olarak farklı tutumlar çıkar ortaya.

bireyin yaşanmış zamanıyla iletişimi kurulamaz (Halbwachs, 2017: 50). Bu dışsal bakış da kendini düşünen düşüncenin sonlu oluşunun farkındalığında kazanılır. Bu farkındalık da yukarıda Heidegger'den hareketle, toplum yaşamından geri durmayı sağlayan “kendi olma olanaklarını”, “münzeviliği” icra etmeyi sağlayacak ruh hâllerini, bulunuş tarzlarını gerektirir.

Sonlu olma düşüncesi, bireysel bilinci, yaşadığı toplumsal çerçevenin ve kendinin dışına çıkmaya, onu dışsal bir gözle görmeye davet eder. Daha önce de fenomenolojik bir ontolojinin bağrında kalarak söylediğim gibi, insanın kendini oradan hareketle anladığı ve imlendirdiği dünyanın anlamı, insanın ne uğurda olduğunu, nereye yönelik olduğunu anlamasıyla ortaya çıkarılabilir. İşte kamusal zamanlar/“süreler”, insana ne uğruna olduğunu yanıtını verir, ama bunun için de kamusalıktan çıkması gerekir! Nitekim Halbwachs da her kolektif hafıza, bireyin onun hakkında düşündüğü şeydir diyerek, bu fenomenolojik olguyu yadsımaz.

Tarihsel çerçeve ile bireyin anılarının orada, bir tablonun çerçevesine kavuştuğu gibi kavuşması bundandır. Yani ortada bir deneyimin, bir duygunun olması gerekir. Bireye/bilince belirlediği hâliyle bir tablonun ortaya çıkması gerekir. Bu, geçmişe yaklaşmanın ontolojik biçimidir. Tarihsel bir hafızadan söz edebilmek için, bu manzaraya bakan bir “özel bilincin” varlığı gerekir. *Hatırlayan kimdir* sorusu, hatırlama çabasıyla ilgili bu pragmatik düzeyde ortaya çıkar, yoksa geleneğin aktarımına dayanan ve her zaman hedefine ulaşan, aradığını bulan, dolayısıyla bilişsel düzeydeki mutlu bir hafızanın sormaya gerek duyabileceği bir soru değildir bu. Hatırlamanın öznesi problemi, “süre” olgusunda düğümlenir.

İşte “yaşayan bir tarih” ile “yazılı tarih” arasındaki fark burada görünür olacak, tarihçi yazılı imgeler dışındaki imgeleri de kaynaktan saymaya başlayınca, tarih ile hafıza arasındaki diyalogun olanakları tartışılmaya başlanacaktır. Çünkü gerçekliğin

payı üzerinde duygusal imgelemin de yeri vardır. Michel de Certeau'nun dediği gibi, “olay dönüştüğü şeydir” (aktaran Dosse, 2008a: 125). Tarihsel zamanın ve oldum-olası uzamın sonsuzca genişleyen, sürekli yığılan, biriken, tıklım tıklım o havasız dünyasında, insanî bakışın seçebileceği insanî bir boyut açmaktır bu! Tarihsel olana böyle “yaklaşılır”, geçmiş böyle yakına getirilir.

Dolayısıyla bir başka geçmişe yaklaşma biçimi olarak tarih ile hafıza arasındaki fark, Ricoeur'ün de dediği gibi, epistemolojide değil, ontolojik bir varoluşun “canlı imgelemi”nde ortaya çıkar (2012a: 157-158). İki alanı epistemolojik düzlemde birbirinden keskin bir çizgiyle ayıramıyor oluşumuz, “hafıza çalışması” ile “tarih çalışması”nın varoluşsal bir çerçevede de aynı biçimde icra edildiği anlamına gelir mi? David Farrell Krell'e göre, hafızanın fenomenolojisi iki nedenden ötürü epistemolojik bağlamdan ayırdır (1982: 504). İlk olarak, epistemolojik bağlam geleneğimizin oluşturduğu beklenti ufku, anımsatıcı deneyimin büyük bölümünü göz ardı etmemize ve üstlendiğimiz kısmı bozmamıza neden olur. İkincisi, epistemolojik projenin kendisi, belli metafiziksel varsayımlara, karşılaştığı varlıkların Varlığına ilişkin bazı mahkûmiyetlere, doğrudan erişilemeyen varsayımlara dayanır (Krell, 1982: 504).

Nitekim Husserl'in bilimlerin bunalımı eleştirisinin de Heidegger'in varlığın unutulmuşluğu dediği modernite eleştirisinin de zemini burasıdır. Onun için aşkın olmayan, zamansal bir bilincin, öznel zaman ve mekân deneyiminin düşünce dünyamızda yarattığı değişimin rolü çok büyüktür. Bu büyük bir paradigma kaymasıdır. Elbette geçmişe yaklaşmanın tarihyazımsal biçimi içinde hafızanın yazgısında bir değişiklik olmuştur, özellikle de canlı varoluştan yazı biçimine geçişin gölgesinde. Hafızanın bu değişen yazgısı, sonra bizzatı tarihyazımı da değiştirmiştir –tarih'in, imge'nin yazı biçiminden imge'nin diğer biçimlerine geçmesi anlamında.

Geçmişle ilişki kurmak bağlamında, yazı dışında imgenin bu diğer biçimlerine Halbwachs da dikkat çeker. Yazar, geçmişin yalnızca gravürlerde ya da kitaplarda değil, bir figürde, bir jestte, bir duyguda, mekânın bir düzenlenişinde iz bıraktığını belirtir ve devamlılığı olan bir biçim sorununa işaret eder (2017: 62). Ancak daha önce sözünü ettiğim “iz” ile “imleme gücü” ayrımının, bilincin ona yönelmedikçe bir anlamı olmayacak iz’in farkındalığında! Her ne kadar sosyolojinin ve fenomenolojinin terimleri ve mecazları birbirinden farklı ise de Halbwachs da “modern geleneklerin birden fazla yerde görünür olan eski katmanlar üzerine kurulu olduğunu fark etmek için, dikkatimizi bu yöne çevirmemiz yeterlidir” diyerek (2017: 62), geçmişin iz’de kendiliğinden bulunmadığını, ona yönelen bir bilinç ile iz’in karşılıklılığında kurulduğunu ima eder. Ne de olsa her bilinç bir şeyin bilincidir! Bu ise hafızanın *pragmatik* temelde kavranışına açılır.

Bu pragmatik düzlemde, hem birey-toplum, iç-dış, zaman-mekân, geçmiş-şimdi hem de hafıza-tarih ikilikleri boşa çıkar. Hele ki Ricoeur’ün dediği gibi, tarihyazımının, yani geçmişin “yazı” imgesi aracılığıyla temsilinin “geriye dönüşü olmayan bir kültürel seçim” olduğunu (2012a: 158-159) hatırlarsak, hem geçmişe yaklaşma biçimleri hem de farklı dönemin izleri yan yana varolur. Bu ayrımlar, bütün bir düşünce tarihinde etkili olan zihin-beden ikiliğinin tezahürleridir. Bu ikici düşünce biçimi, zamanı ardışık bir olgu olarak düşünen ve özne-nesne ikiliği içinde kalan metafizik düzlemin içinde seyretmekten ileri gelir. Bu Platoncu kavrayışın, düşünce tarihinde olduğu gibi hafızayı kavrayışta da ne kadar büyük bir etki bıraktığını, iç ile dış süreler arasındaki devingenliğe önem veren Halbwachs’ın ikilemlerinden de, kararsızlıklarından da anlayabiliriz.

c. Ruhtaki İz: Platoncu Hafıza

Hatırlamanın, birey ile toplum arasında, iç süre ile dış süre arasında deverân eden, toplumsal bağı kuran bir imgelemde oluştuğunu göz önüne alırsak, Halbwachs'ın tam da fenomenolojik bir damar yakalamışken, üç'lü zaman yapısına geri döndüğünü görebiliriz. Halbwachs bunu “şimdiki zaman”a “geçmiş zaman” karşısında öncelik vererek yapar. Çünkü şu an'ı yöneten akıl kavrayışının, yani kolektif bir bilincin hatırlama üzerinde belirleyici olduğunu vurgular (2016 [1925]: 359). Yani geçmişten yapılan ayıklamalar rasyonel şimdi'nin gerekliliklerine göre yapılır. Bu iki alan arasında bir temas yoktur, geçmiş ve şimdi derin bir çizgiyle bölünür.

Zamanın ekstatik birliği ise, şimdiki zamanın gereksinimleri ile geçmiş zaman arasındaki karşıtlığa yabancıdır. Geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki iletişim, kırılmalar ve birleşmelerle devam eder. Oysa Halbwachs, zamanı bütünsel olarak kavradığını, geçmiş ile şimdi arasında bir iletişim olanağı kurduğunu, anı tarifinde belli ediyordu: “Hatıra, çok büyük ölçüde, şimdiki zamandan ödünç alınan veriler yardımıyla yapılan, geçmişin bir yeniden inşasıdır ve bu yeniden inşa da zaten, eskinin imgesinin epey değişmiş olarak yeniden çıktığı önceki zamanlara aittir” (2017: 66). Çünkü “başkası” hep oradadır. Toplum olmayı sağlayan hayâli bağın kendisi, hatırlarken başkasıyla karşılaşmamızdan ileri gelen bir zamansal bütünlüğe iyedir. Zamanın ekstatik birliği, “başkası” probleminin en başından bu imgelemde içerilmesidir. Nitekim Ricoeur'ün belirttiği gibi, tarihin ilgilendiği hafıza, tam da bu başkası problemine içkin olan bir hafızadır (2012a: 88). Halbwachs, bunun farkındadır. Şahsen hatırladıklarımız, der Halbwachs, yalnızca olgular değil, aynı zamanda eskinin varolma ve düşünme biçimleridir (2017: 60). Halbwachs'a göre, çağdaş da olsa tarih, soyut bir dizi kavrama indirgenirken, hatırlama çalışmasında kavramların yerine imgeler ve izlenimler geçer (2017: 52).

Hafıza ile tarih arasındaki ikiliğin aşılması, tarih çalışmasında yalnızca kavramların değil, imgelerin de kullanılmaya başlamasında belirir (Burke, 2003). Jeffrey K. Olick, iki farklı kültür ve hafıza türü ortaya çıkardığı için, kolektif hafıza teriminin hem topluluğun hafızası hem de söylemsel diziler anlamında kullanılmasının epistemolojik yanlışlığına vurgu yapsa da (2014: 185), tarih ile hafıza ikiliğinin kaybolmaya başladığı zemin de burasıdır. Hafızanın pragmatik düzeyi, iki biçimi de yan yana getirir. Dolayısıyla bu türden ikilikleri aşmak adına, fenomenolojinin zamanın ekstatik bütünlüğünü açımlayan “birlikte-varlık” kavramı düşünülebilir. “Birlikte-varlık” gibi ontolojik bir yaklaşımın en birincil olanağı, hafızanın bir mevcudiyet metafiziğine hapsolmaktan kurtarılmasıyla ilgilidir. Bu da geçmişin ve geleceğin, varlıktan pay alamadıkları için şimdi’nin mevcudiyetinde, şimdi’nin egemenliğinde olanaklı olması düşüncesinin, zamanın ekstatik birliği düşüncesinde aşılması sorunudur.

Ricoeur’e göre bu karşıtlıklar, “anı ve arayış” gibi iki ayrı sorunsalın, Platon ve Aristoteles çağında oluşmasından çok sonra biçimlenen ikiz hareketlerin meyvesidir (2012a: 112-113). Ricoeur’e göre, hafızanın biri *bilişsel* diğeri *pragmatik* iki boyutu vardır. Bu boyutlardan ilki, hatırlamanın nesnesi olan “anı”, diğeri hatırlama ediminin, çabasının kendisini imleyen “arayış”tır (2012a: 75). *Bilişsel düzey*, ezberleme, öğrenme ve icra etme gösterilerinin ya da toplumsal ve siyasal bağ kuran kanonik metinlerin ve geleneğin aktarılması olgusunu işaret ederken, *pragmatik düzey*, hatırlamayı zamansal bir edim olarak kavrayan, dolayısıyla bir “çalışma” ve çaba gerektiren “arayış” edimini anlatır. Hafızayı “nesnesel” açıdan ele alan bilişsel yaklaşımla hafızanın tanımı tamamlanmış olmaz. Yazara göre, hafıza fenomeninin diğeri yakasında, bir şeyler yapmak anlamında pragmatik bir arayış vardır. Arayış, *ne*’yin hatırlandığından ziyade *nasıl* hatırlandığını sorar. Çünkü “anımsamak”, yalnızca geçmişe iye bir imgeyi elde etmek değildir. İmge arayışının/avının kendisi, hafızanın “uygulamaya” geçirilmesidir.

“Anımsama”, anı’nın bilişsel kaynakları ile hafızanın öznesi problemini birbirine bağlayan bir olanaktır ki hafızanın bugün düşündüğümüz anlamda kolektif kimlikle, politik kültürle bağı bu edimdedir. Husserlci fenomenoloji çerçevesinde, hafıza, hep bir bilincin hafızası olacaktır; sonlu, bir yer ve zamanda konumlanmış birinin hafızası. Ricoeur (2012a: 75 vd.), bireyin hafızası mı toplumun hafızası mı sorusunda tezahür eden bu pratik zeminde, hafıza kullanımlarının aşırılığını, yapaylığını ya da suistimallerini tartışarak bir tipoloji geliştirmeye çalışır.

Burada, kendiliğinden akla geliverişi bir duygunun (*pathos*) uyanışı gibi olan, Aristoteles’in “anının basit akla gelişi” dediği anıdan ayırdığı, bizatihi bir uğraş, bir çalışma sonunda oluşturulan bir anı vardır.³⁷ Ben de bu ayrıma dayanarak bu çalışmaya, “hatırlamanın poetikası” adını verdim. Hafızanın kendiliğindenliğinden, rastgeleliğinden özge, belli bir çabayla oluşturulan bir şey olduğunu duyurmak için. Yani “hafıza” ve “hatırlama”, birbiriyle ilişkili iki farklı fenomendir. Anı’nın nesnesel boyutundan çalışmayla oluşturulan boyutuna geçiş meselesi, önceden oluşturulup uygulanmak üzere hazırda bekletilen bir hafızadan benliğin, kimliğin alanındaki, dolayısıyla politik ve etik bir alanın da kavşağındaki hafızaya geçme meselesidir.

Hafızanın uygulanması olan hatırlama (anımsama), hafıza oluşturmaktır. Hafıza, hatırlayarak oluşturulur, bir çabanın konusudur, dolayısıyla gönüllü bir eyleme dayanır. Halbwachs’ın kalıcı topluluklarının, bireye sürekli değişen dünyada değişmeyen bir şeyler olduğunu duyurmak için her daim aşındırdığı, üzerinden geçtiği patikalar gibi! Bu bağlamda, hafızaya alma çalışması olan ezberleme de pragmatik düzeydedir, bir uğraşın sonucudur. Ancak tastamam uygulama olarak karşımıza çıkan bir hafıza oluşturma işlemi olan ezberleme, olguların ve olayların *hatırlanması* olgusundan kesinkes ayrı tutulmalıdır (Ricoeur, 2012a: 77). Çünkü hatırlama, *önce* olan *sonra* da

³⁷ Eski Yunan geleneği, edilgen biçimde ortaya çıkan, akla gelişi bir duygunun belirişine benzeyen anıya *mnēmē*, bir uğraşın nesnesi olan, zihinde toparlama anlamına gelen hatırlamaya ise *anamnēsis* adını vermiştir (Ricoeur, 2012a: 22).

duyumsandığı, algılayıp öğrenildiği beyân edilen olayın bilincine ilişkindir. Beyân eden de biri olduğuna göre, hatırlama, düşüncenin kendi üzerine dönüşünü, yazarın değişimiyle “dönüşlü düşünce ürünü hafıza”yı verir. Dolayısıyla hatırlama zamansaldır; “önceki zaman” hatırlamanın ayırıcı özelliğidir. İlk “basit akla gelme” ve onun ardından gelen “tanıma”, hatırlamayı başarıyla sonuçlandırır. Hatırlama eylemi, bilişsel ile pragmatik düzeyi aynı anda içerir (Ricoeur, 2012a: 75). Ricoeur, tam da bu nedenle bilişsel ve pragmatik sorunsalları tek seferde ifade eden *yeniden hatırlama* terimini uygun bulur (2012a: 75). “Tanıma” tam olarak böyledir.³⁸ Tanıma, kendini kendi varlığından hareketle anlayan bilinci işaret eder.

Ezberleme ise kolay icrayı hedefleyen, bir sonraki süreçte çabadan tasarruf ettiren, eğitim, sanat, hukuk, tıp, dans, müzik, tiyatro gibi çeşitli alanlarda öğrenme tarzını içeren bir pratiktir (Ricoeur, 2012a: 77). Burada eyleme dökülmeye hazır bekletilen bilgi, beceri ve görgülerin başarıyla uygulanması, hatırlamayı epistemolojik temelde sonuca erdiren “tanıma”nın pragmatik eşdeğerlisidir. Bergson, der Ricoeur, bu anıyı, icradaki kolaylık bakımından “temsil edilen” değil, “harekete geçirilen” anı olarak niteler. Bu açıdan ezberleme, Bergson’un “alışkanlık hafıza” dediği hafıza türünün bir biçimi sayılabilir. Ama ezberleme sürecinde olayın bilincine dönüş değil, öğrenme asıl hedeftir. Burada her daim kullanıma hazır, kolaylık sağlayan ve hedefini tutturan, Ricoeur’ün değişimiyle “mutlu bir hafıza” söz konusudur. Eğitim alanında, hafızaya alma işlemlerinin kaynaklarını kullanmaya dayalı, öğretene kişinin ya da deneyi yönetenin hâkim olduğu *öğrenme* denilen süreçten, sözceleme otoritesinin meşruiyetinin sorgulanmaya kapalı olduğu geleneğin ve kutsal metinlerin aktarılma biçimlerine ve en sonunda ezberlemeyi tam bir sanata dönüştüren, öğretene değil, öğrenenin egemenliğine, çilesine, çabasına dayanan *ars memoriae*’ye uzanan yolculuk,

³⁸ Tanımak, vaktiyle öğrenilmiş olan şeyi bulmaktır, aramak da bulmayı ummak demektir ki bir çalışmanın konusu olan türdeki hafızanın derin gerçekliğidir bu (Ricoeur, 2012a: 478). Yani aslında tanıma, zaten oradadır, insan bildiği şeyi arar, sorar.

anı'nın bilgiyi elde etmek ve akılda tutmakla eşdeğer tutulduğu, unutma'nın ise yadsındığı “yapay” bir hafızanın öyküsüdür (Ricoeur, 2012a: 79-80). Hatırlama ise, “doğal” bir hafızanın mustarip olduğu “unutuş”la malûldür, çünkü zamansaldır, tam da bunun için her hatırlama, yeniden hatırlamadır, tanıma ve yeniden bulmadır.

Ezberlemeyi tam bir tekniğe ve sanata dönüştüren *ars memoriae*'nin, antik Yunan, onun bir ahlâkileştirmeye uğradığı Ortaçağ ve Rönesans boyunca geçirdiği dönüşümü ele alan Frances A. Yates, klâsikleşmiş yapıtı *Hafıza Sanatı*'nda (2020 [1966]), bu konuyu etraflica işler. Antik Yunan'da icat edilen bu sanat, imgeleri zihinde bir yere yerleştirme yoluyla ezberlemeye dayanır. Dinsel dogmaların aktarılması, yaygınlaşması, ezberden söylenmesinde, Ortaçağ'ın en çok yararlandığı teknik olur. Bu sanatın aslı, imgeleri bir yer'de konumlandırmaya dayanır (Ricoeur, 2012a: 81). İlk yerlerin, sonra da bu yerlere bağlanacak zihin imgelerinin seçimi söz konusudur. Hatırlanmak istenen imge, hayâlî bir mekânda depolanarak kolayca bulunur. Yerlerin hayâlî düzeni, şeylerin düzenini verir; kişi, olay, dava vs. Önemli olan imgelere bağlanmış düşünceler ve onların yerler içinde depolanmış olmasıdır. Bu ise Ricoeur'e göre, bizi doğrudan antik Yunan mirasına geri taşır; hafızanın en eski mecazına, mum, mühür ve damga eğretilmesine.³⁹ *Ars memoriae*'de, yerler ruhtaki mumun, imgeler ise mum üzerindeki damganın rolünü üstlenir.

Ricoeur'e göre, bu sanatın Roma retorik geleneğine uyarlanmış hâlindeki yenilik şudur ki beden (beyin) ya da bedene bitişik ruh, izin bırakıldığı yer değildir artık, bizatihi imgelem zihinsel bir güç olarak görülür olmuştur ve aynı hamleyle

³⁹ Ricoeur'ün iki sorunsalı, yani hafıza ve unutuş sorunsallarını birleştirdiğini söylediği mum eğretilmesi, Sokrates'in, bir şeyi başka bir şey sanma çelişkisini, yani *yanılgıyı* çözmek için kullandığı bir eğretilmedir. Bu mum parçasını, duyular ile düşüncelerin altına koyarız, üstüne de anımsamak istediğimiz şeyin mührünü basarız. Basılmış olan şeyin sureti orada durdukça anımsar ve biliriz, eğer silinmiş ya da basılmamışsa, onu unutmuşuz, yani bilmiyoruz demektir (aktaran Ricoeur, 2012a: 27). Bu, imge sorununu en başından damga/iz (*tupos*) sorununa bağlayan Platon'un bilgi kuramıyla uyumlu biçimde, hafızanın ruhtaki iz olarak kavranmasıdır. Platon ile Aristoteles arasındaki ayrım, bu izin, dışarıdan duyular yoluyla gelmesine ya da doğuştan verili olarak görülmesine bağlı olarak oluşur.

mekânlaştırma da zamanlaştırmının önüne geçmiştir (2012a: 81). İşareti oraya bırakanın zamansal hareketinin üstü örtülmüştür. Bu, beden ile çevreleyen dünyanın değil, zihnin mekânsallığıdır. Buradaki mekân kavrayışı, hafızanın zaman mefhumuyla bağını kesmiştir. Oysa Aristoteles, *Hafıza ve Anımsayış (De Memoria et Reminiscentia)* adlı küçük risalesinde, çalışmada iki ayrı başlık kullanmasından da anlaşılacağı gibi, *hafıza* ile *anımsayış*, zamansal *öncelik* işaretini temel alarak birbirinden ayırmıştı (2004: 75).

Anı'nın basitçe akla geliverişini onun aranmasından ayrı tutan Aristoteles, zamansal öncenin işareti ve zaman aralıklarının kat edilmesi zemininde “hafızanın konusu geçmiştir” diye ilân etmiştir. Zaman, bu bağlamda, hem hafıza hem de hatırlama için kurucudur. Duygu olarak hafıza ile etkin arayış edimi/eylem olarak hatırlamayı birbirine bağlayan şey, zamansal uzaklıktır (Ricoeur, 2012a: 37). Bu ise Ricoeur’e göre, “hafıza” ile “imgelem” arasındaki ilkesel ayrımı sağlar. Anımsanmış şeyin, “önceki zaman”ın “geçmiş gerçekliği”yle ilgili olması, onu, yüzünü kurmacaya dönmüş imgelemden ayırt edici kılar ve bunu olanaklı kılan Aristoteles’in zaman mefhumuyla ilişkilendirdiği hafıza tasarısıdır (Ricoeur, 2012a: 37-38).

Aristotelesçi kuramda, “hafıza” geçmiş duyu imgelerinin akılda tutulması, “anımsama” ise geçmiş imgelerin bilincidir (Barash, 2007: 15). Burada önemli olan nokta, hafızayı bir zaman duygusu, zamanın bilinci olarak kavramak, hafızanın geçmiş zamanla bağını kurmaktır. Hafızanın zamansal niteliğinin vurgulanması, Platoncu damga eğretilmesindeki maddi, kortikal, bedensel iz’den fenomenolojik iz kavramına doğru antik bir kaymayı işaret eder. Ricoeur’e göre, “fenomenolojik iz”, görüldüğü, duyulduğu beyân edilen olaydan “etkilenme” temelinde oluşur (2012a: 85).

Oysa duygusal izlerle ilgilenmeyen yapay hafıza sanatı için, her şey eylemdir, etkiler ve heyecanlar onu ilgilendirmez. Tam da unutuş ile etkilenme inkâr edildiği için,

der Ricoeur, ezberleme özenle yapılır, ama hatırlama bir kenara bırakılır. Unutuşa ve etkilenmeye meydan okunur. Öyle ki mekânlar, başına buyruk seçilir, bunların düzeni keyfi olarak belirlenir, imgeler de bağlandıkları mekânlar kadar manipüle edilebilirdir. Yazarın deyişiyle, bu “kökensel inkâr”, en sonunda kendini beğenmişliğe dönüşür. Ancak *ars memoriae*’nin hafızayı bir bilme ve öğrenme yöntemi olarak yer’e (*topos*’a) bağlaması, çok büyük bir güce sahiptir, hafıza üzerine düşünüşün tarihinde kökten bir etki bırakmıştır. “Anı artık geçmişini anmak demek değildir; öğrenilmiş, zihinsel bir mekânda düzene sokulmuş bilgileri icra etmektir. Bergson’un terimleriyle, alışkanlık-hafıza tarafına geçmiş bulunuyoruz” (Ricoeur, 2012a: 81). Bu hitâbet kurumundan doğan gelenek, der Ricoeur, öyle noktalara varmıştır ki bugün hafıza mekânlarına, yani coğrafyadaki gerçek yerlere ilişkin tartışmalarımız, yerleri zihinsel yazı mekânları diye gören Yunanlılar ile Romalıları ait bu yapay hafıza sanatının gecikmiş bir uzantısıdır (2012a: 81-82).

“Mekân” kavramı, hafızayı nitelemede “zaman” kavramının önüne geçer. Hafıza mecazları tarihinde, yer’le (*topos*’la) ilgili eğretilmeler, neredeyse bütün bir hafıza kavrayışını yönetir durumdadır (Draaisma, 2007: 51). Hafızayı bugün de mekânlara ilişkili olarak düşünmemiz, sözü edilen bu *topos* geleneğine kadar geri gider. Günümüzde kent hafızası ile ilgili tartışmalar da gösterir ki, hafızayı mekân üzerinden düşünmeye devam ediyoruz. “Bellek, kent mekânını tanımlamak, düzenlemek ve savunmak bakımından önemli bir kavramsal güce sahiptir”, öyle ki bellek, mekâna yönelik kuramsal ve kimi zaman politik ve estetik de olabilen pratik müdahalelerin hem gerekçesi hem de kavramsal temeli olabilmektedir (Yelsalı Parmaksız, 2019: 9). Dolayısıyla bellek ve mekân arasındaki değişen ilişki, toplumsal düşüncenin geçmişinde önemli bir yer tutar.⁴⁰ Bu bağlamda, hafıza çalışmalarının antik Yunan’dan günümüze

⁴⁰ Bellek mefhumunun metaforik *topos*’la kavranışı, yerini zamanı öne çıkaran hafıza kavrayışlarına bıraksa da hafıza ile mekân arasındaki ilişki ortadan kalkmamış, aksine biçim ve boyut değiştirerek,

gelen uzun geçmişi, aslında hafızanın “zaman” ya da “mekân” kavramının çerçevesinde ele alınmasının tarihidir. Hangi kavramın öncelikli olduğuna bağlı olarak, hafızayı kavrama biçimleri de değişir. Ancak varlık olgusunu varolanlarla açıklayan geleneksel bir ontoloji çerçevesinde, mekânın/doğanın/dünyanın doğurucu bir kuvve olarak belirlenmesi, hafıza ve mekân kavramlarını birlikte düşünmeye yöneltir.

Hafızanın kent mekânıyla ilgili olarak ele alınmasında, elbette yaşama ve yer algısına dönüştürücü ve hattâ yıkıcı anlamda etkide bulunan modern zaman düzeni vardır. Modern yaşamın zaman-mekân bütünlüğünü yok eden, dolayısıyla belli türde bir unutkanlık ortaya koyan bir yapısı vardır (Connerton, 2012). Buna göre, hatırlamanın ve unutmanın, toplumsal yapının üretim, tüketim ve dolayısıyla simgesel üretimin de yapısına dolanmış bir göstergebilim çerçevesinde gözlenebilecek göçebe ya da yerleşik bir topografyası vardır.

Mekânın, bir başka deyişle Yunan ve Roma *topos*’unun hafıza konusunda belirli bir eğretilme ve kavrayış gücü sunması, zamanla öyle boyutlara evrilir ki bu, Ortaçağ’da ezber ustalarının neredeyse tanrısal görülen icraatlarıyla taçlanan yapay hafıza tekniğini *hermetik giz* ile birleştiren *okült* sanatla sonuçlanır. Burası artık *ars memoriae*’nin sınırındır, bu sanat burada kendi sınırına dayanmıştır. Bu sınırdaki elbette *ars memoriae*’nin bu yeni ve en son aşamasının simgesel siması Giordano Bruno⁴¹ ile karşılaşırız (Ricoeur, 2012a: 83-84).

Klâsik bellek sanatına büyü katan bu dönüşümdeki egemen düşünce oydu ki yıldızlar ile insanların ay altı âlemi arasında bir denklik vardı, bu denklik düzeneğinin açığa vurulması bir sırrın çözülmesiydi. Yates’in “katıksız bellek-tekniksel bir sanat”

özellikle kent ve hafıza çalışmalarında önemli bir yer tutmaya devam etmiştir. Bu dönüşümün boyutlarını irdeleyen bir çalışma için bkz. (Yelsalı Parmaksız, 2019).

⁴¹ Klâsik bellek sanatının Rönesans’ta biçim değiştirmesinin Bruno’dan önce de bir tarihi olduğunu belirten Yates’e göre, büyü belleği Bruno’yla doruğa ulaşmıştır (2007 [1991]: 34). Yates, Bruno’yu, Rönesans Hermetizmi ve büyücülüğü tarihi içinde konumlandırmayı uygun bulur.

diye betimlediği *ars memoriae*, Rönesans'ta Yeni Platoncular ve Hermetistler arasında moda olur ve bu anımsama sanatı, artık kozmik düzenin kendisini “yerleştirme” dizgesi olarak gören bir yöntem olarak anlaşılmaya başlar (2007 [1991]: 34). Yıldızların düzeninin, evreni tanımada bir “içsel biçim” sunduğu düşünülür. Bu sistemi elinde bulunduranlar, bütün doğayı ve insan dünyasını “zihninde” yansıtıyor ve zamanın üzerine çıkıyordu. Gök ve yer arasında birlik sağlamaya çalışan bu sanatta da imgeleri yerlerine “yerleştirmek” söz konusuydu ve bu kez yer’ler yıldızlar, imgeler de “gölgeler”dir (Ricoeur, 2012a: 84).

Platon’u anımsatırcasına insanların dünyasındaki nesne ve olaylar, gölgelerden ibarettir.⁴² Platon’un o ünlü mağara eğretilmesinden de bilindiği gibi, Platon nesneler âlemi ile bu nesneler âleminin taklit ettiği idealar evrenini ayırmıştı. Nesneler dünyası, idealar dünyasının bir yansımasıydı. “Platoncu ve özellikle Yeni-Platoncu anımsayış”, der Ricoeur, “hafıza ile hatırlama konusunda Aristotelesçi psikolojiden tam anlamıyla öcünü almıştır, ancak akla dayalı spekülasyonu gizci lafazanlığa (*mystagogie*) dönüştürme pahasına” (2012a: 84).

Anımsamayı duyu deneyiminin ufkuna, her şeyden önemlisi zaman’ın ve beden’in ufkuna yerleştiren Aristoteles’in aksine, Platon’da anımsama, doğru bilginin temel biçimlerinin, *a priori* düşüncelerin, yani doğuştan verili imgelerin edinilmesi, yeniden kazanılmasıdır. Platon’un anımsama kuramı, ölümsüz, kusursuz, bozulmayan, değişmeyen ideler düşüncesine dayanır ki bu bağlamda anımsama, Platon’da doğru bilgiye, hakikate ulaşmanın yöntemidir (Yalçınkaya, 2005: 37). Platon’da anımsama, onun bütün bilgi kuramının üstüne kurulduğu temeldir. Zihinden ya da ölümsüz ruhtan kaynaklanan, ama doğumla unutulan bilgi, anımsama yöntemiyle, yani bir uğraş ve

⁴² Bruno’nun hafızayı konu alan yayımlanmış ilk kitabının adı, 1582 tarihli, *Fikirlerin Gölgesine Dair*’dir (*De Umbris Idearum*).

çalışmayla yeniden ele geçirilebilir, gizlendiği yerden çıkarılabildi ve böylece hakikatle buluşmak olanaklı olabilirdi.

Hakikate ulaşmanın yöntemi olarak anımsama, Platon'un idealar evreni ile nesneler evreni arasında yaptığı ayrıma dayanır. Buna göre, nesneler evreni olsa olsa idealar evreninin bir gölgesidir. Platon'un "temel biçimler" dediği hakikat, güzellik, iyilik ve adalet, idealar evrenindedir. "Doğru bilgi", Platon'un bu "temel biçimler"inden, zihinde doğuştan verili olduğu varsayılan bu temel kavramlardan doğan bilgidir. Bu da anımsamanın bir "imge" sorunsalı olarak koyutlanmasıdır. Çünkü anımsama etkinliği ile ulaşılabilecek "doğru bilgi" (*episteme*), nesneler evreninde değil, idealar evrenindedir. Bu ise *episteme*'nin, yani hakikatin yerinin, ontolojik olarak nesneler evreninde olmayan, yüksek bir birlik ve kusursuzluk içeren bir tasarım olduğunu anlatır (Yalçınkaya, 2005: 33).

Burada, yaşamın gereksinimleriyle bozulmayan, kirlenmeyen, kötücülleşmeyen, değişmeyen, dönüşmeyen bir idealin anımsanması söz konusudur. Onun için Platon, insanın zihninde var olan düşünceyi, zihnin dışında kurmaya kalkan retorik biçimlere mesafelidir (Ong, 1999: 98). Platon'da yazı da dâhil hayâl ürünü olan ve zihnin dışında üretilen her şey, hakikatin yanlış bir temsilini, yorumunu üretir. Tam da bu yüzden Gorgias'ı eleştirdiği diyalogunda, kaynağını gerçeklikten değil de dünyevi otoriteden alan, meşru olmayan konuşma biçimlerini veyahut resim, şiir, sanat gibi bir tür büyü yöntemi olarak gördüğü hayâlgücü ürünlerini eleştirir (Platon, 2011).

Platon'un anımsamayı temel biçimlerle ilişkili kavradığını göz önüne alırsak, "imge"nin, Platon'da doğuştan gelen ölümsüz idelerle bir bağlaşıklığı ifade ettiğini görürüz. Çünkü imge (*eikōn*), namevcut bir şeyin mevcut temsilidir. Daha en başından imge sorunsalı, damga/iz (*tupos*) problemine bağlanmıştır, ama işareti oraya koyanın önceliği üstünde durulmamıştır (Ricoeur, 2012a: 25-26). İzi oraya koyanın dışsal,

dolayısıyla zamansal işareti, hafızanın değil de yargının durumunu belirlemeyi hedefleyen böylesi bir bilgi kuramında örtük kalacağından, “namevcudiyetin mevcudiyeti” olan imge ile ruhtaki ölümsüz ideler arasındaki bağlaşıklık nedeniyle Platon, hafıza sorunsalının imgelem sorunsalına katılmasından yanadır. Çünkü anı, temel biçimleri, yani duyu algılarıyla, bedenin haz ya da acılarıyla bozulmamış imgeleri anımsamakla ilgili bir meseledir. Onun için Platon’da hafıza sorunu, imge sorunudur.

Tam da bu nedenle anımsamayla gelen hakiki imgeyi, taklit düzlemindeki imgeden ayırt etme gereği duyar. İmgenin karşısına koyduğu ve aldatmacayı temsil eden kurmaca/fantastik sanat, böylece ortaya çıkar (Ricoeur, 2012a: 29-30). Bir yanda yüzünü kurmacaya, gerçek dışına, ütöpik olana, olanaklıya dönmüş bir imgelem, yani Platon’un *phantasma* terimiyle karşıladığı simulakrum, diğer yanda ise “sâdık benzerlik” fikrine yaslanan, hakikate sâdık anımsamanın imgelemi, *eikastik* imgelem bulunur. Ancak Ricoeur’e göre, bu noktada artık hafızanın kendisi özgüllüğü bakımından kaybolmuş, Platon’un imgelem üreten sanatı kurallı olarak bölme yönteminin altında kalmıştır, üstelik koca taklit tekniği sorunu da bir açmaza sürüklenmiştir. Sonuçta, hakikate sâdıklık isteminin taklit sanatı kavramı içinde de bir yerinin olup olmadığı ve geçmişle olan bağın *mimesis*’in bir türünden ibaret olup olmadığı sorulabilir.

Ricoeur’e göre, hafızayı uzunca bir süre hor gören gelenek, işte bu imgelem eleştirisinin kıyılarında oluşmuştur (2012a: 24). Dolayısıyla imgelem ile hafızayı birbirinden ayırmak ve bu işlemi olabildiğince ileri taşımak gerekir. Ancak Platon’un kurallı bölme yöntemi uyarınca *eikastik* sanata özgü “sâdık benzerlik” düşüncesi, “hafızanın hakikatle ilgili boyutunun araştırılmasında bir aktarma yerinden çok hepi topu bir maske sağlamış olabilir” (Ricoeur, 2012a: 31). Yazarın deyişiyle, “hafızanın geçmişe erişimi sağlayan özgül işlevi”ni kurtarmak, Aristoteles’e düşecektir.

Spinoza'nın "varoluşun sürdürülüşü" biçimindeki muhteşem zaman tanımına, *süre* tanımına karşın, Ricoeur'e göre, hafızanın bu türden bir zaman anlayışıyla ilişkilendirilmemiş olması çok şaşırtıcıdır (2012a: 24). Platon'un imge (*eikōn*) kuramı, asıl vurguyu namevcudiyetin mevcudiyeti olarak imge problemine yaptığından geçmiş zamana yapılan gönderme gizli kalır ve hafıza tastamam bir imgelem meselesi olarak ortaya konur; ama hakikate sâdık bir imgelem.

Platon'un *Theaitetos*'taki damga mecazı, mührün mumda, yani ruhta bıraktığı işaret varsayımıyla, ruhta iz bırakan dışsal nedeni örtülü biçimde kabul eder, ancak "zaman ve beden" buradan kesin biçimde dışlanmıştı (Ricoeur, 2012a: 30). Bu bağlamda *ars memoriae* geleneğinin, bedenin duygulanımlarını, etki ve heyecanlarını dışlamasına şaşırmamak gerekir. Platon'da imge kavramı, "ruhtaki verili iz" ile "dışsal neden" arasında arzulu ve sevgili bedenden kaynaklanan yanılgıların çarpıtabileceği olası bir çakışmanın konusu olarak görüldüğünden, hakikatle ilgili bir kavramdır. Platon, *Phaidon*'da der ki "Her bir haz ve her bir acı, âdeta bir çivisi varmışçasına, ruhu bedene çiviler, perçinler, bedensel kılar ve onu bedeninin bildiklerinin doğru olduğuna inandırır" (2018: 137). Dolayısıyla bedenin ürettiği duygulanımlar ve bedenin bildikleri, doğru sanının bilgiye dönüşmesi yolunda bir yanılsama kaynağıdır. O nedenle anımsama; yazı, resim, hayâl, duygu, duygulanım düzlemlerinde ortaya çıkmamalıdır. Hâlbuki ruh, hakikati öyle bir kavrar ki unutma tehlikesi ortadan kalkar, o nedenle zihnin dışında bir dünya kuran yazıya değil, ruhun kavrayış gücüne güvenilmelidir (Yalçinkaya, 2005: 37).

Aristoteles ise hafıza mefhumuna imge değil, zaman açısından yaklaşır. Aristoteles'e göre, hafıza "zamanla" oluşur, anımsama bir eylem olarak zaman akıp geçince ortaya çıkar (Ricoeur, 2012a: 37). Bu ise Ricoeur'ün de dediği gibi, söz konusu iki ayrı olgunun "imge" gibi tek bir sorunsala bağlanmasından daha çarpıcıdır.

Kuşkusuz etkili hatırlamanın nasıl olabileceğini dert edinen bir düşünce ikliminde, zaman kavramının atlanmış olması pek de şaşırtıcı olmasa gerektir. Aristoteles’in hafızayı zaman açısından ele alması, onun işareti ruha bırakan şeyin dışsal nedeniyle ilgili olmasından gelir.

Aristoteles’e göre, anımsama yetisi duyu algısıyla ortaya çıkan imgeleri kullanır, doğuştan zihinde verili imgeleri değil (Barash, 2007: 15). Platon’un aksine, Aristoteles’in imge sorunsalının anı sorunsalı içine katılmasından yana olmasının ardındaki düşünce budur (Ricoeur, 2012a: 25). Aristoteles, “önceden” algılanmış, edinilmiş ya da öğrenilmiş, yani bir şekilde önceden de olsa var olmuş, duyulmuş, görülmüş bir şeyin temsili temasına odaklandığından, imge sorunsalının anı sorunsalı içine katılmasından, yani imgeyi, işareti “önceden” oraya bırakanla ilişkilendirmekten yanadır.

Burada Aristoteles’in kuramı için ortaya çıkan bir durum vardır ki o da algının, anı ve imgelemin kaynağı olarak görülmesinin getirdiği sorundur (Barash, 2007: 15). Hem imgelem hem de bellek, algıdan köklenir. Bu da algı ile anı, hattâ anımsamayla aynı cinsten olan imgelem yetisi arasında yapı değil, derece farkı gözetildiğini gösterir. Hem imgelem hem de hafıza, algının temsili, zayıf bir kopyası olup çıkar. Hafızanın tıpkı imgelem gibi algının zayıf bir kopyası gibi düşünülmesi sorunu, Bergson’un hafıza kuramına da yansır. Bergson da algı ile anı arasında yapı değil, derece farkı gözetir. Çünkü Bergson için geçmişteki izlenim ile şimdiki zaman arasında yayılan imgeler, zaman aralığı içinde algıya ya da anıya yakın olmalarına bağlı olarak soluklaşır ya da canlanmaya elverişlidir (2007 [1896]: 177).

d. Bir Özgürlük Olanağı Olarak Hafıza: *Bergson*

Platon ve Aristoteles'ten Freud ve Bergson'a kadar, anıyla aynı kumaştan olan imge ve algının, anı ile ilişkileri sorunu, hafıza olgusuna yoğunlaşan felsefe geleneğini uzun süre meşgul etmiştir ki bu sorunun en yetkin açıklamasını, maddeci ve idealist felsefe ikiliğini yine “imge” kavramıyla aşmaya çalışan Bergson'un hafıza kuramında buluruz. Bergson'un “alışkanlık hafıza” ile “yaratıcı hafıza” arasında kurduğu ayrım da Aristoteles'in hafıza ile anımsama arasında yaptığı ayrımı izlediği kadar, Platon'un bedenın yanılığlar ürettiğı yollu savını da izler; ama bu kez dış dünya-zihin, beden-ruh ikiliğini aşmak üzere.

Bedeni, dış dünya ile iç dünya arasında âdeta bir arayüz olarak konumlandırıdığını, bir etkileşim yüzeyi olarak kavradığını düşündüğüm Bergson'un hafıza kuramında, anı ancak imge biçiminde geri geldiğinden hafızanın kurucu açmazı olan imgelem ile anı arasındaki karışıklık tehdidi, *maddi dünyanın bütünsel algısı* diye tanımladığı imgeye bir devinim kazandırılarak giderilmeye çalışılır. Bergson'un algı teorisi, bu bağlamda, özne ile nesne arasındaki aralığın daraltılmasına dayanır. Algı kavrayışının özü, nesneden uzaklaşmamadır.

Algıyla nesneden, dış dünyadan alımlananlar, nesneye mutlaka geri dönmelidir. İşte tam da adına “dikkat” denilen yoğunlaşmış algının bu döngüsüyle, madde ve tin arasındaki ilişki gizeminden arındırılır; “öyle ki nesneden yola çıkan hiçbir uyarım, tinin derinliklerinde yarı yolda duramaz: nesnenin kendisine her zaman geri dönmek zorundadır” (Bergson, 2007 [1896]: 79). İşte tam da bunun için “imge”, Bergson'un kuramında, varlığını zihinsel taslak olarak belli eden “hareket”tir (2007 [1896]: 10-11). Bu bağlamda “imge”, idealizmin “tasarım” dediğı şeyden çok, gerçekçi görüşün “şey” dediğinden az bir varoluş olarak alınır, arada derede bir varolma türü olarak (Bergson, 2007 [1896]: 7).

“İmge”, Bergson’un sürekli oluş ve akış hâlinde kavradığı maddi evrenin ta kendisidir, dolayısıyla gücül etkiler alanıdır burası. Bu nedenle insandan ve diğer canlı bedenlerden, “imge-bedenler” diye söz edilir. Bu gücül etkinin kendisi de bizatihi “algı”dır. Bergson’a göre, algı, bu gücül etkiler, belirsizlikler ve olasılıklar bağlamında, uzayın bir noktasından bedene yöneltilmiş bir talepten doğar, bu talebe karşılık da bedenin potansiyel eylemini yansıtır (2007 [1896]: 18-19). Dolayısıyla imge-bedenlerin kendilerini birbirlerinin aynasından seyrettiği bir evrendir burası. Tam da bu nedenle Bergson’da “algı”, bir belirsizliğin, gücül etkilerin, bedenin olası eyleminin ölçüsü olarak tanımlanır (2007 [1896]: 48-49). Bedenimin olası etkilerini, yaklaşımlarını bir yansı, bir gölge gibi bana maddi evrenden yansıtan, benim de bu yansıya bakarak kendi etkinliğimin kapasitesi hakkında fikir sahibi olduğum algının kaynağı, bu nedenle duyumsal uyarım değil, bu talebin bizatihi kendisidir (2007 [1896]: 35-36).

Maddi evrenin bütünsel algısı, yani “imge”, bedenler ve onların yaşamsal ihtiyaçları yönünde parçalanmıştır. İmge-bedenlerin karşılıklı etkisine karşın, uzama atfettiğimiz süreksizliklerin kaynağı, tamamen bu pratik çıkarlarla ilgilidir. İmgelerin ilişkiselliğiyle dokunan bu evrende, aslında bölünmez olan hareketin yapay biçimde bölümlendirilmesinin yarattığı süreksizlik, ihtiyaç ve onun tatminini ifade eder. *Madde ve Bellek* adlı yapıtının çıkış noktasının, özellikle hayata ne ölçüde dikkat gösterdiğimiz sorusuyla ilgili olduğunu belirten (2007 [1896]: 11), bu açıdan yaşamın temel gereksinimlerine Platon gibi ihtiyatla yaklaşan Bergson için de bedenin kaba ihtiyaçları, evrenin yapay biçimde parçalanmasına izin veren, bizi “şeylerin yapısının içsel hatlarını izlemek”ten alıkoyan, yanılsamaların kaynağı bir “süreksizlik” yaratan olumsuz içerikteki şeylerdir (2007 [1896]: 48).

Bergson’un “alışkanlık hafıza” ve “yaratıcı hafıza” ayrımı, “beden”in, pratik çıkarın gereklilikleri ile yaratıcı eylem arasında bölünmüş bir merkez olarak, yani

zorunluluk ile özgürlük arasında seçim yapma şansına sahip bir imge-beden olarak konumlanmasından doğan bir ayrımdır. Yaratıcı eylemin merkezi olarak seçme şansına sahip olmasıyla diğer imge-bedenlerden ayrıcalıklı bir yere sahip bu imge-beden, dışarıdan aldığı uyarım ile yapılan eylem arasında düşeyazdığı duygu hâllerleriyle, yani iç yaşamıyla, “içsel süresiyle” doğa yasalarının ortaya koyduğu öngörülebilirliği kesintiye uğratar (Bergson, 2007 [1896]: 15). Paul Veyne’in belirttiği gibi, tarihin bir bilim olamamasının nedeni de tarihteki, yani sürekli değişme, dönüşme, oluş, akış içindeki ay altı âlemin insan davranışlarının ve dolayısıyla ay altı âlemin nedenselliğinin bu belirsiz doğasıdır (2014: 307).

Bedenin seçme şansına sahip oluşu, bilincin hafıza imgeleri arasından güncel duruma en uygun anıyı seçip bedenın eylemine sunma işlemiyle ilgilidir. Burada öncelik, bedenın o anki çıkarına en uygun olan imge-anıdır. Burada Halbwachs’ın, düşünceler/izlenimler anlamında şimdiki aklın çıkarları ve geçmiş zaman arasında yaptığı ayrımında, Bergson’un etkisini izleyebiliyoruz. Bu da önceki algıların doğurduğu duyguların izini taşımayan, yani anıdan bağımsız saf bir algının olamaması demektir. Eylemi zorunluluğun insafına, seçimleri de tesadüfe bırakmayan, Bergson’un bir “hafıza çabası” olarak kavradığı bu bilinçtir. Bergson’un kuramında bilinç, bir hafıza çabasını/çalışmasını ifade eder, yani “uygulamadaki” hafızayı. Burada anıya çağrı yapmadan oluşamayan bir tepkiler zinciri vardır. Dolayısıyla algı, bir anımsama vesilesidir (Bergson, 2007 [1896]: 50). Eğer öyle olmasaydı, bütün insan eylemi yenilik yaratamayan, bilinçsizce yapılmış tesadüfi hareketlerden oluşurdu. Bilincin, yani hafızanın algıdaki bu rolünü Bergson, “bizden ziyade, şeylerin parçası olan anlık görüntülerin kesintisiz dizisini, belleğin sürekli ipiyle birbirine bağlamak” diye betimler (2007 [1896]: 49).

Anlık algının verilerini belleğin sürekli ipiyle birbirine bağlamak, pratik çıkarlarla bölünmüş uzamın süreksizliğini senteze ulaştırmaktır. Bu da maddi dünyanın algılandığının kanıtı olan imgelerin korunmuş olduğunu varsayar ki gücül eylemin kaynağı, bu kalıcı imgelerdir. Bu da yeni tepkilerin, kararların ya da vazgeçişlerin üzerinde önceki algıların, duygulanımların izi etkili olacak demektir. Dolayısıyla demin de belirttiğim gibi bu, Bergson'un algı ile anı arasında bir derece farkı gördüğünü ortaya koyar. Bergson'a göre, bu yüzden algıyı zenginleştiren şey, yalnızca beyin tözündeki moleküler bir iç hareket değil, hayata gösterilen dikkattir. Bedenin tercihinine sunulan seçenekler çoğalacağından bedenin eylemindeki belirsizlik ve özgürlük payı büyüyecektir (Bergson, 2007 [1896]: 25-26). Yani ruhun incelikli olması, entelektüel etkinlikler, algı ve anı arasındaki bu döngüsel ilişkiye bağlıdır. Bu döngüsellüğün genişleyen yayılımı, entelektüel faaliyetin gelişmesi sürecidir.

Algının kapsamının genişlemesi, hayata gösterilen dikkatin artması, incelmış bir ruh, eylem özgürlüğünün ve entelektüel yoğunluğun artması, bütün bunlar hafızanın bir olanaklar repertuarı olarak ortaya çıkarılmasıdır. Burada, “hayatı algılayabildiğin kadar yaşarsın, duyumsarsın” şeklindeki beylik sözün bir ifadesi olduğu özgür ve yaratıcı eylemin, algı ile anı arasındaki ilişkilerle dokunması vurgulanır. Hafıza, yaşama karşı verilen mekanik itkilerden, yaşamın zorunluluklarından kurtulmanın olanağıdır. Bergson'da hafıza, bu süreci işleten fenomenin ta kendisidir. O nedenle düşünürün algı yasası olarak ortaya koyduğu şey, bir hafıza yasasıdır. Bergson der ki “*algının uzay üzerindeki tasarrufu, eylemin zaman üzerindeki tasarrufu[yla] tıpatıp aynıdır*”⁴³ (2007 [1896]: 26-27). Şimdiki zamandaki dolaysız duyu verilerine, geçmiş deneyimlerin ayrıntısını katarak zamandan ve mekândan tasarruf ederiz; hayat tecrübesi denen şey budur, ama tasarrufun ve tecrübenin bedeli de “anı”nın “algı”ya karışmasıdır. Gelgelelim öznenin yanılgıları da burada başlar.

⁴³ Vurgu yazarın

İşte Bergson’da alışkanlığa dayalı “tekrarlayan hafıza” ile tekrarı olmayan “yaratıcı hafıza” ayrımının kaynağı, anı ile algı arasındaki bu devri daimdedir. Algı ile anı’nın karşılıklı alışverişinin olduğu sınır, etkileşim mekânı, arayüz, bu noktada pratik çıkarlarının ve temel gereksinimlerinin peşindeki ve sırf bu yüzden yanılgıların da kaynağı olabilecek arzulu ve sevgili “beden”dir. Dolayısıyla algının, dış dünya ve iç dünya hakkında duyurduğu etkileri, verdiği bilgileri, devindirici mekanizmalara aktarmakla görevli dolayım yeri, imgelerarası temas yüzeyi olarak beden, bilgi merkezi değil, eylem merkezi olarak hem “alışkanlık hafıza”nın hem de hareketlerin taslakları olarak “imgeleri depolayan hafıza”nın yeridir.

Hafızanın mekânı, beden hareketidir, eylemselliği, edimselliğidir. Bilinç, eylemin kullanımına sunduğu seçenekleri, imgeleri, bedenden devşirir. Çünkü bedendir, geçmişin eylemlerini devindirici düzenekler biçiminde biriktirebilen (Bergson, 2007 [1896]: 58). Tinin yaratıcı biçimde kullandığı imgeler, devindirici düzeneklerde, beden zihinde taslak olarak beliren hareketlerindeki tekrarlarla muhafaza edilen imgelerdir. Dolayısıyla tekrarlanabilirlik açısından birbirinden ayrılan bu iki hafıza türü, birbirini besler.

Bergson’un geçmişteki deneyimin şimdiki eylem uğruna kullanımı olarak tanımladığı “tanıma” (2007 [1896]: 59), meydana geliş şekline göre iki tür hafızayı ortaya çıkarır: Tanıma, eylemle gerçekleşiyorsa “otomatik”, tasarımla oluyorsa bir tin çalışması gerektiren “arama” biçiminde devreye girer. Tin çalışması, geçmişte tanıdık olanı “arama” çalışmasıdır. Anı’nın algı’nın bedenini ödünç alma derecesi, yani yukarıda anı ile imge açmazı çerçevesinde antik bir sorun olarak ortaya konan hafızanın imgelem yoluyla, imge kılığında geri gelme derecesi, “saf algı” ile tin çalışmasının en radikal ucu olan düş ve sanrı gibi artık tamamen “saf anı”nın alanı olan yer arasında yayılır; saf algıya doğru büzülür, saf anıya doğru genişir (Bergson, 2007 [1896]: 177-

178). Çünkü geçmiş imgelerin biriktiği alan, saf algının güncel ve yeni alanından hâliyle daha geniştir. Dolayısıyla bu yayılma, beden ile tin arasındaki ilişkiyi verir.

Yayılmanın derecesi, entelektüel faaliyetin ta kendisidir. Tin, iki uç sınır, yani “eylem düzlemi” ile “düş düzlemi” arasında salınır. Entelektüel etkinliğin derecesi, tinin bu “hâller yelpazesi”nde nerede durduğuna bağlı olarak ölçülür. Tinin çalışmasına, gerçeklik ile sanrı arasında dengeli bir yayılım veren şey, “şimdi ve burada olmaklık” olan bedendir ve tin denilen şey de birikmiş anıdan daha fazlasıdır. Duyum ve eylemin tinin çalışması içindeki tutarlılıkları, yaşamın dengesidir. Bu denge bozulursa, yaşama olan dikkat azalır ki düş ile akıl hastalığı bu duruma pek yakındır. Bilincin bütün çabasını, bedenın geçmiş devinimsel alışkanlıklar hâlinde toplayan eylem düzlemi ile geçmişin bütün ayrıntılarını tinde koruyan saf bellek düzlemi arasındaki salınımı, genişleme ve büzölme şeklindeki ikili hareketi belirler. Bu iki düzlem arasında bilincin birçok farklı düzlemi vardır. Daha geniş ve derin bir bilinç düzlemine taşınmak, eylemden uzaklaşıp rüya düzlemine yaklaşmak demektir.

İşte “saf algı” ile “saf anı” arasında hangi aralıkta bulunulduğu, “geçmiş zamanın bilinci”nde olmakla ilgilenen Aristoteles’in zamansallık vurgusuna bizi yeniden getirdi. Anı’nın, bilincin ışığının görece az ulaştığı en kuytu ve karanlık köşesindeki uykusundan uyanıp kendinden taşarak güncel algıyı kendi rengine boyaması, “zamanın farkında” olmaktır. Geçmiş zamanın bilincidir bu ki algı bu bilinçle zenginleşir, ruh incilir, yaşama gösterilen dikkat artar ve tinin yüksek etkinliğiyle bedenın kaba gereksinimlerinden özgürleşilir. Bu bağlamda, Bergson’un bireysel hafıza için ortaya koyduğu bu çözümlemenin, bireysel hafıza-kolektif hafıza ikiliğinden ziyade, hafızanın bir özgürleşme olanağı olarak ortaya çıkarılmasıyla ilgili olduğunu düşünüyorum. Bir özgürleşme olanağı olarak hafıza kavrayışı, Bergson’un ayırt edici kıldığı, tekrar yoluyla oluşması gereken şey ile özü gereği tekrarlanamayan

şey arasındaki farklılığın köktenliğini kabul etmekle olanaklıdır (2007 [1896]: 63). Esasında bütün yaratıcı anımsama fenomenlerinin kaynağı, bu kökten farktır. “Ruhta saklı iz” ile “fenomenolojik iz” arasındaki ayırım ve otobiyografik bir hafızanın keşfi, bu kökten farkla ilgilidir.

Bergson, devindirici hareketler biçiminde bedende biriktirilen tekrarların, yani otomatizme bağlanmış hareketler bütünü olan “alışkanlığın” yönlendirdiği türdeki hafızanın aksine, tin çalışması için önemli olan, tekrarlanamazlığıyla neyse hep o olacağı şey olan, kendi içinde düşünülen imgenin varlığına dikkat çeker (2007 [1896]: 60). Her ne kadar iki imge için de aynı sözcüğü, “hafıza”yı kullanıyor olsak da devindirici mekanizmalarda etkinleşen geçmişin, imgenin yeniden ele geçirilmesiyle, yani anımsama, avlama, yakalama, arama etkinliğiyle etkinleşen geçmişten ayrılması çok önemlidir. Bergson, bilincin, belleğin sürekli ipiyle davranış örüntüleri dokurken, yani analiz ve sentez işlemleri aracılığıyla ayrıştırılmış dünyanın görüngülerini birbirine bağlarken, bu iki tür anı-imge arasında nasıl yapısal bir farklılık olduğunu göstermek için, bir dersin ezberlenmesi sırasında ortaya çıkan o ünlü iki hafıza örneğini verir (2007 [1896]: 60-61).

Dersin ezberlenmesi çabasını temsil eden tekrarlar ile bunun başımıza bir kez gelmesi anlamındaki tekrarlanamazlık, zamansal ve duygusal bir öz olarak hafıza ile ezberleme arasındaki antik farkı yeniden su yüzüne çıkarır. Şimdiki zamanda bedendeki icrasıyla bir eylemi tekrarlayan hafıza ve tinsel sezgiye bağlı olarak tasarımlar biçiminde yayılan, hayâl eden bir başka hafıza! Bergson’un da belirttiği gibi, *birikmiş* çabanın temsil ettiği bir eylem olarak icra edildiği yerde ve anda var olan hafızanın aksine, imge üreten bir hafızadır bu!

e. Bergson’a Fenomenolojik İtiraz

Buradaki asıl mesele, özgürlük repertuarı hafızanın, aynı zamanda da algıyı kendi rengine boyayıp, algı nesnesine hafızadan teorik olarak pek çok şey yansıtip, nesnede olmayanları ona eklemesi ve böylece yanılgıların da kaynağı olabilmesidir. Hafızanın, dengeyi nasıl bulacağı, olgusal ufukla olan ilişkisindedir. Bütün mesele, algı ile anı, madde ile bilinç/bellek, yani özne ile nesne arasındaki döngüselliştir, bir eylemin kaynağı da olan bu “devindirici yankı”dır (Bergson, 2007 [1896]: 87).

Bergson’un *romantik* bir duyarlılıkla özgürlük olanağının/kavramının ufkunda ele aldığı hafıza kavrayışında, hayata gösterilen dikkatin, yani entelektüelliğin, dolayısıyla da özgür eylemin olanağı olan şey, anı’nın algı’ya müdahalesidir. Her algı zaten anıdır, der Bergson (2007 [1896]: 112). Algı, her ne kadar anlık olsa da çok karmaşık öğelerden oluşur ve bu bağlamda yazara göre, genellikle yalnızca geçmiş algılarız. “[K]atıksız şimdiki zaman, geleceği kemiren geçmişin anlaşılma ilerlemesidir”. Geçmiş geçmiyordur, şimdiki zaman olarak yaşadığımız şey, geçmişin yankısıdır. Bir eylem yasasıdır bu, bilinç geleceğe doğru akan geçmişin şu andaki bölümünü kendi ışığıyla aydınlatır.

İşte alışkanlık hafızadan farklı “gerçek bir hafıza”nın kaynağı buradadır (Bergson, 2007 [1896]: 113). Bilinçle birlikte yayılarak tüm durumları meydana geldikleri ölçüde akılda tutar, ardından bunları birbirine ekler ve alışkanlık hafıza gibi sürekli yeniden başlayan bir şimdiki zamanın içinde değil, mutlak geçmişin içinde hareket eder. Hattâ anlık bir hafıza olan alışkanlığın temelinde de bu gerçek hafıza vardır. Çünkü duyumsal-devindirici düzeneğe, yani bedene seçenek sunan odur, ama bir anı’nın bilinçte dirilmesi için de saf anı’nın karanlık kuytusundan çıkıp eylem düzlemine inmesi gerekir. Burada ise şimdiki zamandaki eylemin zorunlulukları, geçmişin dirilişini ketleyebilir (Bergson, 2007 [1896]: 115).

Ama biz etkin eylemle ilgilenmeyerek şimdiki zamanın baskısından kurtulabiliriz. İmge üreten hafıza, bunun olanağıdır. Ancak bu sefer de tamamen “iç dünya”ya dalmış bir hafıza belirir, diğer türlü ise devindirici bir hafızanın durumudur (Bergson, 2007 [1896]: 116). Ancak gündelik yaşamda, bu iki durum birbirine nüfuz eder ve başlangıçtaki saflıklarından bir şeyler yitirirler. İlkinde farklılıkların anısı ifade edilirken diğerinde benzerliklerin algısı ifade bulur. Bunlar, hafızanın farklı düzeylerine denk gelir. Bu düzeyler, bir yerde saf imgeye daha yakınken başka yerde eyleme daha uygundur, işte bilinç bunlar arasındaki aralığı kateder. Bilincin buradaki yer belirleme, bir anıyı doğru yere koyma çabası, bir “hatırlama çalışması”dır.

Ama heyhât yanılgılar da burada başlar! Saflığın yitiminde, anı’nın algıya karışmasında! İşte Bergson’un bizi tinin yanılgılarından koruyacak “verili” bir imkân olarak sunduğu “sezgi yöntemi” burada devreye girer. Bu mesele, Merleau-Ponty’nin algı fenomenolojisinde, en temelde “anı imgesi”yle “imgelem imgesi”nin “gerçeklik üzerindeki hakkını tayin etme sorunu” olarak belirir (2017 [1945]: 14). Bergson’un hafıza kuramına gelen eleştiriler de onun hafıza fenomeninin ele alınışına önemli katkılarının yanında, sezginin verili olması, dolayısıyla içselliği noktasında gelir. Bu eleştiri, temel düzeyde Merleau-Ponty’e aittir. Nitekim bu konuda Merleau-Ponty ile Bergson arasında devamlılıklar saptayan Casey’e göre, alışkanlık hafızasını imge üreten hafızadan ilk kez Bergson ayırmıştır (1984: 279). Geçmişin özdeş temsiline dayalı tek bir hatırlama türü varsayan Batı geleneğinde, hafızanın en temel iki biçimi olduğu önermesini ortaya atan kişi, Bergson’dur.

Bergson, Husserl’in hareketini önceden haber verircesine hatırlamanın başka bir türü olabileceği fikri ile bu geleneği yadsıdı. Daha da önemlisi, alışkanlık hafızası Kartezyen madde-zihin ikiliğinde yorumlanmaya direnir (Casey, 1984: 279-280). Çünkü hafızayla ilgili alışkanlıklar, ne tamamen zihinseldir ne de tamamen fiziksel;

hem zihinsel hem de bedenseldir. Casey’e göre, bu nedenle Merleau-Ponty, alışkanlık bedeninin bir benzerini sonraki yazılarında artan biçimde “karakter” ve “erdem” gibi şeylerle birleştirir. Batı’nın hafıza teorileştirmesi için devrimci bir potansiyele sahip bu Bergsoncu fikir, geçmişin temsili biçimde üretilmeyeceği fikrine açılır.

Casey’e göre, Merleau-Ponty, karakter, tarz, hattâ belki de erdem ile bedene demirlemiş yaşantı birliğini, bu bağlamda Bergson’dan alır; ama onun açıkça dillendirmedeği bir şeyi yapar. Bizatihi bedenın kendisinin alışkanlığa anlamsal derinlik verdiğini ortaya koyar. Bergson’un başlattığı işi, tamamına erdirir. Geçmiş de sonuçta bize bedende ve beden aracılığıyla gelir. Beden olmadan ne alışkanlık ne de geçmiş olur (Casey, 1984: 284). Bu, kişiyi varlık birliği olarak geçmiş ve geleceğin kurduğu anlamına gelir. Bir şahsiyeti ve kişiliği oluşturan “kazanılmış anlam”, bedenın deneyiminde icra edilir. Bu bağlamda bedenın hafızası, daha derinlikli anlamların kaynağıdır. Bu, alışkanlığın her yeni deneyimle birleşime girmesi, dolayısıyla geçmişin temsili biçimde üretilmeyeceği demektir.

Bergson’da, varoluşçu bir fenomenoloji bağlamında sorun yaratan şey, sezgi yöntemidir. Sezgi yöntemi, tastamam -Halbwachs’ın kuramı bağlamında yukarıda daha çok kolektif niteliği üzerinde durduğum- “süre”nin içsel bilinciyle ilgilidir. Bergson’a göre, maddeyi “kendinde” bilebilmek için, algı’nın şeylerin değil bilincimizin momentleri olduğunu, algılama süresinin bize ait olduğunu bilmemiz gerekir. İşte bu, madde ile bilinç, özne ile nesne arasındaki ilişkiyi, yani “bilme” meselesini sezgi yoluyla çözüme bağlamaktır (Bergson, 2007 [1896]: 52). Demek ki saf anı’nın alanından gelip saf algı’yı çarpıtan fazlalıklar dolayısıyla nesneden çıkarılması, elenmesi, süzülmesi gereken şeyler vardır. Hafızanın nesneyi teorik kavrayışından arındırılması gereken “hafıza artıkları”dır bunlar. İşte Bergson’un “sezgi yöntemi”, tam

da hafızanın/bilincin maddeye/nesneye yansıttığı bu eklentilere/fazlalıklara çözüm olarak ortaya çıkar.

Sezgi yoluyla özne, sonsuz ardışık algıları tek bir ânın içinde büzen, tarihin uzun süreli erimini sezgi birliği içinde özümseyen, upuzun bir zamanı bir âna sıkıştıran “saf süre”nin kendi “iç dünya”sına iye olduğunu bilirse, nesneye hafızadan gelen teorik eklentiyi/varsayımsal fazlalıkları dışarıda tutabilir ve maddeyi “kendinde” bilebilir (Bergson, 2007 [1896]: 52). Böylece “tasarım” kavramı, Bergson açısından, madde ile bilinç arasındaki devri daimi (anı, algı ile mevcut duruma uygulanırken, şimdiki zamanda dirilirken, bu sırada algı da anıyla kuruluyor), karşılıklılığı ifade eden “imge” kavramının aksine, tastamam bilinçle, nesneyi *teorik olarak* bilen hafızayla ilgilidir. Bergson için, “sezgi yoluyla” özne ile nesne, tin ile madde arasında tam bir çakışma, örtüşme mümkündür. Yani nesneyi “bilmek” mümkündür; ama araya duygu hâlleri girmese, anıların ve geçmişteki eylemlerin kalıntısı dış dünyayı kendi rengine boyamasa!

İşte dış dünyayı “neyse o olarak” algılamak, bilincin “doğrudan” deneyimlerine ulaşmak için, “geçmiş zamanın bilinci”nde olmak gerekir ki “sezgi yöntemi”, tam da “geçmişin bilinci”dir. Tasarımın yanılgıları, “zamanın farkındalığı”yla giderilir. Bergson’un hafıza kuramına katkısı, hatırlamayı zaman bilincinin kalbine yerleştirerek hafızaya alma, akılda tutma dışında, geçmişin bilinci olan, yani “şimdiki-zaman-olmayan” bir zaman perspektifini, bir *fark* bağlamında açılmasıdır.

Bergson’un alışkanlık hafıza ile imge üreten hafıza ayrımı –daha önce Aristoteles’te gördüğümüz anlık hatırlama ile zahmetle arama- bu düşünceden temellenir. Ricoeur’e göre, hatırlama tayfının iki ucunu oluşturan bu hafıza biçimlerinin ortaklığı, zamanla olan bağlarıdır. Sonuçta her iki uç durumda da “önceden” edinilmiş bir deneyim varsayılır. Ancak beden zahmetsizce anımsaması olan alışkanlıkta, bu

edinilmişlik geçmiş zaman olarak ilân edilmemiştir, şimdiki yaşantıya katılmaya devam eder; öbüründe ise eski edinimin önceliğine belirgin bir gönderme yapılır ki bu gerçekten çaba isteyen zahmetli bir iştir. Zamansal uzaklık, bu uğraşta hafıza sorununa taşınır. Yani hafızanın konusunun geçmiş olduğu doğrulanır, ama bu, önceki deneyimin zaman içindeki yerine göre iki biçimde olur, belirtisiz ve belirtili tarzda (Ricoeur, 2012a: 43).

Bir yerde geçmiş'in şimdiki zamana katılmaya devam ettiği deneyimlerden başlayıp, olmuş bitmiş kabul edildiği deneyimlere kadar uzanan zamansal derinlik katmanları açılır. Burada, belli bir beceriler bütünü anlamında da kullanılan hafızadan farklı bir hafızayı, "arayış"ın konusu olan başka bir hafızayı belirtik kılmak, hafızanın bireyselliği ya da toplumsallığı problemi başlığı altında tartıştığımız olguların hafıza kavramına taşınması demektir. Öyle ki alışkanlık hafızaya dâhil olan beceriler, der Ricoeur, o kadar zengindir ki buna bireyin yetenekleri dışında toplumsal âdetler, gelenekler, ortak yaşamın bütün bir *habitus*'u da girer, hattâ bireyin geçmişi yâd etmesiyle zıtlatacağımız ortak anma ritüelleri de iş başındadır bu alanda (2012a: 45).

Bu noktada da imgelemi *fantastik* ve *eikastik* diye ayıran Platon'un anımsamayla ilişkilendirdiği eikastik sanatın sâdık benzerliği, hafıza ile hakikat arasında gerçek bir aktarım yeri olmaktan çıkar. Bu aktarım yeri olma şerefî, Ricoeur'ün birey ile toplum arasında bir diyalogun olanağı olarak gördüğü dışsal, doğal hafızaya verilir (2012a: 45). Bergson, bütün arayış yordamlarının en mekanik olana indirgenmesine karşı çıktığı için zamansal mesafenin bilincini ve imge üreten hafızayı ayırt edici kıldı (Ricoeur, 2012a: 47). Daha önce dediğim gibi, Bergson, tam da bu nedenle toplum yaşamını bireyi kendi olma olanaklarından ayıran, bireysel süreyi kesen bir kesinti olarak düşünür. Ama bu bireyin yanılgılar üreten içsel süresi de "doğuştan verili sezgi"nin kılavuzluğunda, onu

sanrıya düşmekten alıkoyar. Yani birey, dış dünyaya yine kendi içindeki sezgi yoluyla bağlanır ve dünyayı bilir. Aktarımı sağlayan sezgi olur Bergson'da.

Bu ise, sezgi'nin eylem ve imge arasında uzanan zaman derinliklerini yoklamasıyla, geçmiş zamanın bilinciyle olur. Ne zaman ki zamansallık ufkuna yerleşirim, o zaman öznel algımı, yani iç dünyamı, tasarımlarımı, saf süremin bana sunduklarını merkezi yerinden ederim. Çünkü onlar, tinin pratik çıkarını gözetken eylemlerin kalıntısını taşır. Çünkü yaşamın zorunluluklarıyla parçalanmış maddi dünyanın sezgisel birliğini, özümsemesini tarif eden “imge”nin aksine “tasarım”, bölücü de olabilen bir şeydir. “Tasarım”, bazen geçmişin tekrarlanamazlığıyla barışık “eleştirel” bir hatırlamanın yolunu açabileceği gibi, bazen de Svetlana Boym'un da dediği gibi, “bölücü” de olabilen birçok güçlü ideolojinin özünü oluşturan ideal evi, ülkeyi, anayurdu, kaybedilmiş toprakları yeniden inşa etme vaadinin şiddetini de getirebilir (2009: 17). Bu bağlamda, Boym'un geçmişin tekrarlanamazlığıyla baş etme biçimi açısından yaptığı “düşünsel nostalji” ve “yeniden kurucu nostalji” ayrımı, Bergson'un güncel algı ile anı, eylem ile imge arasında akan döngüsel bilinç hareketinin temeli üzerinde yükselir.

Boym, *Nostalji'nin Geleceği* adlı çalışmasında, nostaljinin aldatıcı yanlarını anlamayı sağlayan iki nostalji türü ayırt eden bir tipoloji önerir. “Yeniden kurucu nostalji” adını verdiği nostalji türü, son yıllarda tanık olduğumuz üzere milliyetçi ve dinci canlanmaların özündeki hakikat ve gelenek iddiaları üzerine kurulur ve bu bağlamda nostaljinin inkârına dayanır, Boym'un deyişiyle yitirilmiş evin tarihası bir yeniden inşasıdır (2009: 20). “Düşünsel nostalji” ise özlem duygusunun ve aidiyetin çiftdeğerliliği üzerinde durur. Yeniden kurucu nostaljinin tersine, hakikati sorgular, bu anlamda etik ve yaratıcı bir meydan okuma sunar (Boym, 2009: 20). Zamanın geriye çevrilememesi duygusuyla baş etme biçimine bağlı olarak ortaya çıkan anımsama

manzaralarının “bölücü” olmaması için, Bergson’un da önerdiği üzere, “tin çalışması”nı “olgusal” ufku kaybetmeden yürütmek gerekir (2007 [1896]: 55). Ancak bunun yolu, verili bir “sezgi yöntemi”ne, yani “iç dünya”ya başvurmak mıdır?

İşte bu, gerçeklik üzerinde hafızanın ve yaratıcı imgelemen payını bir tür tayin etme girişimi olarak, Merleau-Ponty’nin algı kavrayışında gündeme gelir ve buradan bireysel hafıza ile toplumsal hafıza diyalektiğinin doğacağı yeni bir alan açılır. Bergson’un bize mirası olan bu sanallık (ya da virtüellik) alanının, nostalji’nin perde anılarının da kaynağı olan, geçmişin başka türlü de olabileceği olanakları gündeme getirmesi, madde ile bilinci mutlak surette ayıran bir ontoloji yerine fenomenolojik bir ontolojide sahil biçimde ortaya çıkar. İçeriden gelip dışarıya yansıyan ve böylece nesneyi kendinde bilmekten alıkoyan bir iç dünya kavrayışı ve -buradaki “yansıtma” eğretilmesinden de anlaşılacağı üzere- sezgi yoluyla algının bana ait, benim içsel süremin momentleri olduğunu düşünmem ve böylece yanılgılardan kurtulmam; bu, “varlık” karşısında bir tavrı gösterir ve “fenomenolojik itiraz” burada başlar.

“İç dünya” sahiden de “dış dünya”dan alınan imgelerin depolandığı bir yer olarak, zihinsel bir *topos* olarak var mıdır? Duygular, insanın bilimsel bir tutumla içe bakıp, dışarıyla upuygunluğunu sorgulayabileceği bir şey midir? İç dünya ile dış dünya arasında bir *yansıtma* ilişkisi kurmak ve doğru kavram ve düşüncelerin yanılsamadan koruyan bir “sezgi” ile ortaya çıktığını düşünmek, bilen özne ile bilinen nesne arasında tam bir örtüşmenin olduğunu varsayar. Ama derin düşünen özne, üzerine derinlemesine düşündüğü, meditasyon yaptığı nesne ile kaynaşabilir mi (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 105)? Yani “bilme”, özne ile nesne arasındaki örtüşmeye mi bağlıdır? Özne, nesnesini tam anlamıyla, eksiksiz bir biçimde yakalayabilir mi? Varlık, bilgiye indirgenebilir mi? Bu tartışmada, gerçekliğin kendine özdeş kalmadığı “zamansallık” ile varlığın varolanlarla açıklanmasındaki “mekânsallık” probleminin izdüşümü vardır. Hafızanın

zamansal ya da mekânsal olarak kavranmasına bağlı olarak beliren sorunlar, Bergson’un algıyı mekânın momenti olarak gördüğü yerde Heidegger’in ve Merleau-Ponty’nin zamanın momenti olarak görmesinde yeniden boy gösterir.

Heidegger’e göre, “bilme”, yani iç âlemden dış âleme “nasıl” erişildiği açık değildir. Daha önce de değindiğim gibi, bir şeye nesne demekle, nesnenin niteliklerini sayıp dökmekle o şey açıklanmış olmaz (Heidegger, 2007: 103). Heidegger’e göre, öznenin “iç âlemi”nin bir “kutu” ya da “mahfaza” olarak düşünülmemesi gerekir (2008 [1927]: 63). Nesnede ikâmet eden niteliklerin bilincimizde de hemen bulunduğunu varsaymakta niye acele ediyoruz ki (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 31-32)? Oysa Bergson, imgenin döngüsel hareketiyle dış dünyadan alımlananlar, nesneye mutlaka geri dönmelidir derken (2007 [1896]: 79), tam da bunu varsayar. Bergson’da “bilme”, içten dışa doğrudur. Bilmenin karakteristik süreci merkezci değil, merkezkaçtır, algıdan ideaya doğru değil, ideadan algıya gideriz (Bergson, 2007 [1896]: 99). İşte bu, algının yankısı olan anının, yeniden algı tarafından cezbedilip onunla edimselleşmesi süreci, düşüncelerin oluşum sürecidir. “Anı” dediğimiz bu devindirici yankı, kendini algının önüne fırlatarak yankısı olduğu şeyi de kapsayarak genişler ki bu, algının zenginleşmesidir (Bergson, 2007 [1896]: 92). Heidegger, tam da algının ganimetlerinin toplandığı bu kutu ya da hazine düşüncesini eleştirir.

Ancak hafıza metaforlarına veyahut “hafıza” sözcüğü ile “bellek” sözcüğünün kökenine baktığımızda, hafıza hep saklanan bir “yer” gibi düşünülür. Hafıza, bir olanak, bir etkinlik olarak açılanmaktansa, örneğin Locke’un yaptığı gibi depo olarak betimlenir (aktaran Krell, 1982: 492). Arapça bir sözcük olan hafıza, saklama, koruma, akılda tutma ya da kadın gibi anlamlarına gelen “hıfz”dan türeyen bir sözcüktür.

Hafızanın Türkçe karşılığı olan bellek ise, im, alâmet, işaret gibi bilgiyle ilişkili bir sözcükten, “belli”den türemiştir.⁴⁴

Anımsama denilen zamansal hareketin ya da zamanın bilinci olarak hafızanın kaynağı, Platon’daki gibi yer-olmayan-yerden gelir (Yalçınkaya, 2005: 17). İmgelerin zihinde, ruhta ya da bir yerde depolandığı, bir yer’e bağlandığı düşüncesi, Bergson’daki yansıma eğretilmesinde, onun imgelerin sağ kalışı varsayımında görülür (2007 [1896]: 105). Burada zamansal varoluşu, daima oluş ve akış hâlini, doğru kavramlar oluşturmaya yarayan varlık ile onun temsili meselesine sabitleyen bir “mevcudiyet metafiziği”ne varılır. Bilindiği gibi, varlığı, mevcut imgenin/temsilin varlığına raptiyeleyen bir Batı metafiziği geleneği vardır. Namevcudiyetin mevcudiyeti meselesidir bu! Buradaki varlığın değişmeden kaldığı, kendine özdeş olduğu varsayılır, imge de onu temsil eder (Megill, 1998: 251).

Bergson’da da “imgelem” ve “anımsama”, Aristoteles’in kuramındaki gibi birbirine yaklaşılarak duyu deneyiminin sınırlarından giderek bağımsızlaşan bir içsellik alanı, tinin derinliklerinde bilincin ışığıyla kolayca aydınlatılmayan, onun koyu perdeleri arasında “içebakış” yöntemiyle keşfedilecek bir gücül imgeler sahnesi açımlar ki yararcı eylemle parçalanmış maddi dünyanın yeniden sentezlenmesi, bütün duruma dönmesi, sezgisel birliği kuran bu gücül imgeler aracılığıyla sağlanır. Ancak yapay olarak parçalanmış dünyanın bu sentezine sezgi yoluyla nasıl ulaşıldığı gizemli kalır.

Böylece Merleau-Ponty’nin dediği gibi, neşe ve keder, canlılık, sarhoşluk, hepsi “içebakış”ın verileri olup çıkar. Bu “iç âlem”in rastlantı yoluyla dış imgelerle bağdaştığı düşünülür ki bu kapalı devre, Merleau-Ponty’e göre, algının zenginleşmesi değil, yoksullaşmasıdır ve özne burada bu konumdayken, dünya karşısında deneyinin başındaki bilimci gibi davranır (2017 [1945]: 56-57). Dünya düşünülen değil, yaşanan

⁴⁴ Nişanyan Etimolojik Sözlüğü

yerdir oysa. Heidegger'in de dediği gibi, meşakkat, melankoli, gündelik dertler, neşe gibi kavramların olanaklı koşulu, şimdi ve burada olmaktır, iç dünya değil (2008 [1927]: 59). Bunlar “dünyaya yönelmiş” bir varoluş tarzının kipleridir. Dünyaya yönelmiş varlık düşüncesi ise tam da bu yönelmişlik dolayısıyla, dünyayla aynı varlık tarzına sahip olmayan bir varolanı varsayar.

Çalışmanın başında yürüttüğüm tartışma hatırlanacak olursa, *Dasein* kendini kendine şeffaf kılabilen, sayesinde bütün ontolojilerin olanaklı olduğu varolandı (Heidegger, 2008 [1927]: 7). İnsan bildiği şeyi sorabiliyorsa, varlığı mesele yapabilmek dünya içinde bulunmak'tan ayrılmıyorsa, “varlık” ve “anlama” ontolojik olarak içkinse, insanın idrakı bizatihi dünyada bulunmasından geliyorsa, insan dünyayı *zaten* bilir, daha onu konuşma konusu yaparken bilir (Heidegger, 2008 [1927]: 26). Konuşmak, dışarıda olmaktır. Varlıktan söz etme biçimleri, varlığın icra edilmesidir. Konuşmak, şimdi ve burada olmanın, dünyada bulunuş'un icrasıdır. Konuşmanın dışarıdalığı buradan gelir. Konuşmak, kendini, kendi varlığını söylemektir. İşte söz anlamındaki *logos*, böylece bir zemin, bir akıl, bir *ratio* anlamı kazanır (Heidegger, 2008 [1927]: 26). Dünyaya yönelmiş bir bilincin anlamı, “insanlık hâli” dediğimiz şeydir; bizatihi bu akıldır, bilmenin kendiliğindenliğidir. Bu durumda, keder ya da neşe gibi duygular, öncelikle dünya-içinde-varolmam'dan gelir. Dünya, duygularımın mecazı değil, ortamıdır (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 14).

Dünyayı bilme ve söze dökme, ruhun dünyayla ilişkisinin başta gelen en temel tarzı/etkinliğidir, dünya-içinde-varolmanın en temeldeki hâlidir (Heidegger, 2008 [1927]: 61). Diğer varolma etkinlikleri içinde en doğrudan, en sahih olandır o. Çünkü dünyayla ilgilenme denen iletişim ve ilişkilendirme rabıtalrı, dünyanın şeffaflığında olanaklı olabilir. Bu bağlamda, bilmek için iç âleminden dış âleme çıkan, oradan aldığı

ganimetle geri kabuğuna dönen bir özne yoktur; zira özne “zaten” dışarıdadır, daha kendi varlığını kendinde icra ederken dışarıdadır.

Bergson’un kuramında, saf anı ile saf algı arasında uzanan bilincin çeşitlilik sergilediği ara noktalarda, bilinç, hangi noktada hayâlin hangi noktada gerçekliğin olduğunu ayırt eder. Ancak önemli olan, Bergson’un dünyanın birliğinin doğuştan bir sezgi yoluyla bize verilmiş olması düşüncesinin, bu birliğin idrakını açık kılmadığını fark etmek, bizatihi düş ile gerçeği ayırtedici kılanın temeldeki koşulunun ne olduğunu kendimize sormaktır. Algım, der Merleau-Ponty, sürekli kayıp giden dokunsal izlenimlerle, yanılsamalarla, seraplarla doludur; ancak bunları birbirine karıştırmam, düşü hayâlî olanın sahnesine, gerçeği de kendi yerine koyarım. Hayâlî olan ile gerçek olanı ayırt edebiliyorsam, bu durum, bu ayrımı çoktan yapabilmiş olmamla ilgilidir (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 13-14).

İnsan, özel bir eğitimden ya da bilimsel disiplinden geçmeden, üzülürken, sevinirken, tembellik ederken de “bilir”, hattâ bilme’den kaçamamak anlamında bu bilme’ye, dünyayla olan iletişimine hapsolmuştur (Heidegger, 2008 [1927]: 16). Bu nedenle, bir nesneyi bilmekten çok, bilmenin kendisini yorumlamakla uğraşmalıyız (Heidegger, 2008 [1927]: 60). Önce “bilme” denilen bu biricik varlık biçiminin/tarzının üzerinde yükseldiği dünya-içinde-varolmaklığı yorumlamalıyız (Heidegger, 2008 [1927]: 65). *Varlık nedir* diye sormalıyız. Heidegger’in unutulduğunu söylediği, *hergünkü* ilgilenmelerle üzeri örtülen varlık!

Bütün etkinliklerin icra edilmesinin koşulu, zemini olan “şimdi ve burada olma”yı bir yoruma tâbi tutmak için de “zaten-beraber-var-ol[duklarımıza]” gözünü dikip sabit biçimde bakmaya değil, yapıp ettiklerimizden geri durmaya ihtiyacımız vardır (Heidegger, 2008 [1927]: 63). Bilimin doğal kabul ettiği tutumun askıya alınmasının, Husserl’in *fenomenolojik epokhe*’sinin anlamı budur. Aşinalık duygusunun

örtüsü altında hergünkü görmelerimizle nazardan kaçana bakmaya gerek vardır. İşte tam da Varlık'ı yeniden hatırlamanın yolu, bu duyusal müşahade ediştten geçer. Onun için Heidegger'e göre, görme, işitme ve dokunmayı bir tefsir aracı olarak yeniden ele almalıyız, onlara yabancılaşmalıyız (2008 [1927]: 85).

3. Unutuş Olarak Hatırlama

Görmeyi yeniden öğrenmek, dünyaya şaşırmak; aslında anlam katmanlarını açarak çalışmak anlamında anıların kabuklarını soymak, yani bugünü unutarak, verili kavram ve kuramlardan uzaklaşarak hatırlamayı devreye koymaktır ki bu, bir “hafıza-unutuş diyalektiği”dir. Bu durumda “tin”, Bergson'un düşüncesinin aksine hafızadan değil, dünyaya dair bildiklerimizi askıya alma, indirgeme, temellendirme yöntemiyle bileceğim bir şeydir. “Hafıza çalışması”, aynı zamanda bir “unutma çalışması”dır bu uğurda. Hatırlama, “namevcutlaştırmadır”.

Oysa Platon'u izleyen, hafızanın bir iç olgu olarak kavranışında başı çeken Augustinus, John Locke ve Husserl gibi düşünürlerle oluşan “içebakış” geleneğinde, hatırlama, geçmişten bugüne getirme olarak hep bir “mevcutlaştırma” işlemi olarak düşünülür (Ricoeur, 2012a: 52). Çünkü Platoncu namevcudiyetin mevcudiyeti olan imge, olumsuzlamaları gideren bir unsur olarak ortaya çıkar (Ricoeur, 2012a: 52). Geçip giden, anımsama yöntemiyle şimdiki zamana getirilir. Oysa Ricoeur'e göre, şimdiki zaman da hiçbir şekilde mevcudiyetle bir tutulabilecek bir şey değildir (2012a: 52). Çünkü sürekli bir şeyler olup biter. Başlama yadsınamaz bir deneyimdir ve sürme, kalma, durma, ona nispetle anlam kazanır. Dolayısıyla metafiziksel bir mevcutlaştırmanın hangi biçimi olursa olsun –algı, anı, imgelem-, yaşam dünyasındaki başlangıçlardan, somut ve güncel deneyimdeki şimdiki zamandan köklenmek zorundadır ve bu şimdiki zaman zapt edilemeyecek kadar uçucudur ki buna “meydana gelmek” deriz.

Ricoeur'e göre, tam da bu yüzden Husserl, zamanın içsel kuruluşunu konu alan çözümlemesinde⁴⁵ şimdiki zaman fenomenolojisini algılanan nesnellikle sınırladığı, yani duygusal ve pratik nesnelliği gözden çıkardığı için eleştirilebilir (2012a: 52). Aynı zamanda acı çekmenin, keyif almanın, hattâ tarih çalışması yapmak için öncülük etmenin zamanı olarak şimdiki zaman dışarıda bırakılır. Husserl, sonradan meyledeceği “yaşama dünyası”na teğet geçer. Tam da bu nedenle, Husserl'e göre, algı, anlık bir şey değildir, akılda tutma da bu süreğen algının bir değişimi olduğundan bir imgeleme biçimi değildir (aktaran Ricoeur, 2012a: 52). Buna göre, fiilî şimdiki zamandan uzaklaşma, hâlâ bir algı fenomenidir. Bu algının nesnesi, “kendi tarzında bir nesne”dir, yani anı. “Algı”, “ilk anı” ve “ikinci anı”, Husserl için algının türevleridir. Bu bağlamda, ilk anı ve anı'nın anısı olan ikinci anı, algılanmış şeyin “içsel bir zamanın akışı”nda *mevcutta* tutulmasıdır. Burada ilk anı “akılda tutma”, ikinci anı da “yeniden üretim”dir, akılda tutmanın akılda tutulmasıdır.

Akılda tutmanın akılda tutulması ve bunun bir sonunun da olmaması, kimi yazarlar tarafından hem unutuşun kaçınılmaz oluşunun kabulü hem de geçmişin bilinçdışında varlığını sürdürmesi olarak anlaşılır (Ricoeur, 2012a: 53). Algılanmış bir şeyin bir süre boyunca mevcut kalması, ama aynı kalmaması, iki ayrı anı ortaya çıkarır. Ricoeur'e göre, anı fenomenolojisinin kurucu ögesi, başlamak ve devam etmek ayrımıdır (2012a: 53). Zira süren bir şey, başlamış olmayı gerektirir. Akılda tutma izlenim değildir, devam etmek başlamak değildir. Dolayısıyla Ricoeur'e göre, Husserl'in geçmişin bir verisi olarak tanımladığı anı, mecburen bir olumsuzluk ânı taşır.

⁴⁵ Öznel idealizmle eleştirildiği, ünlü, kısaca *Leçons* (1905) denen kitabıdır bu, “Zamanın İçsel Bilincini Konu Alan Fenomenoloji Dersleri”dir. Bu kitap, rengini daha başlığından belli eder ve zaman bilincinin içsel olduğunu beyan eder. Burada Husserl, “meydana gelme”nin nesnesel yönünden kopup yavaş yavaş kendi kendine oluşan bilinç akışına geçer. Böylece çınlayan bir ses, çalındıktan sonra anımsanan bir melodi türünden süregiden şeyler, yani zamansal nesneler, bilincin kendi üstüne kapanan hareketinin içinde oluşan, nesnel özlerini yitirmiş birimler hâline gelir (Ricoeur, 2012a: 50). Ayrıca bkz. (Krell, 1982).

Sürmek, birbirini dışlayan geçmiş ile şimdi'yi aşma çabasıdır. Akılda tutulsa da dışlanan bir geçmiş (şimdi-olmayan) vardır.

İşte Ricoeur, hafıza açısından asıl önemsenmesi gerekenin tam da yeniden üretim (yeniden anımsama) anlamındaki bu “ikinci anı” olduğunu söyler (2012a: 134). Hafıza ile hakikat arasında bir dolayım, aktarım yeri olacak olan odur. Ancak Husserl, Ricoeur’e göre, bizatihi kendi kazanımı olan bu olguyu, yani geçmişi kuran fark olgusunu, hafızayı akılda tutmalar yoluyla bir mevcutlaştırma işlemi diye tasarlayarak ıskalar. Böylece, geçmişe erişmek için kendisinden daha güvenilir bir şeyimiz olmayan hafızaya zarar verir, geçmiş zamanı imge hâlinde temsil etmeyi baştan dışladığı için. Çünkü izlenim, akılda tutma ve ileriye uzanma, zamansal bir nesnenin oluşumuna değil de sırf zaman akışına gönderme yaptıklarında, imge ile anı arasındaki mesafe küçülür (Ricoeur, 2012a: 128). Yazara göre, hatırlamanın ifade edilmesinde, söze dökülmesinde işleyen özdönüşlülük de bundan etkilenerek zarar görür. Çünkü bu içsel devamlılık, özne-nesne diyalektiğini ortadan kaldırır, özneyi karşısında biçimleneceği bir dış dünyadan alıkoyar; bu ise bizatihi “kendiliği” yok eden bir şeydir. Nitekim der Ricoeur, anı, geçmişe ilişkin olarak oluşturduğumuz bir imgedir (2012a: 63).

Ancak Husserl’in katkısı yine de bu ayırımı ortaya çıkar. Akılda tutma ile arama’yı ayırmasında ve daha sonraki çalışmalarında “yaşama dünyası” ile kurduğu temas boyunca, yeniden üretmenin, aslını ortaya koymak olmadığını söyleyerek anıyı, şimdiki zaman ile anı’nın ait olduğu kökensel zaman arasında konumlandırmasında; ve bu, “tanıma”ya benzer bir durum ortaya çıkarır (Ricoeur, 2012a: 130). Böylece, “anımsamak” ile “imgelemek” ve “hakikat” ile “kurmaca” arasındaki yapısal farkı da korumuş olur. Ricoeur’e göre, tanıma, farklılık içindeki özdeşliktir ki bu yitik zamanı kabul etmektir, kaybı fark olarak işaretlemektir (2012a: 134).

Oysa, der Ricoeur, Husserl'in sunduğu anı fenomenolojisi, Aristoteles'teki *anamnēsis*'e, yani bu kayıp zamanın yakalanması olan tanıma'ya eşdeğerli bir kavram bulmakta zorlanır. Aristoteles'in anı fenomenolojisi, “geçmiş zaman arayışı” ile “hatırlama duygusu”nun ruhtaki varlığına eşit bir yer vermişti. Yazara göre, zamanın deneyimlenmesi en temelde, zaman uzaklığının ve derinliğinin deneyimi ise gerçek anı, ikinci anıdır. Oysa Husserl, ikinci anı'yı akılda tutmanın akılda tutulması, hafızaya almanın hafızaya alınması diyerek ilk anı'nın içinde eritir (2012a: 134). Ricoeur'e göre, algıyla tamamen bağı kopmuş yeniden anımsama, akılda tutulmanın bile, yani içeride korunanın da çoktan solmaya yüz tutmuş bir şey olduğunun beyânı olarak, olumsuzluğun azaltılmasını değil, gittikçe artan bir “namevcudiyeti” cisimleştirir. Geçmiş i imge olarak yakalamak, hafızaya güveni azaltmaz, arttırır, çünkü hafıza imgelemden böyle ayrışır. Hafıza, artık olmayan'ın gerçekliğidir.

Geçmişin imge biçiminde temsili, kurmacadan farklı biçimde yeniden sunumu, “tarihçinin temsili” meselesiyle ilgili olduğu için de önemlidir; çünkü “kendisi” ile “başkası” problemi, burada açılır. Hafızanın kapalı devre bir bilincin görünümü olması, tarihbilimselliğin olanaklı koşulunu ortadan kaldırır. Bu olanaklı koşul, bizatihi öteki'nin varlığıdır. Ricoeur'e göre, gerçek zaman deneyimini veren, şimdi'nin eklentisi olan bu yeniden-sunumdur (2012a: 134). Bu olumsuzluk, yani “namevcudiyet”, bireysel olan ile kolektif olanın hafızası arasındaki bir diyalektik bağlamında, Husserl'in ortaya koyduğu ama ıskaladığı bir olanak olarak çok değerlidir.

Ricoeur'e göre, kendilik bilincindeki içsel negatifliğin yadsınması, kendilik bilincinin oluşmasındaki yabancının, öteki'nin, başka'nın yadsınmasıdır özünde (2012a: 135). Akılda tutma diktatörlüğüne direnen ikinci anı, zaman deneyimini ortak bir deneyime açmanın olanağıdır. Çünkü bilinç, hep bir şeyin bilinci olmak ister, bir nesne talep eder. İçeriye kıvrılmaz, dışarıya uzanır. Bu bölümün başında değindiğim gibi,

Husserl'in bilincin yönelimselliği dediği şeydir bu. Hatırlama ile imgelem, işte zamanın bu ortak deneyimi sayesinde birbirine karışmayacaktır, yoksa Platon'daki gibi, imgelemi fantastik ve eikastik biçiminde ayırarak değil.

Bireysel ile toplumsal, iç ile dış, hafıza ile hakikat arasındaki aktarım yeri, zamansallığın ekstatik bütünselliğinde açılanan varoluştur, yani kökensel zaman ile zaman içinde olmayı içkinleştiren ortak zamandır. Çünkü zamanın ruhsal kuruluşu, içsel tarzı, dünya zamanının içinde oluşur ki tarihsel zamana ancak böyle geçilebilir. Dolayısıyla bu, içsel bilinçteki öteki'nin, bireysel hafıza ile kolektif hafızanın eşzamanlı olarak oluşmasının kabulüdür. Bu ise aslında temelde “bilgi sorunu”na indirgenmiş bir hafızadan çıkma, geçmiş zamanın meftûnluğunda hafızayı kendi ne'liğinde, özünde yeniden kavrama girişimidir. Hafıza, bir zamanlar var olmuş olanın yokluğudur, buradaki yokluk ise varlığı kendi yokluğunda yakalar, tutar. Hafızanın zamanla içkin bağı, hafızanın konusunun geçmiş zaman olması, hatırlamanın aslında yokluğu imlemesidir, yani namevcutlaştırma edimi olmasıdır.

Hafıza, geçip gitmiş olanın var kılınması, bugüne getirilmesi değil, yokluğudur ve burada geçmiş bugüne yansımaz, bugünden geçmişe doğru ilgilenme ve iletişim yoluyla gidilir. Hafıza, unutuş'a burada açılır. Hafıza hakikatin aktarım yeri olmaya burada kavuşur. Hakikat, kimlik, öteki, başkası, kendilik bu andan sonra tartışılma olanağı bulur. Unutuş çift yönlüdür, hem bugünü indirger hem de geçip gitmiş olanı teyit eder. Bu bağlamda, unutma, hafızanın doğal bir bileşkesidir ki bu, *ars memoriae*'nin duyguları ve heyecanları dışarıda tutan ve her daim hedefine ulaşan *topos*'a bağlanmış Platonvâri hafızasından yapıca farklı, “fenomenolojik bir hafıza”dır. Unutuşla malûl, her tür kaydın, izin, arşivin her zaman hedefine varamayacağı “doğal bir hafıza”dır sözünü ettiğim şey.

Dünyanın birliği, içsel bir hafızanın ipiyle dokunan bir sezgide verilmiş değildir, bilinç dünyadaki içkin ve toptan anlamı, bizatihi dünyayı karşısına koyarak, onu seyrederek, onu tefekkür ederek keşfeder. Doğal tutumun askıya alınışdır bu. Geçmiş zamanla kendi yokluğunda yüzleşmek, onu “farktaki özdeşlik” olarak tanımlamak ya da tarihbilimsel çalışma yürütmek, bir iletişim sorunudur. Bu bağlamda hatırlama, bilincin içeriye kıvrılması değil, dışarıya çıkmasıdır. Hatırlama, kendinden dışarı çıkan bir bilincin tavrıdır, bir aşma kipliği, varlık karşısındaki hâlet-i ruhiyedir. Bunun anlamı ise en başından benim tarafımdan iletişim kurulmaya, algılanmaya, keşfedilmeye muhtaç bir dünya varsaymaktır. Gerçekliğin “yeni bir tarzda” kavranışdır bu.⁴⁶

Bunun için özne ile nesne arasında tam bir örtüşme değil, dünyayı karşısına alıp seyreden, ilgilenmelerle onu kendinden tam olarak ayıran bir özne kavrayışına ulaşmak gerekir. Ama bu dünyayı yeniden devralmak üzere, kendinden, kendi algısından, aklından kurulduğunu görmek üzere kendinden ayıran bir özne! Öznenin dünyayla ilişkisini “bilme” sorunu olarak değil de bir “biçimlenme” sorunu olarak görürsek, varlığın zamansallığını, dolayısıyla hafızanın varlığa içkin ontolojik karakterini daha iyi anlayabiliriz. Biçimlenme, oluş’tur. Tamamlanmamış varlıktır. Oluş hâlindeki varlık da bilgi kategorilerine sabitlenemez. Hatırlama ve unutma diyalektiği, özne ile nesnenin ortak bir çabada biçimlenmesidir ve özne ile nesne bu çabada biraraya gelir. Bu çabanın, daha doğrusu biçimlenme’nin bizatihi kendisi, içebakış yöntemini geçersiz kılar. Biçimlenme, bir etkinlik, bir birlikte-varlık durumu olduğu için, eşzamanlı olarak kendini bilme, görme, hatırlama ânında yakalayan bilinç, dış dünyayla aynı anda kendiyile de iletişim kurar. İşte bu, hatırlamanın “doğrusal” ve “içsel” karakterini yerle bir eder.

⁴⁶ Bu çalışmanın üçüncü bölümünde, bu yeni gerçeklik kavrayışının getirdiği sonuçlara, sinema ve hafıza bağlamında değiniyorum.

Geçmişteki bir an, bedenın şimdideki her deviniminde, değışen manzaranın ortasında yeni bir anlamla yeniden doğar, bu kez “bilincin tanıklığı”nda, Platon’daki yer-olmayan-yerden değil. Çünkü çaba, yani tefsir ve tefekkür, düşünen ile düşünüleni biraraya getirir ki buna “algı” der Merleau-Ponty (2017 [1945]: 91). İşte düşündüğünü düşünmek anlamındaki algı, tam da bu nedenle, algılananı aşan bir şeydir. İnsan dünyanın *içinde* değil, *beraberinde* vardır, demişti Heidegger. Ama bunun için önce düşündüğünü düşünen bir bilince, yani kendini bir mevki ve zamanda konumlanmış gören, nesneler arasında nesne olmayan bir başka bedene gerek vardır (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 91).

Merleau-Ponty, algıyı, tekil algıdan bağımsız olarak “algılamanın algısı” diye betimler. Dolayısıyla Heidegger’in kendi kendine şeffaf *Dasein*’ını uygulanan, acı çeken, yönelen, eyleyen, iç çeken, seyreden kanlı canlı bir bedene, yerel bir varlığa kavuşturur. Sözüünü ettiğim bu çabanın, hatırlama-unutma çalışmasının kendisi, özne ile nesnenin bir anlamın doğuşuna tanıklık etmede karşılıklılığını ifade eder. Özne, nesnenin kuruluşuna etkin olarak katılır, nesne de kendini özneye bu uğraşın sonunda açar. Bu ise bir “biçimlenme” sorunu olarak, bilinç ile dünyanın iletişimini bir tarihsellik, zamansallık sorunu olarak görmemizi sağlar. Nitekim Halbwachs’ın toplumsal düşünce çerçevelerini, bu biçimlendirme sorununa bağılı olarak düşündüğüm için, “zamansal biçimler” diye tarif ve ifade etmiştim. Aklı, özne ile nesnenin karşılıklı biçimlenmesi olan bir deneyimden başlatmak, tarihsellik olgusunun ta kendisidir. Deneyim, tarihselliktir.

Bu ise algı fenomenini bizatihi yeni bir gözle görmemizi zorunlu kılar. Merleau-Ponty’nin fenomenolojik algı kavrayışı, hafızanın bir mevcudiyet metafiziğine bağılı olmaktan çıkarılması bağlamında, hafıza kavrayışını da kökten değıştirmek açısından dikkate değerdir. Burada, Bergson’un düşündüğünün aksine, hatırlama için hem kaynak

hem de engel olan beden değil, her şeyin görelî kalıcılığına zemin oluşturan kanlı canlı bir beden vardır. Bedenin varlığı, anlamdan yoksun bir algının olamaması demektir. En temel algı bile, bedenî oradaki varlığı dolayısıyla şimdiden bir anlam yüklüdür (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 29-30). Belli bir zaman ve yerdeki beden, imlenimsel ilişkiler alanındadır. Her algı deneyiminde bir izlenim katmanı bulmamız bundandır. Merleau-Ponty'nin algı kavrayışı, mekânın ilişkisellik olarak kavranmasına dayanır, çünkü “algısal ‘bir şey’, her zaman diğer şeyler arasındadır ve her zaman bir ‘alana’ dâhildir” (2017 [1945]: 31).

Algının, algılanan nesneyi aşması olgusunun, hafızayı ele almak açısından açtığı iç içe geçmiş manzara görülmeye değer! Birinci manzara, geçmişin doğasıyla ilgilidir, ikinci manzara ise hatırlamanın bilgi kuramının dışına çıkarılmasıyla ilgilidir. Dünyanın belirlenmemiş olması, mutlak bir bilinçle bilinmesi değil de sürekli oluş hâlindeki tarihsel bir bilincin yönelimselliğine, biçimlendirmesine muhtaç olması, onu sürekli değişmeye ve olanaklı olana yazgılı kılar. Bu demektir ki algının fizikî olarak algılamadığı şeyler de fiziken algıladıklarında konaklar. O hâlde varlık, bilgiye indirgenemez. Bu ise hafızayı varoluş minvalinin bağrına, varlığın ve onu duyumsamanın alanına koymak demektir.

Değişim, sonlu öznenin yerleştiği bir mevki varsayar (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 550-551). Bu da hafızayı, bilgi kuramından ve onun hafızaya alma, ezberleme, arşivleme işlemlerinden bağımsız olarak bir “etki birliği”, bir “duygusal öz” olarak ele almaktır. Tarihsel varoluşun tamamlanmayan, değişen, dönüşen, bozulan, çürüyen bir varolma biçimi olması, hafızayı bilgi kuramının alanından çıkarmak demektir. Çünkü zaman, kaydedilmesi olanaklı fiili bir ardışıklık değil, sonlu öznenin şeylerle ilişkisidir (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 551). Şimdi ve buradaki beden, başına gelenlerle

biçimlenir, şahsiyet kazanır. İnsan, kendi geçmişi olarak vardır. Özne, kendi başına gelenlerdir.

Geçmişin ve geleceğin varlıktan pay alamaması, bu noktada anlamını yitirir. Buradaki problem, hatırlamanın imgelem meselesiyle akrabalığı sorununa ışık tutacak nitelikteki, gerçeklik üzerinde hatırlamanın ve imgelemin payıyla ilgilidir. Algı, algılanan şeyin kendisi değil ise hakikatin payı üzerinde imgelemin ve hafızanın hakkının tayin edilmesi gerekir. Bunu anlayabilmek için, hatırlamanın sanıldığığının aksine, “mevcutlaştırma” değil, bizatihi “namevcutlaştırma” hareketi olarak ele alınması gerekir. Hatırlama; geçmişi geri getirme, mevcut kılma değil, onunla kendi mevcut olmayışında, kendi yerinde “karşılaşma”dır. Anı bir mevcutlaştırma aracı değil, namevcutlaştırma hareketidir; bu ise dışsal bir hafızaya, unutuşa açılan doğal bir hafızaya açılmaktır.

Anı’nın varlığı, akılda tutmanın olanaklı olmadığı, unutuş’un hakikatinin cisimleşmesidir. Hafızanın zamansallıkla bağı, yani anımsayan ve unutan hafıza, namevcutlaştırmayla olur. Geçmiş, bir varlık olmama, “bulunmama imkânı”dır. Bulunmama da bulunma’nın, dünya içreliğin bir başka tarzıdır. Bu da içsellik alanından çıkma meselesidir. Hafıza ile tarih arasındaki ilişkileri, ancak bu andan sonra tartışabilmek olanaklı olur. Varlık olmama’nın, sonlu olanın alanına çekilen bir geçmiş ile ölüme, doğaya ve daha da önemlisi başka’ya açılan eşiğe varılır. Burada artık, “tarih ile hafıza arasında”yızdır.

B. TARİH: KAYNAK’TAN İZ’E

1. Tarih ve Zaman

Hafıza olgusunun kurucu momenti olarak yer verdiğim geçmişin fark olarak işaretlenmesi, yani “namevcutlaştırma”, “tanıklık” kavramının temelidir. Tanıklık

olgusunun kendisi, çoktan başkası tarafından *önceden* imlenilmiş bir dünyanın kabulüdür. Tarihsel olan insandır, nesneler değil, ancak geçmişi tematik inceleme konusu yapabilme olanağı da bizatihi bu izler, tanıklar, başkalarının sözleri, aktarımları yoluyla olur. Tarihbilimsel çalışmanın kaynakları, geçmişin tanıkları olma sıfatıyla tarihçinin ilgisini çeker. Bu kaynaklar, tarihyazımın araçlarıdır, olgusal maddeleridir. Tarihin kaynak'tan iz düşüncesine geçişini olanaklı kılan imge'nin, tarih çalışmalarında tanıklık değeri kazanmasının kökeninde, insan varoluşunu, insani bilinci tarih çalışmasının bağrına davet eden fenomenolojik eğilim vardır.

Bu, soyut ve ardışık bir zaman kavrayışından somut ve yaşanmışlık temelinde anlaşılan diğerine geçme eğilimidir. Tarihbilimin, “ilerleme” özleminin geleceğe yansıtılması olan “erekbilimci” bir tavırdan “yorumsamacı” bir geleneğe doğru dümen kırması, özünde başka bir zaman anlayışına geçmedir. Kolektif süreleri ifade eden yaşam, kayıtsız bir varoluş değildir. Varlık olanakları olan yaşamı biçimlendiren uğraşların sonsuz bir tözden, mutlak bir bilinçten hareket edilerek kavranması ya da kavranmamasına bağlı olarak, iki ayrı zaman ve tarih anlayışı doğar. Bütün bir tarih hareketini, zamansız bir mutlak bilincin ilkesi hâline getiren, bu açıdan geçmiş, şimdi ve geleceği, en başından ne yöne doğru gidileceği bilinen bir çizginin ardışık aşamaları olarak tanımlayan erekbilimci bir tarih vardır. Ortaçağ'dan itibaren Tanrı merkezli *çizgisel* zaman anlayışı, zamanı kimse için mevcut olmayan sonsuz şimdilerin akışı olarak gören bu zaman kavrayışından köklenir. İşte “ilerlemeci çizgisel tarih”, bu zaman tasavvurunun bir ürünü olarak belirecektir.

Burada artık, Eskiçağ'ın döngüsel, değişmeyen varlık tasavvuru, yerini ölümlü evren tasavvuruna, tekrarlanamaz olanın, yani değişimin dünyasına bırakacaktır. Tarih ve tarihçilik uğraşı, değişmeye yazgılı varlığın olanağı olarak belirecektir. Bu ardışık zaman düşüncesi, tek bir kez varolanın bilimi olarak çizgisel tarihi, hafızaya giderek

yabancılaştıracaktır. İlerlemeci tarihe karşı, kendi tarihlerine, geçmişlerine yaslanan kültürlerin sesini duyurmak, onların tarihlerini yazmak, ancak bu noktadan sonra tarih çalışmalarında hafıza izlerinden yararlanmayı, dolayısıyla yazı dışındaki imgelere yönelmeyi tarihçilerin gündemine getirecektir.

Bu noktada ise Romantikler, geçmişe herhangi bir erek taşımadan sırf geçmiş olarak değer vermenin örneklerini sergileyerek, tarihin olgusal biçimlerinde bir sapma oluşturup kaynak'tan iz'e geçen yolun taşlarını döşeyeceklerdir. İmge'nin yazı dışındaki hâllerine (Taburoğlu, 2013) yönelme, tarihçinin çalışması ile estetik yaratıcılık arasındaki iletişimi, fenomenolojik bir tarihçilik olanağını, tarihsel imgelemi yeniden düşünmek için bir fırsat sunacaktır. Nitekim Halbwachs, canlı, yaşayan, doğal bir hafızanın, dayanağını kolektif sürelerle ve mekânlara ilişkin imgelerden aldığını, kolektif çerçeveleri bu imgelerin biçimlendirdiğini, iz'in yerini içten/ruhtan dışa doğru kaydıran kuramsal yaklaşımında ortaya koymuştur (2017: 145). Bu imgeler, kendisi ve içinde yaşadığı toplum hakkında düşünen *kendilik* hâlinin hayâlî bağlar kurmasını ve bu yolla bir betimleme yapmasını (hafıza çalışmasını) olanaklı kılan unsurlardır. “İmgelerle düşündürmek” bu! Bu betimlemenin aldığı olağanüstü hâli ise çalışmanın üçüncü bölümünde sinema üzerinden ele alacağım.

Zamanın ardışık olarak akması düşüncesine yaslanan bir tarihte, olgu biriktirmenin bir gereği olarak bir imgenin, kaydın, arşivin “mevcudiyetinde” kurtarılabilecek bir geçmişe sığınmak anlamında, –Nietzsche'nin sonradan saldıracağı- bir “tarih kültürü” ortaya çıkacaktır. Arşivcilik olgusunun temelinde, şahsiyet kazanmamış zamanların sonsuz akışı düşüncesi vardır. Çünkü olgucu tarih, her zaman ve her yerde geçerli doğrular olduğunu kanıtlamaya çalışır, peşinde olduğu şey “fark” değil, “aynılık”tır (Berlin, 2004: 49). Bugün geçmişi sığınak olarak görmemizin ve hafızayı ele alış biçimini bu duygunun yönetiyor olmasının ardyöresinde, modern kültürün bir

görünümü olan, ilerlemeci tarih yazma biçimiyle de yakından ilgili bu tarih kültürünün “aşırılığı” vardır. Olayların ardışıklığını, nedensel zincirlenmelerini izleyen bu tarihçilik tarzında, mutlak bir tarihsel hakikat aranır. Bu nedensel bağıntıları kuranın, oradaki insanın varlığı olduğu “unutulur”.

Tarihin kendisi üzerine düşünmek, yani “tarih felsefesi” yapmak, hafıza üzerine düşünmeyi ve belki bugün giderek hafıza kavramına yaslanmak da tarih felsefesi yapmanın yollarını geliştirmeyi, “tarihsel imgelem”in sınırlarında dolaşmayı olanaklı kıldı. Çünkü tarihsel olay kavramı, tarihin yorumsamacı bir geleneğe doğru dümen kırmasıyla, olayın tarihsel “okumasına”, “alımlanmasına”, dolayısıyla ardında bıraktığı izlerin “yorumuna” yerini bıraktı ve bu, tarih disiplininin kendi üzerine kıvrılması, özdüşünmeye başlamasıyla sonuçlandı. François Dosse’ye göre, yeni bir tarih deneyimi olarak bu süreç, tam da olayın hafızadaki izlerini tarihselleştirmek yoluyla hafızanın da tarihte içerilmesi süreciydi (2008a: 125).

Bu durum, olayın her seferinde farklı biçimlerde kavranması ve üretilmesini sağlayan, tarihçinin yararlandığı bir yazı tekniği olarak “olay örgüsü”⁴⁷ aracılığıyla tarihin “hep yeniden başlayan bir yazı biçimi” olmasını sağlarken, aynı zamanda bu metin dokusunu, olayın nasıl kavrandığını/alımlandığını gösteren ve anlam kaymalarının izlenebileceği bir hafıza haritasına dönüştürdü. Pierre Nora, bu yön değişikliğini, hafıza izlerini kendi hammaddesi hâline getiren bambaşka bir tarihe geçiş olarak okur (2006: 24). Hafıza, olayların anlam katmanlarını açığa çıkarmada bir koza dönüşür. Hafıza haritasına dönüşen tarihçinin yazısı, bir önceki kısımda sözünü ettiğim “namevcudiyetin”, “unutuşun”, “kaybın” kabulü olarak, tarih’in doğal hafızaya yaklaşmasını, mutlak bilincin zamandışılığından ayrı daha insanî bir çehre kazanmasını sağlar.

⁴⁷ Olay, olay örgüsünün ortaya çıkardığı bir şeydir. Veyne’e göre, her olay, tarihçinin tasavvur ettiği belli olay dizisindeki görece büyüklüğüne göre olay olarak ortaya çıkarılabilir olandır (2014: 59).

Hafıza ile tarihi karşılaştırmamız, birbirine olan yakınlıklarına veya birbirinden uzaklıklarına odaklanmamız, tarihe bir “olgular yığını” olarak bakan 19. yüzyıl *olguculuk çağı* ile tarihi bir “yorum” olarak gören gelenek arasındaki görüş ayrılığının bir uzantısıdır. Olgunun yüceltildiği İngiliz empirizmine aksi yönde, İtalya’da bir tarih felsefesi kurmaya girişen Benedetto Croce (1866-1952) diyordu ki tarihçinin işi kaydetmek değil, değerlendirmektir ve tarih, geçmişte yaşanan anın gözlerinden görmekten oluşmaz (aktaran Carr, 2005: 24-5). Edward Hallett Carr’ın da dediği gibi, “[t]arihçi, çağının insanıdır ve çağına insan varoluşunun koşulları ile bağlıdır” (2005: 29). Bu, geçmişi ancak bugün açısından ve bugünün gözleriyle inceleyebilmek ve kurmak demektir. Carr’ın belirttiğine göre, bu türden meydan okumaların o zamanlar pek az üstünde duruldu. Croce’nin Fransa ve İngiltere’de hayli moda oluşu, ancak 1920’den sonra başladı (2005: 25). Çünkü diyor Carr, olgular bize, 1914 yıllarına oranla, ancak Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra daha az lütüfkâr biçimde gülümser gözüktü. Biz, onların saygınlığını azaltmaya yönelik bir felsefeye karşı, bu tarihten sonra daha açık olduk. Dolayısıyla olgucu tarihe bir eleştiri olarak tarih felsefesi yapmaya açık hâle gelmemiz, hafıza üzerine düşünmenin de yolunu açan bir süreçti.

Bu bakımdan, olgu karşıtlığı ile hafıza ve/veya geçmişin doğası üzerine düşüncelere dalmak arasında bir bağlantı vardır. Tarihçinin görsel imgelere yönelmesi ve geçmişi bir ressam titizliğiyle “açıklama”ya değil, “betimleme”ye çalışması, tarihçinin de insan tarafından çoktan imlenilmiş bir dünyada yol aldığını kabul ettiğinin, tarihin *tarihselliğini* fark etmeye başladığının kanıtlarından biridir. Bu bağlamda, bunun önemli yordamlarından biri sanatla, dolayısıyla “imge’nin hâlleri” (Taburoğlu, 2013: 11) ile tarih arasında bütünlüklü bir ilişki kurmakta ki bizi hafızaya karşı duyarlı kılan öncü süreçlerden birinin de –Yahudi soykırımı tartışması vesilesiyle gündeme gelen travma ve bastırma gibi psişik biçimlerden önce- bu olduğunu düşünüyorum.

2. Tarih ve İmge

Tarih ile hafıza ikiliği, bir “yaşanmışlık” meselesidir. Zaman ve mekânda mayalanan toplumsal ilişkilerin imgesine, yani yaşanmış olana yönelme, o nedenle soyut ve aşkın olandan gündelik ve sıradan olana, olaysal tarihten olaysal olmayan tarihe geçme meselesidir. Tümel tarih, çoğullaşmak adına hafızanın toplumsal boyutuna, yani kolektif sürelerle yönelir. Tarihin tümel süresi, matematiksel zamandan daha soyut değildir elbette, ancak doğrudan paylaşılmış bir deneyimin olmadığı, imgelemin üzerinde işlediği boş bir zaman olduğu da aşikâr (Halbwachs, 2017: 108).

İmgeler üzerinden tarih yazmak ve bu yolla bir toplumu okumak, Peter Burke’ün de belirttiği gibi, yeni bir durum olmamasına karşın (2003), ruhtaki iz olmayan, bizatihi toplumsal sürelerin anısı olan ve bu bağlamda hafızanın maddesel de olabilen yüzü olan imgelerin, tarihe bakışımızı ve geçmiş mefhumunu kavrayışımızı dönüştürmesi konusu, pek ilgi görmemiştir. İmge’nin, hafızanın önemli bir bileşeni olması ve tarihin kaynakları arasına girdiğinde tarihin ufkunu genişletecek belli bir tarihçilik anlayışını getirecek olması nedeniyle, “imge” konusunun da tarih ve hafızayı birbirine yaklaştırdığını söylemek olanaklıdır.

Bugün hafıza kavramına yoğun ilgi, aslında tarihin hafıza izleri olarak imgeye, özellikle de görsel imgeye yüzünü dönmesinin bir sonucudur. Bu dönüşüm de hafızayı, “tarihsel imgelemi” yeniden düşünmek için bir olanak olarak ortaya çıkarır. Tarihçinin imgelere ve resmetmeye olan merakını, biraz da bu tarihsel imgelemi genişletme düşüncesi yönetir. Tarih hafızayla birlikte çalıştıkça, Halbwachs’ın da dediği gibi, soyut kavramların yerine imgeler ve izlenimler koyulabilir (2017: 52). Görsel imgelerin de en az yazılı ve sözlü imgeler kadar tarihsel bir kanıt türü olduğuna, imgelerin tanıklığının önemine işaret eden çalışmasında Burke, tarihçilerin imgelere olan merakını, siyasî

olaylar, ekonomik eğilimler ve toplumsal yapılardan, sıradan yaşamlara, gündelik olaylara, düşünce tarihine, bedene, maddi kültüre yönelen ilgiye yorar (2003: 8).

Tarihin araştırma konularının çoğalması, tarihçinin giderek daha geniş bir kanıtlar yelpazesinden yararlandığını gösterir. Burke, imgelerin ciddiye alınması gereken önemli “görgü tanıkları” olduğunu, Avrupa kültüründe *anakronizm* eğiliminin ortaya çıkışının izini sürerken fark etmiştir (2003: 7). Çoğunlukla tarih dediğimiz şeyden yazılı olan bir metni anlayageldiğimize göre, metinlerde geçmişin şu ya da bu kadar uzak olması önemli olmayabilirken, ressamalar için bu konu çok önemliydi. Burke’ün belirttiğine göre, ressamalar, Büyük İskender’i kendi döneminin giysileriyle mi yoksa başka türlü mü resmedeceklerine karar vermek zorundaydılar (2003: 7). Burckhardt, imgeleri ve anıtları, “insan ruhunun gelişimindeki geçmiş aşamaların tanıkları”, “belli bir dönemin düşünce ve tasvir yapılarını okumayı mümkün kılan” nesneler olarak tanımlarken; Huizinga da 1905’te, Groningen Üniversitesi’ndeki ilk konuşmasını, “Tarih Düşüncesinde Estetik Unsuru” üzerine yapmıştır (aktaran Burke, 2003: 9). Burke’ün aktardığına göre, tarih müzelerinin ateşli bir destekçisi olan Huizinga, tarih ve sanat arasında imgeleri oluşturma biçimi bakımından bir ortaklık gözlemlemiştir ve tarihsel anlayışı “vizyon” ya da “sezgi” ile karşılaştırmaktan temellenen, görsel incelemeye dayanan “mozaik yöntemi” adını verdiği bir yöntem tanımlamıştır (2003: 10).

Burada ilginç olan nokta, tarihçinin, savaş ve soykırım vesilesiyle hafızaya yüzünü döndüğü söylenen 1980’li yılların, aynı zamanda imgelere yaslanan bir tarih anlayışı için de önemli bir zaman dilimi olmasıdır. Tarihçinin “hafıza” kavramına ilgisini esas olarak, Alman ve Avrupa geleneğini İkinci Dünya Savaşı’nın acı kalıtı çerçevesinde değerlendiren 1980’lerdeki “tarihçiler tartışması” çekmiştir (Barash, 2007: 11). Tarih ve hafıza ilişkisi, söz konusu “travmatik” olaylar bağlamında gündeme

geldiği için, bu tartışmaya ilişkin sorunsallar, hafıza ile tarih arasındaki gerilimi belirleyen “temsil” konusunda düğümlenir; acının temsil edilebilirliği ya da edilemezliği çerçevesinde. Bu bağlamda, özellikle görgü tanıklığı belleği, “imgelem”in salt kurmaca alana ait bir kavram olmadığını, tarihsel anlatıya veri sağlayan bir nesnellığe sahip olduğunu iddia etmiştir⁴⁸ (Barash, 2007: 12).

Bu tür bir tarihçilik anlayışı açısından 1980’lerin bir dönüm noktası olduğu, Burke’ün aktardığı üzere, Amerikalı tarihçilerin 1985’te düzenledikleri “sanatın sunduğu kanıtlar” konulu bir konferansın bildirilerinden de anlaşılır (2003: 12). Dolayısıyla bu durumun, Amerikalı eleştirmen William Mitchell’in deyişiyle “resme dönüş”ün ayak sesleri, Burke’ün de dediği gibi ilkin, 1960’larda fotoğrafın 19. yüzyıl toplumsal tarihine kanıt olarak kullanılabileceğinin itirafıyla gelir. Tarihçiler, fotoğrafın gündelik yaşamla sıradan insanların deneyimlerine odaklanarak “tabandan tarih”i kurgulamalarına yardımcı olabileceğinin bilincine, 1960’larda vardılar (Burke, 2003: 11-12). Ancak bu eğilimin tam anlamıyla karşılık bulması için, 1980’li yılları beklemek gerekmişti.

Bu noktadan sonra artık kullanım değeri olan nesneler, artıklar, yıkıntılar; hem kullanım değerlerinin üstünde, tarihçinin yaratıcı pratiklerinin okunaklı kıldığı imgeler olarak toplumsal ve estetik değer yüklenmiş hem de nesnelerle imgeler olarak iletişime giren hafıza imgeleri diye değer kazanmıştır. Tarihçinin imgeler yoluyla resme dönüş pratikleri, hafıza ile tarihi birbirine yaklaştırmıştır. Tarihçiyi, olguculuğun kutsal ve dokunulmaz topraklarını terk edip imgelere yönelten, hayâlgücünün topraklarına ayak bastıran önemli kırılma noktası, “kaynak” kavramı yerine yazılı imgeden başka “imge

⁴⁸ Bu açıdan hafıza çalışmalarının seyrine bakıldığında, en çok ele alınan konulardan biri de hafızanın tarihle olan gerilimli ilişkisi olmuştur. Bilindiği gibi bu gerilim, kolayca “tarih”in belgelere ve delillerden süzülen olgulara dayalı olması anlamında nesnel, “hafıza”nın ise “anı”nın “imge”nin dümen suyunda iş görmesi nedeniyle (Ricoeur, 2012a: 63) öznel olduğu yolundaki ayrımla geçirilemeyecek kadar karmaşıktır.

hâlleri”ne de açılmanın, onları tarihin sentez işlemleri arasına katmanın anlatımı olan “iz”in öne çıkmasıdır. Hollandalı tarihçi Gustaaf Reiner, yarım yüzyıl önce, “kaynak” fikrinin yerine geçmişin bugüne bıraktığı “izler” fikrini koymayı önermiştir (aktaran Burke, 2003: 12-13).

Bu sahiden de varlıksal (ontolojik) bağlamda, varlığın kayıtsız olmayan mevcudiyetini anlamamıza katkı sağlayan önemli bir adımdır. “İzler” sözcüğü, elyazmalarını, basılı kitapları, binaları, mobilyaları, peyzajı ve resimler, heykeller, gravürler, fotoğraflar gibi farklı türde imgeleri içine alır (Burke, 2003: 13). Bunun bedeli ise Nora’nın da dediği gibi, “iz, mesafe, araçlar söz konusu olduğu andan itibaren, artık gerçek hafızayı bırakıp tarihe geçm[ek]” (2006: 18-19) olmuştur. Bu bağlamda, tarih de hafıza da aynı adla, “iz”le sarsılıp duruyor. Burada, iz teriminin kaynak terimine göre, tarih ile hafıza arasındaki sınır çizgisini ihlâl eden, yüzeyselleştiren dramatik ve öyküsel bir tını barındırdığına dikkat çekmek isterim, tam da yaşanmışlık ve deneyime içkin süre değeriyle.

“Kaynak’tan iz’e” geçiş, tarihi, hafıza kalıntılarıyla belli bir temasa yöneltirken hafızayı da yapay hafıza sorunuyla, dolayısıyla artık hafızamızla hatırlamıyoruz şeklindeki doğal hafızanın kaybolduğu hezeyanlarıyla malûl bırakmıştır. *Ars memoriae*’nin izdüşümü olan yapay, bilişsel, kaydedici hafıza ve fenomenolojik, pragmatik hafıza ayrımını hatırd tutarsak, bir hayli ilginç bir tersine çevrilme dönemecidir bu. Nora’nın da belirttiği gibi, hafızanın tarihe hammadde sağlaması, hafıza ve tarihin birbirine yaklaştığına ve hattâ tarihin hafızayı kuşattığına dair bir ipucudur (2006: 24). Olguculuk çağında, tarihin önem sıralamasında yer almayan/alamayacak olan sıradan bir olaydan ya da yaşamdan geriye kalan izler, birer bellek parçaları olarak tarihin içinden olgular elde edeceği hammaddeler sınıfına dâhil edildiğinde, “gündelik hayatın tarihi” denilen şey ve/veyahut “olaysal olmayan tarih”

türü (Veyne, 2014: 41), biraz da hafıza parçalarının tarihe sağladığı bu hammaddelerle olanaklı olur.

Hafıza parçaları, bunlara hammadde sıfatıyla yaklaşan işlemler ve yapay hafıza bakımından hafıza izleridir, onu iz olarak tarif eden bir bilincin anlamlandırması dolayısıyla. Bir iz'i iz olarak koyutlamak, bu izlere “yönelmiş” olmayı gerektirir. Bu, tarihin kaynağının hatırlama yetisi olduğunu anlatır. Bu bağlamda, modern tarihçi bir toplumsal hafıza aktarıcısı olarak hatırlatır; izlerle, hafıza açısından aracı olarak görülebilecek dışsal hatırlatıcılarla çalışır. Tarih, geçmişini araçlarla, izlerle aslî sahneye en uygun biçimde kurmaya çalışırken içsel olmayan, içeriden yeniden üretilmeyen bir hatırlama çalışması, “arayış” içine girer. “Tarihin görgü tanığı” olan “iz”i keşfetmek, Veyne’in deyişiyle, “olaysal olmayanın ormanı”nda (2014: 41) uyuklayan olayı, yaratıcı biçimde uyandırmaktır. Bu bir hatırlama çalışmasıdır ve Ricoeur’ün sözünü ettiği gibi, hem tarih hem de hafıza için “çalışma” sözcüğü, ortaklaşa bir hatırlama deneyimine açar onları.

Hatırlayan, arayan ve elbette unutan hafıza, etik bir alan açar. Çünkü tarih, “olaysal olmayan”ın toprağına ayak bastığından beri, olaysal olmayan, en sıradan izlerin görgü tanıklığında bir olay olarak ortaya çıkarılabilir olandır. Bu, artık büyük Tarih’in olmadığı, her şeyin tarihe dâhil olabileceği “tarihsellik” alanına ayak basmak demektir. Hâliyle belirsiz bir alanda yol almak, öngörülemez olanın, öncesel olarak bilinemeyen diyârında keşfe çıkmak demektir; “hafızanın arayış etkinliği”ne açılmadır. Pekiyi bütünsel bir hatırlama arzusuna açılarak hafıza ile tarihi birbirine yaklaştırdığını söylediğimiz bu “tarihsellik”, “tarih bilinci” ve hafızaya olan bugünkü yoğun ilgimizi borçlu olduğumuz “tarih felsefesi” nedir?

3. Tarihin *Tarihselci* Yönü

Tarihi bilen özne, hem tarihin ürünü hem de ürünü olduğu tarihi yapandır. Bütüncül yaşam kavrayışı, bu nedenle “teorik akıl” ile değil, “tarihsel akıl” ile olanaklıdır. Yaşam dünyası, doğabiliminin nedensellik yasalarına uymaz, rastlantısal ve iradidir. İşte öncülüğünü Wilhelm Dilthey’in yaptığı ve Heidegger’in düşüncelerini de etkilemiş bu “tin bilimleri”ni temellendirme girişimi, teorik bilginin temeline tarihi koyma çabasıdır (Özlem, 2019: 207). Bilme etkinliğinin bağrına geçmiş zamanla ilgilenmeyi koyarak en başından öteki’ni, yani “bizden öncekileri” gündeme getiren bu girişimle, dış dünyayı kavram ve mantık ilkelerince salt tasarımlar olarak tanınan bir fenomenler topluluğuna indirgeyen bilgi kuramının aksine, başkalarıyla karşılaşarak olanaklı olan tarihsel ve toplumsal özneye geçilir (Özlem, 2019: 196).

Bu bağlamda, “yaşama” kavramıyla gündeme gelen pratik temel, bizatihi tarihin zemini olarak belirir ki bu, “tarihsellik”tir. Husserl’i ele alırken değindiğim gibi, doğabiliminin ve diğer bütün olanakların koşulu, söz konusu bu yapıdır. Onun özünün zaman olduğunu, Heidegger’in hergünkü zaman içindelik betimlemesinde görmüştük. Dilthey’a göre, tarih, objektif ve zorunlu bir bağlam olan doğanın içinde insan özgürlüğünün, tinselliğinin parladığı alandır ve böylesine özgür bir alan teorik akılla değil, tarihsel akılla kavranabilir (aktaran Özlem, 2019: 201). Ancak unutulmamalıdır ki bunun koşulu, insanın zamansal oluşu, geçmiş zaman duygusuna sahip olmasını sağlayan zamansal yön duygusudur. İnsanın tarihsel anlama gücü, bu duyguyla, yani ölümlü olmakla ilgilidir. Bu, tarihsel olduğu söylenen aklın, hafızasız olamaması demektir. Hafızanın gücü, yaşanmışlıktan gelir. Bu tin bilimleri girişimi, günümüzde *neden hatırlıyoruz* diye sorarken sık sık değindiğimiz, doğal hafızanın kayboluşuyla yitliğini fakat hafızaya olan ilgimizle de yeniden canlandığını söylediğimiz “tarih

bilinci”nin ortaya çıkışının şafağıdır. “Tarih bilinci”, Antikçağ’ın ve Yeniçağ’ın koyduğu ikiliklere karşı gelişen bir temellendirme hareketidir.

Doğan Özlem’e göre, Antikçağ, felsefenin/aklın/teorinin (*theoria*) karşısına “doğrudan gözlem yoluyla edinilen bilgi”yi (*empeiria*) koyar. Ayrıca doğrudan gözlem yoluyla edinilen bilgiyi de (*empeiria*) “haber alma yoluyla edinilen bilgi”den (tarih, *historia*⁴⁹) ayırır. Böylece *theoria-empeiria* ikiliğine bir de *historia* ve *empeiria* ikiliği eklenir; yani felsefenin/teorinin karşısına yerleştirilen oluş hâlindeki somut dünya, bir kez de *historia* ve *empeiria* diye ikiye bölünür. Bu ayrımlar, Antikçağ’ın genel düşünce yapısıyla ilgilidir (Özlem, 2019: 205). Aristoteles ve bütün bir Antikçağ, felsefe etkinliğini salt teorik bir etkinlik sayar ve onu kalıcı ve değişmez tözlerle ilişkilendirir. Platon’daki idea ile görünüş ve hakiki bilgi (*episteme*) ile sanı bilgisi (*doxa*) ayrımları, bizim bugün bilim dediğimiz deneyi (hem empirik hem tarihsel bilgiyi), felsefenin dışında tutmuştur.

Yeniçağ’la birlikte *theoria* doğrudan gözlemi bünyesine alır, ama tarih buradan dışlanmaya devam eder. Kalıcı, temel, değişmez olanın peşindeki felsefi bilginin varoluş koşulu, tam da bu kesinlik olduğundan felsefe tarihten ayrılmalıdır. Tarih’in bir bilim olamayacağı iddiasıyla gündeme gelen, “değişmezlik peşindeki felsefe” ile “öngörülemezliğin alanı olan tarih” arasındaki ayrılığın aşılması için, 19. yüzyılı beklemek gerekir. Ama ondan önce “tarih bilinci”nin ilk tezahür ettiği kişi Augustinus, *theoria-historia* ikiliğini, tarihe tanrısal bir açılma süreci olarak bakma yoluyla aşmak isteyecektir. İşte 19. yüzyıl “tarih çağı”nın, tarihe bir anlam perdesinin ardından bakan tavrı, Augustinus’tan miras kalır (Özlem, 2019: 205-206).

Bir mutlak bilincin, tanrısal bir aklın kendini açması olarak kavranan tarih, Ortaçağ’dan 19. yüzyılın sistemci tarih felsefelerine kalan bir düşünce olarak Hegel’de

⁴⁹ Latince *historia*, Fransızca *histoire*, İngilizce *history*, Almanca *historie*, İtalyanca *storia*

“tin”, “ide”, “akıl” ve giderek “Tanrı” terimleriyle ifade edilirken, Marx’ta “tarih yasası” adıyla karşılığını bulur (Özlem, 2019: 206). Tanrısal bir açılanma olarak görülen bu türden bir Augustinusçu tarih bilincinin bir özelliği de tarihin belli bir “son”a doğru (*eskaton*) gittiğinin düşünülmesidir. Bilindiği gibi, Hegel ile Marx, bu “son”u “özgürlük” olarak betimlemiştir. *Çizgisel tarih* denilen işte bu “tarih bilinci”, tarihte bir *başlangıç* ve bir *son* bulunduğunu, onu belirleyen bir güç olduğunu ve bu gücün tayin ettiği yönde bir “ilerleme” süreci olduğunu varsayan bir düşünce modelidir.

Özlem’in belirttiğine göre, bizatihi *theoria*’nın kendisini “historik” bir şey olarak gören “bir başka tarih bilinci” daha ortaya çıkmıştır ki bu gelenek, 18. yüzyılın sonlarına doğru Romantikler’den Herder’le başlar ve Dilthey’la devam ederek Heidegger’i de etkileyen güçlü bir “yorumsamacılıkta” ifadesini bulur. Buna göre ise tarihte tanrısal, tinsel ya da maddi bir töz bulmak, tarihte bir son aramak ve onu bu sona doğru sürekli bir gelişme olarak kavramak, hem insanı ahlâki sorumsuzluğa sürüklemek açısından tehlikelidir hem de “ilerleme”, tarihin büründüğü binlerce kılıktan yalnızca biridir (Özlem, 2019: 206-207). Bu, yukarıda Heidegger’e ayırdığım kısımda değindiğim gibi, “varlığın anlamının unutulması” problemine içkin, varlığı doğuran mekânsal bir töz olarak doğa kavramıyla ilişkili Kartezyen bir anlayışın sonucudur.

Kendi tarih felsefesini, insanın tarihi tümüyle görebileceği tarih-üstü bir noktaya çıkabileceğini düşünen *Alman tarih felsefesi* geleneğinden ayrı olarak “tarihselcilik” diye adlandıran Croce’ye göre, böyle bir felsefe bütün bir tarihi kapsayamaz. Kendisi tarihin bir ânında bulunan kişi, tarihin bütününe göremez. Croce’ye göre, tarihi tümüyle bilme savı, tarihe Hristiyan teolojisinden geçmiştir. Bu, kendisini, kendisini de belirleyen tarihsel koşulların üstünde gören insanın düşünebileceği bir şeydir. Bu hâliyle tarih, bir kehânette bulunma yöntemi olabilir ancak (Özlem, 2019: 218). Bir tarih felsefesi yapma olanağı, tamamen Antikçağ’ın döngüsel zamanından ayrı, onların hiç

tanımadığı bir zaman kavrayışından temellenir. Buna göre, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında nedensel bir ilişki görmeyen antik zaman kavrayışının aksine, belli bir ereğe göre başlayan, gelişen ve biten zaman, Batı düşüncesinin ürettiği hemen tüm tarih felsefelerinde karşımıza çıkacaktır ve “tarih bilinci” diye bir şey, ilk kez zaman anlayışındaki bu dönüşümün ürünüdür.

İşte tarih felsefesi Augustinus’la bir tür tarih teolojisi olarak başladı ve 18. yüzyılda Aydınlanmacı gelenek içinde “ilerleme” idesinin belirleyiciliğinde giderek laikleşerek devam etti. Croce’nin yadsığı şey, bu tarih-üstü bakıştan konumlanmış ve dolayısıyla hâlâ felsefe-tarih ikiliğini sürdürmeye devam eden, tarihin tümü üstüne konuşan bu türden bir tarih felsefesi (Özlem, 2019: 221). Tarih, tarih üzerine düşünmenin de tarihi olacağından felsefe-tarih, tekil-tümel, bireysel-toplumsal, aynı varoluşun iki yüzüdür. Tarih, mutlak bir bilincin değil, orali olan insanın açılmışlığıdır. Bu, bu kez de insana dair her şeyin tarihselleşmesidir ve tarih bilinci, yani *tarihselcilik* bu sürecin ürünüdür. Tarih bilincinin yükselmesiyle her şeyin tarihselleşmesi düşüncesi, tarihin konularını zenginleştirmesini, dolayısıyla “ufalanmış bir tarihi” (Dosse, 2008b) gündeme getirecek ve “büyük Tarih” kendi sınırına varacaktır. Bu iki tür tarih ya da tarih bilinci arasındaki fark, tarihsel akışın arkasında olduğu varsayılan gizli güç ilkesinin ışığında, tarihe ereksellik atfetmek ile atfetmemek arasındaki farktır. İnsan davranışları rastlantısaldır ve öngörülebilir yasalara bağlanamaz, dolayısıyla tarihin arkasında bir ırkın, bir milletin veya bir halkın ilerleyişi ya da sınıf mücadelesi veyahut bilimsel ilerleme gibi gizli güçlerin olmayacağı düşüncesi ile ilerlemeci tarihselci düşünce bu noktada ayrılır.

Özlem’e göre, Antikçağ’ın teori/felsefe ile tarih arasında gözettiği bu ayrım, ister Ortaçağ’da Tanrı’nın planına göre akıp giden zaman anlayışı çerçevesinde Hristiyan teolojisiyle, ister Yeniçağ’da daha az Tanrı daha çok insan anlayışıyla doğa

bilimleri ve teknik gelişmelerle, ayrıca keşifler ve başka halklarla karşılaşmaktan doğan yeni anlayışlar çerçevesinde merkezinde aklın ve hümanizma kavramının olduğu laik bir çerçevede aşılmaya çalışılsın, tarihe yönelik kuşku Batı düşüncesindeki yerini korudu (2010: 25-26). Dolayısıyla tarih, retorik ve şiir sanatının yanında edebî bir tür sayılmaya devam etti.

16. ve 17. yüzyıllardaki teknik ve bilimsel gelişmeler dönemi ve *Aydınlanma Çağı* denilen 18. yüzyıl, tarihe yönelik kuşkuların azaldığı bir dönem oldu, ancak tarihin anlamı ve işlevi pragmatist açıdan saptandı bu kez (Özlem, 2010: 45-46). “Ulus” düşüncesi içinde yeni keşfedilen, daha önce Ortaçağ’ın dinsel ülküsü içinde fark edilmeyen dil, kültür ve tarih bakımından ayırt edici niteliklere sahip topluluklar, insan toplumunun ilerlemesinin bir belirtisi olarak görüldü. Tarih ile felsefe ayrılığının aşılması, kendi anlatımını *ulus* düşüncesinde buldu. Doğa kadar toplum da ilerleme kaydediyordu. Tarih yazıcılığı, ulusal bilinci geliştirecek bir uğraş olmaya adanırken, bu topluluklar, bireyci hümanizma ve Aydınlanma akımları içinde yeşertildi (Özlem, 2010: 46). Dosse’nin, tarihin hafızanın “düşünsel” ve “maddesel” karanlık yollarında yürüyerek ondan yararlandığını, hafızayı tarihselleştirdiğini söylediği aşamadır bu (2008a: 128).

Ancak bu “Romantik eşik”, tarihi ilerleyen bir süreç olarak görme eğiliminin eski katılığından bir şeyler kaybetmeye başladığı, bütün bir tarihi kavrayacak zamandışı evrensel bir aklın/tinin olamayacağı “tarihsel göreci” bir bakış açısının ilk kez öne çıkmaya başladığı eşiktir (Özlem, 2010: 57-58). İşte burası, tarih ile hafızanın bağdaştığı, tarihin yön değiştirmeye başladığı ve yük olarak tarih eleştirisinin de doğacağı ufuktur. Bu, hafızayı tarihin ilgi konusu hâline getirecek “tekrarlanamazlık” olgusunun öne çıktığı andır. Bir erek ya da zamandışı bilinç değil, ama tarihi bir kerelik bütünler üzerinden okumak, tarihin düz yolundan çıkarak hafızanın sapaklarına, tâli

yollarına girmek demektir. İşte tarihçinin imgeye yönelmesi, dünyayı okunacak bir metin gibi dolaşması ve bu yolla bir hafıza haritası ortaya koyması, tarih bilincinin bu biçiminin, *tarihselciliğin* meyvesidir. Kendine dışarıdan bakan belleği, buna borçluyuz.

Veyne’e göre, Herder ve Hegel’den Collingwood ve Toynbee’ye “tarihsel bütüncülük” başarısızlığıyla kanıtlamıştır ki topyekûn tarih yazıcılığı olanaklı değildir ve böyle bir tarihselciliğin dışına çıkmak için, her şeyin tarihsel olduğunu belirtmek yeterlidir (2014: 51). Bu “her şeyi tarihselleştirme” eğilimi ise, Friedrich Nietzsche’nin *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Yararsızlığı Üzerine* (2009 [1874]) adlı denemesinde, bir hastalığın ve eksikliğin görüngüsü olarak kavranacaktır. *Ars memoriae*’yi su yüzüne çıkartan, tarih’ten doğal, unutuşa içkin *pragmatik* bir hafıza’ya yeniden geçme, Nietzsche’nin “plâstik güç” (2009 [1874]: 40) eğretilmesinde canlı bir anlatımını bulacaktır.

Nietzsche, çağın tarihsel kültürünü ve bu kültürün oluşumunu eleştirdiği yazısında, bu her şeyi tarihselleştirme eğilimini, daha doğrusu geçmişe anlam perdesinin arkasından bakmayı, bir tür humma ve hastalık olarak tanımlar (2009 [1874]: 34). Böyle bir tarihselleştirme tutkusu içinde, insanın yaşamı boğazlanmıştır. Tarihin bir ürünü olarak görülen insan yaşamı, değerlerin, geleneklerin, ülkülerin mirasçısı olarak soluk alamaz olmuştur. 19. yüzyılı hakikaten de tarihi öne çıkaran bir tarihçilik çağı olarak anmak, bu çabalara bakılırsa yerinde bir tanı. Nietzsche’ye göre, tarih yaşamı öldürmüştür. Gerek somut ve epistemik gerek soyut, tümel ve genel tarih olsun bu her şeyi tarihselleştirme eğilimi, dizginlenmelidir.

“Her şeyi yalnız tarih içinden geçip durarak duyumlamak isteyen bir insan, uyumamak için kendini tutmaya zorlanan bir kimseye [...] benze[r]” (Nietzsche, 2009 [1874]: 39). İnsanın *unutma* olmadan parmağını bile kımıldatamayacağını, her eylemin unutmaya borçlu olduğunu belirten Nietzsche’ye göre, uykusuzlukla ve geviş

getirmekle eşdeğer olan “tarih duygusu”nun, bir insanda, toplumda ya da kültürde bir ölçüsü, sınırı olmalıdır. Bu sınıra gelip dayandı mı yaşayan bundan zarar görür. Çağın övündüğü bu tarih kültürü, ılık kadar karanlığa da gereksinim duyan canlılığa, yaşama zarar verir (Nietzsche, 2009 [1874]: 39).

Nietzsche, bu aşırı tarihçi kültürün “yük” hâline gelmesine karşı açıkça belirtmese de, karanlığa da gereksinim duyan yaşam eğretilmesiyle, canlı bir hafıza kültürünü ifade eder. Ricoeur, Nietzsche’nin tarihin aşırı kullanımına dayanan modern kültürünü “tarihin yükü” (2012a: 63) olarak ifade ederken, Barash, “bellek yükü”nden söz eder (2007: 11). Ancak bana göre, Nietzsche her ne kadar bu metinde tarih üzerine düşüncelerine yer verse de unutuşa, unutuşla dengelenen bir anımsamaya yaptığı vurguyla, yeni ve yaratıcı bir eylemin olanağını unutuşun içkin olduğu bir hafızaya atfeder. Bunu bir kültürün, toplumun ya da insanın sezgisel olarak hatırlamaya ne zaman ihtiyaç duyduğunu, bunda sezgisel bilginin ne kadar önemli olduğunu söyleyişinde görebiliriz (2009 [1874]: 40-41).

Tarihin aşırı kullanımlarıyla “unutmanın” dışına çağrılarak çocukluğun cennetinden kovulan insan, varoluşunun anlamını kendine anımsatır: “hiçbir zaman sona ermeyecek olan bir bitmemişlik, bir hikâye durumu” (Nietzsche, 2009 [1874]: 38). En sonunda özlenilen unutmayı getiren ölüm, der Nietzsche, yaşamın kesintisiz bir “bir zamanlar-varolma” olduğunun bilgisine damgasını vurur. Yaşam, kendi kendini yiyip tüketen, kendi kendiyile çelişen bir sürüp gitmedir. Hemen hemen hiç anımsama olmadan yaşamak olanaklıdır, tıpkı ne dünü ne bugünü bilen, an’ın tepeciklerinde yaşayan, bu yüzden de ne bir üzüntü ne bir bıkkınlık duyan hayvan gibi (Nietzsche, 2009 [1874]: 39). Mutluluğu mutluluk yapan da budur: Unutabilme yetisi, tarihdışı olarak duyumsama yetisi!

Unutma gücü olmayan insan, der Nietzsche, her yerde bir oluş görmeye tutsaktır ve artık kendi özvarlığına, oluşuna inancını yitirecek kadar her şeyi akıp giden bir hareket olarak görür ve “bu oluş ırmağı içinde kendini yitirir”. En sonunda da “Herakleitos’un gerçek bir öğrencisi olarak” parmağını kıpırdatmaya bile cesaret edemez olur. Her eylem, unutmaya bağlıdır. Belli ölçüde tarihdışını duyabilme, sezebilme yetisi olan unutmayı, incelikli bir yeti olarak göz önüne almak gerekir, çünkü insanca olan bir şeyin, doğru, sağlam ve büyük olan bir şeyin kendisinde gelişeceği temel vardır onda (Nietzsche, 2009 [1874]: 39-42). İnsan, geçmişi ancak yaşam için kullanıp, olup bitenden yeniden tarih yaparsa, “yaratırsa”, insan olur. Öyle anlaşıyor ki Nietzscheci tarih, yaratıcı, estetik bir eylemin konusudur.

Nietzsche’ye göre, geçmişin bugünün mezar kazıcısı olması istenmiyorsa, bir insanın, bir kültürün, bir ulusun, geçmişi unutmasının sınırını ve ölçüsünü belirleyen “plâstik güç”ün büyüklüğünün iyi bilinmesi gerekir (2009 [1874]: 40). Nedir plâstik güç? “[K]endi içinden kendine özgü bir biçimde gelişen güç, geçmiş ve yabancı olanın biçimini değiştiren, ona yeniden biçim veren, yaraları iyileştiren, yitirileni yerine koyan, kırılan biçimlere kendi içinden yeni bir biçim veren güç” (Nietzsche, 2009 [1874]: 40). Nietzsche’nin “bilgi”nin değil, “yaşam”ın uğruna kullanılması gerektiğini düşündüğü tarih tanımı, bu “biçimlendirici güç”ten öyle anlaşıyor ki “unutmasını da bilen bir hafıza”dır.

“Tarihsel olmayanla tarihsel olan; bir kişinin, bir toplumun, bir kültürün sağlığı için aynı ölçüde zorunludur” (Nietzsche, 2009 [1874]: 41). Ne zaman “tarih duyusu” gerekir ne zaman “tarihdışı duyusu” gerekir; bunu sezmek, insanın ya da kültürün içgüdüleriyle ilgilidir. Bu da yaşama güdüsüyle bağlı bir hafıza kavramını açılar. Bu sezgisel içgüdü, açık biçimde “hatırlama” olarak betimlemez Nietzsche, ama “belli ölçülerde kalınarak” tarihdışına adım atmak, tarihsel duyumun ne zaman gerekli ne

zaman gereksiz olduğunu “sezebilmek” ya da onarılan, kırılan biçimlere kendi içinden yeni bir biçim vermek şeklindeki sözlerinden anlaşılıyor ki geçmişi kullanışlı hâle getirecek biçimlerden, yararlı bir unutuş ve sağaltıcı bir hatırlayışın temel bulacağı bir hafızadan söz etmektedir. Arşivlemenin ya da bilgiyi saklamanın, biriktirmenin ötesinde yaşam kaynağı olabilecek, yani daima esnek, plâstik, maddesel ve yenilenebilecek, biçimlendirilebilecek, “biçim oyunları”na ve “arayış”a açık, “yaşayan” bir hafızadan.

“Tarihselcilik”, “tarih bilinci”nin yükselişi olarak geçmiş zamanla *fark* olarak ilgilenmenin yolunu açtı. “Nostalji” olgusunun düşünsel karakteri, ilerlemeci tarih bilincinin görüngüsü olarak bu farkta açığa çıktı. Ancak bir yandan aşırılığa varan aynı tarih bilincidir ki arşiv tarihçiliğini ortaya çıkaracak ve doğal hafızayı miras hâline getiren müzeleşmeyle, anılaşmayla birlikte *ars memoriae*’yi modern bir kabukla yeniden su yüzüne çıkartacaktı. Her şeyi tarihselleştirme eğilimi, çifte bir harekete açılır. Bir yanda zamanın üç’lü biçimde bölümlendirilmesi ve felsefe-tarih ikiliğinin *ilerleme* kavramında birleşmesi çerçevesinde tekrarlanamaz olanı, geçip gideni, bir imgenin mevcudiyetinde dondurmak, saklamak, arşivlemek, biriktirmek ve böylece *ars memoriae* hareketindeki eğilimin bir tür modern hâli olarak “doğal hafıza”ya yabancılaşmak (daha doğrusu unutuşu reddetmek) vardır. Diğer taraftan da “hafıza hareketi”ne neden olacak bir tarih bilincini canlı tutmak söz konusudur.

Bu hafıza hareketi, bizatihi tarih bilincinin olanaklı kıldığı, hazırladığı, geçmişle fark olarak ilgilenmek bağlamında, kendilik hareketine, kendi sonlu olma düşüncesine dair bir refleksiyona uzanır. Bilincin duygusal bir etkinliği/olanağı olarak hafıza, kendini düşünen düşüncenin bir görüngüsüdür. Bir “arayış”ın konusu olarak hafızayı maddesel ve eylemsel kılmanın olanakları, tamamıyla duygulanan bedende açılırlar. İşte şimdi geçmişi kavramlarla değil, görünür dünyanın içinde aramak olarak ele alacağım nostalji’nin romantik sıra manzarasına geçebiliriz.

C. NOSTALJİ: ROMANTİKLERİN HAFIZASI

Buraya kadar sözünü ettiğim unutuşa içkin yaşam teması çerçevesinde kavranan doğal hafıza, “bulunuş metafiziğini aşma” ile “biçim” arasındaki ilişkiyi gündeme getirir. Şimdi ve burada olmayanı ifade edecek bir biçim gerekir. Gündelik hayatın yansıtıcı/özdüşünümlü bir bilince dayanmayan alışkanlıkla tortulaşmış kamusal dili ve deneyim’in bizatihi reddine dayanan bilim dili, bu olanaktan yoksundur. “Deneyim, dili yetersiz bularak sürgüne gönderir”, ancak deneyim, dili arar, dil tarafından yerine getirilir (Sobchack, 1992: xvii). Deneyim, kendi özgüllüğünü ifade edecek bir dil ister. Bu bağlamda, hafızanın, bir önceki kısımda sözünü ettiğim namevcutlaştırmacı hareketi, “biçim arayışı” olarak tezahür eder. Biçim arayışının kendisi, namevcudiyetin icrasıdır.

Mevcudiyet/bulunuş metafiziğinden çıkma ile namevcut olanı/bulunmayanı temsil edecek, daha doğru bir deyişle “gerçekleştirecek”, “o olacak” –dolayısıyla poetik- bir dil arayışı arasında, içkin bir ilişki vardır. Hafızanın unutuşu aşamayan biteviye arayışı, namevcudiyeti biçim arayışında icra eder. Yaşayan, plâstik bir güç olarak kavranan hafızada, anımsama imkânsız olmalı, geçmiş ele geçirilemez kalmalıdır. Oysa “[m]odernlik, görünmeyene ve ortada olmayana dair metafiziklerin, ikonografinin çözüldüğü zamandır” (Taburoğlu, 2008: 223). Modernitede varlık, varolanların ölçülüp biçilmesinde, hesap edilmesinde kusursuz bir ışıkla aydınlatılmış, belirlenmiştir, bilgi kategorilerine sığdırılmıştır. Varlığın varolanlara indirgenmesi olarak, “şimdi ve burada olmayan”ın dışarıda tutulmasıdır bu.

Jean Starobinski’ye göre, varlığıyla, varolmayanı imleyecek nostaljik nesne, aşkın bir zamana, anonim bir güce, tarihe, yazgıya isnat edilecekse tarihlendirilebilir olmamalı, ne kadar süredir zamanın etkilerine maruz kaldığı bilinemez kalmalıdır (2012: 162). Bu da hazır bulduğumuz kavramların, teorilerin ve yargıların dışında, namevcudiyeti, huzurda bulunmayı imleyecek bir “dil ve üslûp arayışı” sorunu

demektir. “[M]evcudiyetin sanatları olan görsel sanatlar için *namevcudiyet*’i ifade etmenin bir yolu var mıdır? Resim ağıt yakabilir mi? Pastorale klâsik güzelliğin zamandışı ışığını değil, yitirilmiş şeylerdeki o iç parçalayıcı vasfı verebilir mi” (Starobinski, 2012: 158)?

Starobinski, geçip gitmiş ve tedavülden kalkmış bir şeyin görsel temsilinin tehlikelerine işaret ederken, geriye tek bir çarenin kaldığını belirtir: Bizzat mevcudiyetleriyle ortadan kalkmış olana işaret eden nesnelere dönmek (2012: 158)! İşte düşünsel nostaljide tezahür eden geçmiş zaman merakı ve eskiyen, çürüyen, dönüşen nesnelere ve dolayısıyla doğaya olan ilgi, bu “üslûp arayışı”nın belirtisidir. Bu üslûp arayışı, pragmatik bir hafızanın, yani “hatırlamanın poetikası”dır. Mevcut simgeler dünyasında yeri olmayan bir yokluğu ifade edecek bir dil gerekir. Amaç, gerçekliğin bir temsilini yapmak, onun sınırlarını çizmek, onu aydınlatmak, bir imgede dondurmak değil, gerçekliği “gerçekleştirmek”, bizatihi “o olmak”tır. Onu kendi durdurulmazlığı içinde açık bırakmak, kendi oluş ve akışı içinde, sabitlenemezliğinde, “poetik açıklığı”nda, yani aslında kavranılamazlığında, ele avuca gelmezliğinde tutmaktır.

Harabelerde, kalıntılarda, eskimiş ve çürümüş olanda hayâle dalmak, varoluşumuzun bize ait olmaktan çıkmasıyla yüzleşmek, şimdiden uçsuz bucaksız unutuluşa kavuştuğunu hissetmektir (Starobinski, 2012: 162). Ölmeden ölmektir bu ve hem de apaçık duyma’nın duymama olduğunun kabulüdür. Bu ise Aydınlanma’nın ışığıyla fazlasıyla aydınlanmış, bilinebilir, açıklanabilir nesneye karanlık bir gücün gölgelerini, karaltılarını musallat eder. Her şey o kadar da bilinebilir, açıklanabilir, genelleştirilebilir ve herkesin algısına aynı biçimde sunulabilir değildir. Açıklanamaz ve öngörülemez güçleriyle doğa ve onu işleyen insan, karşı-be-karşıdır. Bu yüzleşme ise insanın toplumdan çekilmesiyle elde edebileceği bir kazanımdır. Romantik deha buradan çıkacaktır.

Toplumdan çekilme özgürlüğü, zamanın bütünsel açılması, yani fenomenolojik bir hafızanın karşı durduğu, meydan okuduğu, eleştirdiği “modern kopuş”un gölgesinde olanaklı olmuştur. “Bilgi” değil “duygu” bağlamında ele aldığım hafıza, modern kopuşla olanaklı olmuş bir hafızadır. Modernleşmenin ilerlemeci ve ardışık zamanı, adına “ütopya” ve “nostalji” denilen olguları kendi bağrından yaratmış ve onları yine orada buluşturmuştur. Bu buluşma, adına tartışmalı bir biçimde de olsa “Romantiklik” denilen kendine özgü bir düşünme, duyuş, görüş biçimi yaratmıştır. Ne de olsa ilk kuşak Romantikler’in nostaljisi, *reel politika* değil, *weltanschauung*’du, yani “dünya görüşü”ydü (Boym, 2009: 42).

Kişisel özgürlük talebi ve bununla gelen geçmiş zamana duyulan “melankolik coşku”, Romantiklik düşüncesinde karşılık buldu. Bu düşünce, geçmişi kavramlarla değil, görünür dünyanın içinde arayan, dolayısıyla bilme ile hissetme, duygulanma, duyumsama arasında bölünmüş modern bireyin bir belirtisiydi. Çünkü Romantik düşüncenin erken evresinde olduğu 18. yüzyıl, aynı zamanda giderek “yöntemli” hâle gelen “modern tarih düşüncesi”nin de devriydi. 18. yüzyılın harabelerde kapıldığı duyguya, der Starobinski, “geçmişin belgelerindeki şiirselliği ortadan kaldıran modern tarih düşüncesinin ilerlemesi rakip olmuştur” (2012: 163). İşte hafıza ile tarih, geçmişe yaklaşmanın farklı biçimleri olmalarını burada açığa vurur. Bu nedenle, tarih ile hafıza arasındaki gerilimi, “imge’nin serencâmı” diye okuyorum ben. Tipografik kültürün dayandığı imge’nin yazı hâli ile diğer hâlleri arasındaki gerilimdir bu. Hatırlamanın maddesel ve eylemsel formlarını sinema üzerinden görünür kılma çabam, bu okumayla ilgilidir.

Harabeler, ne zaman ki Starobinski’nin dediği gibi mekân ve zaman bağıntılarına indirgenir (2012: 162-163), orada yöntemli tarih başlar. “Piranesi’nin anıtsal hayâletleri bile sistemli bir tespitten geçirilmiştir; bilim kılığına bürünür rüya.

Unutulmuş tanrıların isimleri çözülebildiğinde, harabelerdeki müphem şiirin ve bunun önkoşulu olan heyecanlı cehâletin sonu gelir” (Starobinski, 2012: 163). Ama şu da var ki yazara göre, çok sayıda tarihçi de mesleğe atılmaya harabeleri seyre daldığı esnada karar verir. Bu, bizi geçmişle ilgilenmenin kökenine, yani ölüm yönünde varlık olmanın hatırlanmasına götürüyor, hani şu modernitenin sözlüğünden kalkmış ölüm’e. Heidegger’in, “yeryüzünün kararın gecesi” dediği modern teknoloji çağında uzağına düşülen şey, insan varlığının bu kökenidir, yani ölümdür (Kurtar, 2009: 21).

Geçmişle ilgilenmenin kökenine gitmek için de varlığı, bütün yargı, teori ve tespitlerin ötesinde kendi hâlinde kavrama olanağı veren, Heidegger’in salık verdiği anlamda görme, işitme ve dokunmayı tefsir aracına dönüştüren biçimlere bakmamız gerekir. Bu biçimlerden biri de sinemadır. Bir sonraki bölümde, bunun, sinemanın olanaklarında bulunacağını göstermeyi amaçlıyorum. Sinema yapmanın da gerçekliği temsil eden değil, gerçekleştiren biçimdir söz konusu olan. Deleuze’ün (2021b) “zaman-imge” kavramıyla karakterize ettiği bir “zaman sineması”dır. Bu biçimler, Romantizm’in mümkün kıldığı arayışlarla ortaya çıkmıştır. Romantizm’in, başlangıçta bir dünya görüşü olsa da, bu görüşü estetik alanında ortaya koyması ve bazı araştırmacılar tarafından yalnızca güzel sanatları ilgilendiren bir hareket olarak anlaşılması, boşuna değildir.

Modernitenin tanıdığı birey olma hakkıyla, birey ya da toplum olmanın anlamı üzerine veyahut geçmişin ulusal hâle getirilmiş mirası, yani tarihbilimselleştirilmesi ve modern yaşamın hızı ve yıkımı üzerine düşünüp içinde yaşadığı zamana ve yere dışarıdan bakan biri olarak Romantik insan, dünyayı yeni bir gözle, çocuksu bir duyarlılıkla katederken kendisindeki yabancıyla, benliğine içkin ötekiyle, modern yaşamın yaraladığı doğanın dehşetiyle, yani ölümlü, çürümeyle yüzleşir ve yerinden

yurdundan olur. Romantizm’in “biçimsel oyunu” olarak “nostalji”, bu romantik duygu patlamalarıyla ortaya çıkar.

Romantik hayâlcilik ya da duygusallık olarak nitelenen bu olgu, Batı’nın *irrasyonel* yönüne sunulan bir katkıdır ve virane, köy mezarlıkları betimlemelerinin hızla çoğalışı, yeni dünya düzeninden melankolik bir uzaklaşma çabasına yorulabilir (Aksakal, 2021: 17). Eski Yunan hekimliğine kadar giden melankoliyi, *neden felsefede, şiirde, siyasette ve sanatlarda en yetkin kişiler melankoliktir* sorusuyla modern deha öğretisi yönüne çeviren Rönesans coşkuları, bireysel kurtuluştan çok bireysel “kendiliğindenliğin” gelişmesine önem verdiler (Ricoeur, 2012a: 94).

Bugün bir “duygulanım biçimi” olarak kavradığımız ve kimlik’le, benlik’le ilişkilendirdiğimiz hafıza türü, Romantik dünya görüşünün ufkunda gelişip serpilmiştir. Hatırlamanın icrası olan poetik açımlanış, Romantizm’in sunduğu biçim arayışlarıyla olanaklı olmuştur. Ancak pragmatik bir hafıza bağlamında, geçmişe yaklaşmanın Romantik biçimi, genellikle hafıza çalışmalarında atlanan bir olgudur. Oysa, bugün hafızayı belli bir duygunun, modernite eleştirisinin, özlemin, kimliğin çerçevesinde ele almamız, hafıza canlanması ya da patlaması diye sözünü ettiğimiz şey, Romantizm’in tarihsel ufkunda işler, onun düşünsel mirası üzerinde yükselir. Bu nedenle, hafızayı modern eleştiri geleneğinin tarihselliğiyle, yani “geçmişe özlem” ile “özgürleşme talebi” arasında salınan özel bir eleştiri geleneği olan Romantik düşünceyle ilişkilendirmek gerektiğini düşünüyorum.

Romantik düşünce, mevcut zamanın ve mekânın dışına çıkma talebinin, “zamansallık arzusu”nun belirtisidir. Nostalji’nin, Romantik dönemin bir görüngüsü olması, bunun kanıtıdır. Tarihsel bir duygu olarak nostalji, Romantizm döneminde şekillenir (Boym, 2009: 44). Hafızanın, kendini düşünen bir düşüncenin görüngüsü, dolayısıyla duygusal bir öz hâline gelmesinin kökü, kendine özgü bir hareket olan

Romantiklik'tedir. Geçmişe olan ilgi, Romantik düşüncenin kızıdır. Siyaset, ahlâk, estetik ve sanayi devrimlerinin sıkıntılarından kaçışın doğurduğu Romantik düşünüş, hafıza olgusunun pragmatik düzlemini, yani hatırlamayı su yüzüne çıkartan biçimleri sunar. Tarihi pastoralleştiren hareket, Romantik düşünürlerin *doğa*, *benlik* ve *tarih* hakkındaki düşüncelerinden gelir ve bu düşünceler, bizatihi modern zaman ve mekân anlayışının eleştirisi üzerinden işler. Romantizm, modernitenin, yine modern olan eleştirisidir ve nostaljiyi doğuran özel türdeki bir modern duyarlılık hâlidir.

Boym, “modern sanat”ın yalnızca yeni bir dil icadı değil, anımsatıcı bir sanat olduğuna değinir (2009: 51). İşte bu anımsatıcılık, kesinlikle namevcutlaştırıcı, yani imgelemin kıyılarında gezinen, geçmişle şimdi-olmayışında yüzleşen, fark’ın yurduna göç eden, varlığı bilgiye indirgenmekten alıkoyan bir anımsamadır. Anti-mimetik oluşuyla, gerçekliği temsil etmeye değil gerçekleştirmeye, eylemsel olarak icra etmeye yönelmiş belli tarzda sinema yapmanın olanağını da Romantik düşüncenin *doğa*, *başkası*, *öteki* ve *imge* kavrayışında buluruz. Bir sonraki ana bölümde ele alacağım filmler, bu açıdan Romantizm’in düşünce, duyuş ve görüş çerçevesine yerleşen filmlerdir. Pekiyi nedir burada çokça adını andığım bu Romantizm? Romantik düşünme biçimi ile bugün kavradığımız hâliyle, yani duygusal ve düşünsel bir hafıza arasındaki ilişki nedir?

1. Nostalji

a. Sözcüğün Kökeni ve Anlamı

Duyguların tarihi, der Starobinski, duygunun ifade edildiği sözcüklerin tarihinden başka bir şey değildir (1966: 81). Tarihinin izini sürmek istediğimiz duygulara, ancak sözlü veya başka yollarla ifade buldukları andan itibaren erişebiliriz. Yazara göre, “nostalji” sözcüğü söz konusu olduğunda, bir hastalığın fiilen yaratıldığı

gerçeğini dikkate almak, bizi kendi kavramlarımızı geçmişe uygulamaktan alıkoymak ve geçmişini kuran tarihsel mesafeye karşı saygılı olmamızı sağlar (1966: 83-84). Yazara göre, tarihsel olarak nostalji sözcüğü, belirli bir duyguyu, açıkça tıbbî terminolojiye çevirmek amacıyla kullanıldı. Mario J. Valdes'e göre de nostalji, ruhun ıstırabını anlatan bir anlam kazanıp edebiyatın bir parçası olmadan önce, tıbbî bir konu olarak kendine özgü bir geçmişe sahip oldu (2012: 25).

Bazı hastalıklar, der Starobinski, yaşamın olağan seyri içinde basit rahatsızlıklar olarak görülür, ta ki hasta doktora başvurup da tıbbî bir öneme sahip olduğu birisi tarafından düşünülene kadar. Tıbbî terminolojide onu ifade edecek herhangi bir terim bulunmadığı sürece, o hastalık yoktur (1966: 84-85). Yazara göre, bazı hastalıkların, yalnızca onlara gösterilen ilginin sonucunda hastalık olarak var olduğunu söylemek, bir paradoks değildir. Nostaljiyi bir hastalık olarak icat etmede, İsviçreli bir tıp öğrencisi Johannes Hofer'in *Heimweh*'e (sıla hasreti'ne) ilgisi belirleyici olur. Hofer, nostalji sözcüğünü, ilk kez 1688'de Basel Üniversitesi'nde yazdığı tıp tezinde⁵⁰ kullandı. Starobinski'ye göre, terim bize artık o kadar tanıdık geliyor ki onun bu bilimsel kökenini anlamakta zorluk çekiyoruz (1966: 85). Boym'a göre de sezgilerimizin aksine nostalji, şiir ya da siyaset alanından değil, tıp alanından geldi (2009: 25-26). Hofer, genç insanların öykülerini anlatmak için "sıla özlemi"nin karşılığı olarak icat ettiği bu terimi, Yunanca iki sözcüğün birleşiminden türeterek bir hastalığın adı olarak tıp yazınına koydu, 17. yüzyılda.

Nostalji, Grek kökenli *nostos* (eve dönüş) ve *algos* (acı, keder, özlem) sözcüklerinin birleşiminden türeyen bir sözcüktür ve Oxford İngilizce sözlüğüne göre, "kişinin evinden veya ülkesinden uzun süre ayrı kalmasının neden olduğu melankoli türü: şiddetli yurt özlemi" anlamına gelir (Peters, 1985: 135). Hofer'in tezinde

⁵⁰ *Dissertatio medica de nostalgia* (Medical Dissertation on Nostalgia or Homesickness / Nostalji ya da Sila Hasreti Üzerine Tıbbî Yaklaşım)

incelediği kişilerden biri olan çiftçi, nostalji yüzünden yemeden içmeden kesilmiş, *ich will heim, ich will heim* (evimi istiyorum, evimi istiyorum) diye inlemiştir ve evine döner dönmez de iyileşmiştir (Cassin, 2018: 17). Barbara Cassin’e göre, Alman kökenli İsviçrelilerin hastalığına Yunanca bir karşılık bulunmuşsa da, aslında “nostalji” Yunanca değildir, çünkü nostaljinin mükemmel bir örneği, şiiri olan Yunan destanı *Odysseia*’da bu sözcüğe rastlamayız. Sözcük, İsviçre Almancası’ndan gelir ve bir hastalığın adı olarak onu ilk bulan kişi de Jean-Jacques Harder adlı bir doktordur. 1678’de, 14. Louis’nin taraftarı olan paralı askerlerin mustarip olduğu sıla hasretini açıklamak için kullanılmıştır (Cassin, 2018: 17). Yazara göre, bütün bir *Odysseia*’da izi bulunan bu sözcükte, “Yunan” hiçbir şey yoktur, tarihte bir dönem icat edilip melezlenmiştir⁵¹ (2018: 18).

Boym’un dediğine göre, bu hastalığın ilk kurbanları arasında okumaya giden öğrenciler, Fransa ve Almanya’da çalışan hizmetkârlar ve ülkelerinden ayrılmak zorunda kalan İsviçreli paralı askerler vardı (2009: 26). 17. yüzyılın yerinden yurdundan olmuş insanları, şimdiki zamanla bağlarını kaybetmelerine yol açan yanılsamalara kapılmak, cansız, solgun ve kayıtsız görünmek gibi birtakım ortak belirtiler gösteriyordu. Hofer, bu hastalığın adını koymasına koydu, ama tam da bunu yaparak salgını azdırdı, bütün Avrupa’da görülen bir olgu hâline gelmesini sağladı. Starobinski’nin dediği gibi, sırf insanlar onlar hakkında konuştuğu için bulaşan hastalıklar vardır; sinir veya akıl hastalıkları, nevrozlar ve hattâ psikozlar gibi, işte nostalji de böyle yaygınlaştı. Hattâ nostaljinin sıklıkla ölümcül olan bir hastalık olduğunu kitaplarda okuduktan sonra, insanlar nostaljiden öldüler (Starobinski, 1966: 85-86). Yazara göre, duygu ve dilin bir etkileşimi vardır (1966: 81). Bir duygunun adı gün ışığına çıkar çıkmaz, sözcük, temsil ettiği duyguyu sabitlemeye, yaymaya,

⁵¹ Starobinski’ye göre, Johannes Hofer’in nostalji tanımı, Greko-Romen geleneğinin psikosomatik tıbbi ile ilgilidir. Kullandığı terimlerden bazıları, Kapadokyalı Aretaius ya da Galen gibi eski ustalara gönderme yapar (1966: 87).

genelleştirmeye yardımcı olur. “Duygu bir sözcük değildir, ama yalnızca sözcüklerle uzaklara yayılabilir” (Starobinski, 1966: 81). Taşra kökenli bu hastalık, sınırlarından çok uzağa, nostalji sözcüğüyle taşındı ve evrensel olarak tanındı. 18. yüzyılın sonuna gelindiğinde, insanlar artık evden uzun süre uzakta kalmaya korkar oldular.

Hofer’e göre, nostalji, sinir özsuyunun beyinde her zaman aynı yönü izlediği ve sonuç olarak aynı fikri ürettiği bir hayâlgücü bozukluğudur ki bu fikir, saplantılı bir “geri dönme” arzusudur (aktaran Starobinski, 1966: 87). Olağan zamanlarda ruh, bütün nesnelerle eşit derecede ilgilenebilirken nostaljide dikkat azalır ve belli birkaç nesne hariç, hasta başka nesnelere kayıtsız kalır. Hofer’e göre, burada melankolinin oynadığı rol yadsınamaz. Özellikle yurtlarından ayrılmak zorunda kalan gençlerin deneyimi üzerinde odaklanan Hofer, insanların evlerinden ayrılmalarına yol açan yaşam koşullarının ilk kez başa geliyor olmasını kabul etse de nostaljiye meyilli olmalarının asıl nedeni olarak, anneden kopuşu gösterir. Starobinski’ye göre, modern psikiyatri Johannes Hofer'e bu rolün altını hemen çizdiği için müteşekkir olmalı (1966: 87).

Fritz Ernst, bu yaklaşımın, Hofer’in çağdaşlarının veya haleflerinin, özellikle de güçlü bir vatansever doğaya sahip olanların itirazlarına yol açmadan kabul görmediğine işaret eder (aktaran Starobinski, 1966: 87). Bu türden bir psikolojik tez, ulusal onura aykırı bulunur ve Zürihli Jean-Jacques Scheuchzer, 1705 ve 1719'da, nostaljinin tamamen mekanik bir açıklamasını önerir. Zamanın bilimsel düzeyi, ruhsal rahatsızlıkların fiziksel nedenlerinin araştırılmasına izin verir ve bu tartışma yüzyıl boyunca devam eder; sonunda, aynı anda iki varsayım (hipotez) birden kabul görür: fiziksel olan üzerinde psikolojik bir etki ve bedenin ruh üzerindeki etkisi (Starobinski, 1966: 88).⁵²

⁵² Fiziksel bir açıklamaya başvurmak, Scheuchzer'e, İsviçreli ulusal karakteri haklı çıkarma fırsatı verdi. Nostaljinin bir atmosfer basıncı sorunu olduğuna ikna olmuştu. İsviçreliler, Avrupa'nın en yüksek dağlarında yaşadıklarından, hoş temiz hava alırlar, ince ve nadide bir hava ile bütünleşirler. Oveya

Bu hastalık, 19. yüzyılın başlarında psikiyatri makalelerine girer. Roderick Peters'in aktardığına göre, 1806'da *Delilik* kitabında T. Arnold, yoğun ve uzun süreli nostalji nedeniyle kendi başlarının çaresine bakamaz hâle gelen ve bu nedenle sığınma ihtiyacı duyanlara, “nostaljik delilik” adını verdiği bir tanı koyar (1985: 135). Peters, nostaljinin izini evrensel uyum imgesinde sürmeyi önerdiği makalesinde, nostaljinin hangi amaca hizmet ettiğini anlamaya çalışır. Nostaljinin amacının önemli bir yönü, der Peters, diğer insanlarla giderek daha fazla ilişki kurabilmektir, ama onların farklılıklarına, özgünlüklerine izin verecek şekilde (1985: 135). Burada, terimin, radyo ve televizyonda sıklıkla acı-tatlı bir keyif anlamında kullanıldığı biçimini kastetmediğini belirten yazara göre, nostaljinin daha ziyade yabancı bir ülkede vatan hasreti çekerken olduğu gibi, insanların hissetmek istemedikleri, duyumsamaktan hoşlanmayacakları bir tür gurbetlik anlamı üzerinde düşünmek gerekir.

Peters, Avrupa'da, Afrika'da, Orta ve Uzak Doğu'da on yılı aşkın bir süre çalışmıştır ve bütün bu kültürlerde ve yerlerde, insanların nostaljiyi deneyimlediğini gözlemlemiştir; üstelik kendisi de bu duyguyu yaşamıştır. Dolayısıyla bu belirli nitelikteki anlamıyla sözcük, “belirli bir deneyimi” ifade eder ve bu belirli anlamıyla da dünyanın her yerinde yaşanan evrensel bir deneyim olarak bilinir, özellikleri de değişmez. Yoğunluğu ise geçici bir üzüntü ve özlemden, sürekli ve bireyin mevcut koşullarıyla başa çıkmasına musallat olan ezici bir arzuya kadar büyük ölçüde değişir (Peters, 1985: 135). Dolayısıyla bu noktada Boym'un, nostaljinin “psikolojik doğuşu”ndan ziyade “tarihsel doğuşu”nu izlemek önerisi, doğru bir yöntemdir (2009: 31). Boym'a göre, nostalji, “özel bir tarihsel kesit”te ortaya çıkan bir duygunun adıdır ve yer değiştirmeye ilgili olduğu kadar, *değişen* zaman anlayışı ile de ilgilidir. Yoksa

inirken vücutları, artan bir basınca maruz kalır, bunun etkisi çok daha büyüktür. Oysa ovada doğup büyüyen bir Hollandalı, kendisini çevreleyen yoğun sisin basıncına kolayca direnen ağır bir hava taşır. Deniz seviyesinde, zavallı İsviçreliler daha kolay sıkıştırılan liflerinin esnekliği nedeniyle daha fazla acı çekerler, uykularını ve iştahlarını kaybederler; çok geçmeden genellikle ölümcül olan sıcak veya soğuk bir ateşe kapılırlar (aktaran Starobinski, 1966: 88). Buna gülmemize gerek yok, der Starobinski, çünkü Scheuchzer'in elinde, çağının barometrik/atmosferik ve hidrostatiklerinden başka bir dil yoktu.

17. yüzyıldan önce de yalnızca Avrupa geleneğinde değil, Arap ve Çin şiirinde de bir klişe olarak özlem, büyük bir yer tutar. Yazara göre, nostalji, sanatla bilimin göbek bağının henüz kopmadığı, zihin ile bedenin, iç ve dış huzurun birlikte ele alındığı bir dönemde, bizatihi şiir biliminin bir teşhisi olarak ortaya çıktı (2009: 31).

Boym'a göre, "modern nostalji"yi Antikçağ'daki "yuvaya dönüş miti"nden ayıran şey, yalnızca tıbbîleştirilmiş olması değildir (2009: 32-33). Modern nostalji, insanın yazgısı, günlük yitirme ve yenilenmeyle ilgili mitik zamanın olanaksızlığı için tutulan yastır. Bu nostalji, manevi bir özlemin seküler ifadesidir. Bu hastalığın, yerel bir hastalıktan modern çağın bir salgınına dönüşmesi, zaman ve tarih anlayışındaki radikal bir kopuşla ilgilidir. Zaman algısının sekülerleşmesi ve zamanın geçmiş, şimdi ve gelecek olarak bölünmesi, özlenen bir geleceği zincirlerinden kurtarıyordu (Koselleck'ten aktaran Boym, 2009: 34). Ancak Boym'un dikkatimizi çektiği nokta, "ilerleme" kavramında ifadesini bulan çizgisel ve seküler zaman kavrayışının, bir yandan da zamanın deneyimlenmesinde "bireyselliğe" ve "yaratıcılığa" olanak tanınmasıdır (2009: 35). Modern yaşamın özgürlük anlayışı, yazarın deyişiyle her zaman tek yönlü ve çizgisel olmayan yaratıcı zaman deneyimlerine yer açtı. Zamanın tekrar edilemezliği ve geri döndürülemezliğine dayanan modern zaman anlayışı, nostaljiyi "ilerleyen bir tarih"ın bağrından türetti. İlerlemeci tarih ve onun geri döndürülemez zaman anlayışında, geçmiş ile şimdi arasındaki iletişimsizlik, yerel ile evrensel modern ikiliğini özümsemiş bir insan tipi yarattı. Burada nostalji, yerel bir özlemi ifade eder, der Boym (2009: 37).

Yerel özlemler, evrensel ve ilerici olanla ilgilenmeyip geriye bakan ve tikel olanı arzulayan nostaljik canlıya iye bir duygudur. Nostalji artık bir hastalık değil, yeni bir duyarlılık ya da yurtseverlik biçiminin adıdır. Dolayısıyla bu yeni duyarlılık türüne uygun biçimde, geçmişe geçmiş olarak değer veren, geçmişin doğası üzerine düşünen;

kendini, Romantik düşünürlerde olduğu gibi, şiir, ağıt ve parçalarla bir tür “oyunsallık” içinde ifade eden, yani “hissetmeye” yönelen bir hareket ile tam da ulusun şafağında tarihin hafızayı hammadde hâline getirdiği dönemde beliren, üstelik bu kez politikleşen, geçmiş miras hâline getiren kamusal politikalar arasında bir zıtlık ortaya çıktı. “Ulus-devletin resmi hafızası, yararsız nostaljiye, nostalji için nostaljiye müsamaha göstermez” (Boym, 2009: 42).

Nostalji ya da melankoli gibi duygularda, geçmiş nesnelleştirmekten ziyade kişinin öz-farkındalığını, ahlâkî özgürlüğü ve hayatın ikircikli yönlerine duyarlılığı doruk noktasına taşıyan bir olanak bulan Kant’ın aksine, bireysel bir olanak olarak beliren nostaljinin değeri, pragmatik açıdan saptanarak geçmiş miras hâline getirildi (Boym, 2009: 40-42). 19. yüzyılda, ulusal ve bölgesel müzelerde, kent anıtlarında kurumsallaşan nostalji, bizatihi nesnesini tam olarak göremeyeceği, yakalayamayacağı bir alacakaranlıkta tutan, bizatihi zamansal uzaklıktan haz alan nostaljinin aksine, geçmiş bilinemeyen bir şey olmaktan çıkardı. Boym’a göre, bireysel özlem, ulusal ideolojide, bireysel hafızaları aşan kolektif bir aidiyete dönüştürülmüş olur (2009: 43).

Geçmişin miras hâline getirilmesi, tarih’in alanına geçtiğimizi duyurur. Bu bağlamda, geçmişin bilinemez olmaktan çıkarılması, sabitlemesi meselesi, tarih ve bireysel psikoloji arasında bölünmüş bir nostalji olgusu açımlar. Artık kamusal bir üslup ve mekân kazanan nostalji, halkın geleneklerini, türkülerini, oyunlarını, sözlerini tesadüfe bırakmayan, onları unutuşa karşı dirençli bir mekâna yerleştiren, dolayısıyla arşivleme tutkusunda ortaya çıkan ulusal karakterli bir başka Romantik harekette uygun bir anlam kazanır. Bu saklama, arşivleme, yani hafızayı “yeniden mekânsallaştırma” girişimlerinin yanı başında, geçmiş zamana meftûnluğu, “nostalji için nostalji”yi ifade eden bir başka eğilim daha belirir: Harabe merakında kendini duyuran doğa özlemi! Bu bağlamda, Romantikler’in hem zamanın geri çevrilemezliğine karşı nesneleri ve

yıkıntıları korumaya olan tutkuları ve hem de zaman zaman ulusal miras amaçlı koruma, derleme ve müzeleştirme faaliyetleri, iç içe geçmiş karmaşık bir hafıza biçimi ortaya çıkarır. Yani burada Romantik hareketin, *ars memoriae* ile *hatırlama* arasında seyreden, bedeninin varlığını duyumsamaya açan özgün bir hafıza biçiminin işaretlerini takip edebiliriz.

İster bu biriktirme, arşivleme takıntısında olsun ister geçmişe sırf geçmiş olduğu için ya da bir öz-farkındalık kaynağı olarak değer verilmiş olsun, burada başka'ya, doğa'ya, çürüme'ye ve ölüm'e dair dünyayla iletişim kurmanın yoluna adanmış bir eğilim buluruz. İşte hatırlayan bir bilincin nüvelerini burada bulacağım –ileriki bölümde hatırlayan bilinci filmler üzerinden betimleyeceğim-. Bu tavırdaki modernitenin salt yeniye değer verişinin, ilerleyen ve hızlanan zaman perspektifinden hep geri ve ilkel görünecek geçmiş tasavvurunun ve şimdiki zamanı kutsallaştırmasının reddine dayalı, daha derin ve radikal bir tavrın gölgesini sezebiliriz. Kendi sonluluğunu nesnelerde görmeye ve “kendilik bilinci”ne erişmek üzere nostalji nesnelere yönelen bir harekette, bu nostaljik nesnelerin mevcudiyetinde, varlığı “bilmeye” değil, “duyumsamaya” adanmış bir varoluşun “maddesel imgelem”ini bulacağız. Bu ise şimdiki zamandan, moderniteden, kamusalılıktan çıkıp, bir “kendi olma olanağı”na kavuşmak için nostalji’yi bir olanak olarak önümüze koyar.

b. Doğaya Özlem: Harabe Merakı

Nostalji, yalnızca bir yere ya da zamana duyulan özlem duygusu olmaktan çıkmıştır. Fredric Jameson’ın yaptığı gibi, geçmişe sığınma duygusu, şimdi’nin bir açmazı olarak da okunabilir (1991: 5). Bir duygu olmasının ötesinde nostalji, bu bağlamda, modern yaşamdaki toplumsal ve kültürel değişimlerle ilgili de bir olgudur. Terimin 17. ve 18. yüzyıllardaki anlamı, bu yüzyılların karakteristik yapıları göz önünde bulundurularak kavranmalıdır. *Aydınlanma çağı* olan 18. yüzyıl, kavramların

pozitivist mantık içerisinde incelendiği bir yüzyıldı. Sözcüğün hem kolektif ve bireysel hafıza arasındaki anlamını ve hem de arka planındaki toplumsal dönüşümlerle ilgisini kavramak için, 19. yüzyıl Romantizmi'nin ve kitle kültürünün ortaya çıkmasını beklemek gerekti (Hutcheon, 2013). Nostalji, bizim yüzyılımızda ise hem psikolojik bir olgu olarak hem de kamusal bir politika olarak, sürgünlüğe ve evsizliğe tepkisel bir yanıt diye ortaya çıkar (Harper, 1966: 21).

Moderniteyle ilişkili ele alındığında nostalji, çok daha derindeki bir modernite karşıtlığını, daha doğrusu modernitenin zaman ve mekân anlayışına eleştiriyi açığa vurur. Romantik dönemde beliren bir üslûpçuluğun parçası olarak bunu, Romantikler'in harabe merakında görürüz. Sonuçta geçmiş i idealize eden bir şey olarak nostalji, özellikle de geçmişteki ideal topluluğa yönelik nostalji, faşizm tarafından olduğu kadar ekoloji hareketi tarafından da dile getirildi (Arblaster'den aktaran Hutcheon, 2012: 22). Vurgu değişti, der Starobinski, artık “hastalıktan” değil, “tepkiden” söz ediyoruz; geri dönme arzusunun değil, tam tersine uyum sağlamanın başarısızlığının altını çiziyoruz (1966: 100). Nostaljiye bir uyumsuzluk tınısı eklendi. Yeni toplumsal koşullara uyum eksikliği!

Yazara göre, birçok açıdan kavram ve terminolojideki dönüşüm, kentleşme sürecinin bir sonucu olarak meydana gelen bir değişimin göstergesidir (1966: 101-102). Yazara göre, nostaljinin sılaya özlemden, ebeveyn figürleriyle ve kişisel gelişimin erken aşamalarıyla ilgili bir tür geçmiş yaşama, çocukluğa, anne sıcaklığına özlem duymaya doğru anlam kaymasının açıklamasını, burada aramak gerekir. Birçok bakımdan kapalı ve koruyucu aile birimi, köy topluluğunun sahip olduğu eğitici ve “özelleştirici” işlevi üstlenir. Daha 18. yüzyılda, Boissier de Sauvages, çocuklarda nostaljinin ortaya çıktığını ve hastalığın belirli bir yerle teması kaybetmekten değil, ebeveynlerden ayrılmaktan kaynaklandığını fark etti.

Starobinski'ye göre, nostalji terimi belirli bir yere, somut bir manzaraya işaret ederken, modern teoriler bireyleri veya onların benzerliklerini, çocukluğa egemen olan sembolik/simgesel ikâmeleri belirtir. Bugün sosyal adaptasyon/uyarlama teorisinin etkisi altındayız ve nostalji, bu vurgu değişikliği ile anlamlandırılır. Nostalji, artık kişinin anavatanını kaybetmesini değil, arzusunun engellenmediği ve ertelenmeye mahkûm olmadığı aşamalara geri dönüşü ifade eder (1966: 103). Sürgün edebiyatının, çoğunlukla çocukluğun kaybıyla ilgili bir edebiyat olmasını buna bağlar Starobinski. Cassin'in dediği gibi, kök salmak ve kökünden sökülme, nostaljinin özüdür (2018: 19). Ancak artık hiçbir yerde kök salamayan modern insan söz konusu olduğunda, sorun kökünden sökülme değil, yetişkin dünyasının zorunlulukları ile çocukluğun benzersiz konumunu korumanın cazibesi arasındaki çatışmadır (Starobinski, 1966: 103).

Nostaljik kişi, artık kendi tarihi içinde geriye doğru hareket eder, “köy” içselleştirilmiştir, sıra içeridedir (Starobinski, 1966: 102). Uyumsuzluk teorilerinin ağırlığı altında nostaljinin çöküşünü, taşradaki tikelciliğin çöküşünde aramak gerektiğine dikkat çeken Starobinski, yerel ritüeller için Batı Avrupa'da bir yere işaret etmek neredeyse artık olanaksızlaşmıştı, der. Eve doğru geriye bakmak artık bir eziyet değil, hiçbir faydası olmayan bir şeydi. Ancak nostalji teorisi, ilk başta bu yerelciliğe dönme arzusuyla karakterize oldu. Avrupa'da büyük şehirlerin yükselişi sırasında, büyük ölçüde gelişmiş ulaşım araçlarının nüfusun hareketini çok daha kolaylaştırdığı sırada geliştirildi (1966: 101-102). Ama aynı zamanda, köyün sosyal birimi, vilâyetin özellikleri, yerel gelenekler, yerel lehçeler, bütün etkilerini göstermeye de devam etti. Köy ortamı ile şehirdeki veya ordudaki bir bireyin karşılaştığı koşullar arasında büyük bir fark vardı. Oldukça yapılandırılmış olan köy ortamı, önemli bir etki oluşturmuştur. Nostalji, ana kucağı, aile ya da çocuklukla ilişkilendirilmeden evvel bir kırsal yaşama, köye, doğaya geri dönüş arzusunu ifade etti. Nostaljinin çöküşü ve kent insanının

sıkıntılarını anlatan bir kavram hâline gelmesi, pastoral olanın kaybının yasının çöküşüne işaret eder.

İşte nostaljinin ütopyaya açıldığı nokta, bu kaybın kabullenildiği yerde başlar. Çocukluk aşklarımızın cennetinin, der Auge, o kadar da güzel olmadığını içten içe biliriz, aslında orada bulmayı umduğumuz şey, şimdiki özlem, arzu ve hayâllerimizdir (2021: 61). Nostaljinin en delice ve gerici tutkuları besleyebilecek bir harekete, aynı'ya açılması ya da başka'ya, bizi aidiyetlerimizden kurtaran daha geniş bir dünya görüşüne açan bir olanak olarak ortaya çıkması, bu arzu ve hayâllerin sahnesinde açılır. Nostalji, Auge'ye göre, rutini, alışkanlığı aşındıran bir şeydir (2021: 63). Yazara göre, geçmişin bireylerin yaşamları üzerindeki etkisinin birçok adı vardır ve bunlardan biri nostaljiyse bir diğeri de rutindir. "Rutin, hiçbir aksiliğin çıkmadığı bir alışkanlık, insanın kendini ve yaptıklarını düşünmeye ihtiyaç duymadığı bir devamlılık, bilinçsiz bir sadakat, tembelliktir" (Auge, 2021: 63-64). Nostaljinin aşındırdığı şey, tam da budur; hattâ rutinin sorgusuz sualsiz akıp giden gerçekliğinde başka şeylerin de mümkün olduğunu tekrar hatırlatarak sınar onu (Auge, 2021: 64).

Bu bağlamda nostalji, hafıza-unutuş diyalektiğinin sergilendiği bir arayış duygusu olarak, bugünün kamusalılığından çıkmak, öz-farkındalık için bir olanaktır. Kant, çok daha önce, nostaljik kişinin, doğduğu ortamı kurtarmaktan çok kendi çocukluğunun duygularını kurtarmak istediğini belirtmişti (aktaran Starobinski, 1966: 102). Geri dönme isteği, kendi kişisel geçmişine doğru yön değiştirmişti; ama bu yön değişikliği, nostaljiyi bir tür kamusalılıktan çıkış olanağı olarak dikkate almamız gerektiğini duyurur. Kant'ın bu öngörüsü, idealize edilmiş, ulusal miras hâline getirilmiş, müzeleştirilmiş, yani mekânlaştırılmış bir geçmişle, bireysel ile toplumsal duygular arasındaki, hattâ hafıza ile tarih arasındaki bir aktarım yeri olarak müzakere eden bir hatırlama anlamında nostaljiyi kavramamı, ele almamı sağlar. Çünkü bu ikisi

arasında bir çatışma vardır. Nostalji, bir “kendilik” olanağıdır, biçimdir; bilincin bu olanağa kavuştuğu varoluşsal bir hâldir.

Andreas Huyssen’in dediği gibi, nostalji, doğrusal ilerleme kavramlarına karşı koyar, hattâ onları baltalar (2006: 7). Ama geçmişe duyulan nostaljik özlem, aynı zamanda her zaman başka bir yere duyulan özlemdir de. Nostalji, tersine bir ütopya olabilir, der Huyssen. Boym’un da dediği gibi, nostaljik birey, her zaman geriye bakmaz, bakışlarını yana da çevirebilir; ama bu kez ironi, ağıt, şiir ya da fragmanlarla kendisini ifade eder (2009: 40). Walter Benjamin de böyle yapmamış mıydı? Benjamin’in nostaljisi, geçmişe değil, şimdiki zamanadır. Şimdi’nin olanaklarına, gücüllüklerine, yani tarihin ilgilenmediği parçalara bakan Benjamin, şimdi’nin arkeolojisini yapar (Boym, 2009: 59). Bu ise hatırlamanın, daha önce de değindiğim gibi, doğrusal olmayan ve arayışla ilgili patikalarında gezinen “kendilik bilinci”nin bir görünümüdür.

Kant, melankoli, nostalji ve öz-farkındalık bileşiminde eşsiz bir “estetik duyum” seziyordu (Boym, 2009: 40). İşte Huyssen, nostaljiyi tetikleyen uzamsal ve zamansal arzuların sıkı birleşimini, bu bağlamda estetik bir nesnede, mimari harabede bulur (2006: 7). Nostaljinin içkin olarak zamansal ve mekânsal bir karakteri olduğunu söyleyen Huyssen’e göre, nostaljinin zaman-mekân bileşimi kendini en çok harabede gösterir. Harabe, bu bağlamda nostaljinin arzusuna uygun bir yerdir. Harabenin gövdesinde geçmiş, hem kalıntılarında mevcuttur hem de artık erişilebilir değildir, bu da harabeyi nostalji için özellikle güçlü bir tetikleyici yapar.

Yazara göre, 18. yüzyıldan beri Batı modernitesine damga vuran “harabe kültü”, aslında başka gelecekleri hayâl etme gücünü henüz yitirmemiş olan daha eski bir çağa duyulan bir nostaljiyi gizler. Malûm, 20. yüzyılın felâketlerinden sonra modernliği olumlu karşılamak zordur, ama henüz bu felâketlerden önceki pırıltılı çağa karşı bir

coşkudur söz konusu olan. İşte harabe, modernliğin daha önceki bir biçimine duyulan özlemin anahtar sözcüğüydü. Daha önceki bir modernliğin kaybına ağıt ile yirminci yüzyılın moloz üreten yıkımları ve yıkıntıları arasındaki bağı sorgulayan Huyssen’e göre, “yıkım”, modernitenin en başından beri merkezi bir konudur. Modernite, özünde bir yıkımdır. Yıkım olarak modernite, 20. yüzyıldan çok önce ve kesinlikle postmodernizmden önce bir topos/yer/mekân idi (2006: 9). Yazara göre, harabe, harabelerin ontolojik karakteri değil, 18. yüzyılda, modernitenin başlangıcında zaten mevcut olan çürüme, parçalanma ve yıkım anlarına işaret eden önemli bir kavramsal ve mimari takımyıldız olarak anlaşılmalıdır. Nostaljinin zamandışı bir öz değil de modernitenin ürettiği bir tarihsel olgu olmasını, bizzatihi bu harabelerin modern yıkıntılar olmasında aramak gerekir.

Starobinski’nin deyişiyle, 18. yüzyıldaki büyük toplumsal birlik rüyasının içinde cisimleştiği geleneksel idil türünün, buradaki melankolik coşkun (2012: 141), geç modernlikteki harabe tahayyülümüze musallat olmaya devam ettiğini belirten Huyssen’e göre, 18. yüzyıl harabeleri ve nostaljisi için önemli olan “çürüme”, “erozyon” ve “doğaya dönüş”, Roma harabeleri arındırılınca ve açık hava opera performansları için mizansen olarak kullanılmaya başlanınca ortadan kalkar (2006: 10-12). Ortaçağ kale harabeleri veya sonraki yüzyıllardan kalma harap mülkler restore edilerek konferans alanları, oteller veya kiralık tatil yerlerine, endüstriyel kalıntılar ise kültür merkezlerine dönüştürüldüğünde özgünlük konusu, yalnızca restore etmenin bir parçasına dönüştü; ve bu, nostaljiyi tetikleyen bir şeydir (Huyssen, 2006: 10). 18. ve 19. yüzyıllarda hâlâ var olan “otantik kalıntılar”ın, geç kapitalizmin meta ve hafıza kültüründe artık yeri yok gibi görünüyor. Hızlı kapitalizm çağında, bir şeyin kendiliğinden eskimesi olanaksızdır. Restorasyona dayalı bu kültürde eskimişlik yapay olarak yaratılır, gerçekten eski olanı tanımak ise zorlaşır. Yazara göre, bu, gerçekten özgün olana yönelik arzuyu diri tutar. Bu arzunun kendisi, nostaljidir (2006: 12).

“Özgünlük özlemi”, der Huyssen, “medyanın ve meta kültürünün ötekine duyduğu romantik özlemdir” (2006: 12). Fred Davis’e göre, nostaljinin popüler ve ticari kullanımıyla birlikte milliyetçi ve tıbbi tınısı giderek kaybolmuştur, çocukluğun ve taşranın hatırlanması tamamen meta kültürüne havale edilmiş ve böylece hastalık anlamı tekmi unutulmuştur (2011: 447-467). Her ne kadar nostalji pazarlarının ve otantikliğin ideolojik olarak araçsallaştırılması haklı olarak eleştirilse de özgünlük arzusu ticari nostaljiyle öyle kolayca özdeşleştirilemez. Karalama, nostalji eleştirisinin baskın bir tarzıdır (Radstone, 2007: 115). Ancak Huyssen’e göre, otantiklik, kültürel bir hastalık olarak mahkûm edilemez. Bu türden indirgemeci eleştirilerin gözden kaçırdığı şey, nostaljiye doğanın hatırlanmasının eşlik ettiğidir (Huyssen, 2006: 13).

Bu bağlamda, Giambattista Piranesi’nin Aydınlanma çağının ortasındaki gravürlerini inceleyen Huyssen, bu gravürlerdeki hayâli harabelerin, bir tür kapatma/kapatılma olarak modern çağın felâketlerini öngördüğünü belirtir (2006: 18). Onun harabelerinin tehditkâr aurası, geçmiş ile bugünün, doğa ile kültürün, ölüm ile yaşamın baskıcı iç içe geçmesini izler. Mekâna zamansal derinlik katan bir şey olarak harabe, çekiciliğini çürümeye, geçip gitmiş olana işaret etmesinden alır. Georg Simmel’e göre, harabede, insan elinden çıkmış bir şey tabiatın eseri gibi sunulur (aktaran Starobinski, 2012: 161). Oysa modernist mimari, beton, çelik ve cam gibi yapı malzemeleriyle, bir taş gibi erozyona ve çürümeye maruz kalmaz, yani doğaya dönüşü reddeder (Huyssen, 2006: 20).

c. Kendi Olma Olanağı Olarak Nostalji

Huyssen’in de ifade ettiği gibi, Piranesi’nin çalışması, aydınlanmış moderniteye başlangıcından beri eşlik eden özeleştiril bir bilincin görünümüdür (2006: 19). Bu özeleştiril bilinç üzerine, Romantikler’in estetik tahayyülüyle gelen öz-farkındalık hâli üzerine düşünmek, yeni bir nostalji biçimi doğurur. Yani nostalji ile kendi olma, kendini

düşünen bir düşünceye, refleksiyona açılma arasında bir ilgi vardır. Günümüzün nostaljisi biraz böyle bir nostaljidir ki Boym'un isabetli tipolojisinde betimlediği gibi, “düşünsel bir nostalji”dir bu. Nostaljiyi “özbilinçli özlem arayışı” diye betimler Boym (2009: 19-20). Düşünsel nostalji türünde amaç, özlem duygusudur, eve dönüş ertelenir; buradaki özlemin mutlak bir hakikat ya da gelenekle bir ilgisi yoktur.

Nostalji olgusunun, sonunda bir yere, sılaya duyulan dokunaklı özlem olmaktan çıkıp bir ütopyaya ya da çocukluk ve gençlik yıllarına dönüşle, yani güçlü bir “ben duygusu”yla karakterize olan hatırlama arayışına evrilmesi, onu bireysel olan ile toplumsal olan arasındaki bir aktarım yerine dönüştürür. Çünkü güçlü bir ben duygusu, bu bilincin yöneleceği bir dünya ister. Kökensel zamansallığın biçimleri/türevleri olarak toplumun zamanı ve mekânı veyahut geçmiş, şimdi ve gelecek hakkında düşünebilmek için, bizatihi kamusalığın körleştirici herkes gibiliğinden çıkmak gerekir. Nostaljinin evrildiği ve zaman içinde kazandığı düşünsel anlam, nostaljiyi bizatihi bu çıkışın olanağı olarak kavramayı sağlar.

Eğer nostalji, yetişkin dünyasının zorunlulukları ile çocukluk arzularının cazibesi veyahut geçmişin ve kültürün artık kendisiyle organik bağ kurulamayan miras hâline getirilmesi, arşivlenmesi, müzeleşmesi ve kurumsallaşması ile bilinemez ve sabitlenemez olması arasındaki eşikte, gerilimde biçimlenip, bu ikiliklerin diğer tarafına göç ederek sılasından uzaklaşıyorsa, bizi Heidegger'in alelâde zaman dediği saat zamanından, yani kamusal takvimden, zaman-içindelikten çıkarıp, varlığın anlamı olan zamansallığa bağlayan bir olanak olarak düşünülebilir. Çocukluğun kaybı, dünyayla ilişki kurmanın belli bir biçiminin kaybıysa, özbilinçli özlem arayışı, çocukluğun imgeleminde bir yeniden kurma olarak, yani dünyayı yeniden ve ilk kez görüyormuş gibi deneyimlenir, icra edilir.

“Çocuk”, der Gaston Bachelard, “doğuştan bir maddecidir. İlk düşleri organsal tözlerin düşleridir” (2006: 16). İşte çocukluğun imgeleminde kendi maddesini arayan özlem, bir tür hafıza-unutuş diyalektiğini icra eden bir çalışmaya, arayışa açılır. Hatırlamak için şimdiki zamandan çıkmak, şimdiki bilgileri, kuramları, kanaatleri, kavramları askıya almak, mekândaki şeylere yeni bir gözle bakmak, onları “seyretmek” gerekir. Yani nesneye, görünür dünyaya yabancılaşmak gerekir. Bunun için görme, işitme ve dokunma yetilerini, dünyayı tefsir etmenin araçları olarak yeniden ele almak gerekir (Heidegger, 2008 [1927]: 85). Bunun bir anlamı da çocukça bir duyarlılık geliştirmektir. Burada Bergson’un, geçmişle olan bağlarından çözündükleri için bir zaman sonra doğuştan gibi geldiğini söylediği (2007 [1896]: 61), yani körleştığımız, görünmezleşen sıradan edimlerin, eylemlerin, işlerin, mekânın, yeniden keşfi söz konusudur. İşte hatırlama çalışması, arayış, özlem, bu keşfin defterine kaydolur.

İçinde hapsoldüğümüz anlam perdelerinde zamanı açmak, bizi bedenle ve dünyayla doğrudan temasa sokan “madde”ye ulaştırır. Nostaljinin “pastoral bir biçim” olmasını açıklayan şey, budur. Kendinden itibaren aklın ve deneyimin kurulduğu yerde, bedenin ve dünyanın çıplak varlığı açılanır. Bu daha önce, Halbwachs’ın tarih eleştirisine yer verirken değindiğim gibi, Halbwachs’ın geçmişle olan ilişkimizde kavramların yerine imgeleri koyma önerisiyle ilgilidir. Dolayısıyla nostalji, bu düşünsel kılığıyla geçmişe yaklaşmanın biçimleri arasında bir dolayım yeridir. Tarihin yabancılığı, nostaljiyle hafifler. Dünya bize tanıdık gelir. İnsan, dünyasallığı nesnelerden çekip çıkarır.

Bachelard’a göre, aklımızın imgeleyici güçleri çok farklı iki eksen üzerinde gelişir. Kimileri kendini yeni veya beklenmedik olan karşısında gösterirken kimileri de “varlığın temelini eşelerler; varlığın içinde hem ilk olanı hem de sonsuz olanı bulmaya çalışırlar” (2006: 7). İki imgelem biçimi ayırt eder yazar: Biçimsel nedene yaşam veren

“biçimsel imgelem” ve maddesel nedene yaşam veren “maddesel imgelem”. Biri yeniden biçimlendirmeye, diğeri biçimlerin ardındakini görmeye açılan iki imgelem biçimi. Madde, bir biçime muhtaçtır, ama biçimin gerisinde de imgeleyici gücün kökü vardır. O hâlde, kendini gösteren imgelerin örtüsü altında gizlenen imgeleri bulmak için uğraşmak gerekir (Bachelard, 2006: 8). Bunu ben, hatırlama ve unutuş diyalektiği olarak yorumluyor ve anlıyorum. Hafızanın arayışıdır, pragmatik boyutudur bu.

Bu bağlamda, nostalji, basit ve yüzeysel bir biçim oyunu olmayabilir. Harabe tutkusunda kendini açığa vuran hafızanın maddesel töze bağlanması için, biçimsel bir güç taşır nostalji. Belki nostaljik kişi onun için, *Nostalgia* filmindeki Gorçakov ya da *İz Sürücü* filmindeki⁵³ İzci gibi, bazı imgelere ya da nesnelere saplantılıdır. Nostaljinin malzemesi, biçimler, imgeler, nesnelerdir; onların çıplak varlığıdır, maddedir. Kavramlarla değil, izlenimler, imgelemler ve basit duyu verileriyle çalışır nostalji. Kaydeden, depolayan, biriktiren ve bilmek isteyen, tarih gibi “açıklamak” isteyen değil, “hisseden” ve kendini hissetme ânında yakalayan ve seyreden edimsel ve bedensel bir hafıza vardır burada. Nostalji; duymak, koklamak, dokunmak, görmek, hissetmek ister.

Nostaljinin, sıra hasreti, eve dönüş acısı anlamlarını taşıdığı zamanlarda, çağrışım sihriyle işleyen bir hastalık olduğunun düşünülmesi (Boym, 2009: 27), hafızanın fenomenolojik olarak açılması sayesinde dünyayla kurulan bir etkileşim, iletişim, keşif edimi, tefekkür olanağı olarak düşünülmesine doğru evrilir. Merleau-Ponty’nin dediği gibi, “[a]lgılamak, hatırlamak değildir” (2017 [1945]: 54). Bergson, bütün bir algı deneyimini hatırlama vesilesi yapmıştı. Özne, kendi geçmişi olarak vardır. Kaydeden, müzeleştiren, miras hâline getiren kamusal hafıza, tarihsel olarak arayış hafızayla yan yana olduğuna göre, bu iki eğilimin birlikteliği, ilerlemeci tarihsel kopuş düşüncesinde en başından içerilmiştir. Bu kopuş, hafıza canlanmasında anlatımını

⁵³ Bu çalışmanın bir sonraki bölümünde

bulan bir ulusal harekette ifade bulur. Kendi kendini düşünen düşünce, geçmişin miras hâline getirilmesinde de boy gösterir. Ulus, tasarlanan bir birlikte-varlık biçimidir.

Nesnelere, el altındakilere, varlık tarzı “mevcut olmaklık” olan şeylere yönelik belirli ve özel bir ilgi, kamusalılığın herkes gibiliğinden çıkartıcı bir maddesel duyuma açılır. Heidegger’in hergünkülük çözümlemesinin de gösterdiği gibi, nesnelerin asıl varlık tarzı, gündelik ilgilenmeler sırasında gözden kaçırılır. Dolayısıyla nesnelere yönelik nostalji, yani aslında “nostalji için nostalji”, nesnelere yeni bir gözle bakmanın olanağını verir. Bu da zamanı mekân içindeki, varlık tarzı mekân içindelik olan şeylerde açan biçimsel oyuna, kamusalılıktan çıkma olanağını verir. Bu bağlamda, nostalji, gündelik olanın aşılmasıdır. Ama bunun için de kamusalılıktan çıkmak, Bergson’un deyişiyle yararsız olana değer vermeyi bilmek gerekir. İşte gündelik ve sıradan olana yönelik nostaljik, özlemlî bakış, bunu sağlar.

Hatırlayacak olursak, Heidegger, insanın varlığını kendi doğumu ile ölümü “arasındaki” bir varoluş diye tarif ediyordu. Bu demektir ki insan, var olduğu sürece ölümün yabancılığında konaklayacaktır, sıra hasretini doğuran budur (aktaran Çırakman, 2009: 13). İnsanın trajik varlığıdır bu! Yukarıdaki bölümde, “insan, hangi varoluş hâllerinde zamanın ekstazlarını açılar ve kendi zamansallığıyla yüzleşir” diye sormuştum. İşte nostalji, insanı kendi zamansallığıyla, sonluluğuyla yüzleştiren bir varoluş hâlidir. Bizi sarmalayan varoluşsal bir duygudur. İnsanın, en hakikî varlık olanağıyla karşı-be-karşı geldiği ve de hergünkülüğün herkes gibiliğinde kendi olma olanağına kavuştuğu hâllerden biri de nostaljidir.

2. Romantik Düşünce

a. Modernitenin Modern Eleştirisi

Romantikler'in bütün geçmiş ve harabe merakı, hafıza toplumlarına dışarıdan bir bakıştır. Geçmiş ile *fark* bağlamında ilgilenmek, geleceği tasarlamak için geçmişe yönelmek veyahut da geçmişe veri biriktirmek dışında *yaklaşmak*, Romantikler'le başlar. “Romantizm, XVIII. yüzyılın maddi yönü ağır basan birikiminin karşısına; aklın karşısına şevki/coşkuyu koymak; ortak aklın/sağduyunun karşısına imge ve algıyı çıkarmaktır” (Aksakal, 2011: 13). 18. yüzyılın ikinci yarısında, yani Romantik akımın hemen öncesinde, Batı dünyasındaki düşünce, duygu ve eylemleri etkileyen kökten değer değişiklikleri, en canlı anlatımını Romantizm'de buldu diyen Isaiah Berlin'e göre, Romantik akım, bu kökten değişikliklerle bağlantılı olduğundan yalnızca bir sanat akımı olarak görülemez (2004: 12).

Nasıl ki her uygarlık, onu yansıtan, karakterize eden belirli bir yaşam örüntüsü tarafından belirlenmişse, Romantik akımı karakterize eden yaşam örüntüsü de İngiltere'deki endüstriyel, Fransa'daki siyasal, Rusya'daki toplumsal ve ekonomik devrimlerden daha az kapsamlı değildir (Berlin, 2004: 13). Dolayısıyla Romantizm, Berlin tarafından, bu devrimlerin altyapısını oluşturan, onlara ilham veren, bir tür “örtülü devrim” olarak betimlenir (Aksakal, 2011: 37). Bu bağlamda, Romantizm, topyekûn bir yaşam tahayyülü, bilinç hâli, modernliğe, doğaya ve topluma karşı bir duruş, üç büyük devrimle bağlantılı bir yaşam ve düşünce biçimi, bir üslûptur. Romantik düşünürler, Hegel'den Nietzsche, Dilthey, Heidegger, Adorno, Derrida, Benjamin ve Foucault'ya kadar düşünce tarihinin önemli isimleri üzerinde önemli bir etki bırakmış, ancak katkıları modern düşünce geleneği içinde anonimleşmiştir (Dellaloğlu, 2010: 9-10).

Romantizm, modernliğin karşısına, bizzat modern/modernleşen toplumların düşünürleri, sanatçıları tarafından çıkarılmış *modern* bir eleştiri biçimidir (Aksakal, 2011: 14). Modernizmin bizi bağırda, modernliğin eleştirisi Romantizm, bu bağlamda hem erken bir modernizm hem de en erken bir modernlik eleştirisidir. Çünkü “mimesis estetiği, yirminci yüzyılın başında değil, on sekizinci yüzyılın sonunda parçalanmıştır” (Dellaloğlu, 2010: 10). Bilindiği gibi, Platon’un yozlaşmayan biçimlerden, yani hakikatin bilgisinden mutlak biçimde ayrı tutulmasını salık verdiği doğanın ve yaşamın taklidi ve yansıması olarak sanat kavrayışı, Romantik dönemde doğa düşüncesinin kendisi dönüşüme uğrayınca gözden düşer. Buna göre sanat, doğanın basit tekrarı değildir. Doğa, artık ideal tiplerin büyük ambarı değil, maddi ve oluş hâlinde bir dinamizmdir, üretken ve yaratıcı bir kaynaktır (Starobinski, 2012: 132). Sanatın doğanın aynası olarak görülmemesi bağlamında, “Romantizm, anti-mimetik bir estetik” (Dellaloğlu, 2010: 10). Bu ise yaşamın ne olduğuyla değil, ne olması gerektiğiyle ilgilenmek, yani yaşamı tasarlamak demektir. Tarihteki her şey, doğa da dahil, insanın yaratıcı etkinliğinin bir sonucudur, bir tasarımıdır. Bu bağlamda tarih de ikinci bir doğadır.

Yaşama ve doğaya karşı böylesi bir üslûba koşut olarak, Romantik düşüncenin hafıza kavrayışını cisimleştiren Romantik hafıza mecazları, doğal süreçlere, hiçbir müdahale olmaksızın büyüyen ve akan şeylere atıfta bulunur (Draaisma, 2007: 108). Bu dönemle birlikte doğa imgeleri, hafıza eğretilmeleri olarak kullanılmaya başlanır. Draaisma’nın belirttiğine göre, Romantikler, hafıza için kullanılan mekanik eğretilmeleri bir hakaret olarak algılar (2007: 103). “Hatırlama gibi ince bir yetenek, zihnimizin kalesi, düşüncelerimizin, duygularımızın, bilgilerimizin bu ikâmetgâhı, ancak organik metaforlarla ifade edilebilirdi” (Draaisma, 2007: 103-104).

Yazara göre, 19. yüzyılda hafıza, bilgiyi depolama ve yeniden üretme mekanizması olarak görülüyordu, mekanik araçlarla inceleniyordu ve bu eğilim, Descartes ile Hooke'un 17. yüzyıldaki mekanik hafıza teorilerinin bir uzantısı gibiydi (2007: 103-104). Mekanikçi düşünce, sanki tarih içinde hiç kesintiye uğramamıştı, duraksamamıştı. Hâlbuki biri 17. yüzyıla diğeri 19. yüzyıla iye bu iki mekanikçi hareket arasında, gerçekliğe bakarken makineyi model alan bilime karşı durmuş, kısa ama çok etkili bir hareket vardı: Romantizm! Romantikler, mekanik eğretilmeleri yalnızca karşıtlık oluşturmak için kullandılar ve imgelerinde doğa, büyüme ve değişimden esinlendiler (Draaisma, 2007: 103-104).

Romantikler'in hafıza manzaralarında, ormanlar, çayırlar ve lâbirentler gibi doğadan türetilmiş hafıza eğretilmeleri vardır. Bu doğa metaforlarında, hafızanın gizli doğası, mağara, maden ocağı, denizin derinlikleri ve dehlizler gibi mecazlarla düşünülür (Draaisma, 2007: 20). Büyüyen, hareket eden, çürüyen, doğan, batan, gizlenen, patlayan doğa imgeleriyle ifade edilen bir hafıza kavrayışı, Romantik dönemde zamanın ve tarihin “panteistik” biçimde algılandığını ortaya koyar. Bu durum, genel olarak Romantik düşüncenin merkezindeki “organik birlik” düşüncesinden kaynaklanır. Buradaki *panteistik* vurgu, Romantikliğin karakteristik bir özelliğidir. Bu durumu, imgenin hâllerinden birine indirgenmemesi bağlamında, Romantizm'in hafıza kavrayışına bir katkısı olarak değerlendiriyorum. Romantik düşünceyi, hafızayı edimsel, maddesel ve plâstik bir temelde kavramak için varsıl bir olanak olarak varsaymam, bu değişikliklerle, yani imge ve sanat konusundaki modern kopuşla ilgilidir.⁵⁴

Bütün bir modern Batı düşüncesini yoğun biçimde şekillendiren, başta estetik, siyasal, edebî, toplumsal, psikolojik ve ahlâkî sonuçları olan, bizatihi geçmiş zaman

⁵⁴ Carlo Ginzburg (2009), imgelere bakışımızı derinden etkilemiş bir olay olarak, imgelerin doğası üzerine akıl yürüten Eski Yunan felsefesi ile putperestlik korkusu içindeki Yahudi geleneği arasında, imge konusunda süregelen çekişme bağlamında, imgeyi kavramakta bir değerler dizisi değişikliğiyle sonuçlanacak modern kopuşu ele alır.

tutkusunun merkezde olduğu bu tavrın, kendine özgü ve bugünkü hafıza kavrayışımızı derinden etkileyen bir “hafıza poetikası” vardır. Romantik düşünce, geçmişe karşı şiirsel bir coşku, “geçmişe özlem” ve bir yandan sonsuz bir yaratıcı etkinlik olarak “özgürlük” anlayışını biraraya getirir. Hafıza fenomeninin kendisi de en az Romantik tavrın kendisi kadar estetik, toplumsal, felsefi, psikolojik ve politik alanların kesişiminde durur. Bir başka deyişle, Romantik tavrın bu hâline sebep, bizatihi Romantizm’in hafıza poetikası, geçmişe yaklaşma tarzıdır.

Meselâ Friedrich Schlegel’in –”romantikliğin bu en büyük müjdecisi, peygamberi[nin]” (Berlin, 2004: 33)- zaman-mekân kavrayışında, bu tarzın çarpıcı bir ifadesini buluruz. Zaman ve mekân, insan bilincinden bağımsız biçimde vardır, fakat hafıza ve sezgiyle bağlantılı olarak ortaya çıkar ve onları somutlaştıran bizatihi imgelemdir (aktaran Dellaloğlu, 2010: 68). Bu, zaman ve mekân kavramlarının “deneyime”, “öznelleşmeye”, “yaratıcılığa” açılması demektir. Schlegel, Novalis, Hölderlin gibi Romantikler, zamana öznenin gözüyle bakarlar; öznel zaman, mutlak zamanın temsidir (Dellaloğlu, 2010: 69). Böylece insanın yaratıcılığı, zamanı ve mekânı kendisi için ne kıldığı önemli olur, zamanla ve mekânla bunun için ilgilenilir. Öznel zamanın mutlak zamanın temsili olması düşüncesi, gündelik vasat zaman içinde yakalanan zamansallık, her an kendisine dönebildiğim geçmiş zaman temasına, çalışmanın başında alıntıladığım Heidegger’in zaman kavrayışına yeniden döndürür bizi.

Romantizm; Fichte, Schiller ve Schelling gibi, bütün bir bilgi etkinliğini yaratıcı eyleminin konusu olarak gören *Alman idealizmi*’yle birlikte gelişmiş bir akım olarak, tarihçilik uğraşının estetik bir etkinlik olduğunu, geçmişe yönelik ilginin estetik bir coşkunun ifadesi olduğunu duyurur (Özlem, 2010: 107-108). Bu bağlamda, örneğin Novalis’e göre, ses veren bir geçmiş olarak doğa da tarihin bağrından çıkar (aktaran

Özlem, 2010: 108). Çünkü tarihteki her şey, doğa da dâhil, insanın yaratıcı etkinliğinin bir sonucu, bir tasarımıdır. Burada –önceki bölümde değindiğim- tarihe bütüncü yaklaşım ve *ilerleme* idesi var olmaya devam etse de Romantikler’in tarih anlayışı, sistematik temellere dayanmaktan çok “tarih üstüne bir coşkulu şiir” sayılabilir (Karl Löwith’ten aktaran Özlem, 2010: 108).

1773’te, erken Romantikler’den Johann Gottfried Herder, Letonyalı köylülerin, “kâğıda yazılı bir şeyde asla göremeyeceğimiz canlı bir mevcudiyete” sahip olduğunu söyler (aktaran Boym, 2009: 38). Ben, Nora’nın (2006: 18) ulusun hâlâ bir yönüyle hafıza toplumuyla bağının olduğu, ulusun kuruluş aşamasındaki nostaljik ve duygusal tınının tarihe geçtiği eşik olarak okuduğu ya da Romantikler’in halk kültürünü koruma ve derleme uğraşlarının yöneldiği, yazı imgesinde bulunmayan bir canlı mevcudiyetin konusu yaptıkları şeyi, Romantik bir milliyetçilikten ziyade, nostaljinin nesnesi olan bu canlı mevcudiyet aracılığıyla, Romantik düşünüşün yazılı imgenin sunamayacağı canlılık ve duyumsal/maddesel imgelere yönelmesi eğilimi olarak okuyorum. Yani *geçmişe yaklaşmanın resimsel biçimi* diye ele alıyorum.

Yazılı imgenin egemenliğinin geçmişe yaklaşma biçimlerini katettiğini düşünürsek –tarihçilik çağıydı malûm-, dış yardımcıları aktarılmış bir hafızadan canlı mevcudiyete geçiş, “imge’nin hâllerinden birine indirgenmesi” (Taburoğlu, 2013: 11) sorunsalı çerçevesinde, politik bir karşı çıkışı da içerir. Çünkü hafıza-tarih geriliminde, imgelerarası hiyerarşi meselesi, geçmişe özlem duygusunu yaşantılama ve kavrama biçimini etkileyen bir şeydir ve “şimdi” ile “geçmiş” kendine açık kılmakla ilgili fenomenolojik bir hafıza kavrayışının bir parçasıdır. Geçmiş kendine açık kılmak; deneyimin, bağlamın kendisiyle karşılaşmak, iletişim kurmak, ona canlı imgeler yoluyla (ki imge artık gerçekliğin taklidi değil, soyutlama gücü kazanmış bir değerdir) *yaklaşmak* demektir. Bu da bilgiyi yaratıcı bir etkinlik olarak görmek demektir.

Geçmişe karşı şiirsel coşkunun anlamı budur. Burada canlı imgelerden kastettiğim, kendini dünyaya açan bir beden ile kendini bu bedenin duyarlılığına sunan, özne-nesne ikiliğinin aşıldığı bir “karşılaşma”dır; yani fenomenolojik bir karşılaşmadır.

Geçmiş zamana canlı imgeler yoluyla yaklaşmak, canlı mevcudiyetin kendisini, yani panteistik ve doğal olanı, arşivin kendisi olarak görmektir. Herder’in belirttiğine göre, “eğitimsiz tüm insanlar, türkü söyleyip oynarlar; yapıp ettiklerinin türküsünü söylerler ve dolayısıyla söyledikleri şey, tarihleridir. Onların türküleri halklarının arşividir, bilim ve dinlerinin hazinesidir... Burada herkes kendisini olduğu gibi resmeder ve öyle görünür” (aktaran Boym, 2009: 38). *Tarihin anlamı* söylemi, Romantik dönemde başka bir bağlamda, coşkulu bir şiir, destanlar, fabllar, mitoslar, imgelem gibi gotik temalar çerçevesinde yeniden belirir.

Burada, tarihin tam da bir “bilim” olarak kurulmaya başladığı dönemlerde, sözün, edimin, masalın, şiirin, doğaya ait olanın, doğal insanın yarattığı ürünlerin *paradoksal biçimde* tarihin bağrına yeniden sokulmaya çalışıldığını gözlemliyorum. Bunun tam da doğal süreçlere vurgu yoluyla, üstelik *estetik bir etkinlik* adı altında yapılmaya başlanmasını da kendi başına bir hayli ilginç ve değerli buluyorum. *Tarihselcilik* içinde Romantizm, bu bağlamda bir sapma oluşturur ki bu sapmanın kendisi nostalji, unutuş, hatırlama gibi günümüzün çok ilgi gören biçimlerine temel oluşturur.

Geçmiş ile yaratıcılık arasında bağ kuran bu sürecin en çarpıcı izdüşümünü de nostaljinin tarihsel yolculuğunda yakalarız. Dikkat edilecek olursa, söz konusu dönem, aynı zamanda başlangıçta bir hastalık olarak teşhis edilen, tıp biliminin içinden doğan nostaljiyi araştırma işinin, doktorlardan şairlere ve filozoflara bırakıldığı bir zaman dilimidir (Boym, 2009: 18). Artık bundan sonra bir hastalığın belirtisi olmaktan çıkan sıla hasreti, bir duyarlılığı, yeni yurtseverlik duygusunu ifade edecekti (Boym, 2009:

37). Eğer sahici kalıntılar yoksa, yeni Avrupa uluslarının gerçek ve hayâli geçmişinin hatrına kalıntılar, yeni harabeler inşa edilecekti. Çünkü Boym’a göre, geçmişle bir aşk yaşıyordu. Yazara göre, Romantikler, aklın evrenselciliğine vurgu yapan Aydınlanma çağına karşı, “duygunun yerelciliği”ni yücelttiler. Sıla özlemi, daha sonra milliyetçiliğin başlıca mecazı hâline böyle gelecekti (Boym, 2009: 37).

b. Geçmişe Özlem ve Özgürlük Talebi

Romantikler’in derleme çalışmalarını, geleceği geçmişin ışığında anlamlandırma uğraşlarını göz önünde bulundurarak Romantik akımı, tarih ile hafıza arasındaki sınırı, kavgayı, hattâ kaygıyı da ortaya koyan bir “belirti dönemi” olarak ele almayı öneririm. Tarihsel çelişkiler, geçmişe yaklaşmanın iki ayrı biçimi olarak hafıza ile tarih arasında bir eşik olan Romantik dönemde biraraya gelir. Bu çelişkiler, tarih ile hafızayı ayrı ayrı anlamamızı, tarih biliminin kendi içindeki yöntemsel kırılmalarını izleyebilmemizi ve sanat ile bilimcilik uğraşı arasındaki bağı yeniden kurabilmemizi, tarih ile hafıza arasındaki geçişleri okuyabilmemizi sağlar. Bu çelişkiler, Romantikliğin farklı alanları yaratıcı biçimde biraraya getiren yeni ifade olanakları arayışından doğmuşlardır.

Bu kısa, ama etkili zaman kesiti (1760-1830)⁵⁵, gerçekten de çelişkilerin yan yana gelebildiği bir dönemdir. Meselâ eyleme özgürlüğü ile doğanın süreçlerine boyun eğmenin, bu bakımdan da özgürlüğün ve zorunluluğun yan yana gelebilmesi gibi. Romantizm’in geçmişe yönelme veyahut gelecekçilik teması da, daha sonra Alman milliyetçi politikasına uzanacak muhafazakâr ve devrimci bütün modern toplumsal ve kültürel hareketler de bu önemli çelişkiden filizlenecektir (Aksakal, 2011).

Romantizm’i karakterize eden ve ona karşı kuşkuyla yaklaşılmasına neden olan bu çelişkili yan yana gelişlerin açıklamasını, sonradan Romantizm’de en canlı ve tutkulu dışavurumunu bulacak olan “18. yüzyıl imgesi”nde buluruz. Starobinski’ye

⁵⁵ Burada Berlin’in dönemleştirmesini temel alıyorum (2004: 26).

göre, 18. yüzyılın çapkın eğlence ânı ile Fransız bayraklarının özgürlük nidâlarıyla görüldüğü an arasındaki tarihi, özgürlük hareketinin fitilinin ateşlendiği sahnedir (2012: 20). Bu sahnede “özgürlük” düşüncesi, hem onun istismar edilmesiyle hem de bu istismarlara karşı çıkış arasındaki diyalogla deneyimlenir (2012: 20-21). İnsan, her yerde prangaya vurulmuştur ve topluma girip yurttaş olduğu zaman bireysel bağımsızlığı da elinden alınmamalıdır, diye duyuru yapıyordu Rousseau (aktaran Starobinski, 2012: 21).

Bu dengeyi kurmak, “düzen” ve “özgürlük talebi”nin birbiriyle çelişmediği bir toplumsal sistem kurduracak “toplum sanatı”na düşüyordu (Starobinski, 2012: 21-22). Starobinski’ye göre, 18. yüzyılda *sanat* sözcüğü, henüz bir uzmanlaşmaya ve daralmaya uğramadığından, doğal bir veriyi, ona daha çok düzen, daha çok hoşluk ve yararlılık katacak şekilde kusursuzlaştırmaya yönelik her yöntemi anlatıyordu (2012: 21-22). 18. yüzyılın *Aydınlanmış akıl*, toplum ve birey, doğa ve insan arasındaki bu dengeyi kurmaya adanmıştı. Bundaki yüreklendirici kavramları, “yaratmak”tı. Starobinski’ye göre, 18. yüzyıl Aydınlanma düşüncesi, yitirilmiş olanı “yeniden bulma” ve yenilik katarak “yaratma” diyaloguyla şekillenen bir dönem olarak (2012: 9), büyük ilkelere ve silbaştan yapmaya düşküncü ve bu bağlamda, hem karmaşık hem de ciddi (2012: 16).

Sonuçta Aydınlanma düşüncesi, Hristiyanlığın düşüş ilahiyatını reddedip insan doğasına itibarını iade etmişti. Bu itibar iadesiyle, 17. yüzyıl sonunda ortaya çıkan insan bilimleri, giderek hissetmeye ve istemeye (iradeye) ayrı bir önem verdi (Starobinski, 2012: 9). Dolayısıyla deneyseleliğe, uçarılıklara, aşırılıklara, çatışmalara, hem eyleme hem düşünceye, hem hazzı hem akla, “özgürlük” kavramının tayin ediciliğinde *aynı anda* yer veren bir düzlem oluştu. Düşüncenin gelişmesinin koşulu, bir parça hafif-meşrepliğe de izin veren ilkesel itaatsizliktir (Starobinski, 2012: 17). Çünkü 18. yüzyıl,

hakikate ulaşmak kadar mutluluk ve haz da istiyordu. Bu bağlamda Starobinski, 18. yüzyılın mekânını, “insanî bir mekân” diye tarif eder (2012: 15).

Burada, Romantik düşünürlerde coşkulu bir dışavurumunu bulacak çok önemli bir temanın, çok daha önce 18. yüzyılda bulunduğunu fark ederiz. Bu 18. yüzyıl imgesine dayanarak belirtecek olursam, bütün o doğal olana çekidüzen vermelerinin, toplum sanatı anlayışlarının, istemenin, özgürleşme seyrindeki sanat ile onu anlama derindeki felsefenin arkasında tek bir şey vardı: Varlığı hatırlamak! Aydınlanma düşüncesinin hakikat ve mutluluk arayışının ve bunların kaynağı olarak kabul edilen itaatsizliğin/özgürlüğün amacı, buydu. “[H]issetmek, hem de kuvvetli bir biçimde hissetmek, var olma bilincine erişme tarzlarından biridir” (Starobinski, 2012: 18). “Serbest-meşreplik” ve “düşünmek”, varolmanın bilincine erişmenin, biri duyumsanabilen yaşamın dolaysız zevklerinde öbürü düşüncelerin birleşiminde mutluluğu arayan iki tarzıdır. Yani mutluluk, bu bilince erişmekle ilgilidir, dolayısıyla hissedilenleri çeşitlendirmek, düşünceleri çoğaltmak, haz ve hakikat arayışı, en elzem şeydi (Starobinski, 2012: 18). Bergson’un, yukarıda önemle üzerinde durduğum, bedeninin zorunlu ihtiyaçlarının yanılmalara ve sınırlılıklarına hapsolmadan, hayata karşı ince bir dikkat gerektiren tin çalışmasının ayak seslerini duyarız burada. Düşünme ve hazda özgürlüğün/itaatsizliğin önemli ve vazgeçilmez bir “ilke” olarak koyutlanması buradan gelir.

Batı’nın düşünce, eylem ve duygu dünyasında kökten değer değişikliklerinin olduğu dönem, 18. yüzyılın ikinci yarısının bu son demleriydi (Berlin, 2004: 13). Aydınlanma karşıtlığı da soylu vahşiyi ortaya çıkaracak “geçmiş zaman merakı” da tam bu eşikte doğacaktı. Berlin’in belirttiğine göre, *Evrensel akıl*, sanattan ahlâka, siyasetten felsefeye insanî alanların tümünde uygulanırken birdenbire nedeni açıklanabilecek gibi durmayan şiddetli bir duygu ve coşku patlaması yaşanır (2004: 24). İnsanlar, der Berlin,

“Gotik yapılarla, içebakışla ilgileniyorlar. İnsanlar, birdenbire nörotik ve melankolik hâle geliyor; kendiliğinden dehanın açıklanamayacak uçuşuna hayran olmaya başlıyorlar. Her şeyin o bakışıklı [simetrik], zarif, ayna gibi durumundan genel bir geriye çekilme var” (2004: 24). Hristiyan teolojisine karşı isteme, eyleme, yaratıcı olma, haz alma haklarıyla insana saygınlığını geri veren bu akılcı yüzyılın insani çehresinde, ne olmuştu?

Bu büyük dönüştürücü kopuşun, Avrupa bilincindeki bu söz konusu kırılmanın manzarasında bir geri çekilmenin işaretleri olarak biriciklik, dokunaklı bir güçlü “içebakış”, benzerliklerden çok “farklılıklar” üzerinde durmayı teşhis eden Berlin, 1820’lerin Avrupa manzarasında, bir iç ışık uğrunda canını fedâ etmenin, dürüstlük ve içtenliğin, uğruna yaşamaya da ölmeye de degecek, bütün varlığın armağan edilebileceği bir ideale sahip olmanın bir değer hâline gelişinin izini sürer (2004: 27). Başlıca ilgileri, hakikati bulmak ya da bilimin ilerlemesi değil, mutlu olmak da siyasal iktidar da değil. Onlar, der Berlin, yaşama ve topluma uyum sağlamakla, devlete sadakatle, barış içinde yaşamakla ilgilenmez, çoğunluklardan çok daha kutsal buldukları “azınlıklarla”, başarıdan çok daha soylu buldukları “başarısızlıklarla” ilgilenirler (2004: 27). Burada yine Bergson’u hatırlatayım! İşe yaramaz olana değer vermek gerekir diyordu imgelem üreten, tin çalışması gerektiren hatırlama için. İşte onun için, 19. yüzyıla egemen olan figür, dağınık saçlarıyla tavan arasındaki Beethoven figürüdür; yoksuldur, bilisizdir, hoyrattır, ama içinde olanı yaşayan bir adamdır o (Berlin, 2004: 31).

“Duygulara dönüş”, ilkele, zaman ve mekân içinde uzak olana karşı âniden yükselen ilgi, sonsuz olana büyük bir arzu patlaması yaşanır. Romantikliğin peygamberi Friedrich Schlegel için Romantiklik, sonsuzluğa karşı tatminsiz bir tutku, bireyliğin sınırlarını aşmak için ateşli bir özlem, kardeşi August Wilhelm Schlegel ve Madame de

Staëi için Romans dillerinden gelen, Provençal ozanların şiirlerinin bir değişimi, Alman eleştirmen Joseph Nadler için Almanların sıla hasreti, sürgünlerin ve kolonicilerin hayâlleri, Ferdinand Brunetiere için yazınsal bir bencillik, salt benlik bildirimi, dış dünya pahasına bireyliğin vurgulanması, sıla hasreti çekmeyen Chateaubriand için ise kendisiyle oynayan bir ruhun gizli ve dile getirilemez hazzıdır, Heine için Ortaçağ şiirinin uyanışı, Marksistler için Sanayi Devrimi'nin iğrençliklerinden bir kaçış, Ruskin için ürkütücü ve tekdüze şimdiki hâl ile güzel geçmişin bir karşıtlığıdır (Berlin, 2004: 33-34).

Romantizm, birçok farklı ve çelişkili olguyu biraraya getiren çok geniş bir kavramdır ve bir tanımını yapmak zordur. Burada beni, hafıza ve sinema ilişkisi bağlamında, hemen her dilde özelliğini koruyan aşkı, coşkuyu, tutkulu duyguları, moderniteye tepkiselliği ifade etmesi, “geçmişe özlem” ve “özgürlük” gibi iki farklı ve çelişik duyguyu aynı anda özümseyebilmesi ilgilendirir. Çünkü hafızayı yaratıcı ve özgürleştirici bir güç olarak tayin etmek, eleştiri için seferber etmek, nostalji ve ütopyayı birbirine tercüme edilebilir kılmak, bu zeminde mümkün olacak. Bütün tutarsız ve çelişkili yönleriyle birlikte ve onlara karşın ille bir tanım vermek gerekirse, “Romantik yaklaşım, çeşitli estetik ve edebi kaygılarla doğan; doğa, sembol, hayâlgücü, ironi gibi unsurlar etrafında şekillenerek zamanın ve mekânın sınırlarını aşmayı amaçlayan bir yaratım sürecidir” (Aksakal, 2011: 16).

Hafızanın Romantiklik ile kesiştiği eksen, Romantizm'in sunduğu zamanın ve mekânın dışına çıkma olanaklarının şekillendirdiği “hafıza poetikası” oluşturur. Siyaset, ahlâk, estetik ve endüstri devrimlerinin sıkıntılarından bir kaçışı ifade eden Romantik düşünüş, bugün uzun bir uykudan uyandırdığımız hafıza biçiminin temelindeki tavidir. Aydınlanma eleştirisi, bilmenin tek biçimi diye sunulan akla karşı algıyı ve imgeyi çıkarmak, siyasal devrimlerin yarattığı düşkırıklığı, geleceğe inanç ya da geçmişe özlem

gibi olgu ve kavramlarla konu edilen şey, “zaman”dı; bunlar, Romantikliğin ortaya koyduğu birer zaman problematiği idi. Algı ve imgeyle ilişkili hafıza, Romantizm’in efkârlı tarihsel ufkunda hâlihazırda işleyen bir konuydu. Bunda ilk adım ise aklın dışındaki bir başka bilme aracı olarak sezgi’yi gündeme getiren bir Romantik düşünürden, Bergson’dan geldi.

c. Dil ve Üslûp Arayışı: Özlemin Dili

İşte Romantikler, var olan zamanın ve mekânın dışına çıkabilme duygusunu talep ederken, “yargı” ile “duyarlılık” arasında salınan 18. yüzyıldan kendilerine kalan bir özgürlüğün payıyla, varlığın uyanışı olan, varlığı bizatihi duyumsatan estetik biçimlere, kendilerine dışarıdan bakmalarını ve gördüklerini dışavurmalarını sağlayacak biçimlere sığındılar -ki ilk *avangard* onlardı-. Esasen söz konusu tarihsel dönemeçte, tıp ve “şiir bilimi”nin nostalji üzerinde birlikte çalıştıkları düşünülürse ve 18. yüzyılın, duygu ile aklın, sanat ile bilimin ayrışmadığı bir dönem olduğu hatırd tutulursa, aradıkları yeni ifade olanakları ve imge biçimleri, onların düşünce ve imgelemlerinin birbirine içkinliği dolayısıyla zaten düşüncelerinin kendisiydi, *düşünce-imgeler*’di.

Bugün “sanatla felsefe yapmak” dediğimiz şeyin öncüleriydiler. Starobinski’nin de belirttiği gibi, en çok da egzotizmle birlikte gelen mitolojiye, sembolizme ve ironiye yöneldiler. Çünkü “[m]itoloji, insana başka bir yerde hissettirir”, kaçış için makûl gerekçeler sunar (Starobinski, 2012: 57). Muhayyile yoluyla başka bir zamana ve mekâna geçebilmek, zihnin önyargılardan uzaklaşmasını, “başkalık” taslamasını, kendine dışarıdan bakmasını sağlar, yergiye de olanak verir (Starobinski, 2012: 57). Bu konu, hatırlayacak olursak, Bergson’da beden zorunluluklarından kurtulmak ve ince bir ruha kavuşmak biçiminde yer bulmuştu.

Romantizm’in edebî ve felsefî tezahürlerindeki yoğun sembolizm ve ironi, farklı zaman ve mekân talebiyle birlikte düşünülmelidir. Bu “kaçış”, olağanüstü ve düşsel bir dünyaya sığınma arzusundan çok, “kasvetli, boğucu, renksiz ve insanîlikten giderek uzaklaşan ‘*modern vahşi*’ gerçekliğe karşı eleştirel bir ‘gerçek-dışılık’ arayışıdır” ki bu, olgusal dünyadan tam bir yüz çevirme talebi anlamına gelmemektedir (Aksakal, 2011: 45). Bir anlamda estetik bir kapı açan bu “arayış”ın kendisi, daha çok geçmiş zamana meftûnluğun yönlendirdiği bir düşünce çerçevesini tetikleyecekti. Ne de olsa “[b]içimlerin evrimi ve toplumun gelişmeleri her an birbirini koşullandırır” (Starobinski, 2012: 11). Platon’un anlayışında *Eros* ne ise, Romantik filozoflar ve şairler için de “özlem” oydu; sıla hasreti, insanlık koşulunun bizatihi itici gücü olmuştu (Boym, 2009: 41).

Bu, geçmişin, “arayış”ın konusu hâline getirilmesinin bir tür antik izdüşümü gibidir. Şiirsel dil ve metaforik seyahatin, özlemin homeopatik tedavisine benzediğini belirten Boym’a göre, bu anlarda sempati ve benzerlik harekete geçiyordu, ama bütünsel bir hatırlama, geçmiş olduğu gibi ele geçirme için değil, sırf “arayış”ın kendisi için (2009: 41). Arayış’ın kendisini öne çıkaran bir biçim de taklide dayanmayan bir temsil anlayışında bulunabilirdi. Yani idealin tasarımı ve bir ideal olarak kalacak olmasıyla da hep eksik ve tamamlanmamış olacak bir imgelemde (Dellaloğlu, 2010: 27).

Tükenmez ve her daim kendini yenileyebilen, tamamlanmayan bir arayış, geri dönülemez eve olan hasrette kendi manzarasını buldu. Romantizm’in şiirsel bilinci, bizatihi “geçmişe özlem” duygusunda, geri döndürülemez zamanın her daim ulaşılabilir olan hayâlinde kendini yuvasında hissetti. Bu ise “hep yolda olmak” demekti, yani ertelenmiş anlamların, hayâlin, alegorinin, eğretilemelerin, rüyanın, hafızanın, imgelemin suyunda çalkalanmak demekti. Bu bakımdan, soyut ve kuramsal olanı

duyumsal deneyime bağlayacak yeni bir mitoloji, yeni bir dil arayışlarında, aranan şey, modernliğin parçaladığı dünyanın bütünsel birliğini yeniden yakalamayı sağlayacak bağlantıları ortaya koymak, bilim, sanat, felsefe gibi ayrımları aşmaktı (Dellaloğlu, 2010: 30-31).

Mitoloji, sembol, alegori merakı ve muhayyilenin yanılsamalarına sığınmak, Romantikler için, Aydınlanma'nın bütün sorulara verilecek bir yanıt olduğu, gerçekliğin şeffaf bir dil aracılığıyla başkalarına da iletilebilir olduğu yönündeki düşüncelerine bir karşı çıkışı ifade eder. Johann Georg Hamann'a göre, tarih ve doğa bizimle konuşuyordu, empirik olaylar onların iletileri idi. Bu olaylar mistik bir anlama sahipti ve onlardaki sırrı görececek gözleri olanların bunları anlatabilecekleri tek yol söylencelerdi, mithoslardı. Sözcükler, bu anlamları aktarmada yetersizdi, fazla akılcı ve sınıflandırıcıydı, her şeyi kesip parçalara ayırıyordu; mithoslar ise bu gizemi sanat imgelemiyi aktarıyordu (aktaran Berlin, 2004: 69). Bu düşünceler, Almanya'nın dışına taşdı ve İngiltere'de mistik ozan William Blake'de en belâgatli hâline ulaştı ki Blake'e göre, "gerçeklik, ancak matematik-dışı bir biçimde değeri anlaşılabilir canlı bir bütündür" (aktaran Berlin, 2004: 69).

Daha önceki bölümde yürüttüğüm tartışmadan anımsanacağı gibi, Bergson, gerçekliği canlı bütünlüğü içinde kavramak için "imge"yi ortaya koyuyor, aslında akıl'dan algı'ya ve imge'ye geçişin olanaklı yolu sezgi'yi işaret ediyordu. Hafıza kuramında, algının gücüllüğü olarak kavradığı bir gerçekliği bütünsel olarak, yani içindeki bilinemez, belirlenmemiş, olasılıklara ve başkalıklara açıklığıyla kucaklayabilmek için, imge'yi kuramının tahtına oturtuyordu. Modern dünyanın parçaladığı imge'yi, yani dünyanın bütünsel algısını yeniden yurduna döndürmek için, "yaşamın canlı gerçekliğine" dokunmayı arayan, bu bağlamda "yeni biçimler" üreten Romantik bir duyarlılığı, hafıza kuramının itici gücü yapmıştı. Bergson'un bireysel

hafıza kuramı, Romantik bir hafıza kuramının ilk sistematik adımı olarak, hafıza ile bireysellik, bir tür “kendilik” arasındaki yakınlaşmayı gösterir. Bu haber verişi, içinden geçmekte olduğumuz “kimlikler çağı” için çok önemli bir erken yön tayin edıştır. Kuramının önemi buradan gelir. Romantik düşüncenin insanı, Bergson’un hafıza kuramı üzerinden, bugün bizi cezbeden, şu kendi tarihini yapan, yüksek bir entelektüel dikkatle yaşamını ve yaşamayı bir sanata dönüştüren, zamanın şiirsel bilincine sahip insanın erken bir habercisidir. Tarkovski’nin, Angelopoulos’un, Kiyarüstemi’nin...

Sembollerden, alegorilerden, düşlerden, sanrılardan örülü bir dil, gerçekliğin despotik biçimde kapatılmamış, belirlenmemiş, olanaklara açıklığıyla, değişkenliğiyle, dolayısıyla bilinemezliğiyle örtüşüyordu. Romantikler, reel politika değil, fakat dünya görüşü anlamında hafızayı, anı’nın, hayâlin, özlemin, reddedişin, itirafın, kaçışın, yaratıcılığın olanağı olarak görüyorlardı ve hafıza, bireyin özgürlükle taçlandığı bir zamansallık duygusuydu. Bu bağlamda, geçmişe yaklaşma biçimlerinde, ulusun şafağındaki kurallara bağlanmış müzecilik hevesi ile geçmişe özlem duymak arasında, yani kurumsal ve resmi olan ile yaratıcı, talepkâr ve biraz da oyunbâz düşçü birey arasında akan bir gerilimi somutlaştırdılar. Bu gerilimin en somut örneği de aşırı tezlerinden de önce bizatihi Nietzsche’nin kendi imgesidir.

d. Fenomenolojik Hafızanın Öncüleri

“Arayış” biçimindeki hafıza kavrayışı açısından, çağdaş bir yöntem olarak tâlip olduğum fenomenolojinin alâmetlerini, erken Romantikler’den Hamann’da buluruz. Hamann için, bilimlerin genel önermeleri, yaşamın canlı, titreşen gerçekliğini yakalayamazdı (aktaran Berlin, 2004: 61). Bir insanla karşılaştığımızda onun nasıl biri olduğunu bilmek istersek, psikolojik ve sosyolojik genellemeler bize bir şey öğretmeyecektir. İnsanların nasıl olduğunu keşfetmenin yolu, onlarla konuşmak, iletişim kurmaktır. İletişim, iki insanın fiilen “karşılaşması” demektir. Bir insanın

yüzüne bakmak, vücudunun hareketlerini görmek, söylediklerini işitmektir. Hamann, - Bergson'dan çok daha önce- bir çeşit Bergsoncu sonuç çıkarmıştı: Bir yaşamın akışını kesip parçalara ayırma işlemi, onu öldürürdü (Berlin, 2004: 62).

Bu açıdan genel önermeler, insanlarda ve şeylerde yalnızca ortak olanı sepetine atabileceğimiz kavram ve kategorilerdi. Aydınlanma düşünürlerinin önerdiği gibi, eğer bilimler insan toplumuna uygulanırsa korkutucu bir bürokratikleşmeye yol açardı (Berlin, 2004: 63). Aydınlanma öğretisi, insanda canlı olanı öldürüyordu. Bu öğreti, varsıl duyular dünyasının soluk bir karşılığını veriyordu. Hamann'a göre, yaratıcı atılım ve varsıl duyular dünyası olmadan insanların yaşaması, neşelenmesi, başkasıyla karşılaşması, etkinliklerini çeşitlendirmesi olanaklı değildi. Hamann için "yaratma", tanımlanamayacak, betimlenemeyecek, son derece kişisel bir eylemdi (Berlin, 2004: 63).

Hamann'ın iletişim kurmada jesti, sözlerdeki vurguları, bakışları, dudakların, mimiklerin hareketini, tonlamayı, elyazısını işaret etmesini, bir bakıma dokunsal imgelemi, duyu zenginliğini ve edimsel kaynakları, tipografik kültüre bir karşı çıkış olanağı diye sunduğunu varsayıyorum. Ancak bu yolla, yaşamın edimsel kaynaklarına gerçekten temas edebiliriz. Canlı insan deneyiminin teni, biricik, bakışıksız, sınıflandırılmazdır; kavramlar ve kategorilerin bu tene uygulanması onu öldürür (Berlin, 2004: 65). Burada Hamann'ın, Herder'in "canlı mevcudiyet" düşüncesi üzerindeki etkisini izleyebiliriz. Bu canlı mevcudiyette, dokunsal/maddesel imgelemin ve yaşamın edimsel kaynaklarının öne çıkması, benim açımdan plâstik, duyumsal, dokunsal imgelemden mülhem bir hafıza ile "yazı biçimi olarak tarih" arasındaki farkı izlememe olanak tanır. Burada, özgünlük, biriciklik, fark, başkalık, canlı enerji, yaratıcılık, irade gibi, hafızayı kavramayı varsıllaştıracak olanakları buluruz. Birçok Romantik düşünürü, Ortaçağcılığa, halk hikâyelerine, dine, Schlegel, Novalis ve Adam

Müller'in yaptığı gibi Katolikliğe döndüren (Aksakal, 2011: 39), söz konusu bu düşüncelerdi, kavramlardı.

Romantizm'in tabiatçı bir felsefe (*naturphilosophie*) ışığında, geleneksel ve doğal olana yaptığı vurguyla halk kültürüne duyulan yarı-bilimsel bilgiye, tarihçiliğin canlanmasına, *tarihselcilikle* sonuçlanacak bilimsel tarihe duyarlılığa katkıda bulunduğu (Aksakal, 2011: 39-40) belirtilirse de artık tarihin hammaddesi ve kaynakları olarak her tür imge hâlinde insan izleri anlamındaki hafıza ile geçmişe “sırf geçmiş olduğu için” meftûn olma hâlinin ayrışmaya başladığını daha o dönemde görebiliriz. Üstelik de Berlin'in Romantikliğin gerçek babalarından saydığı Herder'in bizatihi kişiliğinden bile.

“Herder, her türlü unutulmuş yaşam biçimini bulup çıkarmaya çalışarak dünyayı dolaşan, özel olan, tuhaf olan, yerli olan, el değmemiş olan her şeyden hoşlanan, bütün o gezginlerin, bütün o amatörlerin babası, atasıdır” (Berlin, 2004: 86). Standartlaşmadan nefret eden, sanatları ve zanaatları seven Herder, antikacıların, koleksiyoncuların öncüsüdür; metropolün tek biçimliliğine karşı, “eski taşralılığın en ince biçimlerinin korunmasını isteyenlerin başlatıcısıdır” der, Berlin. Tam da bu yerlerin ve zamanların kendine özgü bir anlam dünyası olduğu varsayıldığı için, Aydınlanma'nın her yerde, bütün insanlık için tek bir ideal olabileceği fikri anlaşılabilir olmuştur (Berlin, 2004: 86). Bu bağlamda, tarihin hammaddesi sıfatıyla insan kalıntıları ile zamanın duygusal bilinci arasındaki ayrışmanın kaynağı, Romantik düşüncesinin Aydınlanma'nın evrensel aklını eleştirmesinin dayanağı olan gerçeğin herkesin erişimine açık bir şey olmadığı yolundaki kavrayışıdır. Çünkü şeylerin, kendimizi uyarlamamız gereken değişmez bir yapısı yoktur (Berlin, 2004: 159). “Dünya, insanların ona yükledikleri anlamdır”, sorulacak soruların yanıtları apaçık değildir, onların üstü “eski zamanların sisiyle örtülüdür” (Berlin, 2004: 81).

Huyssen'in sözünü ettiği anlamda, çağımızın hafıza kültürüne düşkünlüğünün ve hafızanın modern zamansallık biçimlerine, kapitalist tüketime ve insan ilişkilerine bir tepki olarak ortaya çıkışının (1999: 19) aslî kökleri, “milliyetçilik”, “sosyalizm” ya da “liberalizm” kadar dikkat çekmeyen bu “örtülü devrim”de, “romantizm”de saklıdır. Bilime, akla ve ilerlemeye duyulan katıksız inancın rüzgârına karşı, şimdiki zamanı yücelten modernleşmenin aşırılıklarına karşı, güçsüz görünen ve günümüzde pek de itibar edilmeyen neredeyse arabesk argümanlarıyla, boşluğa yuvarlanıvereceği bir yamaçta tutunan ağaç gibi direnen Romantizm’in, Bergson’a karşı yöneltilen -yukarıda bir çerçevesini çizdiğim- fenomenolojik itirazın uygulanışı olan “saf görmeye dayalı”, bedende bir “duygulanım” üreten, aynı zamanda da fenomenolojik bir yöntemin olanaklarını duyuran eğretilmelerine dikkat çekmek isterim.

Bu isteğimin nedenlerinden biri de irdelleyeceğim filmlerin anti-mimetik yapıda ve imgelem dünyalarının geçmişe yaklaşmanın romantik biçimi tarafından kuşatılmış olmasıdır ki bunu sonraki bölümde etraflıca işliyorum. Bu eğretilmeler, özellikle “imge’nin hâlleri”ni karmaşık ve dokunsal çeşitlilikte biraraya getiren manzaralar sundukları için hafızayı kavrayış çabalarına dâhil edilmelidir. Husserl’in “şeylerin kendisine dönmek”, Heidegger’in “eşyanın kendisine” yönelmek düsturu, dünyanın bütünsel bir dinamizm içinde kavranması anlamında bir karşılaşmayı ifade etmesi bakımından, Hamann’da erken örneğini bulduğumuz bir düşüncedir. Bu bağlamda, Nietzsche, Bergson ve diğer Romantikler için dünya, tepeden tırnağa tükenmez bir canlılık, bir enerji, bir kuvve, bir olanaklar, gücüllükler tarihi olarak eylemdir, istemdir, tasarımıdır. Dünya, bir mekân/yer olmayıp, ilişkiselliklerden kurulmuş süregelen bir iletişimdir; yeter ki olayların taşıdığı anlamları katman katman açarak kendimize açık kılalım.

Fenomenolojik yöntemin olanaklarını duyuran, dokunsal/maddesel çeşitlilikteki imgeler ve eğretilmelerden neyi kastettiğini anlamak için, Romantiklik üzerine yazan ve eleştiri yapan kişilerin “Romantiklik” dedikleri şeyin ne gibi ortak özellikler taşıdığına bakan Berlin’in biraraya getirdiği (2004: 36-37) şu şiirsel tanımlara bakalım: Romantiklik, doğal, eğitimsiz insandaki genç, coşkun yaşam duygusudur, garip olandır, gizemdir, doğaüstüdür, yıkıntılardır, karanlıktır, ay ışığıdır, ırmağın yanındaki değirmendir, dile getirilemez olandır, eski olandır, çözümlenemeyecek nitelikleri olan, ölçülemeyecek eski düzendir, aynı zamanda yeniliğin peşinden koşmaktır, geçen şimdinin içindeki hazdır, yabancılaşma duygusu, sürgünlüktür, zamandışı olma duygusudur, uzak yerlerde –özellikle Doğu’da-, uzak zamanlarda –özellikle Ortaçağ’da- başıboş gezinmektir, aşırı doğa gizemciliği, aynı zamanda doğa-karşıtı estetizmdir, ben’in sergilenmesidir, yaşamdır, güçtür, iradedir, doğanın kucağı, inek çanlarıdır, saflıktır ve yozluktur, yaşam ve ölüm sevgisidir, bireycilik ve ortaklaşacılıktır.

Bu, bilimsel deneyimin, soyut kavram ve kategorilerin, 17. ve 19. yüzyılın mirası olan mekanik itkilerin yerinden ettiği insanî deneyimin yeniden ele geçirilmesi, kazanılmasıdır. Dünyanın ve zamanın, insanî bir yüz kazanmasıdır. Yukarıda da değindiğim gibi, 18. yüzyılın hazza değer veren ve insanî bir çehre kazanan mekânı, bunu mücadelelerin ve çatışmaların gölgesinde de olsa kotarmıştı. Ancak beden, asıl ön-romantikler ve romantiklerle konuşmaya başlayacaktı (Dellaloğlu, 2010: 17). Eylem diyordu, Rousseau’nun çağdaşı ve sonradan intihar eden ozan Lenz, dünyanın ruhu eylemdir; ne haz, ne kendini duygulara bırakmak ne de akıl yürütmek. Yalnız eylemle insan, durmadan yaratmayla özgür bir uzam yaratabilir (aktaran Berlin, 2004: 75).

Hamann’ın iletişimsellik düşüncesi, Heidegger’in önerdiği “saf görmeye bırakma”, temaşa etme yönteminin erken bir örneğini verir. Heidegger’in dünyayı “bakış” yoluyla yorumsamaya dayanan bu yöntemi, baştan hep bir şeye imlenilmiş

olarak bulunan dünyanın bünyesinde saklanan ontolojik bir ilişkiselliğin keşfedilmesine dayanır. Varlık çok varsıldır, olabildiğince geniş bir ufka yerleşmek, temaşa edilen şeyi daha büyük ve derin bir ilintililik ağına serbest bırakmaktır bu yöntem, onu oluş özgürlüğüne bırakmaktır (Heidegger, 2008 [1927]: 88). Varolanı, kendi dar ufkundan çıkarıp serbest bırakmak, varolanın dünyasallığının, anlamının oluşumuna aktif biçimde katılmaktır. Bu, nesnenin anlamının kuruluşunu etkin biçimde üstlenmek, deneyimlemek, nesnenin kendinde saklı daha büyük varlık ilintisinin zenginliğine bizatihi “bilincin tanıklığı”nda varmaktır.

Bu ise onunla ilgili betimlemenin hiçbir zaman tamamlanamayacak olması demektir.⁵⁶ Zaten verili ve hazır bulduğumuz dünyanın, her defasında yeni bir gözle yeniden doğumudur bu. Dünyanın, bedeninin deneyiminden itibaren, hep yeniden başlayan açılmasıdır. Bir şeyi müşahade etmek, onun uzamsal bağıntılarını belirlemekten çıkıp, anlamının doğuşuna tanıklık etmeye dönüşür. Özne ile nesnenin karşılıklı iletişimidir bu. Nesne, hep öznenin dünyasallığındaki bir nesnedir. Çünkü hatırlanacak olursa, insan varoluşunun özü mevcut-olmaklık değildi. Dolayısıyla insanın mekânsallığı, nesnelerin mekânsallığı gibi bir mekânsallık değildir. Onun mekânsallığı, bir aletin iye olduğu gereç bütününe mekânsallığı gibi bir mekânsallık, yani “havalilik” değil, “mesafe-kaldırmaklık” ve “istikâmet”tir (Heidegger, 2008 [1927]: 108-109).

Mesafe-kaldırmaklığın anlamı, keşfetmektir; uzaklık ya da mesafe demek değil. Yani, keşfetmek anlamına gelen bu varoluş minvali, fiilî bir hâlden daha fazlasıdır. *Dasein*, der Heidegger, özü gereği mesafe-kaldırıcıdır, bu hâl ile uzaklığı keşfeder, varolanları yakına taşır ve onlarla karşılaşılmasını sağlar (2008 [1927]: 109). Yani uzaklık ve mesafe nesnenin tarafındadır, bu mesafeyi kaldırmak da öznenin tarafındadır.

⁵⁶ Bir sonraki bölümde görüleceği üzere, bu yitimli ve sonsuz betimlemenin sinema bağlamındaki karşılığını, Deleuze, düşüncenin ve imgenin kristalleşmesi dediği şey üzerinden, “zaman-imge” kavramının ışığında izler.

Nesnenin varolma biçimi, mesafe kaldırmaklık şeklinde olamaz. Onlar, öznenin mesafe kaldırmaklığıyla ölçülebilir bir uzaklığa iye olandır. Yani, nesneyi uzaklıkla donatan, uzaklığı ölçülebilir hâle getiren, öznenin keşfedici bakışıdır. Nesneler arasında, öznenin kurduğunun dışında bir yakınlık ya da uzaklık ilişkisi yoktur. Dolayısıyla matematiksel bağıntı, dünyayı belirleyen bir şey değildir. Bu bizi matematiksel olarak ölçülebilir olan mekâna değil, deneyimlenen aslî mekâna götürür. *Dasein*, mekânsallığı mesafe-kaldırmakla icra eder. Mekân, icra edilen bir kavramdır, aracı da bakıştır. *Dasein* ancak bu keşif içinde mekânsaldır.

Bir şeyle karşılaşmak, ona bir yer vermedir, yani onu yerleştirmektir. Mekân-sunma ya da yerleştirme, bir şeyi kendi hâline bırakmadır, her ne ise öyle varolmasına bırakmadır. *Dasein*'ın varoluş tarzına, şeyi kendi varlığına serbest bırakma içkindir. İnsan, keşfeder! Zaten tam da bu yüzden bir nesnenin yerini değiştirebilmekte ya da onu ortadan kaldırabilmektedir. Yalın mekân ise tam da bu mekânsallaştırmalar sırasında örtük kalır, nazar-ı dikkatten kaçır. Ancak onun keşfi, yine söz konusu bu mekânsallaştırma zemini üzerinde olacaktır; yani ilişkiler, karşılaşmalar içerisinde (Heidegger, 2008 [1927]: 117). Çünkü mekânın kendisini görünür kılması, *a priori* olması, yine *Dasein* (oralı olan) mekânsal olabildiği içindir. “*Mekân ne öznededir ne de dünya mekân içindedir*”⁵⁷ (Heidegger, 2008 [1927]: 117). Daha ziyade mekân, dünya “içindedir”, oralı olanın dünyada bulunuşu bir mekânı açılmışsa eğer.

Bir evin inşasında ya da jeodezi işlemlerinde mekân, pratik işlevler bakımından ölçmenin, hesaplamanın konusu hâline gelebilir. Matematiğin konusu olan mekân, egemenlik altına alınabilir, izlenebilir, ama bu kez de mekâna erişmenin biricik olanağı, yani bir şey uğruna bakmanın, ilgilenmenin kendisi elden kaçırılır. Mekânın tematik keşfinin, hesaplanabilirliğinin, zapt edilebilirliğinin ve onun üzerindeki kurma

⁵⁷ İtalik yazarındır

alışmalarının, bakıştan temellendiğı görünmezleşir. Oradaki-varlık, *insan* yoktur bu mühendislik dünyasında. Matematiksel hesap, mekânı varlıksal/ontolojik zeminde açığa çıkartamaz, mekân örtük kalmayı sürdürür.

Mekân, dünyayı kurmaz, tam tersine dünyadan hareketle açığa çıkarılacak, kurulacak olan odur. Dünyayı kuran şey, bu yerleştirmelerin, karşılaşmaların kendisidir, yani bilincin dünyaya yönelimidir. *Dasein*, mekânı kurarken bu kurmalarla aynı anda kendini de kurar, yapılandırır. Mekân, Heidegger’de bizatihi ilişkinin, iletişimin kendisidir. Mekân, iletişimde açılanır, oluşur. Yalın mekân ise ancak bu iletişimin, yerleştirmelerin, karşılaşmaların gölgesinde bizim erişimimize açılabilir olandır. Mekân, öznededir, öznenin kendisi mekândır. Ontolojik açıdan doğru biçimde anlaşılmış bir öznedir bu.

Varlık, mekânsal değildir, ilişkisel, iletişimseldir. Bu, bizatihi “bakışı”, dünyayı tefsir eden bir araç olarak gün ışığına çıkarmaktır, örtüsünü açmaktır. Burada artık kanlı canlı, arzulu ve sevgili beden konuşur. Dünyanın bir mekân-sunma, yerleştirme olarak iletişimsel nitelikteki kavranışı, bu yerleştirmeyi yapanı, eylemin taşıyıcısını imler (Heidegger, 2008 [1927]: 123). Eylem, yine kendisi de ilişkisellik anlamında mekânsal karakterdeki bir beden eylemidir. Bütün organların hepsini sarmalayan bir bedensel şema ile bedeni biliriz, sahipleniriz; yani beden, Merleau-Ponty’e göre, tamamı mekânda yan yana konmuş organların biraraya toplanması değildir (2017 [1945]: 146). Bedenin mekânsallığı eylemde gerçekleşir, der Merleau-Ponty (2017 [1945]: 152). Yazara göre, bedenin mekânda ve zamanda konakladığını en iyi hareket hâlindeki bedende gözlemleriz. Çünkü hareket, mekâna ve zamana tâbi kalmakla yetinmez, onları aktif olarak üstlenir. Zamanın ve mekânın, edinilmiş durumların sıradanlığı içinde görünmezleşen kökenleri, bedenin deviniminde yeniden belirginleşir.

Yer'in bilgisi, bizatihi bedenden, beden aracılığıyla yerleşilen çevreden, seyredilen veya parmakla işaret edilebilen saf gösteri olarak dünyadan gelir (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 156). Bu da bedeni öznelarasılığa taşır. Heidegger, *birlikte-Dasein*, der buna (2008 [1927]: 124). Nesnelerle karşılaşmam, yer sunmam, bedenimin mekânsallığı, aynı zamanda başka insanlarla da karşılaşmamdır; onların yerleştirmeleriyle, onların anlam dünyaları ve bedenlerinin mekânsallıklarıyla karşılaşmamdır. İnsanın matematiksel mekân tarafından yutulmadığı, bedenin bir iletişim aracına dönüştüğü bir dünyadır burası. Dünya, imlemelerden dokunmuştur.

İşte başkalarıyla karşılaşmamı sağlayan nesneler, o başkaları fiilen mevcut olmasalar bile dünyayı, birlikte-varolmayı hayâl edebilmenin araçlarıdır. Dünya içre olmanın temel minvali olarak gündelik yaşam betimlemesi, o nedenle hayatî önemdedir. Bu açıdan bakıldığında, hafıza imgeleri özel bir ilgiyi hak eder. Heidegger, hafıza imgeleri ve nostalji nesneleri bağlamında, bu özel ilgiyi ve hafıza ile estetik biçim ve imgelem ilişkisini gerekçelendirmemi sağlayan çok önemli bir şey söyler. Yazara göre, *Dasein*, kendini öncelikle ve çoğunlukla kendi dünyasından hareketle, yani hergünkü varoluş hâlleri üzerinden anlarken, başkalarını el altında olandan, varlık tarzı mevcut-olmaklık olan nesnelerden hareketle anlar (2008 [1927]: 126). Nesneler, benden önce kurulmuş bir dünyayı imgeler, yani başkasını, bu kurma eyleminin taşıyıcısını, geçmiş zamanı. Dünyayı en başından bir şeye imlenilmiş olarak keşfetmem onlarıdır, ancak bu keşfin yordamlarından biri de hafızanın imgelemiyi icra edilen bir hâldir.

Geçmiş, şimdi ve gelecek, imgelemde birlenir. Hafızanın maddesel imgelemi, olgusal dünyada kök salar. Onun için Romantiklik'le karakterize olan geçmişe meftûnluk, gerçeklikten bir kaçış değildir. Hafızanın maddesel imgelemi, bir iletişim meselesidir. Nesneler, kendi geçmişlerinin bir hayâline, geleceklerinin olası imgelerine ve şimdilerinin belirlenimsiz titreşimlerine, hatırlamada serpilip açılır. Hafıza, nesneyi

kendinden dışarı çıkartır. Zaman içindeki bir düşünme biçimi olarak hatırlamanın imgeselliğinde nesneler, fiilî deneyimlerinin -bizzat bu deneyimi görünmez kılan, onun zeminini örten- dar ufkundan çıkar, kendi varlıklarına, ne ise o olmalarına özgür bırakılırlar. Bu özgürlüğün alevini, geçmişe özlem duygusu ya da gelecek arzusu uyandırır.

Bütüncül bir hafızanın icrasında beliren özlem ve özgürlük duygularını, bu ruh hâllerini, Heidegger'in yalnızca görmekle sınırlı olmayıp, dünyayla kendine özgü bir karşılaşmayı sağlama eğilimi diye betimlediği “merak”ın (2008 [1927]: 180) çeşitlemeleri, biçimleri olarak ele alıyorum. Heidegger'in “merak fenomeni”, bir duyguda beliren “yalın bakışı” ifade eder ve dünyanın dünyasallığının, dünyada bulunmanın açılmasıdır -gündelik nesneye ilgilenici bakış, başkasına özen gösterici bakış, herkes gibi olma, kendi olma, huzur içinde sürüklenme, aylıklık gibi bütün o hâlleriyle birlikte. Bizatihi “bulunma”nın, “şuradalığın” açılmasıdır merak. Nesneyi kendinden çıkartan şey, onu imge hâllerinde çözen bu bakıştır işte. O da zaten hep duygulanım, hâlet-i ruhiye olarak beliriverir. Merak, yani dünyayla kendi çıplak varlığında karşılaşmamı sağlayan bu yalın bakış, bizatihi bir duygudur.

Nesneler, yakındaki dünya, çevre, kendi varoluşuna serbest bırakılmış varlık, beni özneler, mekânlar, anlamlar ve zamanlar arasılığa taşır. Yolculukta kenarından geçerken gördüğüm sürülmüş tarla ya da sabahın alacakaranlığında uzak solgun ışıklar içinde titreşen bir pencere, oradakine, oralı olana, benim için kendi varoluşumdan hareketle hem tanıdığım hem yabancı olduğu “başkasına” işaret eder. Bu işareti okunaklı kılacak bakış, Romantik bir bakış değilse nedir? Heidegger'in nesneler üzerinden başkasıyla karşılaşan, onu okuyan, anlayan, anlamlandıran insanı, Hamann'ın iletişimsellik düşüncesinin özsel bir betimlemesidir, bu düşüncenin dayandığı varlıksal zeminin teşhir edilmesidir. Çünkü iletişimin konusu olan bu anlama hâli, daha doğru bir

deyişle anlamlandırma, karşılaşılan kişinin mekânsallığından, nesnelere yer tayin ediş biçiminden, davranış biçimine, giyim kuşamına, sözlerdeki vurgularına, jest ve tonlamalarına kadar her bir ögenin, onun dünyasını keşfetmeyi sağlayacak dilsiz işaretler, imlemeler olarak okunmasına dayanır.

Hatırlama, doğrudan dünyanın temaşa edilişinde uygulanır. Hafızanın pratik uygulanışı/pragmatik boyutu, bu göz zindeliğinde, seyir zevkindedir. Yoksa dünya gezgini Herder, neden bulduğu her ilginç nesneyi bir anlam kaynağı olarak toplasın, biriktirsin? Aydınlanma'nın evrensel geçerlilikteki doğruları, bu nesnelerde kendinden çözülecek, eriyip başkalaşacaktır. Romantizm'in özgür gezgin ruhu ile hatırlama arayışı, hafıza imgelerine yönelme çabası arasındaki ilişkiyi, burada aramalıyız. Herder, manzarayı bir kitap gibi okumanın, karşılaştıklarında bir anlam dünyasını keşfetmenin, dolayısıyla “fenomenolojik iz” fikrine açılacak kapının eşiğinde durur ve o kapıyı açar da. Bu da Merleau-Ponty'nin sözünü ettiği, içinde ortaya çıktığı deneyimle ölçülen akılsallık biçimidir (2017 [1945]: 26). Her şeyin bir anlamı vardır, ama bu anlam ne mutlak zihinde ne de doğrudan olgudadır, o ilişkidedir. Yazara göre, anlam o nedenle aşkın ya da empirik değil, iletişimseldir. Bu da sonu hiç gelmeyecek, tüketilemez, sabitlenemez sonsuz betimlemeler akışıdır.

Hatırlama kendini kapatamaz, donduramaz, sonlandıramaz. İmlemesi olmayan tek bir söz, tek bir jest, tek bir bakış, tek bir eşya, tek bir tavır ya da edim yok ise, evren okunacak açık bir kitap ise, imgelerle düşünen, soluk alıp veren bir dünyaya açılıyoruz demektir. Bu, insan bilimlerinin doğrudan kendi varlık nedenine yönelmesidir. Tarihselliğin, tarihbilimselliğin ve hafızanın, burada bütün çok boyutluluğuyla ortaya çıkması kaçınılmazdır. Tarih'in hafızaya dikkat yöneltmesi, onu keşfetmesi de bununla bağlantılıdır. Tarih'in imgelere yönelik ilgisi, imgelerle çalışmaya başlaması ya da Romantizm döneminde saf bakışı gündeme getiren manzara sanatının yaygınlığı, yer

tain etmelerin, anlam dnyalarının keşfi olarak olgusal tarihin önemsiz gördüğü sıradan nesnelerin imlediklerine, uğultularına ve varlıklarıyla işaret ettiklerine kulak kesilmedir.

“[G]ezip dolaşmaya, keşfetmeye, şeylerin alışılmadık bir görünümü karşısında duyulan şaşkınlığa, tabiatın değişkenliği ya da ilginçliği karşısında duyulan heyecana bağlıdır manzara denen tür” (Starobinski, 2012: 153). Nesneler ya da sıradan şeyler, dünyayla bir zamanlar kurulan rabıta bütünlüğünün imgeleri olarak hafıza imgelerine, yani fenomenolojik izlere dönüşür. İz kavramının içeriği değişir. İz, ölümü ve imgelemi kendinde buluşturan plâstik maddeye dönüşür, kendinden dışarı çıkar, duygusallaşır. Oysa Merleau-Ponty’e göre, algılanan şeyi fiziksel ve kimyasal nitelikleriyle tanımlayan empirizm, “bir yüzde okuyabileceğim öfke veya acıyı, bir tereddütte veya çekingenlikte özünü yakalayabileceğim bir inancı, bir anıtın stilinden veya bir memurun davranışından tanıyabileceğim bir kenti, algının dışına iter” (2017 [1945]: 56). Burada kültürel bir nesne ya da yüz, maddi ve manevi gücünü aktarımlara ya da hatıraların yansıtılmasına borçludur. Yazara göre, empirizm için, bir manzaranın, nesnenin veya bedeninin görünümünde, onu neşeli ya da üzgün, zarif veya kaba gösteren herhangi bir şey yoktur. Zihinsel yaşam, böylece yalıtılmış bir iç yaşama çekilir. Böyle bir düşünceye göre, eğer neşe veya kederi birine atfediyorsak, iç algılarımız tesadüfen dış imgeler ile çakıştığı, örtüştüğü içindir bu.

Oysa kültürel dünya bir yanılsama değildir. Buradaki mesele, doğal dünyayı, bilimin ideal nesnesi olduğu zamanki hâlinden farklı varolma kipinde keşfetmektir (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 57). Yani mesele olanaklılık hâlleridir, gücüllüklerdir, yerleştirmeler, mekân sunmalar, biçim vermelerdir. İşte hafızanın estetik, psişik ve elbette etik açıklığı, pragmatik değerini biçim arayışında söze döküşü, diğer bütün boyutlarıyla birlikte önümüze burada açılır. Geçmişe meftûnluk ile yalın bakışı (merakı)

ilişkilendirmemi sağlayan ufuk, burasıdır. Heidegger'e göre, varlığın hakiki anlamını örten gündelik kamu yaşamı, dünya içinde olmanın kendisini yutar, fakat bakış, bir kez gündelik yaşamın amaç güder ilgilenmelerinden bağımsızlaştığında, bu ilgilenme kendi hâline serbest kalır ve gerecin ya da eserin dünyasından çıkar (2008 [1927]: 181). Böylece başka ve yeni mesafe-kaldırma olanaklarının içinde kendini özgür bulan bakış, uzak ve yabancı olana meyleder.

Burada artık hesap edici “ilgilenme”, dünyayı yalnızca ve yalnızca “görünüşü” bağlamında seyretmenin keyfine varan bakış'la birlikte, dünyada dinginlikle bulunmanın olanaklarıyla ilgilenmeye dönüşür. “Artık Dasein, dünyanın sadece görünüşüyle sürüklenip gider” (Heidegger, 2008 [1927]: 182). Bu öyle bir varoluş hâlidir ki insan, bu anda kendi dünya içinde bulunmaklığından, en yakın çevresinden kurtulmak, gündelik yaşamın kaygı verici uğraşlarından, praksişten kopmak ve yalnızca dünyayı “seyretmek” ister. Dolayısıyla bu anlamdaki merak, kendine özgü bir “bulunmama” özelliğine iyedir. Romantik bir tür kaçış! Özgür kalan merak, öyle bir görme türü açar ki amaç, görüleni anlamak değil, *sadece görmektir*. “Yeni olanı arayıp bulmak, sonra da ondan yine başka yenilere sıçramaktır amaç” (Heidegger, 2008 [1927]: 182).

Dünyaya teslim olmaktır bu bakış ve iletişimin ta kendisidir. Dünyayı temaşa etmenin minvallerinden biri de bu yalın bakışı icra eden, etmeyi sağlayan hatırlamadır; geçmişe meftûnluk bu seyir zevkinde, göz zindeliğinde vücut bulur. Çünkü bu meftûnluk, nesneyle, dünyayla, hesap edici ilgilenmelerden, yarar gözeten, kullanıma açan bakmalardan özgürleşildiğinde ortaya çıkan bir duygudur, bir dünya hâlidir. Heidegger ile Bergson'un yolları burada kesişir. Bu özgürleşmede, dünya içrelik ve kökensel yazgı birlikte açılır. Varlığın anlamı bağlamında bu, bir zamansallık probleminin, dolayısıyla zamanı ekstatik olarak açımlayan bir hafızanın kazanılmasıdır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HATIRLAMANIN POETİKASI

A. İMGELERLE DÜŞÜNMEK: SİNEMA VE HAFIZA

Görüleceği üzere sanat, gündelik yaşamdan geri çekilmenin, dolayısıyla herkes gibiliğin sıradanlığından çıkmanın bir olanağıdır. Sanat ile kendi olmanın olanakları diye ele aldığım nostalji, melankoli, hatırlama duygusu gibi hafıza görüngüleri arasında içkin, varlıksal bir ilişki vardır. Ancak bu, temsil alanı olarak görülebilenden farklı, varlığın poetik açıklığına duran bir sanatla söz konusudur. Burada, olduran, gerçekleştiren bir sinemanın hafıza açısından olanaklarını düşünmeye davet edeceğim. Bu düşünüş, elbette ki sinemanın kalbinde hareketin ve zamansal ilişkilerin olmasıyla ilgilidir ki bu ilişkiler nedeniyle sinema, modern düşünce bağlamında özgül bir yere sahiptir.

Duyusal olarak müşahade eden, nesneye oluş özgürlüğü tanıyan, onu kendi her ne ise öyleliğine özgür bırakan bir sinema, hafıza için nedir? Duygulanım olanağı olarak sinemanın biçimsel oyunları, hatırlamayı nasıl icra eder? Bu biçimsel olanaklar nelerdir? Bu bölümde, buraya kadar betimlemeye çalıştığım hafıza alanına iye sorunsalları, “film-varlık”ta (Frampton, 2013) açımlayarak, bu sorulara bir yanıt vermeye çalışacağım. Bu doğrultuda, Deleuze’ün (2021b) “zaman-imge” kavramının kılavuzluğunda, önce sinemanın “gerçeklik” kavramıyla değişen ilişkisinden doğan, sinemada zaman ve hareket sorunsallarına değineceğim. Sinemanın zamansal bir biçime dönüşerek hafıza açısından taşıdığı olanakları ve hafızayı kavramada nasıl bir dönüşüm yarattığını ise filmler üzerinden açarak ilerleyeceğim.

1. Film-Düşünme

Bilincin dünyaya tanıklığı, akılsallığın kendinden itibaren kuruluşu, yani “deneyim”, dolayısıyla hep yeniden başlayan bir etkinlik söz konusu olduğunda, sinemadan daha yetkin bir alan bulamayışımız, sinemanın içkin fenomenolojik yapısından, yani film izleme deneyiminin hep yeniden başlayan bir deneyim olmasındandır. Bunun kaynağı da zamanın hareketten, mekândan özgürleşerek düşünceye içkin bir kavram olarak anlaşılmasından gelen Kantçı devrimdedir. “[A]rtık harekete bağlı olan zaman değil, zamana bağlı olan harekettir” (Deleuze, 2021b: 56). Bunun sonuçları, sinema bağlamında, “zamanın doğrudan sunumu” olan “modern sinema”nın ortaya çıkışında kendini duyurur.

Hafızanın pragmatik boyutu ile hatırlamaya içkin bir sinema arasında kurduğum ilişkinin nedeni de budur. Çünkü Cavell’in de dediği gibi, sinemada “[y]aratılmış olan dünya, ne sadece geçmişe ait bir dünyadır ne de hayâlî, uydurma bir dünya. Yakın bir geleceğin dünyasıdır” (aktaran Frampton, 2013: 15-16). “Geçerken var olan” bir dünyadır sinemadaki dünya (Frampton, 2013: 16). Yani her defasında, her yeni deneyimle yeniden açılan bir dünya. Çünkü filmin kendi nesnelere ve insanlarına ilişkin sunduğu deneyim, izleyenlere “yeni” gelir ve bu yolla geleceğin de dünyasıdır aynı zamanda söz konusu olan (Frampton, 2013: 17). Deneyimin esnekliğidir bu ve *olası* bir dünyayı açılar. Sonlu bilincin görüngüleri, imgelem, hatırlama, dünyada bulunuş’un özü olarak kendini burada ortaya koyar, bütün öznelliği ve öznelarasılığıyla.

Filmin iç ilişkileri, örüntüsü, yani “film-varlık”, bizim buradalığımıza, dünya içreliğimize ve onu alımlamamıza bağlıdır, yani bizimle olan ilişkisine. Tıpkı hatırlarken, geçmiş ile şimdi ve burada oluşumuz arasındaki ilişki gibi. “Film-düşünme”, bu nedenle insana yakın, hatırlamaya yatkın, hafızaya içkin; kaydedebildiği

için değil. Geçmiş de geçerken varolan bir dünya deneyimine borçluyuz. Geçerken varolmak, zamanın ekstatik birliğinde açılanmasıdır. Geçerken varolan sinema evrenine mâl olmuş bu dünya, hatırlamayı icra edecek olan zamansal birliğin gerçekleşmesi, görünür kılınmasıdır. Filmin şiirsel olanakları, onu gerçekliğin kopyası olarak görmekle yok edilir (Frampton, 2013: 17). Film biçimini daha önce sözünü ettiğim poetik açıklığın olanağı olarak ele almam, Cavell’in sözünü ettiği, nesneler ve insanları ontolojik olarak eşitleyen, doğanın olmaktan çıkaran, yeni bir dünyada var eden film kavrayışıyla ilgilidir (1979: 72). Bu bağlamda, çalışma boyunca sıkça değindiğim bulunuş metafiziğinden çıkmanın bir yoludur sinema ve Romantik düşüncenin “geçmişe özlem” ve “özgürlük olanağı” olarak “biçim arayışı”, sinemanın oyunsal dünyasında icra edilir.

Sinemanın şiirselliği, kendi olmanın olanağını sunan, herkes gibilikten çıkartan “saf bakış”ın olanağı olan bulunmayı/aşkınlık hâlinde. Geçerken varolan, icra edilen dünyasıyla! Bu ise kendini düşünen düşüncenin, tefekkürün bir imkânıdır. Bu tefekkürün kendisi de tam da Frampton’ın yaptığı gibi, sinema ile gerçeklik arasındaki kavramsal bağın sorgulanmasını içeren “fenomenolojik bir yaklaşımla” kavranabilir (2013: 17). Yazara göre, sinema yalnızca gerçekliğin bir kaydı olarak anlaşılırsa, izleme deneyiminin kendisi yoksullaşır. İzleme, alımlama deneyimini, bu çalışmanın ilk bölümünde değindiğim duymanın apaçık olmayışı meselesiyle ilişkilendirirsek, aslında deneyimin zenginliği total anlamın yakalanmasıyla çok geniş boyutlara varacak olmasındadır. Sanat eserini kendine içkin özellikleri olan bir nesne olarak kabul etmek (Heidegger, 2007 [1935]), filmi de aynı biçimde düşünmeyi olanaklı kılar. Sanat eserinin hakikatle olan ilişkisi, sinemanın hakikatle olan ilişkisi için de geçerlidir ve bu, sinemayı da gerçekliğin temsili ya da kaydı olmaktan çıkaran bir “gerçekleşme yeri”ne, olay’ın kendisi hâline getirir.

Casebier'in "fenomenolojik bir gerçeklik" anlayışı üzerinden sinemaya yaklaştığı *Film and Phenomenology* (1991) adlı çalışmasında da öne sürdüğü gibi, film, bağımsız bir varlıktır. Bu düşüncesinde yazar, Husserl'in estetik tefekkür sırasında neler olup bittiğiyle ilgili görüşlerine yaslanır (1991: 9-10). Alımlama sırasında yapılan eylemlerin betimlemesini yapan Husserl'e göre, eseri alımlarken, eserdeki şeylere nesneler olarak dikkat yöneltmeyiz, orada tasavvur edilen gerçekliğe yöneliriz. Bu bağlamda, Husserl için gerçekçi bir temsili temeli, eserdeki gerçekliğe varmak için alımlayanın kendi algısal eylemini aşabilme kudretidir. Orada, meselâ Dürer'in gravüründeki şövalye, artık gerçek bir şövalyedir, algılama faaliyeti üretmez onu; oyma ile temsil edilen nesne, yani şövalye, bizatihi kendisidir, bir yapıntı değil. Alımlama ise bunu keşfedebilir olandır.

Casebier'e göre, Husserl'in yaklaşımı, sinema temsili kavramak açısından uygundur. Örneğin, Vittorio De Sica'nın bir filmindeki ayakkabı boyacısı çocuklar, onları betimlenen nesneler olarak algılamaya yatkın bilinçli eylemimizden bağımsız olarak varolurlar, keza filmin simgesel karakterdeki bir başka nesnesi olan özgürlük de öyle. Onları ne seyircinin bilinci yarattı ne de De Sica'nın filmi. Oysa çağdaş film teorisi için bir sanat nesnesinin betimlediği ve sembolize ettiği nesneler, onları algılayanlar tarafından yaratılmış yapılardır; duyularla, yaygın varsayımlarla, beklentiler ve uyuşumsal düzenlemeler (kodlar) aracılığıyla. Bu yaklaşıma göre, tasvir edilen şey, eserden bağımsız varolmaz ve şeyin eylemlerinin kaynağı, onları oluşturan algılayıcılardır.

Bu *idealist* yaklaşımın ideolojik uzantısı odur ki ister gündelik yaşamın ister sanatsal temsili algısı olsun, algının alışkanlıkla düzenlenmiş doğası, algıdaki aktif rolümüzün gizlenmesidir (Nichols'dan aktaran Casebier, 1991: 10). Burada anlama doğallaştırılır, anlamı algılama işi, anlamlı bir görüntünün ardına gizlenir. Bu

çalışmanın ilk bölümünde, anlamının doğallaşmasının tam da fenomenolojik yöntemin eleştirisinin hedefindeki şey olduğunu belirtmiştim. Bu gizlenme, şeylerin yüzeyinin *zaten* anlamlı olduğunu, anlamın *kurulan* değil, *verili* bir şey olduğunu imâ eder, dolayısıyla anlam nesnel olarak kendindedir. Oysa Husserlci fenomenoloji, temsili, yalnızca eserdeki nesne ile dünyadaki nesne arasındaki ilişki açısından değil, sanat eserinin “deneyimi” açısından da ele alır (Casebier, 1991: 11). Yani bilinç açısından da.

Deneyim eserden, eserin maddi ve biçimsel hatlarından geçerek icra edilir, yani eser yaşanır ve oradan daha büyük bir varlık ilintisine bağlanılır; oradaki nesnelerin ya da kişilerin gerçekte olup olmadığı önemli olmaz artık. Husserl açısından bir tek sanatsal deneyimde olabilen bir şeydir bu (Casebier, 1991: 15-17). Eserin farkında olduğumuz boyutları, görünüşleri, bizi burada olmayan’a vardırır. Bu, nesnelere yönelik doğal bakışı askıya alıp eylemin kendisine odaklanma meselesidir. Burada sinema filmini askıya alıp, onu algılamaya dâhil olan eylemlere odaklanmak söz konusudur. Algılama, gerçekleşirken fark edilmeyen bir şeydir. Oysa Husserl’in yaklaşımı uyarınca bizi görünenin ötesine götürüp, örneğin filmdeki beyaz atın, etten ve kemikten gerçek bir ata dönüştüğü aşamalar vardır ve bu doğal algının askıya alınmasıyla fark edilir. Çünkü gerçek bir ata niyetlenilmiştir. İlk bölümde de değindiğim gibi, Husserl’de bilinç, hep bir şeyin bilinciydi. Burada amaç, öznenin algıdaki aktif rolünü, anlamın verili olmadığını, yapıldığını, kurulduğunu ifşa etmektir. Anlam, sanat eserinin deneyimlenmesi *sırasında* kurulur, çünkü herkesin geçmişten getirdiği bilgi birikimi, ilgi alanları, birbirinden farklı olacaktır.

Buradaki temel düşünce, Casebier’in fenomenolojik bir gerçekçilik anlayışından hareket ederek çağdaş film teorisini eleştirdiği noktaya dayanır. Film deneyiminde fiilen meydana gelen süreç, önümüzdeki şeyin bir dizi görüntü ve sesin algılanmasından ibaret olmadığıdır (Casebier, 1991: 38-39). Film deneyimi, her ne kadar bir film kurgu

masasının başında yapılsa da sınırsız biçimde düzenlenebilen seslerin, hareketlerin ve görüntülerin algısını aşan bir *aşkınlık* içerir. Bu aşkınlık da anlamın kuruluşuna katılma sırasında beliren “ufuk”larla ilgilidir. Husserl’e göre, bir nesneyi kavrama eylemi, algılayanın arka planda işleyen inanç sistemi tarafından önceden varsayılr (aktaran Casebier, 1991: 21-22). Buna göre, ufuklar, “önceden çizilmiş” potansiyellerdir. Bu belirsizliğin büyüyen alanı, sonsuz bir yorumlar, deneyimler ve olanaklar kümesine işaret eder. Algıladığımız şeyler, filmde gördüğümüz ya da duyduğumuz şeylerdir, ama yazara göre bu, sinema filminin içindeki ya da dışındaki nesneyle ilgili her şeyi içermez.

Görme’nin hep boşluklu ve eksik bir doğası vardır. Bize, yani seyirciye görünenin belirlenmesine hep beraber ortak bir katkı sunarken, yani perdedeki şey hepimize görünen aynı şey olmaya başlarken, algılama eylemi öznelerarası olmamızdan gelen, yani daha önceki etkileşimlerimizde edindiğimiz ufuklarla yönetilir. Bu ufuklar da kişiden kişiye değişen öznel kavramlar değil, öznelerarası kavramlardır (Casebier, 1991: 23). Daha önceden ne kadar aşına olmazsak olalım, örneğin ayakkabı boyacılığı yapan İtalyan çocukları daha önce ne kadar görmemiş olursak olalım, film izleme deneyimi sırasında, daha o anda nesneler, insanlar ve olaylar bir aşinalık kazanarak varolmaya başlar, az çok belirsiz biçimde de olsa belirir. Husserl’in dediği gibi, beklentilerimiz “önceden çizilmiştir” (aktaran Casebier, 1991: 23). Yani film deneyiminde algı, anlık olarak verilmez, yazara göre, örneğin bir bakıma İtalyan yaşamı hakkındaki bilgimiz ve ardyörede işleyen inançlarımızla doldurulur (1991: 24).

Bir algı eylemi, sonsuz olasılık ufuklarına açılır. Öyle ki nesneyle ilgili beklentimiz gerçekleşmeye de bilir, hayâlkırıklığı yaratacak olası algılar da algıda içerilir. İşte bu an, Husserl’in deyişiyle, amaçlanan nesnenin iptâl edildiği andır (aktaran Casebier, 1991: 24). Bu bağlamda, Husserlci bir bakış açısından hiçbir kavrayış, yalnızca anlık ve geçici değildir; nesnenin anlamsal içeriği, bilincin önceden edindiği

ufukların açılımıyla varolur. Dolayısıyla “hafıza”nın bu açılımda önemli bir unsur olduğunu söylemem yerinde olur. Geçmişin ufku, algıya yön vericidir. Her eylemi sınırlandıran bir belirsizlik çerçevesini göz önüne almaya bir davettir bu ve hiçbir algı tamamlanamaz ve sonlanamaz. O yüzden görünüş biçimleri çokluğu vardır. “Sonsuza kadar eksik kalmak... şey ve onun algısı arasındaki ilintinin kaçınılmaz bir özüdür” der, Husserl (aktaran Casebier, 1991: 24).

Bütün bu tartışmanın özü odur ki film deneyimi pek çok sürecin kesişiminde durur, üretimden alımlanma aşamasına kadar. Casebier’e göre, izleyici, temsillerini ve bütün diğer özelliklerini algıladığı film denilen nesnenin dışında durmaz, metnin gerçekleştirilmesine aktif biçimde katılır (1991: 47). Bu katkı da sinemaya ilişkin kodlar, kültürel kodlar ve daha kişisel film yapımcılarının düzenlemeleriyle olur. Bu bağlamda, ben de burada ele alacağım filmlere aktif olarak katılan bir izleyici olarak, örneğin bir Tarkovski filmini yorumlarken, Hristiyan ikonografisine yer vermek, filmdeki Hristiyan teolojisine iye unsurlarla filmi alımlamak yerine –çünkü kültürel ve bireysel algımda böyle bir yaşantı, deneyim katmanı, ufuk yok, bunu ancak filmin dışındaki metinlere uzanıp yapay biçimde kotarabilirim-, kendi algı ufukum içinde kalarak, kendi kimliğime ve bu kimliğin filmle olan etkileşimine sâdik kaldım.

Bu tartışma, Frampton’ın da belirttiği gibi, filmle izleyici arasındaki ilişkinin “karşılıklı” ve “organik” bir ilişki olduğunu fark etmeye ilişkindir (2013: 243). Burada “alımlanan” ve “alımlayan” birlikte dönüşürler. Bilinç ve onun yöneldiği dünyanın sürekli oluş hâlinde olduğu, karşılıklı olarak sürekli “biçimlendiği”, dolayısıyla özne-nesne ikiliğinin aşıldığı fenomenolojik bir dünyaya uzanıyoruz yine. Casebier’e göre, izleyici, aktif ve tarihsel olarak kök salmış öznedir, anlamın ya da metnin inşasında tarihselliği aktif olarak seferber edilen biridir (1991: 49). Heidegger’in, sanat eserinin nesneselliğinin temeline onu eser olarak var eden şeyi koyması gibi (2007 [1935]: 21),

adım adım filmi bir nesne olmaktan çıkarıp filmi film olarak kavrama düşüncesine doğru teorik bir kaymanın adımlarıdır bunlar.

Bu türden bir yaklaşım ise bana, filmi mekânsal olarak deneyimlenen, mekânın ve dolayısıyla zamanın icra edildiği bir biçim olarak anlama fırsatını verir. Sinemayı hatırlamanın icra edildiği bir olanak olarak düşünme girişimim bununla ilgilidir. Zamanın ekstatik olarak açılanması, sinemanın mekânı ve zamanı icra eden varlık yapısıyla ilgilidir ve sinemanın sunduğu olanaklar aracılığıyla zamanın üç'lü biçimde bölünmesinin metafizik karakteri ortaya çıkar ve bu, hafızayı kavramak açısından yeni bir patika açar önümüzde. Sinemanın yalnızca ona özgü olanakları ise (ki filmleri betimlediğimde bunu örneklendirmiş olacağım), eylemsel kılınacak bir hafızanın biçimsel araçları olarak önem taşır benim için.

Sinema aygıtı kendine özgü olan araçlar ve biçimler yardımıyla mekânı ve zamanı icra eder; daha da önemlisi bu icrayı görünür kılar. Mekânın icra edilen bir şey olduğunu gösterir. Bu görünürleşme, dünya içre olmanın bizatihi kendisi hakkında düşünme, onun anlamını fark etme fırsatını verir. *Beraberinde* varolduğumuz dünya, bir manzara olarak önümüzde açılır ve burada kendimizi varlığın kıyısında seyre dalmış buluruz. Hatırlayan bilinç ya da güçlü benlik duygusu, aynı biçimde güçlü bir dış dünya talebiyle birlikte, bu manzarada birlikte-varolur. Sinema tam da bunun ortamıdır, icrasıdır. Bu bölüme başlarken sözünü ettiğim, insanı kendi olma olanağına kavuşturan duygu durumlarının ortaya çıkması, yani duygulanım, nostalji, melankoli ya da özel olarak üzerinde durduğum hatırlama, bu icranın görünürlüğünde açılabilir olur.

Hatırlayan bilincin nasıl bir bilinç olduğunu, özne ile dünya arasındaki iletişimin olanaklarını görünür kılan bir icrayla fark edebiliriz. Bu da gündelik yaşamda görünmez duruma gelen yalın mekânı görünmezlikten kurtaracak bir biçimle olur. Yalın mekânın örtüsünü açmak, onu kuruluş ânında deneyimlemekle olanaklıdır. İşte sinema, bu

biçimin, olanağın, etkinliğin kendisidir. Filmin, tasarlanmış, üzerinde ince ince düşünülmüş dünyası ve de bu tasarıdan kaçan sapmaların, kendiliklerin, doğaçlamaların doğası, mekânın icra edilen bir şey olduğunu ifşa eder. Sinemanın poetik açıklığı, şiirselliği buradadır. Onun için, filmi alımlama deneyimi de dâhil bütün bir sinema deneyiminde, dünyada bulunmanın hâlleri açılır, bulunuş'un kendisinin sahil anlamı kendinden dışarı çıkar.

Frampton, film biçiminde gerçekleşen, “filmsel” bir düşünceden söz eder (2013: 19-22). Yazarın film-düşünceyi anlatan “filmozofi” terimi, filmi bir tür düşünme biçimi olarak ele almayı sağlar. Buna göre film, kendi dünyasallığındaki bir varlıktır ve kendi zihniyle imgelerin ve seslerin kuramsal yaratıcısıdır. “Film, kendi dünyasının yaratıcısıdır, ama bu yaratımı bir bakış ‘açısından’ yapmaz, bilâkis bir alandan, başkalarına değil bize bir şeyler vermeye devam ettiği bir olmayan-yerden, gaipten yapar” (Frampton, 2013: 68). “Film-zihin”, filmin kendi söylemini, akışını, kararlarını yönlendiren, belirleyen filmin kendisidir. Bu zihin, filmin içindedir, içsel varoluşundadır. Dolayısıyla film, elbette düşünebilen bir varlıktır. Filmin eylemleri film-düşüncedir ki bu (duygusal) düşünceler, film-zihninin niyetlerinin dramatik açığa çıkışlarında saklıdır (Frampton, 2013: 22-23). Film, kendi başına gelenlerdir. Bu ise yazara göre, filmi teknoloji ya da dışsal yaratıcı yazarlık aracılığıyla değil, sezgisel olarak deneyimlenebilir bir şey kılar, yani filmin düşünen bir varlık olarak deneyimlenmesini. İnsan zihniyle kurulan bir benzerlik yoktur burada. Filmdeki kişi ya da nesneler, seyirciye, filmin bu kişiye ya da şeylere dair düşünmesi aracılığıyla görünür. Düşünceleri seyrediyoruz yani.

Sinema, gerçekliğin yansıtılması değil, gerçekliğe dair düşüncelerin düzenlenmesidir, kendi amaçları ve yaratıcılığı olan yeni bir dünyadır. Tabii bu Frampton’ın da belirttiği gibi, filmde söz etme biçimlerimizde bir değişiklik yaratır

(2013: 23). Bu söz edişlerde artık, film literatüründe noksan bırakılan imgenin ve sesin değeri ve önemi vurgulanır. Yazarın da belirttiği gibi, şimdiye kadar imajların gücü ve etkisi hakkında çok az şey söylendi; geniş okur kitlesini yakalayan yazılar yalnızca olay örgüsü, roller ve kültürel göndermelerle ilgili oldu. Frampton ise filmi, düşünme olarak kavramlaştırmakla, filme ilişkin daha şiirsel bir anlayış geliştirme umudu taşıdığını belirtir. Bu türden bir yaklaşım, filmi yapanın ne olduğunu değil, imgeler ve onların yorumlama açısından taşıdığı rolün de önemli olduğunu vurgular. Bu, düşünme'nin film ile ilişkilendirilmesi veya kıyaslanması değil, filmin kendine özgü bir düşünce olarak incelenmesidir (Frampton, 2013: 23).

Bu tartışma, film ile felsefe, imge ile kavram (düşünce) ilişkisi hakkında sorulan sorular kümesine iye bir şey olarak, daha önce Deleuze'ün sinema hakkındaki önemli çalışmasının öncülüğünde ortaya atıldı. *Film felsefe için ne yapabilir*'den özge filmin felsefeye ne sağladığı (Frampton, 2013: 23), bir farkındalık meselesi olarak belirdi. Deleuze'ün felsefesinde sinemanın tuttuğu yer, filmin felsefî problemlere renk katmak için kullanışlı bir araç olmanın ötesindeki imkânlarını fark etmeyi sağlar (Kaplan, 2020: 5-6). Deleuze, *Hareket-İmge* ve *Zaman-İmge* adlı 1985 yılında tamamladığı iki ciltlik *Sinema* kitabında, sinemayı ve felsefeyi kendi tekillikleri içinde ele alır (Kaplan, 2020: 5-6). Bu bağlamda, Deleuze için sinema, felsefenin düşünme nesnesi değildir, kendi argümanlarının bir temsiline dönüştürebileceği bir şey değildir. Felsefe, sinema karşısında belirleyici ve birincil değildir. Felsefe kavram yaratır, sinema ise imge yaratır; sinemanın imgeleri, felsefenin yaratımı olan kavramlara bir karşılık üretir.

Düşünmenin olanaklarından biri diğeri üzerinde hâkimiyet kuramaz, aralarında bir değer hiyerarşisi yaratılamaz. Çünkü düşünce güçleri arasında, “mekân-zaman” diye ortak bir sınır-ufuk vardır (Kaplan, 2020: 6). Deleuze'ün yaklaşımında, kavram-blokları yaratan felsefe ile hareket-zaman blokları yaratan sinema, bu ufukta kesişir.

Düşünmenin olanaklarını, etkinliklerini birarada düşünmeye izin veren de işte bu mekân-zaman ufkudur. Yani sinemayı ve felsefeyi birlikte düşünmeyi sağlayan şey, zamandır; yaşamın bizatihi kendisidir. Varlık ve hakikat kavramlarıyla, felsefî problemleri “zamana” göre ele almak olanaklı olduğunda (Heidegger, 2007 [1935]), zamansal bir biçim olarak sinema ile felsefe birarada düşünülebilir olmaktadır. Tabii bunun için önce zamanı, harekete bağımlı olmaktan çıkaran bir devrime gerek vardı. Yaşamdan temellenen söz konusu biraradalık, zaman kavrayışındaki değişimden temellenir. Varlığın anlamı, alanları kendi tekilliklerinde birbiriyle etkileşime sokar.

Varlığın anlamı zamansallıktır, dünya *dünyasal*, zamansal bir varoluşa sahiptir. Fenomenlerin/olguların simülatif veya imgesel bir gerçeklikle alımlanmalarının nedeni de bu zamansal varoluştur (Kaplan, 2020: 7). Tezcan Kaplan’a göre, sinema teknik boyutlarıyla bu alımlamayı güçlendirir ve varsıllaştırır. Yukarıda da değindiğim gibi, yaşam Husserlci anlamda belirsizlikler alanının payının büyümesiyle zenginleşir. Kendine özgü teknik olanaklarıyla yeni duygulanma ve görme biçimleri sunmasıyla sinema, felsefeye yeni düşünme yolları açar, önerir. Sonuçta yaşam, sinemanın felsefeyle paylaştığı bir olgudur. “Sinema, Nietzscheci varlığın oluşsal boyutunun veya Bergsoncu geçmişin şimdisel oluşunun simülatif veya imgesel tarzdaki varoluşuna sanatsal bir ifade kazandırır” (Kaplan, 2020: 7). Kaplan’ın belirttiği üzere, Deleuze’ün çağımızın ruhuna uygun olarak işaret ettiği yönelimlere sinemayı da eklemek gerekecektir. Yazara göre, Deleuze, modern dünyanın simulakradan oluştuğuna vurgu yaparak sinemayı dikkate sunar.

Sonlu bilincin ve zamansal varoluşun tarihe davet edilmesiyle imgelerden dokunan bir dünyada bulunuyor olmamız, sinemanın tarihsel varoluşumuza uygun bir karşılık verdiğini görmeyi sağlar. Bizatihi “tarihsellik düşüncesi”, yani varlığı zamansal olarak kavrama, oralı olanın, oradaki varlığın kurduğu dünyanın imlemesi olarak bizi

sinemasal düşünme biçimine, yani imgelerle düşünen düşünceye yatkın kılıyor. Dolayısıyla sinemanın, Bergsoncu imgelerin zihinde bir yerde sağ kalışına ya da Nietzscheci bir her daim yeniden biçimlendirilmeye hazır plâstik güç olarak oluş hâlindeki bir yaşam kavrayışına sanatsal bir ifade kazandırmaktan daha fazlasını yerine getirdiğini söylemem mümkündür. İmgelem, varoluşun yapısına içkindir, varoluşun zamansallığından gelir. Dolayısıyla varoluşsal imleme ve zaman arasındaki bağ, sinematik bir düşünce biçimini kavramsal bir düşünme biçiminden daha az görmemeyi sağlar.

İmge, “temsil eden” değil, bizatihi “var eden” bir şey olarak ele alındığında, zamansal birliğin sinemada açılanması ve deneyimlenmesi, dolayısıyla hatırlamanın poetik icrası anlaşılır olur. Çünkü bu çalışmanın ilk bölümünde, Heidegger’e göndermeyle varlığın anlamının zamansallık olduğunu belirttim ve bu, imge açısından şu anlama gelir: İmge, tek tek açıklanabilen olgulara indirgeyebileceğimiz bir şey değildir. İmgeyi, bir şeyin temsili olmaktan daha fazlası yapan budur. İmgenin temsil olduğunu söylemek, onun anlamını daraltır; bizi çok cılız ve karanlık bir dünyaya, kendisi üstüne kıvrılan, kendini boğan ve sürekli aynı’yı tekrar eden bir dünyaya kapatır.

İmge, sonlanamaz, kapatılamaz bir anlam, daima oluş hâlinde bir varlık, olanaklılığın sonsuzluğudur. İmgelem, olanaklılığa yazgılı olmaktır; insanın bu dünyaya fırlatılmış olma yazgısının olanaklarına, yani yaşama! Sinema hakkındaki, hattâ sanat hakkındaki bu yeni söz ediş biçimleri, imgenin kendi başına bir değer olarak görülmesiyle ilgilidir. Bu da kaynağı bizatihi yaşamın kendisi olan düşünme biçimlerinin birbirine ne kadar da yakın olduğunu açık eder. İmgenin bu kavranış biçimi, onu varlık bütününe bağlar. Varlığın anlamının zamansal olarak kavranışı, sanat ile yaşam arasındaki ayrımı askıya alır. Varlığın hakikati, bizatihi sanat eserinin

bağrında var olur, “gerçekleşir”; eser bir olay’dır (Heidegger, 2007 [1935]: 17). Sanat temsil etmez, o olur! Bu noktada, bugüne kadar sinema yazınında “olay örgüsü”, “anlatı”, “göstergeler”, “kültürel göndermeler” gibi terimler aracılığıyla belirtilen anlayış, problematik hâle gelir.

İşte logos, anlatı, olay örgüsü gibi bir anlayış, imgeye, sese ve harekete, yani imgenin bütün hâllerine, bileşenlerine, “kendi içinde değer veren” bir yaklaşım içinde sorunlu hâle gelir. Çünkü bu terimlerle ifade edilen şeyin, varlığın hakikatini açma gücü olmadığı gibi örtücüdür de. Bu eleştirinin temelinde, bir kez daha hatırlamakta fayda var ki Kartezyen anlayışın eleştirisi vardır. Mekânın kendisi ilişkisellik olarak kurulan, dolayısıyla zamansal bir biçim olduğuna göre, sinemanın mekânı icra eden kendi imkânları, dünyada bulunuşumuzu, şuradalığımızı da açık eden bir olanak olarak, oluş, hareket, zaman ve bellek gibi olguların sanatsal ifade edilişinden daha fazlasına işaret etmektedir/etmelidir bizim için.

Sinemanın mekânı ve zamanı icra eden, üstlenen, deneyimleyen karakterdeki yapısı, hergünkülüğün örtüsü altında gizlenmiş dünya içreliğimizi açık eder, çünkü Heidegger’in de dediği gibi, insanın mekânsallığı, mekânı icra edebilmesindedir, yani dünyayı dünyasallaştırabilmesinde. İnsanın dünyada oluşu, imleme gücündedir. Filmin, film-zihin ve film-beden olarak kendi varoluşsal kararları, niyetleri, amaçları, bazen de keyfiliği, anlamsız jestleri, güdüleri, vazgeçişleri, boşlukları, eylemsizlikleri, güçsüzlükleri, dağınıklığı ve kopukluğu; dünya içreliğin bizatihi kurulan, imleme gücüyle, yer tayin etmelerle oluş hâlindeki bir şey olduğunu duyurur. Bunu da dünyaya yönelmiş bir bilinci görünür kılan kameranın hareketiyle yapar. Benim film betimlemelerimde, gezinme biçiminin, uzun çekimin, yavaşlamaların, izlemelerin bir “bedensel jest” olarak öne çıkışı, bu nedenledir. Bilinci görünür kılan bu sinematografik olanaklar, hatırlamanın icrasının ve hatırlayan bilincin bir betimlemesini sağlayacak

olması bağlamında önemlidir. İşte “yeni bir gerçeklik” anlayışını doğuran ve aşağıda değineceğim üzere, “sinemada imgenin modern krizi”ne yol açacak olan da “bedensel jestin” bu tavırlarında bulunur.

Filmin, “algı”nın “ifade” hâline geldiği, “görme”nin “sunum” hâline geldiği ikili hareketle karakterize olan “kavranamaz mevcudiyeti” (Sobchack, 1992: 10-11), öznelliği ve öznelararasılığı aynı anda kateden bir imgeleme tarzıdır. Film, kendi zihni ve bedeniyle kararlar silsilesi içinde kendi varoluşunu gerçekleştirirken hem kendi dünyasında hem bizim dünyamızda var olur ve biz de hem onunla hem kendimizle hem de birbirimizle var oluruz. Bu çalışmada, hafızayı belli bir yönetmen sineması bağlamında ele almayıp, uzun çekim, renk geçişleri gibi biçimlere yaslanmam da bununla ilgilidir. Buradaki mesele, bir anlamın kesin olarak belirlenmesi değil, bizatihi film-varlığın hareketleridir, anlamı yaratan biçim oyunlarıdır; yani film-varlığın gücül edimselliğidir. Mekân ve zaman, bunlarla icra edilir. Dünya içre olmanın anlamı, bu değil midir? Filmlerle yaşam arasındaki bağın anlamı, burada değil mi?

Hafıza ile sinema ilişkisi bağlamında ise varsayımım odur ki, bütün o birbirinden ayrılmaz öznelliği ve öznelararasılığıyla hafızanın icrasının da filminki gibi kavranamaz bir mevcudiyetin, yani bulunmayış’ın, namevcudiyet’in edimselliğinde/eylemselliğinde olanaklı olmasıdır. Bu bağlamda, tarih’in olay örgüsü, açıklama gücü ve yazı biçimine karşın, hafıza imgelerle düşünür. Ama bu kaydeden, anlamı kesinkes belirleyen, donduran, olduğu gibi koruyan bir hafıza değil, iz’in fenomenolojik açışında duygulanan, biçimlendiren ve biçimlenen bir hafızadır. Hafıza, hatırlayarak oluşturulur. İşte burada hatırlayış, temsiller sayesinde temsil edileni, korunanı, zamandan bağımsız kılınanı, dolayısıyla böylelikle de değişmez kaldığı düşünüleni değil, bir duyguda açışılanı, dolayısıyla her daim değişeni hatırlamaktır. Hafızanın tarihselliğidir bu ve bir biçim sorunu yaratır. Hatırlayarak

oluşturulan hafıza, biçim yaratan bir hafızadır. Hafızanın, zamanı ekstatik olarak açılması, geçmiş, şimdi ve geleceği biraraya getirmesi, dolayısıyla “poetik açıklığı” buradadır. Bu bağlamda, Huyssen’in hafızanın zamansal geç kalmışlığında bile dayandığını belirttiği temsilden (1999: 13) imgeye geçişle, bu geç kalmışlığı temsilin değil, zamansal birliğin hesabına yazmak gerekir.

Elbette hatırlamanın bir öznesi vardır ve orada da, yani hatırlamada da kendisine yönelinmiş bir dünya vardır, ama bu dünya kendi niyetleri açısından da öznenen bağımsızlaşır, öznelerarası bir şeye dönüşür; hatırlayanla devinen, birlikte biçimlenen bir oluş hâlidir o. Hatırlamanın dünyası, kendi imgeleridir. Film nasıl ki niyetlenilmiş ve yönelimli bir dünyadır, hatırlama da hem öznel hem de toplumsal bir alanın yüzeyinde eyler, hem “kendisi” hem “başkası”dır. Hatırlama, film-varlığınki gibi bir olmayan- yer’den gelişle, hem kendi içinde hem de kendi kendinin dışında duran bir etkileşimin cereyan etmesidir. Kökensel zaman ile alelâde zamanın kalp atışları birbirine karışır orada. Özne-nesne ikiliğinin aşıldığı, ben’in ne kadar çok vurgulanırsa yöneldiği dış dünyanın varlığının da o kadar şiddetli biçimde ortaya çıktığı, öznel ve öznelerarası bir edimsel hâl. Tıpkı filmin öznel ve öznelerarası dünyası gibi.

Hatırlama, kendi temelini imler demiştim daha önce. Bu da daha büyük bir varlık rabitasını açıklamak anlamında, zamanın ekstatik birliğidir. Fakat bunu bir “biçim” aracılığıyla görünür kılmaya ihtiyaç vardır. Bu görünürlük, hafızayı aşkın bir yerde aramamak içindir. Bu biçim ise kesinlikle varoluşunun temelinde “hareket”, aslında daha doğru bir deyişle “zaman” olan bir biçim olmalıdır. Bu çalışmanın ilk bölümünde, hareket ile zaman arasındaki içkin bağa değinmiştim. Bu bağ göz önüne alınırsa, sinemanın hareket yasası, bir zaman yasası olarak belirir. Bunu görmek için ise Deleuze’ü beklemek gerekti.

2. Sinemada İmge'nin *Modern Krizi*

Sinemada anlam; uzam, hareket ve zaman aracılığıyla yaratılan bir şeydir, tıpkı gündelik varoluşumuzda yaptığımız gibi. Bizatihi yaşamı olumlamak, alanları ortaklaştıran bir sınır olarak beliriyorsa, yaşam düşünme biçimlerinin kaynağı ise, uzamın ve hareketin zamansal açılımını da dikkate almalıyız. Algıyı ifade hâline getiren, görmeyi sunuma dönüştüren, görmeyi görülen hâline getiren şey, harekettir; bu ister kameranın hareketi ister objektifin optik hareketi isterse de karakterlerin hareketi olsun. Hareket, sinemasal anlamın özüdür, hattâ Sobchack'a göre, filmde bir faaliyet olmadığında bile bu böyledir (aktaran Frampton, 2013: 78). Kamera, izleyen bakışın bedenidir. Bu sayede film, yalnızca nesnelerin ve kişilerin hareketini izleyen değil, kendi hareketlerini de izleyendir. Bu bağlamda, Frampton'a göre, Murnau'nun süzölmeleri, Tarkovski'nin gezinmeleri, Tarr'ın ilişkilendiren ve sorgulayan hareketleri, filmin düşünme olanaklarına daırdır, kendi dünyasını araştıran bilinçli bir varlık vardır sanki burada (2013: 78). Oluş hâlindeki bir dünya böylelikle görünür olur, dünyanın oluş hâlindeliliği söze dökülür, kendini düşünen düşünce ile...

Burada önemli olan, bu kendi karakterlerine ve nesnelere, hattâ kendine yönelmiş (her bilinç bir şeyin bilinciye), dolayısıyla fenomenolojik dünyanın, olabildiğince kaynağı kendi olan bir varlık olarak kavranmasıdır. Bu bağlamda, Frampton'ın uyardığı üzere, insanın gerçekliğe bağlanmasıyla ilgili olan fenomenolojinin terimlerini sinemaya uygun duruma getirmek, esnetmek gerekir. Çünkü film-varlık insan değildir, film-dünya da gerçek değildir. Bizim öznelliğimizin aksine, film kendi yönelim alanında daha akışkandır (2013: 80-81). Ruh hâllerini ve arzuları, biz insanlarınki gibi deneyimlemez film; hareket, renk, kadrja alma gibi kendi olanaklarıyla “düşünür”. Bizim perdede gördüğümüz, filmin düşünmesidir. Sözgelimi âşık olduğumuzda ruh hâlimiz bize yumuşak-odakla görünmez ya da berbat

hissettiğimizde dünya âniden kararmaz, şeyleri siyah-beyaz görmeyiz veya onlara zumlamayız. Frampton’a göre, Sobchack’ın aslında bütün disiplinlerarası çalışmalarda yaşandığı gibi, fenomenolojiden yararlanırken insanbiçimciliği ister istemez sürdürmeye devam etmesi, film-varlık kavramının içine sinemanın yaratıcılarını dâhil etme gayretindendir. Böylece filmin öznelliği, onu yapanın deneyiminin bir izine dönüşür, filmin ifadesi insanca bir nitelik edinir. Elbette ki bu böyledir, film yaratıcısıdır, ama gelgelelim seyircinin deneyimi de öznelliği aşan mekanik bir varlıkla ilgilidir.

Bu bağlamda, filmin görme yetisini insanın görme yetisiyle bir tutmamak gerekir. Ben de bu çalışmada, bu yaklaşım uyarınca, ele aldığım filmleri, yönetmenlerin öznelliğini, onlara özgü, onları *auteur* kılan sinema yapma biçimlerini dikkate alarak değil, belli bir mekanik tavırdan/hareketten/üslûptan, yani düşünme biçiminden yola çıkarak değerlendirdim. Bu nedenle ele aldığım konuya *auteur sineması* açısından yaklaşmayıp, bizatihi mekanik bir varoluşun bir hareketinin (bu çalışmada uzun/kaydırmalı çekim⁵⁸, renk geçişleri vs.) hatırlama açısından olanaklarını ele aldım. Tarihsellikten gelen anımsatıcı bir sanatın anımsatıcı karakterinin ne olduğuna, ne’liğine, ontolojisine ilişkin bir tartışma yürüttüm. Sinema kuramlarıyla ve film çalışmalarıyla ilgili teorik tartışmalara girmek, bu çalışmanın amaç ve kapsamını aşacak olduğundan filmin düşünmesinin olanaklılığına dair bir tartışmayı, bizatihi bu düşünmenin araçlarını sorgulayan ve bu noktada da “zaman” kavramını öne çıkaran Deleuze’ün “zaman-imge” kavramına bağlayıp sonlandırmam gerekecek. Anımsatıcı bir sanat pratiğinin zamanla derin ilişkisini görünür kılan, bu bağlamda diğer sanatsal alanları dönüştüren/etkileyen sinemayı özel kılan, zamanın kendini söze döktüğü “zaman-imge” nedir?

⁵⁸ Kaydırmalı/uzun çekim (*Tracking shot*): Kameranın kaydırma arabasına vb. yerleştirilerek kaydırılmasıyla yapılan, gezinen, süren, kesintisiz ve uzun çekim, plan-sekans.

Sinema ile düşünce, imge ile kavram arasındaki ilişkiyi kavramlaştırmaya çalışan Deleuze, *Sinema* kitabının ilk cildi *Hareket-İmge*'de (2021a), klâsik anlatıya dayalı sinemayı ele alır. Bu sinemanın temel özelliği, “hareket-imge”dir. Bu sinema, neden-sonuç ilişkileriyle birbirine bağlanmış durumlar ve olayların devinen eylem-imgeleriyle olay örgüsünün dokunduğu anlatısal filmlerden oluşur. Film çalışmaları yazınında, çizgisel anlatı yapısıyla karakterize olduğu söylenen filmlerdir bunlar.⁵⁹ András Bálint Kovács'ın dediği gibi, “modern sinemanın kat kat derin ve en gelişkin kuramını” geliştiren Deleuze'ün kuramı, daha önceki kuramsal çerçevelerin hiçbirine uymaz (2010: 42-43). Yazara göre, Deleuze'ün kendine özgü sinema kavramları, kendi felsefi sisteminden türettiği kavramlardır. *Klâsik* ve *modern* sinema arasında sistematik bir ayrım yapan Deleuze'de, modern sinema, hareketli imgelerin farklı biçimde kullanılmasıyla ilgilidir. Bu bağlamda, Deleuze için “sinemada modernizm”, bir sanat akımı, eğilim ya da okul olarak sanat tarihiyle ilgili bir olgu değil, sinemanın “zamanı” ifade edebilme gücünün evrimiyle ilgilidir (Kovács, 2010: 43).

Klâsik sinema, zamanı hareket ile ifade eder, algının ardından otomatikleşmiş biçimde bir eylemin geldiği “duyu-motor şeması” içinde işlerken, modern sinemada ardından hemen bir eylemin ya da tepkinin gelmediği algılanımlar, kendi başına bir değer kazanırlar. “Hareket ve zaman ilişkisi” problemi çerçevesinde Deleuzecü sinema makinesinin çarklarını, Bergsoncu “süre” ve Nietzscheci “ebedî dönüş”⁶⁰ kavramları oluşturur (Kaplan, 2020: 8). Kaplan'a göre, Deleuze için sinema açısından bu ve benzeri

⁵⁹ Sinema araştırmalarında tartışmalı bir terim olan “sanat sineması” adı altında tartışılan konular, giriş-gelişme-sonuç biçiminde çizgisel bir anlatı yapısına sahip, anaakım sinemanın örnekleri olarak değerlendirilen filmler ile sanatsal eğilimleri ifade eden ve bu açıdan anlatısal filmlerden farklı özellikler gösterdiği düşünülen filmler arasında cereyan eder. Bu konudaki tartışmalar, “popüler sanat” ile “yüksek sanat” arasındaki daha geniş boyutlu bir tartışmanın yönlendiriciliğinde yapılır. Bu konuda derli toplu bir sunum için bkz. (Ali Karadoğan, 2010).

⁶⁰ Nietzsche'nin yaşamın sürekliliğine ve sonsuzluğuna varan “sürekli döngü kuramı”na göre, varlık sürekli aynı biçimde tekrar edendir, bugün olup biten her şey daha önce olmuştur. Evrendeki bütün olaylar sürekli bir dönüş içinde aynı biçimde tekrar olurlar, yenilenme aslında yinelenmedir (Bozkurt, 2009: 27). Ama buradaki tekrar, bildiğimiz bir yineleme değildir. Çeşitliliğin yeniden üretilmesi olarak, “fark”ın yinelenmesidir. Bunun için bkz. (Deleuze, 2016). “Ebedî dönüş”, yaşamı iyisiyle kötüsüyle, bütün başa gelenlerle olumlamanın bir ifadesi olarak, yaşamın hem tanıdık hem de yeni olmasını anlatır ve bu bağlamda biçimsel bir tekrar/aynılık, içerik olarak da aynılık anlamına gelmez (Yıldız, 2021: 127).

kavramlar arasındaki olası çelişkiler değil, bir bütün olarak bu kavramların birarada çalışıp çalışmadığı önemlidir ve dolayısıyla Deleuze sinemayı felsefeye açılan problematik bir alan olarak görür. Deleuze’ün sinemada “hareket-imge”nin krizi sonucu ortaya çıkan bir değişimin ürünü olarak gördüğü “zaman-imge” kavramı (2021a: 249 vd.), Deleuze’ün kendi düşünce eğilimi içinde Bergson’dan Nietzsche’ye geçişinin izini sürebileceğimiz bir kavramdır (Kaplan, 2020: 8-9). Kaplan’a göre, Deleuze için Bergson, geçilmesi gereken bir aşamadır ve Nietzsche, zaman-imgenin en yetkin biçiminin filozofudur.

Sinemanın kalbinde hareketin var olmasını, sinemanın hareket-imge’ye dayanan özünü Deleuze, Bergson’un *Yaratıcı Evrim* (1907) kitabındaki hareketle ilgili üç tezi üzerinden ortaya koyar. Ancak bir bellek düşünürü olan Bergson’un düşünce ile sinema arasında ilişki kurmaya olanak veren en önemli yapıtı *Madde ve Bellek*’tir. Bu çalışmanın ikinci bölümünde değindiğim üzere, Bergson için hareket, dünyanın bütünsel algısı olarak imgenin iç dünya ile dış dünya arasındaki deviniminin hareketiydi ve “süre” kavramı bu belirsizlik payı giderek büyüyen hareketin gerçekçi temeliydi. Madde ile bellek arasındaki ilişkinin kalbinde duran bu imgesel hareket, zamansal olarak cereyan ediyordu. Dolayısıyla Bergson’da imge, *görüntü* olmaktan çıkıp ontolojik (varlıksal) bir zemin olarak ortaya çıktı (Deleuze, 2021a: 9, 1. dipnot). Deleuze’e göre, Bergson, fizikî bir gerçeklik olarak “hareket” ile bilinçteki psişik bir gerçeklik olarak “imge” arasında karşıtlık kurmayıp, onları özdeşlik ilişkisi içinde ele alarak psikolojideki bir krize tanı koydu (2021a: 9).⁶¹ Deleuze’e göre, “hareket-

⁶¹ Deleuze’e göre, imgeleri bilince, hareketleri de mekâna yerleştiren düşünce artık savunulamaz hâle gelmiştir. Bilinçte yalnızca niteliksel ve uzamsız imgeler, mekânda ise yalnızca uzamlı ve niceliksel hareketler yoktu. Çünkü hareket algılanımda imge üretiyor, imge de bir hareketin doğuşunu olanaklı kılıyordu, hareket ve imge virtüeldi (2021a: 80). Gerçekçilik ile idealizm arasındaki kavgada cereyan eden bu ikilik hakkında bkz. (Bergson, 2007 [1896], 1. Bölüm). Bu ikiliğin üstesinden gelmek için birbirinden çok farklı iki yazar savaş verdi: Bergson ve Husserl. “Her bilinç bir şeyin bilinci” dedi Husserl. Bergson daha da ileri giderek “her bilinç bir şeydir” dedi. “Bunlar bilinçli yaşam içine gittikçe daha çok hareket ve maddesel dünya içine gittikçe daha çok imge yerleştiren toplumsal ve bilimsel etkenlerdi” (Deleuze, 2021a: 80). İşte tam da bu konum değişikliği ile psikolojinin tarihsel krizinin

imge”nin ve daha derinde “zaman-imge”nin Bergsoncu keşfi öylesine zengindir ki bunlardan çıkarılabilecek bütün sonuçlara henüz ulaşmadık.

Madde ve Bellek’teki “hareket-imge”nin olağanüstü bir buluş olduğunu belirten Deleuze’e göre, Bergson’un en önemli tezlerinden biri, hareketin katettiği mekânın geçmiş, hareketin ise hep şimdiki zamanda olduğudur; hareket, katetmenin edimidir (2021a: 11). Katedilen mekân sonsuzca bölünebilirken hareket bölünmezdir ki bu da mekânın hep bir ve aynı, homojen olduğu, oysa hareketin birbirine indirgenemez ve heterojen olduğu anlamına gelir. Bu düşünce, içinde bir sözce daha barındırır ki o da somut süre, yani gerçek hareket ile soyut zaman, yani hareketsiz kesitler ayrımıdır. Çünkü hareket, hareketsiz kesitler biraraya getirilerek oluşturulamaz. Hareketsizlik, mekândaki konum ya da zamandaki andır ve bunlar ancak yapay biçimde biraraya getirilirse hareket oluşturulur.

Bu soyut ve yapay ardışıklıkta, gerçek hareket iki şekilde elden geçirilir: hareket hep iki an ya da konum arasındaki aralıkta oluşur ve de hareketi ne kadar bölerseniz bölün, hareket hep somut bir süre içinde oluşacaktır. İşte Bergson, 1907’de *Yaratıcı Evrim* kitabında, bu birbirine indirgenemez kötü formüle bir ad verdi: “sinematografik yanılsama” (Deleuze, 2021a: 11-12). Bu durumda sinema, hareketsiz kesitler yoluyla hareket yaratmanın bir olanağıdır, sahte hareketin tipik bir örneğidir. Sinema birbirini tamamlayan iki veriyle çalışır: İmgeler adı verilen anlık kesitler ve onların ardışık biçimde devindiği kişisiz, tek biçimli, soyut, görünmez ya da algılanamaz bir zaman ya da hareket.

Peki çok eski, arkaik bu yanılsamaya Bergson neden bu kadar yakın zamanlı, modern bir ad verdi? Deleuze’e göre, Bergson sinemayı doğal algının, zihinsel işlemlerin, dilin işleme biçiminin bir benzeşi olarak gördü. Böylece Bergson, sinemayı,

çakıştığı bu anda, “hareket-imge”yi açıkça ortaya koyacak olan sinema nasıl olur da hesaba katılmaz, diye sorar Deleuze (2021a: 80).

doğal algının koşullarından kopma, bir yadırgama, yadırgatma yöntemi olarak gören fenomenolojiden ayrıldı (Deleuze, 2021a: 12). Bergson için, doğal algımızın tabiatı gereği içimizde bir tür sinematograf çalışır. Çünkü bilgi aygıtının zemininde, sinematografideki gibi oluş hâlindeki gerçeklikten anlık kesitler/imgeler alan ve onları soyut, tek biçimli ve görünmez bir devinimle birbirine bağlayan bir hareket vardır. O hâlde biz, insanlık tarihi boyunca bilmeden sinema mı yaptık? Hayır, bizim doğal algımızın işleyişi sinema gibi değildi; aksine, sinema doğuş yıllarında doğal algımızı taklide zorlandı (Deleuze, 2021a: 13).

Deleuze, Bergson'un sinemaya yönelttiği aceleci eleştiriye karşın, hareket-imge ile sinematografik imge arasındaki kesişmenin yine onun dâhiyâne buluşunda yattığını belirterek, Bergson'un *Yaratıcı Evrim*'deki hareketle ilgili ikinci teziyle, *Madde ve Bellek*'teki keşfine yeniden döndüğünü söyler. Ama bu keşfi unutup da yeniden hatırladığı için değil. Yeni doğduğunda sinema, doğal algıyı taklide zorlandığı için! Sinema ilk doğduğunda “mekânsaldı”, çünkü olanakları o kadarına elverdiği için “plan” sabitti, kamera hareketsizdi, dolayısıyla hareketten yoksun bir biçimdi; üstelik bir de soyut bir zaman üreten yansıtım/sunum aleti (projeksiyon) ile çekim aygıtı (kamera) birdi. Sinemanın evrimi ve asıl özü, varoluşu, ontolojisi, kameranın hareket yetisi kazanmasıyla, montajla, sunum ve çekim aygıtının ayrışmasıyla olacaktı. Böylece “plan”, mekânsal olmaktan çıkıp “zamansallaşırken”, kesit de hareketsiz olmaktan çıkıp hareketli bir kesit hâlini alacaktı. Sinema, der Deleuze, *Madde ve Bellek*'teki o hareket-imgeyi yeniden keşfediyordu (2021a: 13).

Bu tam anlamıyla Bergson'un düşüncelerindeki bir ikircikliği anlatıyordu. Çünkü sinema, yalnızca zamansız ve evrensel bir yanılsamanın sunumu olamazdı. Deleuze'e göre, “yeni” hakkında, “yeni”nin nasıl ortaya çıkacağı hakkında düşünerek, o âna kadar hep *sonsuzluk* kavramı hakkında düşünmüş bir felsefeyi dönüştüren Bergson,

muazzam öngörüsüyle sinemanın geleceğini ya da özünü çok önceden ortaya koydu (2021a: 12-14). Bu ise hareketli kesitler, zamansal planlar adlı ikinci tez sayesinde olabilmisti. Bu tez, *Yaratıcı Evrim*'i yazmadan ve sinema resmen doğmadan önce *Madde ve Bellek*'te ortaya kondu ve sinemanın bize hareket eklediği imgeleri vermediğini, doğrudan “hareket-imge” verdiğini savundu. Sinemanın bize verdiği kesit, hareketsiz değil, hareketliydi. Saniyede akan 24 kare imge, hareket iliştilmiş fotogram değil, imgenin akışına ait bir harekettir; sinemanın taşıyıcı, devindirici sistemiyle. Doğal algılanımda, algı, yanılsamayı sonradan düzeltir, oysa sinemada yanılsama, imge görüldüğü anda düzeltilmiş olur. Yazara göre, o yüzden fenomenoloji, doğal algılanım ile sinematografik algılanım arasında nitelik farkı varsaymada haklıdır.

Bu tez, Antikçağ'ın harekete yaklaşımı ile modern bilimsel devrimin harekete yaklaşımı arasındaki farkta ortaya çıkar ki bunun sinemayı anlamak açısından sonuçları büyüktür. Her iki yaklaşımda ezeli yanılgı yine aynıdır; hareket, an'lar ya da konum'larla yeniden oluşturulur, ama yollar farklıdır. Antikçağ'da hareket, daha önce Platon'un anımsama kuramı bağlamında değindiğim ölümsüz, dolayısıyla hareketsiz “biçim”lerle, “idea”larla ilgilidir. Antikçağ'da hareket, bir biçimden diğerine “kurallı” geçiştir. Hareket, bu unsurların madde içinde cisimleşerek edimselleşmeleriyle oluşur, dolayısıyla bunlar kuvvedir, potansiyelliklerdir. Onların aksine hareketin kendisi, bu biçimlerin “diyalektikidir”, bu diyalektikçe bir ölçü ve düzen veren ideal bir sentezdir (Deleuze, 2021a: 14). Deleuze'e göre, hareket, tıpkı bir danstaki gibi “*pozların* ya da *ayrıcalıklı anların* bir düzeni[dir]”. Dolayısıyla bu “özel an”lar, nihaî nokta ya da doruk noktası olarak temel an'ları kurar, önemli olan geçişlerin dondurulmuş bu ideal anlarıdır. İşte modern bilimsel devrim, tam bir kopuş gerçekleştirerek hareketi, ayrıcalıklı anlarla değil, herhangi bir anla ilişkilendirecekti.

Modern bilim, hareketi aşkın biçimlerden (pozlardan) değil, içkin maddesel öğelerden (kesitlerden) oluşturur. Hareketin kavranabilir bir sentezine varmak değil, ondan duyuşsal bir analiz türetmek asıl mesele olur. Modern astronomi (Kepler), modern fizik (Galileo), modern geometri (Descartes), sonsuzca birbirine yaklaştırılabilecek kesitleri ele alma düşüncesiyle ortaya çıkan sonsuz küçükler hesabı (Newton ve Leibniz) gibi tüm alanlarda, pozların diyalektik düzeninin yerini, sıradan anların birbirini “mekanik” olarak izlemesi almıştır (Deleuze, 2021a: 15). Starobinski’nin dediğı gibi, “Galileo’nun teleskobu evrenin sınırlarını [genişletmiştir]”, sonsuz evren fikri gâlip gelmiştir. “Küresel, sınırları belli, gökler âlemi tarafından çevrelenen ve ‘kendisi hareket etmeyen ama hareket ettiren’ geleneksel bir kozmos suretinin işi bitmiştir” (Starobinski, 2012: 105). Yani artık uzayda, aşağı dünya ve melekler katı gibi hiyerarşi yoktur. Uzayda bütün noktaların eşdeğer olduğı bir merkezsizleşme söz konusudur. Herkesin bulunduğı noktayı merkezi bir yer olarak görmeye hakkı vardır, der yazar. Yani yansız, eşdeğerli, eşyönlü, homojen bir mekân kavramı belirir. Deleuze’ün deyişiyile “herhangi yer” (Deleuze, 2021b: 14).

Bütün bunların anlamı odur ki “zaman”, bağımsız bir değışkendir. Deleuze’e göre, sinemanın soyağacı bağlamında bunun sonuçları o kadar büyüktür ki sinemayı ortaya çıkaran koşullarda bir ayrıma gitmek gerekir (2021a: 15). Sinema, hareketli fotoğraf değildir, poz fotoğrafı başka bir soyağacına iyedir. Enstantane fotoğraf ve onların eşit aralıklı olması, bu eşit aralığın “film” denilen şeyi olanaklı kılacak bir taşıyıcıya aktarılması (Edison ve Dickson, pelikülü deldi), imgeleri hareket ettirecek bir mekanizma (Lumière’in tırnakları); işte sinemanın olanaklı koşulları bunlardır. Sinema, Deleuze’e göre, Bergson’un dâhiyâne buluşunu görmemiz için bir düşünme önerir. Sinema, hareketi, “herhangi bir ânın”, yani eşit aralıklı anların işlevi olarak yeniden üreten sistemdir (Deleuze, 2021a: 15-17). Yazara göre, poz düzeniyle hareketi yeniden oluşturan bütün öteki sistemler sinemaya yabancıdır. “Herhangi an”, herhangi bir diğeri

an'a eşit mesafede olandır ve sinema, hareketi an'la ilişkilendirerek yeniden üreten dizgedir.

Bu tabii bilimsel açıdan küçük bir adım, ama ya sanatsal açıdan? Üstelik de sanatlar sinemanın bulunduğu zamanlarda hâlâ hareketin yüksek bir sentezinin haklarını elinde tutuyorken, modern bilimin reddettiği pozlara ve ideal biçimlere sâdık kalıyor iken... Ama Deleuze'ün dediğine göre, bir yandan da hareketin statüsünü değiştiren bu evrime bir duyarlılık da gelişti. Dans, bale ve mim, hareketi an'la ilintilendiren o poz oluşturmamış, ölçülmemiş değerleri açığa çıkarmak için, figürleri ve pozları terk etmeye başladı. Önemli olan mekânın ilineksel özellikleriydi artık. Bu sanatlar, mekân içindeki konumların ya da olay içindeki an'ların dağılımına karşılık verebilecek eylemler hâline geliyordu.

Deleuze'e göre Bergson, sinemanın, modern hareket anlayışına iye olduğunu gösterdi (2021a: 18). Ancak yine de ister sonsuz pozlarla olsun ister anlık kesitlerle olsun, gerçek hareket sonuçta elden kaçırılır. Çünkü Bergson'a göre, her iki yöntemde de bir "bütün" yaratılır ve her şey verili kabul edilir. Oysa "yeni"nin filozofu Bergson için hareket, "bütün", verili olmadığında olanaklıdır. "Bütün", biçimlerin/pozların ölümsüz düzeninde veya sıradan anlar kümesinde zaten veriliyse, gerçek hareket en başından dışlanmıştı. Çünkü "bütün", bu bakış açısından zamanın ve sonsuzluğun bir imgesi ya da bu kümenin bir sonucu olur çıkar.

İşte Bergson sinemayı bambaşka açıdan kavramayı sağlayacak üçüncü tezini, bu iki tezle yetinmeyerek ortaya koyar. Çünkü antik anlayışın, amacı sonsuz olanı düşünmek olan antik felsefeye denk düşmesi gibi, modern anlayış da *başka* bir felsefeyi çağırmaktadır, der Deleuze (2021a: 18). Hareket, herhangi an'larla ilişkilendirildiği zaman, "yeni olan" da düşünülebilir olur. Bu anların herhangi birinde, dikkate değer ve tekil olan da üretilebilir pekâlâ. Bu, felsefenin bütünüyle dönüşmesidir. Sinemanın da

bu yeni düşünme biçiminin doğuşundaki ve gelişimindeki katkısını düşünmeyi önerir Deleuze. “Sinema, o en eski yanılısamanın mükemmelleştirilmiş aygıtı değil, aksine yeni gerçekliğin mükemmelleştirilecek organı olacaktır” (Deleuze, 2021a: 19).

Yaratıcı Evrim’deki üçüncü teze göre, “an”, yalnızca hareketin hareketsiz kesiti değildir, hareketin kendisi de süre’nin, yani bir bütünün hareketli bir kesitidir. Süre, değişim demektir; değişir ve bunu hiç bırakmaz. Hareket, sürenin hareketli kesiti ise daha derin bir şeyi ifade eder, yani bütündeki değişmeyi. Madde hareket eden, ama değişmeyendir, oysa hareket değişimdir, yani yeni bir şey, bir olay. Hareket meydana geldiğinde bütün’ün durumu da nitel olarak değişir. Göçün mevsimsel bir varyasyonla ilgili olması gibi, hareket de daima değişimle ilgilidir. Yer değiştirme, mekânda nakil, en derinde dönüşümdür. Demek ki “bütün”, ne verili ne de verilebilir olandır, çünkü durmaksızın sürmenin tabiatına aittir o ve dolayısıyla “süre” ya da “zaman” için, ilişkilerin bütünü diyebiliriz ve bu bağlamda “bütün”, ilişki ile tanımlanabilir (Deleuze, 2021a: 21-22). İlişki, nesnelere değil, bütüne iyedir.

Deleuze’e göre, üçüncü tezin sonunda varılan nokta, hareketin iki yüzünün olduğudur. Hareket; hem nesneler arasında olup bitenlerdir, yani “ilişkilerdir” (süre anlık parçalardan, dizilerden oluşur) hem de süreyi ya da bütünü ifade eden şeydir (bütünün niteliksel dönüşümüdür), tinsel bir gerçekliktir (2021a: 23). Bütün, hareket aracılığıyla nesneler içinde bölünür, nesneler de bütün içinde biraraya gelir; bütün, bu iki hareket arasında değişir. Hareketin bu ikili boyutu, Deleuze’e “zaman-imge” kavramını geliştirme fırsatı verecektir. Yani bunun anlamı odur ki hareket, süre’nin/bütün’ün hareketli kesitidir. Bu da hareketsiz kesitler, anlık imgeler yoktur, hareket-imgeler vardır ve hareketin de ötesinde “zaman-imgeler” vardır demektir; süre-imgeler, değişim-imgeler, ilişki-imgeler, hacim-imgeler (Deleuze, 2021a: 23).

Hareket, yine hareketten, oluş'un bütününden gelir. Sinemanın düşünsel katkısı, tam da hareketin yine bütünü hareketinden elde edilmesini görünür kılmaktadır. Deleuze'e göre, sinemanın hiçbir biçimde öznel doğal algılanımla aynı olmaması, onun merkezsizliği ve çerçevelerinin değişkenliği nedeniyledir, o uçsuz bucaksız yeni alanlar kurar (2021a: 90). Dolayısıyla sinema, bütünsel değişime katılma eğilimindedir, ancak bir yandan da öznel algılanıma doğru çifte bir harekete sahiptir. İşte sinemada, hareket-imgenin türlerini doğuracak ve onun zaman-imgeye doğru derinleşmesi olacak kırılmalar/dönüşümler de burada ortaya çıkacaktır. Yazara göre, hareket-imgeler bir belirsizlik merkeziyle ilişkiye geçtiğinde, üç türe bölünür: algılanım-imgeler, eylem-imgeler, duygulanım-imgeler (2021a: 96).

Bu hareket-imgeler düzlemi, değişen bir bütün'ün hareketli parçasıdır, bir süre'nin, "evrensel oluş'un hareketli kesitleridir. Deleuze, "zaman-mekân bloğu" der bu düzleme, ama bu düzlemin zamansal perspektifi, bu düzlemle karışmayan gerçek bir Zaman üzerindeki perspektiftir (2021a: 96). O hâlde, kendileri de çeşitlenebilen zaman-imgeler de olduğunu düşünmek makûldür, der Deleuze. Zaman-imgeler, hareket-imgelerle olan ilişkileri oranında ortaya çıkmalarına bağlı olarak, zamanın dolaylı imgeleridir, kendi için bir zaman-imge değildir. Ama Deleuze'e göre, Bergson'un "anı-imge" dediği türden imgeler gibi, hareket-imgelerden her hâlükârda çok farklı olacak imgeler olanaklıdır. Dolaysız-zaman imgelerdir bunlar. Hareket-imgeler düzlemi üzerinde özel bir belirsizlik merkezinin, bütünle, süreyle ya da zamanla özel bir ilişkiye sahip olmalarından çıkar (2021a: 96).

Zaman-imgeler, duyu-motor şemaya bağlı olmadığı için zamanın harekete bağlılığına son verirler. Bu, görsel ve işitsel göstergelerin saf sunumunun hareketle bağının olmadığı anlamına gelmez, hareket yine vardır, ama duyu-motor imgesinde değil de başka bir imge içinde algılanırlar (Kaplan, 2020: 81). Bir filmi okuma

deneyiminde imgelerin mekânsal olmaktan çıkması, hareket-imge türlerinin zamansal olarak ortaya konmasını düşündürür. Yani düşünsel bir hareketin içten içe orada, filmin özerk varlığında mayalanmasını. Hareket ve zaman arasındaki organik ilişki, sinemaya içkin bir olanak olarak belirir ve bu, sinemanın düşünce biçimi olarak özel bir yeri olduğunu anlamamızı sağlar. Deleuze, sinemanın düşünce açısından olanaklarını, sinemada hareket-imgelerin zamansallığı açısından göstermeye çalışır. Bu bağlamda, “zaman-imge” kavramı, zaman-imgenin başka bir türü olan hafızanın kavranmasına olanak verdiği için, benim ele aldığım konu açısından önemlidir.

Dikkat edilecek olursa, filmi alımlama deneyimi işin içine girdiğinde, filmin özerk varlığı (film-varlık) içindeki düşünce ile seyirci-varlık arasındaki ilişkinin karmaşıklığı, film-zihnin kendisini daha somut hâle getirir, filmin kavranılamaz mevcudiyetinin kendisi açıklık ve belirginlik kazanır. Bu ise sinemanın kendi iç krizinden doğmuştur. Çünkü kameranin en hareketli olduğu anda bile hareketi yakalamayı amaçlamayan düzenlemeler, zihinsel işlemlerin, yani düşüncenin sinemaya sokulması uğraşını ifade eder (Deleuze, 2021a: 256).⁶² Deleuze’e göre, seyircinin filme, filmin de zihinsel imgeye dâhil edilmesi, hareketin duyu-motor düzleminden kopup nitel bir dönüşüm geçirmesidir ki bu, eylem-imgenin krizi olarak bizatihi sinemanın özünde vardır⁶³ (2021a: 258-259).

Onun için sinemaya iye bir iç krizdir ve bu, zaman-imgenin başından beri hareket-imgenin bağrında olduğunu anlatır. Sonuçta düşünsel imge, basit duyu-motor

⁶² Deleuze’ün belirttiğine göre, sinemaya zihinsel imgeyi sokan yönetmen Alfred Hitchcock olmuştur (2021a: 256). Hitchcock’la birlikte düşünce figürleri denilebilecek yeni türde figürler ortaya çıkar. “Zihinsel-imge” ya da “ilişki-imge”yi icat eden yönetmenin çerçeve anlayışı, hareket-imgelerin üç tür kümesini de kapatmaya/çerçevelemeye yönelir. Zihinsel imge, diğer imgeleri çerçevelemekle kalmaz, onların içine işleyip onları dönüştürür.

⁶³ Yazara göre, en saf eylem filmleri bile, bütün o eylemler arasındaki ölü zamanlarla, eylem dışı bölümleriyle, montajda sırf filmin bütünlüğü bozulmasın diye kesilip atılamayan eylem dışı ya da ötesi durumlarla değer kazandı. Sinemanın olanakları, kameranin hareket yeteneği kazanması başta olmak üzere, yer değiştirmeye olan güçlü eğilimi, eylemin birliğini bozmaya, hikâyeyi bozmaya yönlendiriyordu yönetmenleri (Deleuze, 2021a: 259).

jestlerin akışı boyunca ortaya çıkabilir.⁶⁴ Üstelik hazırlık aşaması ne kadar titizlikle yürütülmüş olursa olsun, sinemanın her zaman bir kestirilemezliği ve hesap edilemezliği olmuştur, tıpkı peşin bir tarih olamayacak olması gibi (Deleuze, 2021a: 259-260). Sonuçları önceden öngörülebilecek bir eylem olmadığı için, sinema da olmuş bitmiş olayın bir kaydı olamazdı. Sinema, meydana gelmekte olana yönelir, bunu görev bilir. O nedenle kameranın ve oyuncuların rastlantısal eylemleri, doğaçlamaları bile sinemayı olanaklı olana açar. Deleuze, işte bu ikili izleğe, yani hem süregelen bütünün hareketli parçası olmanın hem de doğmakta olan eylemi kovalamanın içkinliğine, “sinemanın derin Bergsonculuğu” adını verir (2021a: 260).

Sinemada eylem-imgeyi krize sokan dışsal neden ise İkinci Dünya Savaşı’dır (Deleuze, 2021a: 260). Etkilerini savaştan sonra açıkça gösteren çok sayıda toplumsal, ekonomik ve politik neden vardı. Deleuze’e göre, bu nedenler arasında yeni hikâye tarzlarıyla edebiyata, sanata dâhil olanlar da vardı. Savaş ve sonrası koşullar, Amerikan rüyasının çöküşü, azınlıkların yeni bilinci, hem dış hem de iç dünyada imgelerin yükselişi ve çoğalışı, edebiyat alanındaki yeni anlatı biçimlerinin sinemaya etkisi ve Hollywood’un ve eski türlerin krizi, Deleuze’e göre, eylem-imgeyi oluşturan etki-tepki, uyarım-yanıt, durum-eylem gibi duyu-motor bağlarını zayıflatarak, sinemada düşüncüyü yükseltmiştir (2021a: 260).

İşte yeni tür imge buradan doğmuştur. Dolaylı da olsa bir zamanı imleyen hareket-imgenin içindeki bu çatlaktan, hareketin altındaki zaman tek mil çıplaklığıyla, doğrudanlığıyla yalın biçimde görünür olacaktı (Kaplan, 2020: 85). Zaman-imgeye giden yol üzerinde duran bu yeni imgede Deleuze, Amerikan sinemasının büyük

⁶⁴ Organik birlik anlayışına dayanan gerçekçilik anlayışı ve anlam yaratmanın parçası olarak izleyiciyi film pratiğinin içine dâhil eden yaklaşımıyla Sergey M. Eisenstein, film-zihin düşüncesini, kendi icadı olan diyalektik montaj ve ayrıca deneysel çalışmaları ve kuramsal yazıları ile sinemaya dâhil eden ilk kişidir. Film imgesi ile kavram ya da düşünce arasında ilişki kurmada Deleuze’e esin vermiştir. Eisenstein’ın film kuramı ve onun düşünsel kaynakları konusunda bir inceleme için bkz. (Özlem Özdemir, 2009).

türlerinde (psiko-sosyal film, kara film, Western, Amerikan komedisi) saptadığı boşlukların, dağılmaların, amaçsız gezinmelerin, parodiden öteye gidemeyen klişe eleştirilerinin, mekânın sıradanlaşmasının izini sürer (2021a: 261-265). Yeni imgenin kasıtlı olarak kurulan zayıf bağlantıları, karakterlerin şehrin sıradanlaşmış mekânında başıboş gezinmeleri, klişe'nin toplumsal dünya (süre) ile bireysel dünyayı (içsel süreyi) bütünleştiren, iletişime sokan, bu ilişkiye tutarlılık kazandıran bir düzen aktüalitesi olarak bağlayıcılığı, sefâlet komplosu, dağınık, bağlantısız eylemler, tamamen duyumotor bağını çözen bir krize dönüşür ve bu kriz Amerika'dan Avrupa'ya göç eder. Bu konuda bir tarihsel sıralama da veren Deleuze'e göre, eylem-imgenin krizi önce İtalya'da, 1948 civarında görülmüştür; 1958'e doğru Fransa'da,⁶⁵ 1968'e doğru da Almanya'da.

Yeni imgenin sözü geçen bu ayırt edici özelliklerini biçimlendiren, onun sezgisel bir bilincine sahip olabilen İtalyan Yeni Gerçekçiliği, dağıtıcı ve boşluklu gerçeklik anlayışıyla eylem-imgenin bir sorgulamasına dönüşür. Bu bağlamda, zaman-imgenin belirmesi açısından özel bir yeri vardır. André Bazin'in dediği gibi, "İtalyan filmleri dünyanın kınanabilir olmadan önce, sadece var olduğunu unutmaz" (2007 [1967]: 200). Bu tespitin, sinemanın fenomenolojik ele alınması bağlamında taşıdığı anlam, yüklüdür. Nitekim yukarıda değindiğim Casebier de (1991) sinema ile fenomenoloji arasında kurduğu ilişkide, bu yeni imgenin ortaya çıkışı bağlamında, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin örneklerini, film-varlığa ait bir dünyanın görüngülerini sundukları için özellikle ele alır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin oluş hâlindeki bir dünyanın, dolayısıyla gerçekliğin belirsizliğine yönelmiş olanaklı olana, virtüele açılan bir dünyanın kapısını

⁶⁵ *Fransız Yeni Dalgası* için bkz. (James Monaco, 2006). *Fransız Yeni Dalgası*, sonra bambaşka bir yola sapmış olsa bile, *İtalyan Yeni Gerçekçiliği*'nin açtığı yolu kendi amacı doğrultusunda kullanmıştır (Deleuze, 2021b: 19). Düşünce tarihi içerisinde, zaman sorunsalının hakikatin krizi olarak ortaya çıkması, bu hakikate yaklaşımlarına bağlı olarak *İtalyan Yeni Gerçekçiliği* ile *Fransız Yeni Dalgası* arasında ince ayrımlar ortaya çıkarır. Deleuze'e göre, Yeni Dalga, sinematografik hakikatlere daha açıktır, yaşamı olumlamak anlamında "yanlışın gücü"nden beslenir (2021b: 167). Yeni Dalga'daki zaman-mekân birliğinin radikal parçalanışı, yanlışın gücüne olan inançtan gelir.

aralaması, onu gerek sinemayı gerek hafızayı fenomenolojik bağlamda ele almayı olanaklı kılan “zaman-imge”nin belirmesi açısından ayrıcalıklı kılar.

Bu filmler, eylemle biçimlenmeyen ilişkiler aracılığıyla “gerçekliği” yeni bir biçimde kavrar. Bazin, bu filmlerde gerçekliğin temsil edilen ya da yeniden üretilen bir şey olmayıp hedef alınan bir şey olduğunu belirtir (aktaran Deleuze, 2021b: 9). Çünkü gerçeklik belirsiz ve keşfedilmeye muhtaçtır. Dolayısıyla burada, özne tarafından keşfedilmeye muhtaç bir dünya/gerçeklik ve deneyimin öne çıkarılması bağlamında fenomenolojik bir bakıncak açılır. Kuşkusuz böyle bir bakıncak açıldığında da hareketin anlık dizilerinin yerine hareketin nitel bir değişim, başkalaşım yaratacağı, *başka*’ya geçileceği “zaman-imge”nin doğuş koşulları da belirmiş olur.

3. Zaman Kâşifi Bir Sinema: “Zaman-İmge”

1920’lerden itibaren Hollywood filmleriyle temsil edilen, etki-tepki, neden-sonuç bağıntısıyla doğrusal bir akış izleyen “klâsik anlatı sineması” ile İkinci Dünya Savaşı sonrasında beliren, neden-sonuç biçiminde ilerlemeyen, tam tersine doğrusal akışı dağıtan “sanat sineması” ya da “modern sinema” gibi ayrımlar, imgenin sinemadaki bu modern krizinden doğar. David Bordwell’e göre, sanat sineması açıkça klâsik anlatı kipinin karşısında ve özellikle de olayların neden-sonuç ilişkisiyle birbirine bağlanmasının karşısında konum alır (2010: 73). Burada nedensel ilişkiler gevşer, psikolojik karmaşa hâkimdir, karakterler amaçsız eylemler yapar, sürekli gezinti ve dolaşma hâlinedirler; film dağınık, süreksiz ve zaman-mekân birliği kopuktur.

Sanat sineması, der Bordwell, “kendi nedenlerini arayan psikolojik etkilerin sinemasıdır” ve “sanat sinemasının gerçekliği bir olasılıklar yelpazesi içerir” (2010: 75). Gerçek yaşamdaki gibi kendiliğindenlik, hergünkü varoluşta olduğu gibi gevşek, dağınık bir rastgelelik vardır ve Bergson’un hem öznel süreleri hem de bütün bu öznel

süreleri aynı anda kesen Bütün'ün süresi gibi, hayatı oluş sırasında yakalayan film-varlığın, öznelliği ve nesnelliği aynı anda kateden kendi içsel süresi, yani kendi zamanı vardır. Sinemasal mekân, neden-sonuç bağıntısından çok daha zengin bir hareketle ilintilidir. Zamansal bir varoluşu olan kendi için bir film-varlıktır! Dolayısıyla zamanı doğrusal biçimde yaşamayan, hatırlayan, düşleyen, unutan bir varlıktır bu. Sinema, zaman sapmalarının bizatihi teşvik edildiği yerdir.

Deleuze'ün bu modern sinemadan türettiği “zaman-imge” kavramı, “hakikatin ve hakikat-olmayanın karar verilemezliği, içerisi ve dışarısının ilişkisi, insanın doğası, beden ve beyin arasındaki ilişki” gibi modern düşüncenin bazı sorunsallarına yaklaşmanın yeni yollarını açmıştır⁶⁶ (Kaplan, 2020: 83). Dolayısıyla Deleuze, sinema imgesinin modern çalkantısından doğan bu yeni olguyu, sinemanın düşünce ile olan ilişkisi, yani imgelerle düşünebilme sorunu çerçevesinde ele almıştır. Bu yeni olguyu görünür kılan İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin, savaş koşullarının 1945 yılındaki ekonomik, toplumsal ve politik boyutlarından doğmuş olması, elbette onu toplumsal içeriğiyle tanımlamayı olanaklı kılar. Sonuçta bu filmlerin anlatı ve mizansen, tarih ve mekânın mevcut koşullarında biçimlenmiştir (Kolker, 2011: 243).

Ancak bu toplumsal içerikli teze karşıt olarak, yeni gerçekçiliğin estetik yönüne vurgu yapan Bazin gibi, o biçimsel unsurlarıyla da ele alınabilir elbette (Bazin, 2007 [1967]: 169 vd.). Ancak Deleuze'e göre, bu iki yaklaşımın ortak noktası, meseleyi “gerçeklik” düzleminde ele almalarıdır, oysa mesele “zihinsel” düzeyde de ortaya konabilir (2021b: 9). Yazara göre, hareket-imgelerin tekmili, algılanım, eylem ve duygu

⁶⁶ *Yeni olanın dünyaya nasıl geldiği* sorusunun kendisi de felsefede yenidir. Kavramlarla nesnelerin özdeşliği gibi bir düşünce artık itibarını kaybettiğinden beri, hakikatin sarsılmaz bilgisine sahip olma düşüncesi sorgulanır olmuştur (Stegmaier, 2021: 15). İşte Deleuze'de, “tarih” ile “olay/oluş” ayrımı, yeni olanın çağrısına yanıt vermekle ilgilidir. Bkz. (Hakan Yücefer, 2016). Olay ya da oluş, tarih'ten farklıdır. Olay, tarihte cisimleşerek şey durumuna gelirken, yani katı bir neden-sonuç bağıntısı içinde katılaştırılırken olayın güncel oluş içindeki belirişi tekil ve özerktir, olanaklara açıktır. Nitel bir değişme yaratacak hareket, oluş içinde deneyimlenir ve bu da olanaklı olanın sonsuzluğuna açılmaz. Tarih biçiminin kapalı çemberi söz konusu olduğunda kısır kalacak bir açılmazdır söz konusu olan.

boyutuyla böylesine altüst oluyorsa, bunun nedeni algılanımın eyleme uzanmasını engelleyerek onu düşünceyle buluşturacak yeni bir unsurun sahneye çıkmış olması değil midir? Hareketin ötesinde imgeden saklı olanı çekip çıkaracak veya tam da saklı kalsın diye imgeden dışlananı imgeye yeniden koyacak bir unsur, bilincin tanıklığında gerçekleşecek bir karşılaşma, ama onu da aşan, çok ötelere taşıyan, bu aydınlanmayı da kapsayan daha büyük ve derin bir yaşamsal sezgi...

Zavattini, der Deleuze, Yeni Gerçekçiliği bir “karşılaşma sanatı” olarak tanımlar; parçalı, gelip geçici ve ıskalanmış karşılaşmaların sanatı (2021b: 10). Burada gündelik yaşamın sıradanlığında, Bergson’un “alışkanlık” dediği bedenin otomatik olarak gerçekleştirdiği bütün o duyu-motor şemaya uyan jestler boyunca, birdenbire bir tür aydınlanma, fark etme denilebilecek bir şey yaşanır; etki-tepki zincirini kıran bir şey. Çünkü arkasından tepki verilemeyecek bir durumdur açığa çıkan. Buna “saf optik durum”, der Deleuze ve Vittorio De Sica’nın *Umberto D* filmindeki ünlü hizmetçi kız sekansını örnek verir (2021b: 10). Sabah mutfağa giren kız, mekanik ve bıkkın hareketlerle etrafa çekidüzen verir, musluktan karıncaları kovalar, bir yandan kahve değirmenini alırken bir yandan da ayağının ucuyla kapıyı kapatır. Birden, gözleri bebeğini taşıdığı karnına takılır, “sanki dünyanın bütün sefâletine gebeymiş gibi”! Gözler, karın ve işte karşılaşma budur! Etki-tepki devinimini kıran bu karşılaşmalar, *saf optik durumlar* olarak çok çeşitli biçimler alabilirler, ama “karşılaşma” bâkidir.

Saf optik durumlar olan bu karşılaşmalar, eski gerçeklikteki eylem-imgenin duyu-motor durumlarından temel olarak ayrıdır. Bunda da temel düstur, karakterlerle özdeşleşmeye son veren bir tersyüz oluşturmaktır. Çünkü izleyici artık hareket-imgeyi dışarıdan gören biri değildir, filme dâhil edilmiştir. İlk kez Hitchcock’la birlikte karakterin kendisi de izleyiciye dönüşmüştür (Deleuze, 2021b: 11). Karakterler artık, başına ne gelmiş olursa olsun tepki vermekten özge kaydetmektedir. Çünkü motor

kapasitelerini dört bir yandan aşan ve eylemle baş edilemeyecek bir şeyi görme ve duymalarını sağlayan bir durumun içindedirler. Kendisini izleyen veya kendisinin izlediği bir görüye teslim olmuşlardır. Başlarına gelenin seyircisidirler, bir tür gözlemci konumunda. Bu ise tepki vermekten özge olabildiğince düşünen, yani iç yaşamın devrelerinden geçen bir sinemayı kurar. İzleyicinin filme dâhil edilmesinin anlamı budur.

Deleuze'e göre, eylem-imgenin krizini belirleyen gezinti/*balad* biçimi, çoğalan klişeler, başına geldiği kimseleri ilgilendirmeyen, dolayısıyla tepkisizlik yaratan olaylar, kısaca duyu-motor bağın çözülmesi, yeni imgenin koşulu olarak önemliydi, ama yetersizdi (2021b: 11-12). Çünkü olabildiğince yalın optik ve sessel, hattâ dokunsal durumlar gerekliydi. Casebier, bu yeni gerçeklik biçiminde film dünyadaki her şeyin, bir şeylerin temsili olmadığından, bizatihi gerçek olduğundan söz ediyordu. İşte filmi, bir film-varlık olarak kabul etmek, saf optik, işitsel ve dokunsal durumlardan oluşmuş bu "duyu sineması"yla ilgilidir. Bu bağlamda, Deleuze de kuramsal olarak rekabet ettiği film fenomenolojisiyle uyuşur. Bunun anlamı, temsil eden değil, bizatihi temsil ettiği şey olan, yani şiirsel, yani romantik bir sinemadır.

Sinemanın düşünce yaratımı ile olan ilgisini düşünmeyi olanaklı kılan, sinema ile gerçeklik arasındaki ilişkinin değişmiş olmasıdır. Ortamın gerçekliği ile eylemin gerçekliği arasında kurulan şeyi, "rüyavârî" bir ilişki olarak betimler Deleuze (2021b: 13). Bu ilişki, motor bir uzanım değil, özgürleşmiş duyu organları aracılığıyla oluşan düşsel bir şeydir. Heidegger de işitme, görme ve dokunmayı, dünyayı tefsir etmenin bir aracı hâline getirmekten söz etmiyor muydu? Optik, işitsel ve dokunsal durumun yalınlığı, "herhangi mekân"da kurulur (Deleuze, 2021b: 14). Yeni Gerçekçilik'te duyu-motor bağlantı, artık kendilerini bozan durumlara karşılık gelir ve hiçbir şeyin belirtisi olmayan yalın durumlar ortaya çıkar. İmgelerle düşünmeye açılan patikadır bu.

Burada daha önceki bölümde ele aldığım hergünkülüğün fenomenolojik bir betimleme için önemini, bu yeni sinemasal olguda ortaya koyan çok önemli bir şey söyler Deleuze. Gündelik ve en sıradan durumlar, yani “karşılaşmalar”, bir sınır-durumu ortaya çıkaran “ölüm kuvvetleri”dir (2021b: 16). Bu yeni saf imgede, yaşamın sıradanlığı ile aşırılıkları bir sınırdan yan yana dururlar, aynı biçimde öznel ile nesnel olan da öyle. Bu ayrımların yalnızca bir imge veya sekans için geçerli olan göreceli bir değeri vardır, bütün için değil. Eylem-imgeyi tökezleten durumlarda geçerliyi, doğmakta olan yeni imge için tastamam geçerli değildir. Saf görsel betimlemeler çoğaldıkça önemini yitirmeye yüz tutarlar. Bu bir belirlenemezlik ve ayırt edilemezlik ilkesi ortaya çıkarır. Ne hayâlidir ne gerçek, hangisi fizikseldir hangisi zihinsel? “[B]unlar birbirine karışmış olduklarından değil, artık bilmek zorunda olmadığımızdan ve sormaya bile gerek olmadığından” (Deleuze, 2021b: 16). Çünkü imgenin ardından neyin geldiğini önemsemeyi gerektirecek mantıksal bir neden-sonuç dizisi yoktur. İmgenin kendisi önemlidir. İmgenin bağrında oluşan içkin ve oylumlu hareket önemlidir. Çünkü saf imgeler, imgesel ile gerçeklik arasında bir değiş tokuş rejimi oluştururlar (Deleuze, 2021b: 18).

“Saf temaşa anlarıdır” bunlar ve bu anlar öylesine mutlak saf durumlardır ki zihinsel ile fizikselin, gerçek ile hayâlin, özne ile nesnenin, dünya ile benliğin özdeşliğini sağlarlar (Deleuze, 2021b: 27-32). Dünya, bu kez bilincin tanıklığında doğar, yani deneyimde. Dünyayı fenomenolojik olarak açarlar. Tam bir bütünleşme ânı, daha doğrusu iletişimsel bir ilişkinin doğumu! Eylemden doğmayan ve bir eyleme de uzanmayan bütün bu temaşa anları, Deleuze’ün deyişiyle “tahammül edilemez, dayanılmaz bir şeyi yakalamamızı sağla[yan] veya sağlaması beklen[en]” saf duyu anları, hergünkülüğün sıradanlığında yaşanır. Bu bizi Heidegger’in insanın trajik varlığı dediği şeye götürür. Sinemanın dünyada bulunmanın şiirsel tarzını görünür kılması ve hatırlama poetikası, bu yalın bakış anlarında icra edilir. Sinemayı, dünyanın poetik

açıklığına durmanın olanağı diye ele almamın anlamı budur. Heidegger’in kamusalıktan çıkmayı sağlayan yalın bakışı, yani merakı, bir tür bulunmayı, şimdi ve burada olmayanı ifade etmeyi sağlayan biçim oyunları icra edilir.

Burada duyuların özgürleşmesiyle, duyuların zaman ve düşünceyle yeni türden bağlantılar keşfetmesini sağlayan olanaklar belirir. Optik göstergelerin artık çok özel bir hâlidir bu: düşünce duyumsaldır, görünürdür, seslidir, hattâ dokunsal bir şiddeti vardır. Tam da bundan dolayı, sinemayı, hatırlamanın maddesel imgelemiyile ilişkili olarak ele alıyorum ki filmleri ele alırken bu ele alış en somut hâliyle örneklendirilmiş olacaktır. Bu, yeni bağlantıların keşfiyle derinden sarsılan sinemaya Deleuze, “durugörü sineması” adını verir (2021b: 11). En nesnel belirlenimler bütünsel bir öznelliğe, öznellik de nesnelliğin belirmesine dönüşür.

İşte zamanı görünür kılmamın olanağı, iki çelişkili durumun, yani sıradanlığın ve aşırılığın sınır durumu olan seyir anlarında, Heidegger’in hâlet-i ruhiye anları dediği yalın bakışta, yani eylemsizlikte, daha doğrusu “yavaşlamada” bulunur; yaşamın düz akışından geri durmada. Deleuze’ün “zaman-imge” kavramı, zamanı görünür kılan bu yeni imgeden, yeni göstergelerden türer. Duyu-motor kapasitemizi tökezleten aşırı güçlü, aşırı adaletsiz veya bazen de aşırı güzel olan, ama her hâlükârda tahammül edilemez, hem yüce hem sıradan, hem korkunç hem güzel bir şey. İmgede bir şeyin tam da o an en sıradan, bayağı hâlinde bile aşırı güçlü hâle geldiği bir şey. Heidegger’in betimlediği türden poetik bir açıklık, dünyada bulunma’nın şiirsel hâli gibi bir şey. Poetik açıklık; bir şeyin kendini açmasıdır ve “[k]endini açan, kendi kökeniyle ilişkide olandır” (Kurtar, 2009: 20). Benim, hatırlamanın icra edildiği varlık alanı olarak film-varlığı görmem ve modern sinemayı hatırlayan bir bilincin görünümü diye kavramam bununla bağlantılıdır. Kaydeden değil, icra eden, pragmatik düzlemdeki bir hafızanın olanağı olarak sinema! Hatırlama, kendini kendi yazgısıyla ilişkide, kendi sonluluğunda

açıklamaktır, onun için dünyada bulunmanın ve kendi olmanın poetik tarzlarından biridir ve sinemanın poetik olanaklarıyla icra edilir.

Başına gelen olayları ve nesneleri boş mekânlarda, “herhangi yer”lerde temaşa eden karakterler ve izleyenlerin iç içe geçtiği film-zihin, kendini düşünen düşünce olarak dünya içre olmanın kendisini açıklamanın olanağıdır ve bu bağlamda zamanın ekstatik birliğinde açıldığı bir “hafıza sineması”dır. Bu film-zihin, zamanı hareketten bağımsız olarak çıplak biçimde gün ışığına çıkartan, zamanın yalın hâli olan, zamanı temsil etmeyen bizatihi kendisi zaman olan imgelerle geçmiş, şimdi ve geleceği birler, bütünsel bir hafızanın patikalarını açar. Deleuze’ün, Bergson’un geçmişle ilgisi olmayan şimdi yoktur, geçmiş şimdi’dedir düşüncesinden hareketle zamanın kristâlleşmesi dediği süreçtir bu (2021b: 87-88).

Onun için kendimizi bu imgelerin kıyısındaki sinemada, hep *yürüme* hâlinde buluruz. Gözlemleyen, koklayan, duran, bakan, düşünen, yürüyen, yıkıntılar arasında dolaşan karakterler yalnız değildir, biz de varızdır orada. Çünkü zamanı imgede açan, teşhis eden bir bilincin oradaki varlığı, gezinen kameranın bedeninde imlenir. Seyir anları, bedenın kökensel zaman ile gündelik zamanın ilişkide olduğu bir açıklıkta durması demektir. Zaman-imge, dünyada bulunmanın bu poetik tarzının, anlarının icrasıdır. Bu anlar, sonlu varoluşun, bizatihi bedenın kendi içindeki çatlaktan sızar. Sinema, bunu görünür kılma olanağına sahip olma ayrıcalığıyla hatırlamaya içkin bir biçimdir.

Bu, gördüğümüz şeyde, nesnel kavrayış kadar fantazma ve düşün de yurt tuttuğunun, daha önce Merleau-Ponty’e dayanarak söylediğim gibi, varlıktan pay aldığıının belirttiği andır! Doğal algıyı askıya alan bir tür fenomenolojik yadırgama ânıdır söz konusu olan. Anlamın bilincin tanıklığında doğuşudur bu. Bilincin tanıklığında evet; çünkü der ki Deleuze, “tahammül edilemez olana karşı öznel bir

sempatimiz, gördüğümüz şeye nüfuz eden bir empatimiz yok mudur” (2021b: 30)? Bir vahyin gelişi ya da bir aydınlanma ânı gibi! Heidegger’in kendini açan “yeryüzü”sü gibi. Bir şeyin hakikati değil de, hakikatin kendisi olarak hakikat gibi. Temsil, dil ya da önerme değil, bizatihi oluş!

Burada Deleuze, aslında Merleau-Ponty’nin anlamın bütüncül yakalanışı dediği şeyin sinematik bir betimlemesini yapar. Fenomenolojik bir dünya, seyir zevkimizi yükselten bir manzara olarak perdede açılır. Deleuze bu anları, Romantizm’e kısacık bir göndermeyle, Romantizm’in hedeflediği tahammül edilemez veya dayanılmaz olanı ele geçirme ve böylece vizyoner olma anları diye tarif eder (2021b: 30). Ama yazar için bir farkla ki Romantizm’in aksine saf görüden bir bilgi ve eylem aracı üretmek için değil. Deleuze’e göre, burada sinemayı kendi mantığımızı ve retinal alışkanlıklarımızı kırmaya zorlayan, “görsel izlenimler bilimi” hâline getiren bir yeraltı dünyası ya da dünya dışı bir dünyanın keşfi bulunur; gerçekdışı, mistik, hem sıradan hem sıradışı, hem öznel hem nesnel, hem eleştiri hem merhamet, hem fantazma hem de rapor ediş.

Burada önemsiz olandan dayanılmaz olan, gündelik olandan aşkın olan bir şeyler çıkar. İşte bu anlarda, artık bildiğimiz tepki şemaları, kaçış biçimleri, ezberler, duygusal alışkanlıklar, her zaman işe yarayan eğretilmeler tökezlemeye başlar. *Klişe*, işte tam da budur, şeyin duyu-motor imgesidir (Deleuze, 2021b: 32). *Klişe*, bizi hep imgenin daha azını algılamaya, algıladığımız kadarıyla yetinmeye iten ve alıştıran şeydir. Bergson, değindiğim üzere, tasarımlar dediği bedensel, ruhsal ve inançsal gereksinimler doğrultusunda, tanıma’nın *alışkanlıkla* gerçekleşen biçimlerinde bunu ustalıkla serimler. Buna dayanarak Deleuze, normalde algıladığımız şeyin hep klişeler olduğunu söyler. İşte yeni imge, yalın optik ve ses durumları, bu verili bulduğumuz şemalar bozulduğunda ortaya çıkar ve şeyi kendi içinde, olduğu şey her ne ise öyle olarak

açıklığa taşır. Bütün hâldeki ve eğretilmesi olmayan, gerekçelendirilemeyen ve zaten bunun da gerekmediği bir imge! Aslolan bu belirsiz imgenin bağrındaki örtülü unsurları ve ilişkileri keşfetmektir! Mesele, der Deleuze, “klişelerden gerçek bir imge çekip çıkarmak”tır (2021b: 33).

Gerçek bir imge, olanaklara açık olandır, sizi nereye götüreceği belli olmayandır. Durugörülü, mistik, kâhin ve vizyoner olmanın önemi burada ortaya çıkar. İmgenin yalın görsel, işitsel ve dokunsal hâllerinde, durdurulamaz bir hareket, nitel, değişik, başka’yı açığa çıkaran bir hareket vardır. Deleuze’e göre bu, hareket-imgenin kaybolduğu anlamına gelmez, kendisinde bir şeylerin aşırı hâle geldiği durmaksızın büyüyen bir imgenin ilk boyutu olarak kaldığını anlatır yalnızca (2021b: 34). Hareketin duyu-motor imgede değil, başka türde bir imgede kavranması gerektiğini işaret eder. Zaman-imge, hareketi kendine tâbi kılar. Zamanın doğrudan, bütün çıplaklığıyla görüldüğü imgeye bağlanan optik ve ses göstergeleri, zamanı hareketin ölçüsü olmaktan çıkarıp (Aristoteles’te devinim sayısydı), hareketi bizatihi kendi perspektifi kılan bir “zaman sineması” oluşturur (Deleuze, 2021b: 34). İmgenin bir şeyin temsili olmayıp, göndergesi olduğu şeyin yerini alması, hareketi mekânda değil düşüncede açan içsel betimlemelere uzanmasıdır. İşte duygusal öz olarak açılan bir hafıza kavrayışı, zamanın düşünceye içkin bir hareket olarak kavranmasından temellenir. Zaman-imge de bunun olanağıdır.

Bu, imgenin nesnesini sürekli yerinden ederek silmesi biçiminde beliren içsel ilişkilere girmesi demektir⁶⁷ (Deleuze, 2021b: 35). Bu yerinden etmeler ya da yerine koymalar, “betimleme” yapmaktır. Mekânsal betimlemeleri düşüncenin bir işlevi hâline

⁶⁷ Duyu-motor imge, nesnenin kendisidir, saf imge ise nesnenin âdeta cılız, seyrek ve yoksul bir görünümü gibidir, şeyin kendisi değildir (Robbe-Grillet’den aktaran Deleuze, 2021b: 61). Nesnenin yerini almaya meyledendir, onun bazı özelliklerini çekip alan bir tasvirdir. Dolayısıyla her defasında farklı özellikler seçileceği, betimleme hep geçici ve şüpheli kalacağı, yerini her defasında yenisine bırakacağı için nesneyi silen, onun yerine geçen bir imgedir. Sinemada bu türden anamorfozlar için ayrıca bkz. (Pascal Bonitzer, 2011).

getiren bir “başkalaşım” hareketidir bu. Bunu da kameranın uzun çekim denilen, bedensel bir tavrın görünümü olan yavaşlamalarına, uzanmalarına, gezinmelerine, yürümelerine borçluyuz. Filmleri ele alırken *yürüme* edimini önemsiyorum bu bağlamda. Deleuze’ün imgenin büyüyen güçleri dediği bu zamansal ve mekânsal ilişkiselliğin bütünü, kameraya bir işlev zenginliği bahşeden yeni bir çerçeve ve kadraj anlayışıdır. Burada artık Hitchcock’un önden sezdiği, yapabildiği hareketlerle değil de girebildiği zihinsel bağlantılarla tanımlanan bir “kamera-bilinç” söz konusudur. Artık sinemanın hakikati olacak bir gerçeklik düzlemi açılabilir; “sorgulayan, yanıtlayan, itiraz eden, kışkırtan, teoremleştiren, hipotez kuran, deneyleyen” (Deleuze, 2021b: 35).

Bu durum, imgenin klişeden, yani alışkanlıklardan kaçabilmek adına daha da başka kuvvetlerle ilişkiye girmesi, iyice “esinli” bir hâl alması demektir. İmgenin zamansallaşması, düşünmesi ve okunurlaşmasıdır; görünür olduğu kadar *okunur* da olan bir imge olmasıdır. Deleuze’e göre, bütünüyle zaman göstergelerinin olduğu bir dünyadır bu ve zamanın kendine özgü ağırlığıyla, yalnızca imgenin görsel, işitsel ve dokunsal hâlleri değil, geçmiş ile şimdi, burası ve orası da okumanın ilerleyişiyle anlaşılabilir, keşfedilmesi gereken içsel ilişkilere bağlanırlar (Deleuze, 2021b: 36). İmgeyi algılamadan değil, bir durugörüyle okumadan, anlamadan, yani bir keşif sürecine katılmadan söz edilmektedir. Filme katılan, doğal algıyı askıya alarak dünyayı keşfeden, fenomenolojik yöntemle çalışan bir izleyici söz konusudur.

Bu ise Deleuze’ün terminolojisini kullanacak olursam, düşüncenin, zamanın ve imgenin kristalleşmesidir. Zaman kendi hâllerine, düşünce kendi içindeki güçsüzlüğe, imge de kendi bileşenlerine çözülür. Bir “çalışma”, bir “arayış”tır bu! İletişimsel bir dünya açılmaktadır burada; Hamann’ın yaptığı gibi, ya da Heidegger’de olduğu gibi. Deleuze’ün zaman-imge terimi, Heideggerci bir film okuması yapmanın kullanışlı kavramıdır. Hatırlayan sinema, zaman-imgeyle çalışır.

Zaman-imge, zamanın hareketin ölçüsü olduğu, uzamdaki harekete bağımlı olduğu bir zaman düzeninden zamanın düşünceye içkin bir kategori hâline geldiği, mekândan özgürleştiği ve dolayısıyla hafızayı da zamansal bir düşünme biçimi olarak öne çıkaran bir başka zaman düzenine geçmekten temellenir. Namevcutlaştıran bir hafıza, düşünceye içkin karakterdeki zamanın biçimsel oyunudur. Zaman keşifleri yapan bir sinema ve zaman-imge, zamanın hareketten özgürleştiği, gücül bir kuvvet olarak belirlediği bir anlayıştan doğar. Deleuze'ün belirttiğine göre, Antikçağ'da astronomiyi bile etkileyen, insanî dünya söz konusu olduğunda ise daha bir vurgulu hâle gelen hareket sapmalarıyla karşılaşılıyordu (2021b: 52).

Sapkın hareket, Aristoteles'in kavradığı biçimiyle sayı ilişkilerinden kaçtığı için, zamanın dolaylı temsil veya devinim sayısı olma statüsünü yerinden eder. Hatırlanacak olursa zaman, Antik Yunan geleneğinde değişim ve başkalaşımı olanaklı kılan bir şey değil de bu değişimin aşamalarını ölçen bir ölçü birimiydi, bir varlık değil de hareketin sayısı idi. Dolayısıyla da düşünce de bu minvalde uzamsal ilişkiler tarafından belirlenebilir bir şey olarak anlaşılırdı. Zaman, sapkın hareketin ortaya çıkışıyla harekete bağımlılığından özgürleşir ve doğrudan belirme fırsatı bulur. Bu ise zamanı harekete bağlayan hiyerarşinin tersyüz olmasıdır.

O hâlde, sinemada zamanın doğrudan sunumu olan zaman-imge, hareketin durdurulması değil, sapkın hareketin teşvik edilmesidir ki zaman-imge en başından beri sinemaya musallat olmuştu. Çünkü bütünüyle zaman göstergelerinden oluşan sinematografik dünya, zaman hakkındaki felsefî problemin içinde barındığı bir biçimdi. Sinematografik yapıda bir felsefî sorundu bu! Çünkü izleyicilerin sinemada pratik olarak deneyimledikleri bir şeyi, ilk kez teorik olarak ele alan Jean Epstein'a göre, hareket-imge bizatihi kendi içinde temel biçimde sapkın ve anormal bir hareket barındırır; yalnızca hızlandırılmış veya yavaşlatılmış hareketler ve ters çevrilmiş

sekanslarla değil, hareket hâlindeki bir şeyle ya da hızla kaçan bir şeyle yüz yüze kaldığımız o mesafenin darlığıyla (şey kaçsa da bizimle yüz yüze kalmayı sürdürür), sürekli değişen ölçek ve oranlarla, hareketteki devamlılık hatalarıyla (ki bunlar Eisenstein’a göre, “imkânsız devamlılıklar”dı) (aktaran Deleuze, 2021b: 52).

Sinematografik imgeye özgü bu hareket sapkınlıkları, zamanı bütün zincirlerinden, ona yüklenen, tayin edilen bütün hareketlerden kurtarır (Deleuze, 2021b: 57). Normal harekete bağımlılığından özgürleşen zaman, yalınlıkla sunulabilir olur. Ama bunun için modern sinemayı beklemek gerekecekti. Modern sinemada ortaya çıkan görsel, işitsel ve dokunsal göstergeler, zamanı dolaylı olarak temsil eden montaj gerekmezsizin zamanın dolaysız sunumlarıdır. Sinema, der Jean-Louis Schefer, zamanın bize algılanım olarak verildiği biricik deneyimdir (aktaran Deleuze, 2021b: 53). Schefer’e göre, zaman, “sonsuz açıklık” olarak zamandır, motor hareketlerin öncesidir. İşte sapkın hareketin ortaya çıkardığı bu “açık” zaman, bütün kontrollü hareketlerin öncesi olarak duyu-motor deneyimle sınırlı olmayan bir dünyayı açılar. Bu ise modern sinemanın, hareket-imgenin kendi özündeki çatlağı sınırına vardırarak olanaklarıyla mümkün oldu. Modern sinemayı zamanla bu içkinliğinden ötürü, hafızayı başka türlü ele almayı sağlayan bir praksis alanı olarak görüyorum.

Zamanın doğrudan sunulduğu “dolaysız sinema”, yalın imgeler, saf bakış, ruh hâlleri ya da saf merak denilen şey aracılığıyla kendini zaman keşifleri yapmaya adanmış bir sinemadır. Bu bir “hafıza sineması”dır. Düşünmenin artık uzamsal bağıntılarla değil, zamansal olarak gerçekleşmesidir, zaman bir düşünce olgusu/fenomeni olmuştur. Burada imge, daima şimdiki zamanda değil, daha derinde bir yerdedir; çünkü fiziksel bir hareket değil, zamanda bir yer değiştirmedir söz konusu olan. Yani Kantçı bir tersyüz oluşla, hareket zamana tâbi hâle gelecektir (Deleuze, 2021b: 56). Sinematografik imge *içeriden* parçalanır, eylem-imge aşılmış değildir ama hareket,

kendi üstüne kapanır bir yandan da. Algılanımlar ve eylemler, der Deleuze, birbirlerine zincirlenmeyi bırakır ve mekânlar da artık ne yönetilebilir, düzenlenebilir ne de doldurulabilir (2021b: 57). Bu, saf görsel ve işitsel durumlara yakalanma ânıdır; gezinme, başıboş dolaşma, zamanın derinliklerine batan eylemler olur. Sapmanın kendisi bir değer hâline gelir, zaman onun nedenidir.

Bu *virtüel* imgenin, aktüele zıt olsa da gerçeğe zıt olmaması (Deleuze, 2021b: 58), zamana batmış, zamanın tonlarına boyanmış imgeler olarak hatırlamanın poetikası olacak bir sinemayı düşünmeye yol açar. Saf imgeden zamanın doğrudan çıkagelmesi ya da birtakım eylemlerin mekâna değil de zamana batması, ona mâl olması, zamanın bir perspektifi olması, hatırlamayı icra eden bir sinemanın var olması demektir. Çünkü zaman artık hareketten, aktüel olandan özgürleşmiş bir zamandır. Bu, gerçekliğin bulunuş metafiziğiyle sınırlı olmadığı düşüncesini ete kemiğe büründüren, orada olmayanı da görünür, işitsel, dokunsal ve maddî hâle getiren, Romantikler'in dil arayışlarının, yani aslında dil öncesi bir dil arayışlarının ifadesi olacak bir sinemanın defterine yazılır.

Çünkü film izleme/alımlama deneyiminin somut koşulları içinde tam da başkalaşa başkalaşa katedilen yollarla, Husserl'in kastettiği bağlamda algının anla sınırlı olmayan, aşkın ufuklarına ulaşabiliriz. Bu, imgenin bağrında ufukların açılması olarak, zamanın ekstatik açılanmasıdır. İmge, kendi içinde zamansal olarak oyulur. Hareket, mekâna değil de imgeye içkindir, imgede kök salmaya başlar. Bu da Deleuze'ün düşüncedeki düşünülmeyen, fark, başka, düşüncelerin, imgelerin kristâlleşmesi diye kavramlaştırdığı olguların temelidir. Bu konuda, *Sinema* kitabının ikinci cildi (2021b), kışkırtıcı tartışmalara sahne olur.

Zaman-imge denilen şey, yalın optik, işitsel ve dokunsal bir gösterge olarak maddesel duyuma açılan bir şeydir. Bu göstergeler, yani imgenin hâlleri, bir şeyin

temsili değil, bizatihi kendi başına bir şeydirler. Bu ise doğal algıyı askıya alan, dünyaya şaşırmamızı sağlayan fenomenolojik tavrın uygulanmasıdır. Sinema ile fenomenolojik bir yöntemin çakıştığı yer, burasıdır. Temsil eden değil, bizatihi o olan, gerçekleştiren, hakikati kendi bağrında görünür kılan, yaratan, kuran, anlamın doğuşuna tanıklık eden imge sayesinde, doğal algıyı askıya almanın, Romantikler’in yaptığı gibi başkalık taslamanın, başka yer ve zaman talebinin ya da Deleuze’un -Nietzsche’den esinle söylediği gibi- “sahtenin gücü”n n, yani olgusal dünyaya inancın yeri, onun için kurmacadır. Ama imgesel ile gerçeklik arasındaki sınırın en kısa devresindeki *virtüel* imgeyi doğuran değiş tokuş rejimi dolayısıyla, gerçekliğin karşıtı olmayan bir kurmacadır bu.

Burada, film-zihnin bir benzerini yarattığı kendi üstüne düşünen bilinç söz konusudur. Hatırlanacak olursa, hafızayı fenomenolojik bağlamda duygusal bir öz olarak ele almanın temelinde, geçmişle fark olarak ilgilenmeyi sağlayan dışsal, kendinden haberli bir bilincin devrede olduğundan söz etmiştim. İşte kendi başına bir gerçeklik olarak imge, bizatihi bu bilincin görünür kılınmasıdır. Bu bağlamda zaman-imge, bedeni hatırlama deneyimine yeniden dâhil edebileceğimiz ufuktur. Bu bilinç, dünyaya yönelmiş kanlı canlı bir beden bilincidir. İmgenin bütünüyle a ımladığı, kendi bağrında var ettiği şey, insandan itibaren dünyadır, yani birlikte-varlık, toplumsallıktır. İmge; dünyanın, başkalarının tanıklığıdır, imlemesidir.

Hareket sapsmaları olan “yanlışın gücü”, yani Nietzsche’nin “g   istenci” dediği şey de bu toplumsallığı görünür kılacak, ondan yeniyi doğuracak, toplumsallığın başka biçimlerinin de olanaklı olacağını gösterecek kurmacaya taşınır. Deleuze’un zaman-imge’ye geçiş boyunca Bergson’dan Nietzsche’ye geçmesinin anlamı, buradadır. Bergson’un geçmiş ve şimdi’nin eşzamanlılığında krist lleşen zamanından, Nietzsche’deki krist lleşen düşünceye ve imgeye geçiş, imgenin “kinetik” rejiminden

“kronik” rejimine geçiştir (Deleuze, 2021b: 156). Yani imge, yeni bir hakikati var etmenin de olanağı olarak hem belleği hem de imgelemi kendinde açar. İmge içeriden oyulur. Bellek ve kendi kapasitesini -Husserlci anlamda- aşmayı başarmış bir algı olarak alımlama, burada gerçekleşme fırsatı bulur.

Çünkü bu imge, içeriden oyulan, sürekli bükülen, kat yerlerinden yeni’nin filiz sürdüğü, Deleuze’un kristlle metaforize ettiği, hep yeniden başlayan bir harekete sahiptir. Hep yeniden başlama, deneyimin hep kendinden itibaren kurulmasıdır, betimleme yapmadır bu, yani fenomenoloji yapmadır. Bu yeniden başlayan hareket de zamansal ilişkilere girmek demek olacağından zamanı ekstatik birliğinde aımlamayı sağlayan bir olanaktır. İşte modern sinemanın hafızayı “zamansal” temelde ele almaya yaptığı katkı, buradadır. Algının aşkın kapasitesinin bu gerçekleşmesinde, temsil edilemeyenin varlıktan pay alması anlamında, hafızayı bulunuş metafiziğinden çıkarmanın olanağını buluruz.

Fakat şunu belirtmem gerekir ki Deleuze, imgeyi, düşüncenin ve dış dünyanın daha st düzeyde biraraya geldiği zihinsel bir alandan ele alma önerisiyle gelse de özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği’ni kavramada gündeme gelen toplumsal ve estetik içerikli tezleri de dikkate almak gerektiğini düşünüyorum. Çünkü burada, Romantik mirasın sonrasal boyutu olarak bir duygusal öz biçimindeki hafızanın, modern yıkıntıda ve daha sonra İkinci Dünya Savaşı’nın getirdiği yıkımda yeniden su yüzüne çıkması söz konusudur. Harabe merakında gündeme geldiğini gördüğümüz ölüm, sonluluk ve çürüme duygusunda. Gezinti biçimi, başına gelenleri seyre dalan, özdüşünümlü bir öznenin varoluş tarzıdır. Kendini düşünen düşüncenin bedensel jestidir. Dolayısıyla gezinme, yavaşlama, yürüme, bedenin düşünmek ya da Deleuzevri biçimde düşüncenin güçsüzlüğünü su yüzüne çıkartmak için, hatırlamayı icra eden sinemaya katkısıdır.

Aşağıda ele alacağım filmlerin nostaljik karakterini de bu belirler. Yıkıntılar arasında gezinme biçimi, hatırlayan bedenin modern sinemaya bir armağanıdır.

Modern sinemanın bir “beden sineması” olarak ortaya çıkışı, hatırlayan, düşüncenin takatsiz kaldığı, Romantikler’in *yüce* deneyimine benzer biçimde sonlu olmayla, kökensel yazgıyla yüzleşildiği maddesel imgelemle olmuştur. Çünkü çürüme, yıkıntı, kaybolma, dönüşme olarak, Romantikler’in doğanın bağrındaki organik hafıza eğretilmeleri, düşünceyi afallatan, takatsiz bırakan, düşüncenin yetersizliğini ortaya koyan zaman-imgelerdi. Romantikler’in *yüce* deneyimi ile sinemada düşünceyi afallatan, güçsüzleştiren, alışkanlıkları çözen ve giderek betimlemeler olan başkası olmalarla, başkalaşımalarla, özneyi bakış açısı çoklukları içinde parçalayan eylem-imgenin krizi ve onunla gelen imgenin zamansal deneyimi kesişir.

O yüzden, Deleuze’ün pek de üzerinde durmadığı ve yeni imgenin ortaya çıkışı için önemli ama yetersiz gördüğü gezinti ve buna ek olarak münzevilik biçiminin altını çizmek gerekir. Çünkü sinemayı, Heidegger’in hâlet-i ruhiye dediği, varlığın anlamıyla yüzleştiren duyguların icrası olarak kavramamı sağlayan şey, budur. Sinema, bir gezinti ve kamusal yaşamın dışında tefekkür edici bir münzevilik biçimi yaratır. Hâlet-i ruhiyeyi, saf bakışı, sinemada önümüzde açılan dünya kazanırız. Zaman keşifleri yapan bir sinemanın hafızayı ele almaya katkılarını da o nedenle, zamanın güçlü bir kuvve olarak belirlediği zaman-imgede aramamız gerekir.

Film betimlemelerimde, hatırlayan bir bedenin jestleri olarak kavradığım gezinti, oyalanma, yürüme, yavaşlama ve bu bağlamda “uzun çekim”, benim açımdan özellikle önem taşıyor. Zaman-imgenin koşulu olan, Deleuze’ün sözünü ettiği yalın optik, sessel, dokunsal durumlar, yani imgenin hâlleri, aslında bu yavaşlamalarda, bir tür aylıklık olan hâllerde icra edilir. Bu ise Romantikler’in biçim arayışlarını temellendiren “yüce’nin deneyimi” olarak daha önce var olan bir deneyimin sinemadaki uzantısıdır.

Bu biçimi, Romantikler'in harabe merakı ve daha sonra İkinci Dünya Savaşı'nın yıkımı sinemaya vermiştir. Ele alacağım filmlerde, Boym'un dediği gibi, mekânı hikâyeye, topos'u mitos'a dönüştürecek (2009: 194) unsur, pastoral gönül birliğinin kurmacaya taşındığı, zamanı görünür kılan, söze döken hafıza imgeleridir, yani zamanın imgeleridir. Mekânı hikâyeye dönüştürmek, hafızanın arayışlarına sahne olan bir edim değil de nedir? Bu dönüşümü yapacak olan da bedendir, sinemada bilincin gövde kazanmış hâli olan kamera-beden aracılığıyla.

Zihinsel otomat, nesnenin maddesel (optik, işitsel, dokunsal) imgelemiyile karşılaşmayı sağlayacak sinematografik olanaklarla, insan ve dünya arasında kopan bağı yeniden kurmanın yolunu açar. Bu ise zamanın kendi ekstatik bütünlüğünde açılmanmasıdır. Yani "birlikte-varlık" olarak dünyanın. Zamanın imgeleriyle yapılan bütün yerinden etmelerin ve yerine koymaların, orada meydana gelen karşılaşmaların ve başkalaşımların, yani tasvirlerin anlamı, bütün öncekiler, sonrakiler ve gelecekte olacak olanlarla birlikte insandan itibaren, insana *göre* dünyanın imlemesidir. Yani toplumsallığımızın bir zamansal açılmanma oluşunun. Bu ise bütün nesneleri, orali olanı, insanı imleyen bir şey olarak hafıza imgelemi olmaya açar ve hatırlamanın icrası estetik bir deneyime taşınır. Bu da sanat pratiğinin kendisini, varlığın kendi ışığına durduğu, kendi hakikatini söze döktüğü bir hakikat yerine dönüştürür (Heidegger, 2007 [1935]).

Şimdi, kendini düşünen düşünceyi görünür kılan film-varlık bağlamında, *filmozofik* bir yaklaşımla, sinemanın nasıl bizi varlığın sahih anlamıyla yüzleştiren hâlet-i ruhiyeleri, özel olarak da üzerinde durduğum hatırlamayı icra ettiğini betimleyeceğim filmlere uzanıyorum. Bunu da bizatihi kendi kişisel alımlama deneyimimden hareketle, filmin icrasına katılarak yapacağım. Modern sinemada zamanı

disipline etmekten kaçınan bir imge rejiminin hafıza açısından taşıdığı olanaklara bir bakalım...

B. HATIRLAMANIN BOŞ UZAMI: *BÖLGE*

Tarkovski'nin *İz Sürücü* (*Stalker*, 1979) filmindeki *İz Sürücü* ya da takipçi kimdir ve ne iş yapar? Geçmişe mi kendi iç dünyasına mı, yoksa bir ütopyaya mı gider? Yoksa bir söylence mi üretir? *İz Sürücü*, bütün bunlar için, yani gitmek, mevcut düzeni parçalamak, belirlenmiş ve kapatılmış alanların sınırları dışına çıkmak, geçmiş hatırlamak, bir ideale sahip olmak ya da bir ütopyayı gerçekleştirmek veyahut da kendisi söylence olarak kalmak isteyen bir dil geliştirmek için, “geçmişe yaklaşmayı”, bizatihî yöntem hâline getirmiş kişidir. Bununla ne demek istiyorum?

Filmin, bütün bunları bize düşündürten en önemli –neredeyse- aktörlerinden biri, *Bölge* adı verilen, giriş ve çıkışın yasak olduğu, gizemli ve kuşatılmış bir alandır. Anlatı, *İz Sürücü* adı verilen bir adamın kılavuzluğunda oraya gitmek isteyen bir yazar ve bilim insanının yolculuğunu konu alır. Film, Nobel ödüllü Profesör Wallace'ın bir söyleşisinden alıntıyla başlar: “Neydi o? Bir göktaş mı? Yoksa kozmik uçurumun sakinlerinden bir ziyaret mi? Öyle ya da böyle, küçük ülkemiz bir mucizenin doğuşunu gördü: *Bölge*! Oraya derhâl birlikler gönderdik. Geri dönmediler. Sonra polis kordonuyla *Bölge*'yi kuşattık. Belki de yapılması gereken en doğru şey, buydu”.

Burada film, bilimkurgusal motif *Bölge* aracılığıyla kozmik kriz söylemi, felâket ve sonsuz şimdiye ilişkin bir öyküye hazırlar bizi. Aslında bilimkurgusal ve fantastik bir yol filmi imgesidir söz konusu olan. Bu yolculuktaki üç adamın adları yoktur; daha doğrusu, yazar ve bilimciyi oraya götürecek *İz Sürücü*, adlarını söylemelerine izin vermez. Üç adamın buluşmak için sözleştikleri bara gelmeden önce yazar, bir kadınla dünyanın çok sıkıcı olduğuna, telepatiye, hayâletler ya da uçan daireler olmadığına ve

her evin bir ruhu olduğu Ortaçağ’a ilişkin bir sohbeta dalmıştır. Üç adam barda buluştuklarında ise yazar, fizik profesörüne gerçeğı aramak hakkındaki düşüncelerini anlatırken, iğneleyici tavrıyla profesör, sürekli başarılı olma hırsıyla ya da yenilgiyi düşünerek yazmanın olanaksız olduğunu söyler. İkisi de birbirine, *Bölge*’ye neden ihtiyaç duyduklarını alaycı ve birbirini küçümseyen bir tavırla sorar. Öyle ya, birçok kadının peşinden koştuğı popüler bir yazar, neden *Bölge*’ye gereksinir ki? Bilimci için, böyle kozmik bir yere gitmek olağan bir durumken, yazar için olağan değildir.

Pekiye gerçekten orada ne olmuştur: Bir kozmik felâket, bir mucize, bir kötülük, bir gizem? Neden oraya gidenler geri dönmüyordur? Orada kötü bir olay mı yaşanmıştır? Neden böylesine insansız, sessiz, ıssız ve felâket kalıntılarıyla harabe hâldedir? Kötülük ile eksiklik der, *Zaman ve Anlatı*’da Ricoeur, arayışa yol açar; biri dıştan öteki içten gelir ve bu kendi tarzında bir arayışın başlangıcıdır (2012b: 73). Anlatılarda, kötülüğe olayları düğümleme gücü atfedilir (Ricoeur, 2012b: 74). Ama *Bölge*’nin tekinsizliğinde ve anlamlandırılmamasında dışavurulan bu düğüm, film boyunca hiç çözülmeyecek, anlatı sonlanırken elimizde tuttuğumuz kanlı canlı bir anlam, bir iz, bir öykü kalmayacaktır. Hattâ filmin kendisi de açılan bir sis gibi dağılıp gidecektir.

Başta, ilham almak için *Bölge*’ye gitmek istediğini söyleyen, ama sonra yalan söylediğini itiraf eden yazarın da dediğı gibi, bir şeyleri “adlandırdığımız an güneşte kalan bir denizanası gibi erir, çözülür ve anlamları kaybolur”. Dil, der Heidegger, kendisi de bir varolan olarak varolanları adlandırır, adlandırma da dile getirirken görünür kılma’dır (2007 [1935]: 64). Adlandırma, varolanı, oluş hâlindeki varlığa katar, onu görünür kılarak ışık karşısında çıplak bırakır, böylece onun hakikatini kavratacak yadırgatmayı sağlar. Söylemek, aydınlatmadır ki bu, gizliliğın reddidir. Aydınlatma, der Heidegger, bir atışın, fırlatmanın çözülmesidir. Varolanı adlandırarak varlığın çalkantılı,

uğultulu oluş denizine fırlatmak, bu gizliliği ve karmaşıklığı reddetmedir ki adlandırılanı çırılçıplak bırakır. Dolayısıyla burada, hakikati kavranamayacak bir şeyin olduğu duyurulmaktadır.

Bölge'ye vardıkları zaman, *İz Sürücü*, “sonunda evdeyiz” der, “tek bir ruh bile yok, ne kadar güzel” ve hemen yazar ile fizikçiyi, geldikleri yolun kenarında baş başa bırakıp yemyeşil, çok sessiz güzel bir yere benzeyen *Bölge*'ye doğru koşar adım uzaklaşır. Yazar, şimdiden hayâlkırlıklığına uğramıştır; deri çizmeler ve yerlilerle karşılaşacağını düşünmüştür. Fizik profesörü ise ona, benim burada ele aldığım konuyu ilgilendiren çok önemli bir şey söyler: “Avcı olmak, güçlü bir istek gerektirir”. Profesörün anlattığına göre, buraya yirmi yıl önce düşen göktaş (meteor) bulunamamıştır. Buraya gelen insanlar, ortadan kaybolmaya başlamıştır, gidenler geri dönmüyordur. Böylece meteorun gerçek bir meteor olmadığına karar verilmiştir. Meraklıları korkutmak için etrafına dikenli tel çekilen *Bölge*'nin, insanların dileklerini yerine getiren bir yer olduğu dedikodusu çıkar zamanla ve insanlar *Bölge*'yi gözbebekleri gibi korumaya başlar. Kimin nasıl bir dilek dileyeceğini kim bilebilir ki, der profesör. Belki de bu, insanlığa bir ileti, bir armağandır. Yazar, buna bir anlam veremez. Neden bir hediye verilsin ki insanlara? “Bizi mutlu etmek için” der, tam o sırada yanlarına geri dönen *İz Sürücü*.

Burada iki önemli nokta vardır: Düşen göktaşının görünmediği ve bulunmadığı noktada, onun gerçek bir meteor olmadığına karar verilmesi ve bu bilinemezlik karşısında dileklerin kabul edildiği bir yere dönüşmesi. Yani bilinemezliğin yol açtığı iki farklı tutumdur söz konusu olan. Burada varlık olanağını önceden verili kabul eden bilimsel tutum ile akıldışı yaklaşımı sorunsallaştıran bir tartışma belirir. Bu tartışmanın kendisi, fenomenolojik bir hafıza kavrayışının temelini atmak bakımından önemlidir. Onun için burada biraz duralım. Bilinemez bir nesne karşısında, bu şeyin mevcut

kavramlar ile açıklanamadığı noktada, nesnenin “gerçek” olmadığına karar verilmesi tutumunun kendisi, düş ile gerçeği ayırt etmeyi sağlayan zeminin muğlâklaştığının anlatımıdır. Düşen ve düşmesiyle felâket getiren bir nesnenin, bugüne kadar kullanılan kavramlara, bilimsel yargılara uygun düşmemesi hâlinde, gerçek olmadığına karar verilmiştir, ama gerçek olmadığından da tam emin olunamamaktadır.

Filmin kendisi, *İz Sürücü*’nün adımlarını devralarak bizi de bu noktada, yazar ve profesörle birlikte dolambaçlı yolların, çamurun, kalıntının, harabenin, kâh çürümenin kâh yeşermenin, kâh aydınlığın kâh karanlığın içine çeker. *İz Sürücü*’nün tutumunu bizim de devralmamızı isteyen film, bütünsel olarak, kendimizi dünyadan geri çekmemiz, olan biten üzerine düşünmemiz, daha doğrusu düşünmeyi düşünmemiz için bizi yüreklendirir. Radikalleşmiş bir özdeşünüm çağrısıdır bu, bir bilinç talebidir. Çünkü Merleau-Ponty’nin de dediği gibi, saf duyma hiçbir şey duymamadır; saf izlenimler “duyum” değildir, duyma da öyle sanıldığı kadar apaçık değildir (2017 [1945]: 31).

Nesnenin nitelikleri, nesnenin kendisini açıklamaya yetmez. Heidegger’in söylediği gibi, iyi, güzel, yararlı gibi nitelikler nesneyle *birlikte* vardır, dolayısıyla zaten nesnenin kendisiyle birlikte mevcut-olan bir şeyle nesne açıklanmış olmaz (2008 [1927]: 103). Nitelik, kendisini açığa çıkaran deneyimin içindedir, oradan temellenir, bu yüzden başlı başına nesnenin kendisi kadar zengindir (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 31). *Bölge*’ye düşen nesnenin ne olduğunun hâlihazırdaki bilimsel kategorilerle belirlenemeyişi, bizatihi düş ile gerçeklik arasındaki zemin kaybının eğretilmesi diye yorumladığım *Bölge* aracılığıyla, saf duymanın sanıldığı kadar apaçık olmayışına ilişkin bir düşünme penceresi açar.

Bölge’ye düşen cismin adlandırılmazlığında, teşhis edilemezliğinde dile gelen, duymanın sanıldığı kadar apaçık olmadığı hakikati, düşen nesnenin imlediklerine

yönelik bir keşif çağrısını anlamlandırır. Bu, Romantizm’in iletişim olarak dünya ve sanat kavrayışının öne çıkardığı dışavurumcu bir imleme olacaktır, nedensel zincirlemelerle birbirine bağlanmış mantıksal bir imleme değil. Duyum teorisi, bütün ikircikli anlamlardan temizlenmiş, saf, mutlak nesneler koyuyor önümüze, oysa bunlar, bilginin idealleridir (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 40). Gökteşin’in dışavurumcu bir imleme olması, bilimsel/mantıksal imleme ile estetik bir imleme arasında farklılık yaratmaya/kurmaya yönelik bir akılcılaştırma dolayısıyla değil, bizzat “anlam”ın doğada, nesnede mekân tuttuğu, uyandırılmaya, keşfedilmeye gereksinimi olmasındandır. “Anlam”, erken Romantikler’den Hamann’ın da belirttiği gibi, dünyanın dilsiz imlemelerle dokunmasıyla ilgili bir meseledir; yani ilişkiselliktir, iletişimdir.

1. Bir Arayış Olarak Hafıza: “Avcı Olmak Güçlü Bir İstek Gerektirir”

Hatırlanacak olursa, çalışmanın başında, Platon ve Aristoteles’in bilgi kuramı içinde yer alan hafıza tartışmasında, Platon’un hakikatin bilgisine ulaşmanın yöntemi olarak teşhis ettiği anımsamayı, Aristoteles duyu deneyiminin ufkuna yerleştirmişti; yani zamanın ve beden ufkuna. Aristoteles’in küçük risalesinde hafıza ve anımsama ayrımı, geçmiş duyu imgelerinin kaydı olarak hafıza ile insanı diğer canlılardan ayıran bir bilinç hâli olarak anımsama arasında ayrım gözetmeyi öneriyordu. Hafızayı, bir arayış biçimi olarak, zamansal bir eylemin bedensel jesti olarak kavrama girişimim, bu temele yaslanıyordu.

Burada, fenomenolojik bir yöntemin ışığında, fenomenolojiyle düzeltilerek yeniden ele alınan bu temel, özellikle duymanın sanıldığı kadar apaçık olmamasına, anlam yaratıcı bir kaynak olan özne-nesne ikiliğinin aşılması gerekliliğine yapılan fenomenolojik vurguyla, imgelerin deposu hafıza ve dışarıdan aldıklarıyla bilinç kafesine geri dönen bir özne düşüncesini yerinden eder. Ancak yine de belirtmelidir ki Aristoteles, anı’nın akla basitçe gelivermesini “arayış” anlamındaki hafızadan ayırt

etmesiyle (aktaran Ricoeur, 2012a: 34), zamanın duygusal bilinci olan bir hafıza ile bedensel jesti bütünleyen, dolayısıyla dünyayla iletişim hâlinde olan özneyi kavramamız için bize güzel bir açılım miras bırakmıştır.

Tek yapmamız gereken fenomenolojik itirazı akılda tutarak, antik dönemin hafıza kavrayışına ve Platon ile Aristoteles'ten izler bulduğumuz Bergson'un hafıza kuramına eleştirel yaklaşmaktır. Bunun için hafızayı dış dünyanın ufkuna, duyu verilerinin kalbine yerleştiren Aristoteles'in de en sonunda vardığı kurucu bir Tanrı düşüncesine veyahut Bergson'da bulduğumuz sezgi yöntemine karşı, görünür ve duyulur dünyaya duyu verilerinin kesinliğinde bakmamaya, dünyaya *şaşırmaya* ihtiyacımız vardır. Bu düşüncemde, ele aldığım *İz Sürücü* filminin *Bölge*'ye düşen nesne ve bizzatî *Bölge*'nin betimlenişi aracılığıyla sunduğu jestin katkısı büyüktür. Mekânı hikâyeye dönüştürerek dünyaya şaşırmamanın yolunu açar.

“Arama” eyleminin konusu olan hafızayı, yani hatırlamayı, duyu verilerinin anı olarak depolandığı hafızadan ayıran şey, fenomenolojinin yöntemi olan temaşa etmenin/görme'nin ışığında, bir varoluş imkânını bedensel jestte ifade eden sürecin kendisidir; yani kendini, anlama ve anlamlandırma, dünyayı görme ve öğrenme “ânında”/“sırasında” yakalayan bir gözün sürecinde. Ne de olsa “avcı olmak güçlü bir istek gerektirir”. Bu, anı'nın basit varoluşu ile yine duyu verilerinin olanaklarıyla anımsamanın, dünyayı her gün yeni baştan keşfetmek üzere yola çıkmanın arasında daha radikal bir ayrılık gözetmek demektir.

Aristoteles, imge sorununu anı sorunu içine kaydederek anımsamayı, tıpkı onun gibi dış dünyanın algısından beslenen bir başka yetiyle, imgelemle benzeştirmişti. Bir bakıma, anımsama da imgelem gibi, algının zayıf bir kopyası olur çıkar. Hakikaten de bir duygulanım gibi beliren, kaynağını dış dünyadan alan basit anı'nın aksine, kaynağını dış uyarandan değil, imgenin kendi içindeki anlam belirleme gücünden alan “arayış

olarak anımsama” kavrayışı, hafızanın imge ve anı sorunsalının kesişiminde bulunmasının kapsadığı sorunları ve hattâ çıkmazları, dolayısıyla Platon’daki *namevcudiyetin mevcudiyeti* sorunsalını devam ettirmiştir. Fenomenolojik anlamdaki arayış ise Aristoteles’in sonu Platon’un açmazına varacak olan *namevcudiyetin mevcudiyeti* sorunsalının belirsizliğini taşımaz. Çünkü bir dış uyaranın çağrısıyla beliren bir duygulanım biçimi değildir fenomenolojik hafıza; çünkü algılamak, Merleau-Ponty’nin de dediği gibi, hatırlamak değildir (2017 [1945]: 54). İmgelem ve anımsama sorunlarını içeren iç dünya ve dış dünya ayrımını devam ettirdiğimiz sürece, algı imgesi ile hafıza imgesi arasındaki sorun, varlığını devam ettirecektir.

Buradaki sorun, -Aristoteles’in “zaman”ı gündeme getirerek yaptığında olduğu gibi- zaman kavramıyla aşılacak bir sorun değildir. Filmdeki göktaş meselesinde olduğu gibi! Belli bir zaman ve yerde, zamanla bir olay oldu. Ama bunun ne olduğu bilinmiyor. Bu bir imgelem mi olayların anımsanacağı bir ufuk mu? *İz Sürücü*’nün kılavuzluğunda arşınlanan *Bölge*’nin ne kadarı gerçek, ne kadarı hayâl ürünü? Aristoteles, bu problemi, zaman kavramıyla aşmaya çalışmıştı: Zamanda meydana gelen olayların önceliği ve sonralığı, bir mevcudiyet metafiziğine bağlanıyordu. Oysa *Bölge*’de, zaman içinde meydana gelen bir olayın, mevcudiyet metafiziğine bağlanabileceği bir cisim de yok. O zaman en iyisi, onun gerçek bir göktaş olmadığı sonucuna varmak mıdır? Ya da sahiden burası bütün dileklerin kabul olup gerçekleştiği alana açılan bir kapı mı? Pekiyi ya film-varlıkta, *İz Sürücü*’nün yanında bir belirip bir kaybolan kara köpek? Acaba onun hayâlgücünün bir uydurması mı yoksa gerçekten var mı? Tümünden *Bölge*’nin kendisinin ne kadarı hayâlgücünün ürünü, ne kadarı gerçek? Kuşkusuz adına toplumsal bir uzlaş sonucunda *Bölge* denen, kuşatılmış bir alan. Fakat onun dileklerin gerçekleştiği bir kuyu ya da tekinsiz bir yer olarak adlandırılmasını sağlayan nedir?

Bölge'nin kendisi, imgelemin sınırlarını zorlayan bir yer ya da anıların depolandığı bir “hafıza mekânı” olarak kavramlaştırılabilir pekâlâ. Peki bu üç adam dolaşarak nereye varmak ve ne elde etmek amacındadır? Üçünün de bölgeden umdukları şeyler, besbelli ki farklı farklıdır. Ben *Bölge*'yi, “hafıza” ve “arayış olarak anımsama” ayrımı boyunca, bu ayrımın hafızanın bir kavram-imge sorunu olmasından bir eylem-imge sorunu olmasına geçişinin bir alegorisi olarak anlamlandırmayı deniyorum. Yukarıda da değindiğim gibi, Bergson bunun yolunu, yani geçmişini imge biçiminde yakalama yolunu, bedenini şimdi ve burada oluşundan tın çalışması uyarınca düşlerin alanına doğru kaydırmıştı; bu, işe yaramaz olana değer vermektir. Bunun böyle olmadığını, *Bölge* eğretilmesi yoluyla *İz Sürücü* 'yü takip ederek anlamayı deneyelim.

Hafıza, Aristoteles'te zaman mefhumuyla, yani hafızanın ancak ve ancak geçmiş zamanla ilgili olmasının ortaya konmasıyla akılcılaştırılıyor, imgelemden ve hayâlgücünden bu akılcılaştırma yoluyla ayırt edici kılınıyordu. Ne de olsa, zaman aralıklarının tahmin edilmesi şeklindeki “arama”, hatırlamanın akılcı boyutudur; ama yine de beden, der Ricoeur, imge avının sergilendiği hayâlgücünün alanına geçebilir (2012a: 37-38). Hafıza olgusu söz konusu olduğunda, akla dair bir fenomen baskındır ki akılda tutma yöntemleri, genelde benim fenomenolojik çerçevede ele almayı denediğim arama'dan üstün tutulur. Hafıza bedenle ilişkilendirildiğinde ise Bergson'un otomatizme bağlanmış davranış bütünü olarak betimlediği “alışkanlık hafıza” akla gelir. Hafıza mefhumu, akılda tutma ve beden yüzeyine alışkanlık olarak kaydolma arasında bölünmüştür ve bu hâliyle imgelemler ve bedenle olan ilişkisini tayin etmek zor olur. Bunun, hafızayı; anı'nın hazırda bekliyor olduğunu varsayan geçmişle yüzleşme ya da bedene kaydedilmiş gelenek anlamında ritüeller açısından ele almak gibi bir sonucu olmuştur.

Hakikaten de hafıza, beden ile zihin arasında bölünmüş, zaman mefhumuyla akılcılaştırılarak bedenin alışkanlıklarıyla tıkabasa dolu bir şimdi'den özgür kılınacak ve imgelemiden de bir yandan ayrı tutulacak bir şey midir? Oysa yukarıda da söylediğim gibi, Bergson'un hafıza kuramında, yaşama gösterilen dikkat ve entelektüel yaratıcılık, yani tin, bedenin "eylem düzlemi" ile bilincin en derindeki kıvrımlarında saklı "düş düzlemi" arasında salınıyordu; ara düzeylerde ise algı ve anılar bir devri daim içinde döngüsel bir kaynaşma hâlindeydi. Bergson'un savları çerçevesinde bakıldığında, kayıp bir yere sefer düzenleyen *İz Sürücü*'nün/İzci'nin zihnindeki düş düzleminde, yani bilincin ışıyla aydınlanmayan o en karanlık köşede olup olmadığımızdan emin olamıyoruz. *Bölge*, İzci'nin kendi sanrılarından dokunmuş bir yer de olabilir.

Bölge, nostaljinin zamanı ve mekânı mı, düşlerin kuyusu mu, ideallerin yansıdığı bir perde mi, gerçekten kozmik veya insani bir felâket sahası mı, kayıp ya da metafizik bir yer mi, imgelerin deposu mu yoksa sahiden filmde de söylendiği üzere üstün bir krallık mı, kuruntulu bir zihnin ürettiği bir yer mi? Film boyunca asla bundan emin olamıyoruz ve hattâ yazar ile profesör gibi, biz de İzci'nin sanrılar gören bir deli veyahut bir yalancı, bir düzenbâz olduğundan kuşkuluyoruz. Çünkü film, bunların hepsine birden izin veriyor. Böylesine imgelemle içli dışlı bir hatırlama, anı'nın imgenin dümen suyunda iş görmesi kadar, geçmişe yaklaşmanın kendisindeki hayâl eden hafıza türü bakımından tasarımın alanı olmasıyla da ilgilidir.

Malûm, Deleuze'ün dediği gibi, sinema sahtenin gücünün çoğaltıldığı bir uzamdır ve sahtenin gücüne uygun düşen bir imge olarak zaman-imge, "sahtekârı" bizzat sinemanın karakteri hâline getirir (2021b: 163). Betimlemeler, yani bilincin tanıklığında doğacak anlam, doğru ile yanlış arasındaki bu çatlakta olanaklıdır. Doğal algıyı askıya almak, dünyaya şaşırmak, bir tür düzenbâzlık talep eden başkalaşımlardan geçerek olur. Hafızanın ve imgelemin edimselleşme gücü, burada aranmalıdır ve varlığı

bir tür olmaya serbest bırakan (b)akış, içkinlik düzleminin bazen sahteci belirleşlerinde icra edilir. Hafıza ve imgelem, buradan nükseder ve bu önemlidir. Varlığı varolanlara indirgemekten alıkoyan bakış açısı çoklukları olarak başkalaşım, saf betimlemeler, saf bakış, hafızayla ve imgelemle olanaklıdır.

Burada akla bir soru gelir. Bergson'un kuramında ve Heidegger'de tasarım kavramında kesişen, geçmişin tam da tekrar edilemezliğinde işbaşında olan, imge üreten yaratıcı hafıza, gıdasını sahiden iç dünyadan mı alır dış dünyadan mı; arayışın konusu olan imgeleri anılardan mı devşirir, algıdan mı? Oysa filmde, ne anılara çağrı yapmadan oluşamayan bir algı ne de ideal bir eve duyulan özlem, ideal bir yurt veyahut hafıza mekânı olabilecek herhangi bir yer ya da durum vardır. Üstelik burada, ne de - Bergson'un söylediği gibi- düş ile anıyı ayırt etmeyi, bilincin yanılgılardan kurtulmasını sağlayacak sezgi yönteminin hizmetindeki bir "zaman bilinci" vardır. Film, olduğu gibi "şimdi"de geçer.

Oysa filmle ilgili yorumlarda, filmin, bu üç adamın kendi iç dünyasına, hattâ metafizik dünyasına yolculuk olduğu belirtilir (Green, 1993: 94). Peter Green'e göre, bu yorum, Tarkovski'nin çelişkili tutumundan da ileri gelir. Konuşmalarından birinde, *Bölge*'yi hiçbir şeyin sembolü olmayan basit bir yer diye tarif etmiştir, ancak sonraki ifadelerinde kendi sürgün yaşamının bir imgesi olduğunu söylemiştir (Green, 1993: 94). Rus yönetmenin sürgün yaşamının bir mecazı olarak *Bölge*, bilimciyle yazarın, yani duyu nesnesinin niteliklerinden hareket eden bir yargıç ile kurgucunun, bilimcinin aksine gerçeklikten, dış dünyadan değil de iç dünyasından beslenen bir adamın yan yana gelmesinin abes olduğu bir yerdir.

Bölge eğretilmesi, bu hâliyle, yazarların ve sanatçıların kovuşturmaya uğradığı ve bilimsel araçsal görme biçiminin hegemonik hâle geldiği Sovyet tarihsel ve toplumsal bağlamıyla ilişkilendirilebilir, ancak filmdeki yazar ile bilimci arasındaki

çatışma, özne-nesne ikiliği anlamında daha geniş ve kitle ütopyaları çağının bir belirtisi olan rasyonel ve araçsal aklın çerçevesine oturtulabilecek daha geniş kapsamlı bir sorunun parçasıdır. Filmin sorusu şudur: Kurmaca ve bilim, aynı *Bölge*’nin içerisinde yan yana gelebilir mi, aynı yerde barınabilir mi? Hayâlgücü ile olgusal dünya, birbirini dışlar mı? Bu soruya verilecek yanıt ve bizatihî sorunun kendisi, hafıza konusunu yakından ilgilendirdiği için önemlidir.

Yazar ve bilimcinin zıt karakterleri, bilimin ve kurmacanın, olgusal dünyanın ve hayâlgücünün imlediklerinin farklı oluşunun ve bu ikisinin birarada düşünülmediği bir çerçevenin imgesini sunar. Yazar, bilimcinin aksine zayıflıktan korkmayan, zayıflığından, zaaflarından ve kuşkularından, onay alma gayretinden hoşnut olan, bu duygularla barışık biridir. “Bir [kişi]” der Yazar, “ancak acı çektiği için, şüpheleri olduğu için yazar. Sürekli olarak kendine ve başkalarına, aslında bir değeri olduğunu kanıtlamak zorundadır”. Yazara göre, eğer bir dahi olduğundan kesin olarak eminse bir kişi, neden yazsındı ki, neyi kanıtlamak için?

Profesör ise bu içten itirafları, yazarın kişisel kompleksi olarak değerlendirmektedir. Sahip olunan teknolojiyi, daha çok tüketmeye yarayan takma kol ve bacaklar diye yorumlayan Yazar’a göre, “bütün o maden ocakları, değirmenler, [...] daha az çalışıp daha çok yemek için tasarlanmış”. Oysa insanlık, sanat yapıtları üretmek için yaratılmıştır. Ve Yazar’a göre, “diğer insan davranışlarının aksine, bunun içinde bencillik yoktur”. Görkemli yanılsamalar, mutlak gerçeğin görüntülerini sunan sanat etkinliği, insan yaşamının etik bir değeri olarak sunulur. Profesör ise insanların hâlâ açlıktan öldüğü bir dünyada, nasıl olup da bencilliğin, açlığın olmadığını düşünebilmesine çok kızar. “Sen aydan mı geldin” der, Yazar’a.

Ben, nesneyi kendisinden itibaren ele alan çağdaş fenomenolojik yaklaşımın ve Romantik modern bir eleştiri hareketinin kalıtı olan sanatın taklit olmadığı

düşüncesinden hareket ettiğim için, filmi kendi kurduğu dünya açısından, yani filmin dünyasıyla birlikte varolarak ele almaktayım; dolayısıyla Tarkovski'nin kendi hayatının bir temsili olan film anlayışından özge, fenomenolojik yöntemin betimleyici yaklaşımı uyarınca filmin kendi işaretlerini takip ederek hareket etmeyi daha uygun buluyorum. “Eğer, biz eserleri kendi dokunulmamış gerçeklikleri açısından görür ve bunu kafamızdaki bazı hazır düşüncelere uydurmazsak, görürüz ki, eserler de tıpkı nesneler gibi vardırılar” (Heidegger, 2007 [1935]: 9). Onun için, filmde söz ederken “film-varlık” terimini kullanıyorum.

Bu terim, eseri kendi başına bir varolan kabul eden fenomenolojik yaklaşım uyarınca, filmi kendi içkin anlamları, kendine özgü temsil düzeni olan bir nesne olarak almaktır. Casebier'e göre, film, bizden bağımsız olarak var olan, ama bizim kavrayışımıza açık insanların ve nesnelerin olduğu bütünlüklü bir dünyadır (1991: 43). Film yapan kişi olarak Tarkovski'nin sürgün hayatı ve filme yansıttığı düşünülen iç dünyası, olsa olsa yaşamı şiirselleştirme düşüncesindeki Romantik yaklaşım bakımından bir yere sahiptir, ama onu da filmin söylediklerinden çok söylemediklerinden yola çıkarak, bulunmayış metafiziğinden hareket ederek betimlemek gerekir. Film yapan kişinin yaşamının bir benzeri olan temsil düşüncesinin değil, yaşam ve yaratıcılık arasında bağ kuran Romantik estetik akımın ışığında filmi betimlemeye devam edelim.

Gerçekten de “içebakış” meselesi, Romantik düşünüşün bir mirası olarak hafızaya yaklaşımda, -Bergson üzerinden de izlenebileceği gibi- etkili olmuştur. Varlığın bilmeye ve bulunuş metafiziğine indirgenmesi, bilinemeyenin, açıklanamayanın ise *Bölge*'ye düşen gök nesnesine yapıldığı gibi gerçek kabul edilmekten çıkması, hakikaten de hafızayı nasıl düşündüğümüzü, hatırlama biçimimizi ve tarihçilik uğraşı karşısında hafızaya biçtiğimiz pâyeyi şekillendirir. *Bölge*'yi, bir

hafıza deposu olarak ele almak ya da Bergson'daki gibi özü “imge” olan bir hareketin döngüselliğinde hapsedmek, maddeyi bilinçle örtüştürmek demektir. Bu döngüsel alışverişte, bedenin duygulanımları aracılığıyla iç dünyadan alınıp tekrar maddeye geri verilen/yansıtılan, dolayısıyla manzara ile ruh hâli arasında koşutluk kuran bu öznellik, bu iç dünya neresidir? *Bölge*, böyle bir iç dünyanın alegorisi midir?

2. Yansımalar: Bergsonvâri Bir Ayna

Bölge'ye kaçak yoldan vardıktan sonra çeşitli kapılardan, İzci'nin gizemli ve tekinsiz olduğunu hissettirdiği gizemli geçitlerden yürüyerek geçen üç adam arasında insanlık, değişim, hakikat, yansıamalar ve olgusal gerçeklik, hayatın anlamı, mutlak gerçeğin görüngüleri, geçmiş-şimdi-gelecek, zayıflık, güç ve merhamet hakkında konuşmalar geçer. Geline yoldan tekrar geri giderek dönmenin mümkün olmadığı *Bölge*'de, İzci'nin onları uzun yürüyüşlerle bedensel olarak yorup dinlenmeye bıraktığı sahnede, Yazar ile Fizikçi arasındaki alaycı sorgulamalar devam eder. “Ve onlar” der Yazar, -bilim dünyasının insanlarını kast ederek- “bizim akıllı aristokrasimiz olarak adlandırılıyor”, oysaki soyut düşünmeyi bile başaramıyordur Fizikçi. “Profesör olabilirsin, ama cahilsin”, der Yazar, kendisini küçümseyerek hayatın anlamını, nasıl düşünmesi gerektiğini elbette ki ondan öğrenmeyecek olan Bilimci'ye. Tam da bu sırada yürümekten ve didişmekten yorgun düşmüş bedenlerini ve zihinlerini, ana karnındaki suya bırakılmış bebek gibi, sudan yumuşamış toprağa bırakıp uykuya dalarlar.

Bir de üstelik dinlenmeye çekildikleri bu yer, İzci'nin “kuru tünel” olduğunu söylediği yerdir. Oysa tamamen toprağın yumuşadığı, gürül gürül suların aktığı ve suyun beton harabeyi çürütüp içindeki demiri ortaya çıkardığı bir yerdir. Bu sulak yerin adına şaşırın Yazar'a İzci, bunun yerliler arasında bir şaka olduğunu söyler ve ekler, “normalde burada yüzüyor olmalıydık”. O anda görüldüğünden daha sulak olan bu

verde, katılaşımanın olduğunun metaforik ipucunu, bu sahneden önceki siyah-beyaz kuyu sahnesinden alırız. Bu kuyu, İzci'nin, Yazar ile Bilimci'nin dileklerinin ve tasarılarının gerçekleşmesi için taş atarak suyunu uyandırdığı bir dilek kuyusudur. Su, orada, kuyunun içinde tutsak kılınmış gibidir, kımıltısız, siyah ve gümüşü yansımalarıyla aynamsı bir yüzeye sahiptir; ama kör bir aynadır bu, ne görür ne de yansıtır. Narsistik özdeşleşmeye olanak tanımayan bu donuk, mat ve katı hâliyle suyun, -Nerval'den esinle- “melankolinin kara güneşi”ne⁶⁸ gönderme yaptığını düşünüyorum. Aydınlatmayan, yaşamı beslemeyen bir kara güneş ya da kör, bakmayan bir göz gibi belirir kuyu. İzci'nin bütün çabası, onların kendilerine “inanmasını” sağlamaktır, iç dünya ile dış dünya arasındaki uyumsuzluğu aşmalarına kılavuzluk etmektir. Zaten onun işi budur.

Üç adam, yumuşak ve ıslak toprağa uzandığında İzci'nin anımsadığı su altında kalmış imgeler, onun iç dünyasına götürür bizi. Nedir burada olup biten? Yıkıntıların hatırasında taşınan, özlem duyulan ideal yaşamın ya da Nerval'in ölen yıldızı gibi kozmik bir felâketle yok edilmiş krallığın anayurdu mu, bir idealin kaybı mı, hayâller mi, melankoli mi, çocukluğun nostaljisi mi, yas mı? Melankolide kalp, “su basmış in gibi kaygıyla dolar, acı bütün bedeni etkisi altına alır, güç tükenir, meni köpüklenir, gözler bir noktada düğümlenir” (Yücel, 2019). Nitekim İzci'nin –Tarkovski'nin dışavurumcu bir ifade olanağı olarak sepya tonlardan yararlanarak vermeyi seçtiği- imgelemi üzerinde, karısının fısıltıyla anlattığı masalsı üst sesi der ki: “Ve güneş, saçlardan örülmüş tövbe giysisi kadar siyah olmuştu. Ve ay, tamamen kan kırmızı olmuştu. Ve gökteki yıldızlar, tek tek yeryüzüne düştü. Müthiş bir rüzgârla sarsılıp sallanan incir ağacı, bütün ham incirlerini dökmüştü. Ve gökyüzü, sarılmış bir parşömen gibi ikiye ayrılmıştı. Ve her ada, ve her dağ, bulundukları yerden hareket etmişlerdi”.

⁶⁸ “Ben zifiri karanlık, ben ki dul, Çaresizim, / Şatosuna el konulmuş, ben Aquitaine prensi / Tek yıldızım da öldü, -şimdi yaldızlı sazım / Taşıyor Melankoli'nin Kara Güneşi'ni” (Nerval'in *El Desdichado* şiirinden) (Nerval, 2005: 67)

Çünkü çok büyük bir deprem göktaşı gibi düşmüş, sarsılmaz sanılan kaideleri yerinden oynatmıştır, güneş her gün doğduğu gibi doğmamıştır o gün.

Şimdi burada, “iç dünya” meselesine yeniden dönelim. İzci’nin sepya tonlarda bize verilen imgelemi, onun iç dünyasının ıstırabını mı yansıtır? Sepya tonlardaki imgelerden renkli sahnelerle geçiş, iç dünya ile dış dünya arasındaki, yani bilinç ile nesne arasındaki bir örtüşmeyi, geçişi mi anlatır? Bu tonlamalar arası geçiş aracılığıyla iç dünya ile dış dünya arasında bir ayırım kurma yoluna giden bir dramatik yapı kurulduğunu varsayarsak, *Bölge*, İzci’nin sanrılarının, anılarının, özlem ve kayıp duygusunun yansıdığı bir içsel eğretileme yüzeyi, perdesi, sahnesi, yani mekânı olur. Sözümlü ettiğim geçişler aracılığıyla *Bölge*, Bergsoncu bir okumayla, iç dünya ile dış dünyanın karşılaştığı, birbirini yansıttığı bir yer hâline gelir. *Bölge*, algı ile anı devri daimi içindeki döngüsel hareketin bir mecazı olur, Bergsoncu bir imgeye dönüşür. Âdeta bunun bir dışavurumu olarak film-evrende, döngüsel bir yol haritası takip edilir; su borusu, tünel, dolambaç gibi yuvarlak imgeler, dişil biçimli mekânsallık, bu devri daimin bir alegorisine dönüşür.

Burada, Bergsoncu bir *tin çalışması* içinde olan ve diğer iki adama da tin çalışması için kılavuzluk eden, onların kendilerine inanmalarını sağlayan kişidir İz Sürücü. Bu tekinsiz yerin, bir sanrının mı ya da olgusallığın mı sahnesi olduğunu ayırt edebilmek konusundaki kuşkularımızın nedeni ise tam da “iç dünya” meselesiyle yakından ilgili olarak, bilinç ile madde arasında bir denge sağlayan Bergsoncu sezgi yönteminin burada bir işe yaramıyor olmasıdır. *Bölge*’yi gerçekten de anlayamıyoruz. Algı ile anı arasında devindirici bir imgelemde görünüşe gelenin ne kadarı anı, ne kadarı algı ya da sanrı ya da düş? Oysa Bergson, hayata entelektüel bir dikkatin yolunu açan tin çalışmasının, olgusal ufku kaybetmeden yapılmasını salık veriyordu (2007 [1896]: 55). İzci’nin sepya tonlarda verilen duygulanımlarındaki suda çürüyedurmaya yazgılı

demir ve gazete kâğıdı parçalarına, kırık zemin ve onu kaplayan yosun imgelerine, renkli sahnelerle geçtikten sonra da, yani *Bölge*'de de rastlıyor olmamız, iç dünya ile dış dünyanın bu koşutluğu, bize ne anlatır? *Bölge* diye gerçek bir yer olduğu konusunda bizi şüpheyi düşüren de budur, ama filmin başında verilen Nobel ödüllü bilimcinin açıklaması, biraz da olsa içimizdeki kuşku bulutlarını dağıtır; çünkü bilime güveniriz!

Burada duygulanımlarla çarpıtılan, dolayısıyla anıların rengine boyanmış bir algı mı yoksa algıların depolandığı ve anıların vücut bulmak, gömüldüğü yerden dirilmek için algı tarafından uyarılmak üzere beklediği bir bellek mahzeni mi söz konusudur? İşte tam da bu nedenle anlayamıyoruz, *Bölge*, hayâli olanın mı olgusal olanın mı sahnesinde? Tıpkı oraya düşen göktaşının açıklanamazlığı gibi bir bilinemezlik uyanıyor içimizde. Bunda İzci'nin anılardan ya da düşlerden ve belki sanrılardan oluşan iç dünyasının verildiği sepya tonlu sahnelerdeki kara köpeğin, renkli sahnelerde de yer bulması etkili olmaktadır. Hatırlayacak olursak, Romantikler'in hafıza mecazları lâbirentler, kuyular, mahzenlerdi. Burada *Bölge*'nin bir hafıza mekânı olmasından ziyade, hayâli ve olgusal olanın ufkunda nerede durduğu önemli ki hafıza mekânı olmasını da bu durum yakından ilgilendiriyor.

Suyu uyandırırken İzci, yakarışlarında kuyuya şöyle der: “Onların kendi tutkularına gülmelerini sağla. Onların tutku diye adlandırdıkları şey, gerçek bir duygusal enerji değil, dış dünyayla ruhları arasındaki bir çatışma. En önemlisi, kendilerine inanmalarını sağla”! Burada Romantikler'de gördüğümüz “içtenlik”, “kendiliğindenlik”, “iç dünya”, dünyayı “eylem” sırasında deneyimleme, iç yaşamının gücünü keşfetme temalarını buluruz. İzci'nin iç dünyası ile dış dünyası arasındaki devingenliğin, renk tonlarının değişmesiyle, sepya ve renkli sahneler arasındaki geçişlerle verilmesindeki dışavurumcu anlatım tarzı da bir diğer Romantik tema olarak çıkar karşımıza. Romantikler'le başlayan itiraf anlatılarından da bilindiği üzere,

Romantik yazarlar, hafızayla daha özel, nârin ve kişisel bir ilişki kurdular. Otobiyografik bir anlatı tarzının, kaçınılmaz biçimde kişisel geçmişle diyalog kurmaya dayanmasında, itiraf üslûbunun içkin olduğu “iç dünya” kavramı, hem bir hatırlama olanağı hem de bizatihi hafıza uzamı oldu.

İtiraf anlatısı deyince ilk akla gelen Romantik düşünürlerden Rousseau’un *İtiraf* adlı yapıtında da gözlendiği gibi, hatırlamanın özel bir durum oluşturduğu Romantik yazarlar, daha önce belirttiğim gibi geçmiş zamana meftûndular. Çoğu zaman dalıp gitmelerinde çocukluğun masum anıları önemli bir yer tutar ki bizatihi kitaba verilen “itiraf” adının açığa çıkardığı üzere, Rousseau, geçmişin külfetinden zihinsel olarak şifa bulmayı ve günah çıkarmayı amaçladı (Kalkan, 2019: 8). Rousseau, hafızasındakileri yazarken etrafındaki fiziksel nesnelerin tahrik ettiği duygularına güvenmiştir, hafızası onu yanılttığında ya da kusurlu anılarla döşendiğinde, bu boşluklu anıları yine imgeleminden onlarla çatışmayacak olanlardan devşirdikleriyle beslemiştir (aktaran Kalkan, 2019: 9).

“Rousseau, geçmişini hatırladığında gerçeklerden veya tarihlerden ziyade duygularına güvendiğini belirtir” (Kalkan, 2019: 9). Duygulara, duyumlara, anlamlara güvenmek, tam da iç dünyanın alanına çekilmeyi, iç dünyada mekân tutanları imlediğinden iç dünya, hafıza ile duygulanım arasında mekânsal bir olanak olarak ortaya çıkmaktır. Hatırlamanın hedefindeki anıların hem yerleştiği, saklandığı hem de anılardaki boşlukların imgelemle telâfi edileceği bir yer. Hatırlama sırasında güven veren ve anlatıya kaynaklık eden güçlü duygular, iç dünyanın gücünden, buradaki algı ve anı imgelerinin saklanma ve yeniden üretilme kapasitesinden gelir. Nitekim Oğuzhan Kalkan’ın da aktardığı gibi, Rousseau, duygusal hafızasından söz ederken zihin ya da ruha değinmemiştir, ama ruh ya da zihinle hafıza arasındaki bağlantı, hafızasını tahrik edecek bir duyarlılık için gerekli ortamı sağlıyordu (2019: 9).

Romantik dönemin bir diğer temsilcisi William Wordsworth de Kalkan’a göre, kimliğin yeniden inşasında hafızayı, temsilinde ise ruhu bir olanak olarak değerlendirdi. Wordsworth, *Lyrical Ballads*’ının ünlü giriş bölümünde, hafıza hakkındaki düşüncelerini paylaşırken şiiri, “güçlü duyguların kendinden taşması” olarak betimlemiştir. Şiir, der Wordsworth, “huzurla hatırlanan duygulardan kaynaklanır”. Ona göre, tefekküre çok yakın bir şeyle akraba olan duygu, huzuru bozan bir dengenin tetiklemesiyle yavaş yavaş açığa çıkar, tasarlanır ve aslında zaten de zihinde hazır olarak vardır. Böyle bir duygu üretimi için Wordsworth’e göre, dinginlik, sessizlik gerekir, yani duygulanım meditasyon gerektirir. Dolayısıyla duygular, belirli bir an ya da geçmişteki bir tarih değil, anıları tetikleyen ve oradaki benzer duyguyu yeniden hissetmeyi sağlayan araçlardır (aktaran Kalkan, 2019: 9).

Geçmişin mutluluğunun şimdinin bunalımını ortadan kaldıracak bir anı için, hatırlamayı tetikleyen herhangi bir şeye gerek yoktu ve aynı yeri ziyaret etmek de önemli değildi; herhangi bir yer ve zamanda da aynı anı hatırlanabilirdi. Çünkü Wordsworth, “duygusal hafızasını” doğanın dışına yerleştiriyordu, zamanı geldiğinde de duygusal anıları, geçmişin belli bir olayından elde ediyordu (Kalkan, 2019: 9). Yani geçmiş anılardan değil, anılar bu saf zamandan damıtılır. Burada, saf zaman anlamındaki saf geçmişin açılması görünür. Bu, hafızanın içsel devrelerden geçerek zamansal ilişkilere bağlanması, zamansallaşmasıdır. Sonuçta anılar, Romantik bir şairin ruhsal yaşamını güçlendiren şeylerdir, onun iç dünyası için besin kaynağıdır ki bu iç dünya şair kimliğinin momentidir (Kalkan, 2019: 9).

İç dünya denilen bu içkinlik düzlemi, zamanın hareketten özgürleşmesiyle gelen imgeselleşmesindedir. Burada, Wordsworth ve Rousseau’nun herhangi bir nesne ya da mekân gibi tetikleyici bir şey olmadan da gücünü doğanın, yani nesnel dış dünyanın dışına konmuş bir iç dünyadan alan hafıza anlayışında, Romantikler’in imgeyi doğadan,

onun taklidinden koparmalarının izdüşümünü görüyoruz. İç dünya denen metaforik uzamda mesken tutan diğer şeylerle birlikte anılar, kendilerine her an ve her yerde ulaşılabilir şekilde orada derilmiştir ki oraya ulaşım yolu, duygulardır. Bu ise bitimsiz tasvirlerin, başkalaşımların ya da benim sıklıkla Heidegger'den hareketle saf bakış/merak dediğim seyre dalmaların olanağı olarak, imgenin zamansal boyutlarını önümüze serer.

Döngüsel bir hareketle bu duygular, anı olarak saklanmış ilk duygu anlarının yinelenmesini müjdeleyen hafıza araçlarıdır. Böylece hatırlama, birbirini doğuran duygu ile hafıza arasındaki bu döngünün kendisidir ve içten yine içe doğru bir hareketle kavranan, kendi içine kıvrılan imgelerin dolambaçlarında gezinmektir. Kuşkusuz hayâli bir yerde geçecek bu gezinti için tek koşul, sessizlik ve dinginliktir. Onun için doğada ve manzaraya bakarak hayâl kurmaya, dalıp gitmeye yatkın oldular Romantikler. Bu ise bir yandan hatırlamanın imgelemle olan, hani şu yukarıda çokça sözünü ettiğim hafızanın kurucu açmazı denilen şeyi, bize yeniden musallat etti.

Duygulanım, imgelem ve hafıza arasındaki bu karmaşık örüntünün mekânsallaştırılmış zihinsel ya da ruhsal bir yere iye olması, Wordsworth'un dediği şekilde, duygunun tefekkürle yeniden inşa edilerek anı'yı devindirmesi, anı'nın ise ilk duyguya bir tür ziyaret gerçekleştirmesi; Rousseau'nun ise hafızanın boşluklarını imgelemle yamaması vurguları, duygusal hafızayı zaten zihin evinde hazır bir şey olarak düşündüklerini gösterir. Bu da anıların nerede korunduğuyla ilgilenen ve hafızayı, hayâli ya da gerçek bir *topos* (yer) ile ilişkilendiren antik sorunla bizi yeniden buluşturur.⁶⁹ Burada tabii yeniden Platon ve Aristoteles'teki iki ayrı bilgi kuramı tartışmasına yeniden dönmeye gerek yok, ama her hâlükârda zihinde yer tutma ya da

⁶⁹ Platon ve Aristoteles'ten sonra duyulan, görülen, düşünülen, hissedilen her şeyin izini kendinde muhafaza eden bir balmumu tablet olarak zihin metaforu, hafıza yazınında bir *topos* 'a dönüştü (Draaisma, 2007: 49). Draaisma'nın belirttiğine göre, 19. yüzyıl gibi geç bir tarihte bile, üstelik okuma yazmayla hiçbir ilgisi olmayan ses hafızasıyla ilgili teorilerde bile balmumu eğretilmesi kullanılmaya devam etti (2007: 50). Bu imge, hafıza kuramlarına damgasını vurduktan sonra bir daha silinmemiştir.

ruhun bir kayıt yeri olması eğretilmeleri gösteriyor ki hafıza mefhumunun kavranışını, Romantikler’de de izdüşümünü hâlâ görebileceğimiz bir mekânsallaştırma anlayışı yönetmektedir. Eski Yunan’daki *hafıza sanatı*’ndan beri bilinir ki hafızanın bir topografyası vardır.

Her ne kadar hafızayı anlama uğraşları, fiziksel ya da muhayyel “yer” kavramına yaslanmaktan çıkıp “yerini zamanı sorunsallaştıran ve belleğe yönelik olarak toplumsal açıklamalara başvuran bir yaklaşıma bırakmışsa da bu bellek ile mekân arasındaki ilişkinin ortadan kalktığı anlamına gelmez” (Yelsalı Parmaksız, 2019: 9). Eğer öyle olsaydı, daha o zaman hafızayı duyu izlenimlerinin imgesi olarak, yani öncelik-sonralık ardışıklığıyla zamansal kavrayan Aristoteles, zamanın duygusal bilinci olarak hatırlamayı klâsik anlamdaki mekânsal bilişsel hafızadan ayrı biçimde gündeme getirmezdi. Bir bilinç durumu olarak hatırlama da sonuçta bilinçte, yani hafıza denen sarayda, yani *mekânda* saklanabilen izlerin *zamanda* bir farkındalıkla yüzeye çıkarılmasıdır, anıyı aramaktır; anıyı aramak, dolambaçlarda gezinmek ya da avlanmaktır.

Romantikler’in sükûnetle dalıp gitmelerinde olduğu gibi, en küçük bir huzursuzluk, iz sürmeyi olanaksızlaştırabilirdi. Ne de olsa Ortaçağ’da Albertus Magnus’un da dediği gibi, “[h]atırlamak, hafızada saklı olanın izini sürmekten başka bir şey değildir” (aktaran Draaisma, 2007: 61). İzler “ayak izi” (*vestigia*), hatırlamak da bir “araştırma süreci”ydi (*investigatio*) (Draaisma, 2007: 61). Romantikler’in Ortaçağ merakı, hatırlama sürecini kavrama biçimlerinde de ortaya çıkar. Ancak bu izleri iz olarak doğuran, belirtik kılan bilincin “sonlu bedensel bir bilinç” oluşunu belirtik kılan bilinç felsefeleriyle birlikte, hafıza edimsellik düzeyine taşınacaktır ki filmleri ele alırken bu fenomenolojik açımına tanık olacağız.

Bu aslında dış dünyanın yansıdığı bir perde olarak bilinç anlayışının hafıza kuramındaki izdüşümüdür, doğanın taklidi olan imge kavrayışına dayanan bir düşüncedir. Bunu en iyi “unutma”nın, “anının yitirilmesi”ne gönderme yapan bir sözcük olarak tanımlanışında görürüz. *Littre* sözlüğüne göre, unutilan şey, olayın kendisi değil, anısıdır (Auge, 1999: 45). Yine aynı sözlüğe göre, anı bir “izlenim”dir, daha doğrusu hafızada kalan izlenimdir; izlenim ise “dünyadaki nesnelerin duyu organları üzerinde bıraktığı etki”dir (Auge, 1999: 45). Gayet Bergsonvâri bir tanım! Marc Auge bir adım daha ileri gider ve sözlükteki tanımda, ele alınan olayın bizatihi kendisinin de bir bakıma ilk izlenimin işlenmesinin ürünü olan bir iç malzeme olduğunun noksan bırakıldığını belirtir. Olay, dış dünya anlamında bir dışsallık değil, bir iç malzemedir, anı bile olsa olsa bunun uzantısıdır (Auge, 1999: 45). Olayın kendisini değil de anısını unutmamızı da bu işlenmiş izlenimler silsilesi açıklamaktadır.

Draaisma da “hatırlama” dediğimiz şeyin, en son oluşturduğumuz nöral yol olduğunu belirtir (2016: 7-8). Burada, olayın saf hâlinin mi hafızada depolandığı, yoksa anı’nın her yeni hatırlamayla birlikte oluşan yeni nöral örüntülerle çeşitlenip mi değiştiği veyahut başkalarının anlatılarının mı anıya dönüştürüldüğü şeklindeki sorunsallar yer alır. “Anılar”, der Draaisma, “en eski anılar bile beyin dokusuyla birlikte zaman yolculuğu yapar, ama bu arada hep yeni kopyalar eşlik eder onlara” (2016: 8). İlk anı hatırlandığında, nöral devrelerde en eski anı ile en yeni arasında kısa devre oluşur: en eski anı kısa süreliğine en yeni anıya, ilk anı son anıya dönüşür (Draaisma, 2016: 8). Deleuze’ün “zamanın kristâlleşmesi” diyeceği şeydir bu! Bergson’un fiziksel ve psikolojik kuramları aşmaya çalışan döngüsel imge kavrayışında gördüğümüz “yansıma” tezinin bir örneğini sunar bu kısa devre. En eski anıların –özellikle de hafızanın zayıfladığı yaşlarda âdeta harekete geçmek için bekleyen- bu geri dönüşü, psikolojide “hatırlama efekti” denilen şu muammadır (Draaisma, 2016: 9). Burada madde ile bilinç arasındaki yansıma silsilesi, anı efektleri oluşturur.

Anıların bir efekt ya da bir yüzeye yansıtma şeklinde, bir projeksiyondan çıkıp yayılan ışık-gölge eğretilmeleriyle kavranışı, iç dünyanın, yani bilincin bir perde gibi düşünüldüğünü ortaya koyar. Anı imgelerinin yansımaları, hafızanın meskeni olan iç dünyanın bir görüngüsü olduğu için, yani hafızanın hem hayâli hem de gerçek mekânıyla ilgili olduğu için değinmek gerekir. Anı efektleri arasındaki kısa devre, hatırlama uzamının içinde “unutuş” a yer açan, “unutma” yı birbirinin içinde çoğalan ve çoğalırken uzamı da, hafıza mekânını da sonsuzca genişleten bir şey olarak kavramamızı sağlayan parlak bir mecazdır ve bu yönüyle bundan sonra artık unutuşu da içerdiğini akıldan çıkarmamamız gereken hafıza ile mekân arasındaki ilintiyle yakından ilgilidir. Çünkü fenomenolojik itiraz, tam da bu anı efektlerinin ışığından doğacaktır.

Unutuş da hatırlamadır, sonsuzca çoğalan iç içe aynalar gibi mekânı doğurgan kılan bir aynadır. Unutuş da mekânsaldır. Burada bizatihi tekrarlar aracılığıyla, “aynı” aracılığıyla genişleyen bir uzam vardır, bu hatırlama uzamının kendisidir. Burada bilinç, sabitçe kendini tekrar eder, bakış perspektifseldir. Dış dünyanın imgesi sonsuzca katlanır ve çoğalır, iç dünyanın aynasında/perdesinde. Hatırlamanın doğru anıyı yakalaması, ilk anı’nın son anı hâline geldiği kısa devre ânıdır. Orada *hafızanın alacakaranlığı* bir anlığına da olsa bütün bir iç âlemi ışığa boğan bir enerjiyle aydınlanır. Burada, dışarıdan aldıklarını bilinç kafesinde depolayan bir özne anlayışı ve dolayısıyla özne-nesne ikiliği devam eder. Anıların mekânsallığı düşüncesi, buradan beslenir, kaynağı bu yaklaşım biçimidir.

Romantizm gibi, imgeyi olgusal dünyanın bir tekrarı diye kavrayan *mimesis* kuramının reddine dayanmış modern bir hareketten sonra bile, hafızayı mekân kavramıyla düşünen anlayışın gücünü, modern kent çalışmalarında izleyebiliriz. Eleştirel kent çalışmaları, antik hayâli yer kavramından analitik ve fiziki yer kavramına geçişi temsil eder (Yelsalı Parmaksız, 2019). Hafıza mekânı olarak şehir çalışmaları,

uzun erimli dönüşümlerin günümüzdeki uzantısıdır. “[B]ellek, kent mekânını tanımlamak, düzenlemek ve savunmak bakımından” kavramsal gücünü korumaktadır (Yelsalı Parmaksız, 2019: 9). Bu, Bergsonvâri döngünün bir diğer yönü olan içten dışa doğru, bilinçten merkezkaç bir hareketle maddeye doğru yansımadır, ama bu kez fiziki bir mekânda; kent yüzeyine, duvarına, sokağına doğru yönelen bir yansıma.

Günümüzün kent mekânını iyileştirme uğraşları, Boym’un belirttiği üzere, artık fütürist bir coşkuyla değil, nostaljik doğaçlamalarla yapılır (2009: 121-122). Dolayısıyla şehir mekânı, yalnızca mimari bir metafor değil, aynı zamanda şehrin sakinleri için perde anılardır, “ihtilaflı anımsamaların izdüşümleridir” (Boym, 2009: 124). Şehir denen perdeye yansıtılan, yıkıntıların, duvarların, şehir manzarasının aynasında kendini seyreden ihtilaflı anılar, zihinsel olarak ziyaret edilebilecek, dolayısıyla değişmeden kalan değil, aksine alternatif anlatılarla, ihtilaflı anıların yansıtılışıyla sürekli biçimi bozulan söylemsel anayurt düşüncesiyle uyumlu biçimde, bir kenti siyasal iktidarın inşaat sahasına, çoğu zaman doğaçlama şantiyesine dönüştürür. Ne de olsa Bergson, anı’nın rengine boyanmamış algı yoktur dememiş miydi? Ya da *topos* hem bir söylem hem de kökü yerde bir mekân değil miydi?

Bergson’a borçlu olduğumuz, bilinç düzlemlerinin kat edildiği bu *sanal gerçeklik* aracılığıyla, kentin yüzeyi ve dokusu, hatırlama biçimlerinin mekânı olur. Boym’un, Moskova, Berlin ve St. Petersburg gibi sürekli yeniden inşa edilen şehirlerin topografyasını dolaşma yoluyla izini sürdüğü şey, zihinsel topografyadır. “[K]ent arzularının ve potansiyellerinin, tahayyüldeki sanal gerçekliklerin arkeolojisini sunacak” (Boym, 2009: 133) bir kazı çalışması yapmak, düşünsel nostalji biçiminin kaynağı olacak bir “iç özgürlük” alanı olarak gerçek kent mekânı ile hafızanın ve imgelemin muhayyel mekânını biraraya getiren gayet *romantik* bir düşünce. Hafızanın mekânsal ilişkileri düzenlemede merkezi rolü, özgürlük etkinliği olarak kavramaya çalıştığım

hatırlamanın iç uzamını yaratıcı bir etkinliğe, fiziksel bir uzama aktarır. Romantikler'in bizatihi doğaya bakarak, ama doğa nesnelere ve uzamına bağlı olmaktan çıkardıkları, huzur ve sessiz derin düşünme (meditasyon) yöntemiyle her an ulaşılabilir olan seyyar hafızaları, önemsedikleri ve öne çıkardıkları "iç dünya" kavramı aracılığıyla yeniden muhayyel mekânına kavuşur.

Bölge de bu bağlamda, film-varlığın içinde, *dış dünya* ile *iç dünya* ya da *madde* ile *bilinç* şeklindeki metafizik ayrımın kurduğu hafıza-mekân ilişkisinin bir tezahürüdür. *Bölge*, Deleuze'un sözünü ettiği anlamda düşünceyi düşünülmeyene açan, zamanın doğrudan görünür olduğu zaman-imgenin koşullarını kendinde taşıyan bir çatlaktır. Dolayısıyla Bergson'un kapalı döngüsünü kırarak bir sapkınlığın, yeni'nin alanı olarak, yaşama bir iman tazeleyiştir. Bir öngörülemezliğin ufkunda devamlı biçimleniştir, yani oluş'tur, varlığına özgür bırakılmadır. Onun için ne içeridedir ne dışarıda, ne hayâlidir ne gerçek, ne şimdidir ne de geçmiş. O, bunların *aynı anda* varolmasını sağlayan zamansal bir açılamdır.

Bölge, üç adamın kaçak yollarla geldiği dünyanın yanı başında ve dışında, daha büyük bir evrenin kozmik parçası gibi durur. Kuşatılmış, büyülü güçler atfedilmiş, âdeta içindeki her şeyin gerçeklik zeminini yitirebileceği bir yer. Gerçekten de burası anı, rüya, nostalji, hayâl, algı gibi bütün imgeleri meşru kılan, hepsinin kendisine yer bulabileceği, serbest bir imgelem bölgesidir. Bergson'un entelektüel sarkacının tam öbür ucudur. Yani buraya kadar yürüttüğüm tartışma bağlamında *Bölge*, bir iç özgürlük sunan iç dünyaya iye bir alandır. Düşüncenin zamansallaşmasının (kristâlleşmesinin) olanaklı kıldığı bir iç dünya, içkinlik düzlemi anlamında.

Daha önce de belirttiğim üzere, özgürlük/yenilik hafızanın olanağıydı, ama "zamansal lüks duygusu"na dayanan muhayyel bir özgürlüktü bu. Boym, bu duyguyu, "[h]erkesin geç kaldığı, ama bir şekilde zaman sorununun olmadığı başka bir zaman

dilimine seyahat etmek” diye tarif eder (2009: 16) . İlk bakışta mekâna duyulan bir özlem gibi duran şey, aslında farklı bir zamana duyulan özlemdir; çocukluğun, rüyaların ve düşünülerek geçirilen zamanın yavaş ritmi, özgürlük hayâlini besleyen olanak olarak ortaya çıkar, yazara göre.

Burada, hafızayı mekândan zamana doğru genişleten bir kapı açılır. Romantik düşüncenin duygusal bir yöntem olarak öne çıkardığı iç dünya ya da Bergson’un sezgi dediği şey, hafızayı hayâli mekâna taşıdıkça, hafızayı zamanın ufkuna taşıyan bir hamle yapmış oldu. Bu ise hareketten, mekândan özgürleşmiş bir zaman anlayışının ufkunda düşünülebilen bir şeydir. Hafıza, zamanın ufku tarafından sınırlanan ve yönlendirilen bir düşüncenin edimidir. Düşünceye içkin, içselliğin devrelerinden geçirilen bir zaman, hafızanın kıvam verdiği bir zamandır. Burası insanın en içteki gizli arzularını açığa çıkaran duygusal ve sessiz metafizik yolculukların kalbine yerleşti, *Bölge*’nin tam kalbinde duran ve oraya kadar gitme cesaretine sahip olanları, düşlerini gerçekleştirerek ödüllendiren *Oda* gibi.

Evet; üç adam arasındaki çatışmaya, *Bölge*’nin anlamıyla ilgili fikir ayrılıklarına ve yarar gözetmek konusundaki davranış farklılıklarına bakılırsa da son derece kişisel ve özel bir iç dünya alegorisidir belki de filmde söz konusu olan. Green, Tarkovski’nin filmi, sonradan kendi yaşamının bir imgesi olarak ve felsefî bir mesel olarak tanımlamasına bakarak, filmi kayıp bir yere yapılan metafizik iç yolculuk diye değerlendirir (1993: 93). Film, yönetmenin yaratıcı yaşamının Sovyetler Birliği’nde devam etmeyecek yeni aşamasını, sürgündeki yuva arayışını haber verir. Yazara göre, *İz Sürücü* filmi, bir iman ve itikat arayışıdır (1993: 93). Bu bağlamda, ister inanç arayışı olsun ister nostalji ister felâket ya da terör bölgesi, belli ki *Bölge*, bizzat adıyla yararsız amaçlar için ayrılmış bir “özgürlük alanı”dır. O nedenle, metafizik bir iç yolculuk denilen bu durumu, hafızanın maddesel imgeleminde ya da Deleuze’ün saf optik ve

işitsel göstergeler demeyi tercih ettiği başkalaşımarda, dönüşümlerde, sahteci dediği hikâyelerde, yani zaman-imgelerde icra edilen bilincin dünyayı yeniden kurması, dünyaya tanıklığı diye okumak olanaklıdır.

3. Renk Geçişleri: Bütünsel Bir Hafızanın Dışavurumu

Melankolik İzci için, oradaki basit gündelik ve harabe kalıntılarının karahindibalarla tatlı, hoş, ama tekinsiz imgelere dönüşmesi de orayı özgürlük mekânı olarak kurmamıza olanak verir. Dolayısıyla imgelemin, düşün, ideallerdeki diyarların ya da sılanın el altında olduğu, bizatihi duygulanım için ayrılmış bir alan, bir faaliyet alanı, tin çalışmasının uzamıdır. Bu demektir ki bir doğa manzarası, bir harabe, bir nehir yatağı, bir tünel, bir lâbirent, bir göktaşı çukuru, yağmur suyu ve şiddetli bir tahribat alanı, duygulanımlarla hafızanın, düşün, kuruntunun ya da ütopyanın hayâl edilmesine ayrılmış bir “yer” hâline, “hafıza mekânı” hâline dönüşebilir. Bunun için iz sürmeye istekli olmak yeterlidir.

Filmdeki renk tonları, bu hafıza geçişkenliğinin, iç dünya ile dış dünya arasındaki döngünün, bilinç ile maddenin örtüşmesinin mecazıdır; elbette bu tonlamalar iç ve dış diye metafizik olarak bölünmüş bir dünyayı/mekânı kaynaştırma eğiliminin dışavurumcu bir ifadesidir. Buradaki her şey duygulanım yaratır ve duygular ile anılar arasındaki iç dünyayı besleyen döngüyü fark edebilmek için, Wordsworth’ün dediği gibi, tek koşul sükûnettir. Bunun için orada biten bir ota bile saygıyla ve sükûnetle yaklaşmak gerekir ki genelde bunu bozan kişi *Bölge*’deki yolculuğa alaycı bir tavırla yaklaşmayı bir an bile elden koymayan Yazar’dır ve İzci sık sık onu uyarmak zorunda kalır, onun yoluna çıkan bir bitkiyi koparmak istemesinde yaptığı gibi.

Dünya dediğimiz yer, özne-nesne ikiliği şeklindeki metafizik yaklaşıma göre, bir yer ve iç içelikler zeminidir, ama iç ve dış olarak. Kafamızda sürüklenip duran imgeler,

der Auge, çoğu zaman uygunsuz biçimde anı diye adlandırılırlar, ama dünyamıza bir kuyruklu yıldızın düzenliliğiyle girdikleri için kendilerinden kurtulmayı başaramadığımız imgelerdir. Bunlar bütünüyle habersiz olduğumuz bir dünyadan kopup gelir (Auge, 1999: 51). Romantikler'in ya da Deleuze'ün düşüncüyü takatsiz bırakan, duyu-motor bağı kopartan saf optik durumları gibi. Karşılaşmalardır bunlar! Auge'ye göre, onları görmüş olmanın kesinliğinden başka elimize bir şey geçmeyecek bu "ölü yıldızlar"ın yasasına ulaşamayacağı için, onların sırrına vâkıf değiliz (1999: 53). *Bölge*'ye düşen göktaşının bilinemezliği gibi. Bir göktaşının niteliklerini açıklamak, nasıl ki onun ne olduğunu bize vermiyorsa, iç dünya da böyledir. O hâlde, Tarkovski'nin, renk geçişleri ve su, ateş, toprak imgeleriyle gayet dışavurumcu betimlediği *Bölge*, sırrını ele geçiremeyeceğimizi en başından bildiğimiz metafizik bir yolculuk rotası mı?

Hakikaten de bu ölü yıldızların sanrı mı anı mı olduğu, özellikle filmdeki gaip seslerin duyulduğu harabe evin de bize hissettirdiği gibi, belli değildir. O yüzden filmdeki düş ve anı imgelerini ayırt edemiyoruz, *Bölge*'nin mekânsal tanımı onun için bulanıklaşıyor. Burası, hem sıla ("sonunda evdeyiz" diyordu İzci) hem gurbet, hem metafizik bir yer hem de insanların düşlerini, yani gelecek zamana yönelik -belki de sonu felâketle bitmiş- ütopyalarını fiziken var olan korkunç felâket kalıntılarında seyrettikleri bir perde! *Bölge*, tuzaklarla doludur demiyor muydu İzci? *Bölge*, kendisine saygı gösterilmesini ister demiyor muydu? Onun için fantezi alanı deyip geçmemek, *Bölge*'yi ciddiye almak gerekir. Belki de *Bölge*'ye düşen bu ölü yıldız, tuzağın ta kendisidir.

Bölge'ye düşen ölü yıldız, bilinen dünyayı tanıdık bir yer olmaktan çıkaran şeydir, dış ile iç'in çatışmasına neden olan, akli, bilinebilirliği ve hattâ dilsel ifadeyi kesintiye uğratan ve akıldışını açan bir nesnedir. Yüce'nin deneyimidir o! İzci, bilimci

ile yazarın kendi dünyaları ile olgusal dünya arasındaki gerilimi görmüş ve bu çatışmanın gerçek bir çatışma olmadığını göstermek için, onları olgusal dünyanın beden aracılığıyla deneyimlendiği, yani bedenden itibaren kurulduğu bir yolculuğa çıkarmak istemiştir. Bunun hafıza için anlamı büyüktür. Mekânsallık ve temsil anlamındaki iç dünya kavrayışını yerinden eden, dolayısıyla hafızayı, çürüten yeşeren doğanın ve tarihin içine yeniden konuk eden bir kavrayışın perdesini aralar.

Hume'a göre, insanlar kendi içine döndüklerinde birçok duyum, duygu, anı, umut ve korku gibi her tür psikolojik birimi görür, ama bunlar doğrudan *benlik* denilecek somut bir varlığa sahip değildir, benlik bir deneyimler zincirlemesidir (aktaran Berlin, 2004: 116). Alman Romantikleri, özellikle de Fichte, tutkulu biçimde kabul etmiştir ki benlik, bilme ya da dalıp gitme sırasında ortaya çıkmaz; benlik bir direnmeyle, ben-olmayan bir yerden gelen engelle fark edilir (Berlin, 2004: 117). Siz, dalıp giden olarak kendinizi fark etmezsiniz. Ancak ben-olmayan bir engel ile ondan ayırırsınız. Bir gözlem ya da araştırma nesnesi, psikoloji ve sosyoloji gibi disiplinlerin nesnesi, içebakış yönteminin icra edileceği *ben*, ancak bir çarpma ile farkına varılacak *ben*'den farklıdır. Romantik düşünce ile fenomenolojik bir hafıza kavrayışı arasındaki mesafe, en çok burada ortaya çıkar, yeniden bütünleşmek üzere.

İşte iç dünya ile dış dünya arasında gerilime neden olan, dış dünyayı, trajik uyumsuzlukların ve asla sonu gelmeyecek çatışma ve çarpışmaların alanı olarak kuran ve manzarayı romantik iç çekişlerin, ruhsal yaşamın bir sahnesine dönüştüren bu kavrayış biçimidir. Bu çatışma ve madde ile bilinç arasında varsayılan gerilim, iç dünyaya dışarıdan gelen bir göktaş gibi çarpıyor ve duygulanımlar açığa çıktıkça, engel sonucu kendini fark ettiren benliği ortaya çıkarıyordu. Bu benlik, işte romantik iç çekişin, anımsamanın, duygulanımın, anıların, nostaljinin, imgelemin, yani aslında refleksiyonun yöneldiği iç dünyadır. Wordsworth'ü hatırlarsak, şiir, bir huzursuzluk ve

engelle karşılaştığında açığa çıkan duyguların kabarıp kendinden taşması olarak ortaya çıkıyordu.

Hayâl kurabilme, yararsız olana değer verebilme, tinin imgelem çalışması yapabilme gücü, fantazinin gerçeklik üzerindeki hakkıyla ilgilidir. Bunun, Bergson'un Romantik hafıza kuramında, kaçınılmaz biçimde anıların yeri muammasının bireyin içsellik alanına iye oluşu gibi bir karşılığı oldu. Bu nedenle onun kuramında toplum yaşamı, içsel sürekliliğin dağılıp kırılmaya uğradığı an olarak gösterir kendini. Toplum, iç özgürlüğün kaybedildiği andır. Dolayısıyla ister doğanın ister kentin manzarası olsun, dalıp giden romantik, özgürlüğü dış dünyadan bağımsız bir iç manzarada buldu. Doğa ya da kent, olsa olsa bunun bir bahanesiydi yalnızca. Boym'un da söylediği gibi, nostaljikler, 19. yüzyılda şehirden kaçıp doğaya kavuşmayı hayâl eden kent sakinleriydi, 20. yüzyılda ise bizatihi şehrin kendisinin kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya kalan bir manzara olduğunu hissediyorlardı (2009: 136). Bu yitirme duygusu, kent melankolisini ortaya çıkardı ki Boym'un demesine bakılırsa, kent planlamasına olan ilgi, bizatihi Avrupalı kimliğinin bir safhası olarak ortaya çıktı (2009: 137).

Benim bu çalışmada yer vereceğim Yunan yönetmen Theo Angelopoulos da dünyanın daha iyi bir yer olacağı düşüncesinin düşkırıklığıyla sonuçlandığı, bütüncüllüğün parçalandığı ütöpik dönüşümü, "Tarih, şimdi suskun. Sessizlik içinde yaşamak çok güç olduğundan hepimiz cevapları kendi içimizde arıyoruz" diyerek (aktaran Fainaru, 2006: xii) geçmişle ilişki kurmayı bir tür içe dönüşle bağlantılı olarak kavradığını gösterir. Bu içe dönüklüğün anahtar kavramı "yansıtma"dır. Gerek Romantik dönemde melankoli yayan yıkıntılar gerek şehre ait farklı geçmişleri ve savaşın yıkıntılarını biraraya getiren ve hatırlatan 20. yüzyıl kent yıkıntıları olsun, burada mekân aracılığıyla alegorisi yapılan şey, yansıtma ve dolayısıyla hatırlama efektleridir. Bir tür "iç dünya sineması" diyebileceğim, imgelemine kişisel geçmişten

devşiren filmlerin hafıza kuramına katkıları, bireysel bilincin öne çıktığı, Romantik benliğini-vurgulama şeklindeki tarihsel sürecin bir kazanımıdır. Bu filmlerde, Romantik düşünüşün izdüşümünü bulmak bundandır.

Tarkovski'nin *İz Sürücü* filminin bu bakımdan, sinemada bütünleşmiş bir hafızayı kavramsallaştırma çalışmalarının deneysel ilk biçimini sunduğunu düşünüyorum. Burada önemli olan, geçmişe yaklaşmanın romantik biçimine neden yeniden döndüğümüzdür. Özellikle Bergson'da vücut bulan *bireysel* bir hafıza kavramsallaştırmasıyla hesaplaşan ve hafızanın *toplumsal* çerçevelerini ortaya koyan Halbwachs'ın, dolayısıyla da sosyolojinin öne çıktığı bir ara dönemden sonra, bu filmlerin görme biçiminde iç dünya ve kişisel hafıza meselesinin neden yeniden belirlediğini görmek, neden Halbwachs'a hiç yolumuz düşmeden teğet geçtiğimizi anlayabilmektir aslolan. Ama gerçekten de teğet geçiyor muyuz ki? Bu filmler, bir görme biçiminin yeniden kazanılmasıdır. Bu görme biçimi de toplum düşüncesinin bile -Halbwachs'ın da dediği üzere- bir *kendiliğe* bağlı olmasına bağlı olarak, bir “münzevilik”te anlam bulur.

İç dünyanın dokunduğu bireysel hatırlama ve duygulanımların dış dünyadan bir tür geriye çekilme olduğu düşüncesi, çok tarihsel bir düşüncedir. İnsanlar, der Berlin, kendilerini gerçekleştirmesinin yolu tıkanınca, kötü kaderin onlara kapattığı kapıyı iç dünyalarında açarlar (2004: 56-57). Romantik hareketi ortaya çıkaran Alman *Fırtına ve Baskı Hareketi*'nin özü olan, o şiddetli benliğini-vurgulama öğretisi, iyi bir toplumun ve dünyanın kurulmasının imkânsız olduğu, çünkü bizatihi doğanın çözölemeyecek çatışmalarla yüklü olduğu anlayışına dayanır ve burada çatışma, çarpışma, trajedi, ölüm ve her türden dehşetin olması kaçınılmazdır (Berlin, 2004: 76-77). Bu çok övülen akıl da nedir, bütün o “evrenselliği, yanılmazlığı, kendini beğenmişliği, kesinliği, doğruluğu, kendiliğinden belliliğiyle akıl” (Berlin, 2004: 64). Filmde, Yazar ve

Fizikçi'nin çatışmasında (ki onların çatışması bireysel deneyimlerini olgusal dünyayla bütünleştirememelerinden, yani özne-nesne ikiliğinden gelir), göktaşında ve İzci karakterinde verilen, aslında bu çatışmanın bir alegorisidir.

Burada, Yazar ve Bilimci nezdinde kötü kaderin trajik rüzgârında savrulan insan vardır. Çünkü Green'in de dediği gibi, üç adam da kendilerine birbirinden farklı vaatlerin sunulabileceği bir yolculuğa çıktılar. Biri bilim insanı diğeri krizler hakkında yazan bir yazar, Tanrı'ya ve kendisine inancını yitirmiş materyalist bir dünyanın alaycı temsilcileri olduklarını kanıtlıyorlar (Green, 1993: 98). Bu yolculuk birine bilimsel içgörü, diğesine varsıl düşünceler vaat ediyor. Bu da kendileriyle *Bölge* arasında bir gerilime neden oluyor, çünkü bu yolculuk, özellikle suyun başrollerde olduğu engelleri aşmalarına dayanan bir sınava dönüşüyor. İzci, bu çatışmanın yapaylığını, bilimsel ve toplumsal önkabullerden kaynaklandığını deneyimlettirmek, dolayısıyla onların bunları “unutmasını”, “askıya almasını” sağlamak üzere oradadır. Dolayısıyla *Bölge*, hafızaya içkin unutmanın da mekânıdır. Tam da bunun için özellikle bedensel zorlanmalara dayalı, bedeni ve maddenin bilincini ortaya çıkaran bir tür hac yolculuğuna dönüşür. Burada hafıza konusu açısından, bu iki adamı sınavdan geçiren döngüsel yolculukta, ruhun bir manzarası olarak dış dünyanın sahnelenmesi konusu önemlidir.

İç dünya, yani ruhsal manzara ile doğa ya da şehir manzarası arasındaki koştuluk, *topos*'un çiftanlamlılığına bağlanır ve Romantik tahayyülü besler. Gerek doğa gerek kent manzarası, içinde dolaşılabilir, hülyâlara dalınabilecek ya da nostaljik imgeleme yaslanılabilecek ruhun topografyasına dönüşür. Ruhsal bir topografya sunduğu ölçüde de dış mekânın, gerçekliğin taklidi olmayan imge düşüncesi uyarınca anımsama ve rüya perdesi olmasını, dolayısıyla yaratıcı yeniden kurmaların alanı olmasını sağlar. Bu sanal gerçeklik alanı, insanlık koşulunun itici gücü de (Boym, 2009: 41) olabilecek bir olanaklar yelpazesi sunar ki bu, hatırlama yoluyla olur. Çünkü

Boym'un verdiği Bosnalı göçmen örneğine sâdık kalırsam, göçmen, şehirdeki hayâli haritalarda, gizli geçit ve bodrumlarda keşfedilebilecek hayâletvârî şehir imgesini vücuda getirir. Bu harita, tam da şehrin resmi ve görünür haritasının örtüsü altında saklıdır, onun aracılığıyla var olur (Boym, 2009: 306). Hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığı, mekânların ve izlerin, dillerini bilmediğimiz bir iletişim sunduğu yolundaki Romantik düşüncenin izini görebiliyorum burada.

Bu ise ruh hâlini mekâna bağlı olmaktan çıkaran Romantik muammanın kapısını açar. Sıla özleminin nesnesi, der Boym, ev denilen bir yer değil, dünyayla aramızdaki mahremiyet duygusudur (2009: 357). Hafızanın biçimlendirdiğı bir estetik alan açar bu duygu bize. Burada ele aldığım filmlerin temel motivasyonu buradan doğar. “Romantizm hakikat duygusunu yitirmeden onunla alay edebilmeyi mümkün kılar” (Dellaloğlu, 2010: 18). Tarkovski, *Bölge* gibi bir bakıma gerçeküstü bir mekânı, - *Oda*'ya yaklaştıklarında görüldüğü gibi- dış dünyayla iletişim kuran gerçek bir telefon ve elektrik hattının onayladığı üzere olgusal dünyanın ufkuna yerleştirir. Özellikle İzci karakterinin alaycı olduğunu ya da bir şarlatan olduğunu akla getiren *Bölge*'nin dolambaçlı oyunsallığında, bu romantik alaycılığı görürüz. Ama göktaşının düşmüş olması ve etraftaki dehşet izleri, bizi hemen ciddiyete davet eder. Çare, estetize etmektir; onun için Romantik dönemde sorumluluğu taşıyanlar sanatçılar oldular. Dünyayla mahremiyet hissimizin açımlandığı iç dünya ile dış dünya arasındaki çatışmanın giderilmesini onlar üstlendi ki burada İzci'nin, bu iki adamın madde ile bilinç, nesne ile özne arasında bölünmüş bu gerilimi gerçek sandıkları ve bundan kurtulmaları için dua ettiğini görüyorduk.

Boym'un verdiğı örneğin içinde, fenomenolojik bir okuma olduğunu fark edebileceğimiz şeyler vardır. Orada diyor ki göçmenlerin Berlin'i, hayâli haritalarda, görülmez hayâletlerde varlığını sürdürür (2009: 306). Şehre dayatılan ve aynı zamanda

yansıtılan, dolayısıyla da şehri bir perde anı hâline getiren bu görünmez geçitler, kavşaklar ve bodrumlarda, fenomenolojik bir algı vardır. Merleau-Ponty, bir şeyin görülme imkânının olması, onun başka bir şeyin ardına saklanmasıyla ilgilidir, der. Heidegger'in *fenomen* tanımı, mahfuz olanın, sayesinde mahfuz olduğu şey aracılığıyla görünüşe gelmesi biçimindedir (2008 [1927]: 29-32). Bir şeyin görülme imkânının olması, nesnelerin benim arkamda ve birbirlerinin arkasında saklanmasıyla ilgili bir şeydir.

Şehrin tecrübe edilen antropolojik uzamı, kendini görünen şehir aracılığıyla perdeler, onun arkasına saklanır. Fenomenolojik yöntemle saklı olanı görmek için, görünen manzarayı uykuya almak gerekir. Hayâli haritayı, yani göçmenin tecrübe ettiği antropolojik manzarayı ise göçmenlerin bedenlerinde, hareketlerinde, yüzlerinde, sattıkları ürünlerde, pişirdikleri yemeklerde, bitpazarlarında belki, okumak demektir. Bunlar, görülmez hayâletleri imleyen işaretlerdir. Tam da bu, rabbitaların irtibat karakterini, açılanmışlık içinde tutma yoluyla “anlama”dır. Anlama, rabbitalar sayesinde ve onların dâhilinde kalarak insani varoluşun kendisini imlemesidir (Heidegger, 2008 [1927]: 89). Dolayısıyla bir insanın bedeni, yüzü, giysisi belli bir dünyada olma tarzının belirişidir. Bu, karşılıklıdır; başkasını ve kendimi okunaklı kıldığım bir anlam haritasının açılmasıdır. Ancak saf varlık, yani duyumsanan, görünürdeki dünya okunaklı değildir, Romantikler'den Hamann'ın önerdiği gibi, dilsel olanakları aşan bir iletişim biçimiyle keşfedilecek bir manzara sunar. Bu da imgenin diğer hâllerini hesaba katmayı gerektiren bir okumayı, aslında “görme”yi talep eder.

Bu diğer *hâller* aracılığıyla nesne, öznenin ona yüklediği anlamla, yani süreçsel olarak kavranır. Bu da aidiyet duygusunun ta kendisidir. Aidiyet ya da kimlik kavramı ise Aydınlanma geleneğinin, nesnenin öğrenilebilir, anlaşılabilir, bilinebilir ve yargı bildirimleriyle dilsel olarak tercüme edilebilir bir doğasının olduğu (Berlin, 2004: 107)

yolundaki düşüncesinin yıkımına dayanır. Bu, deneyimin, aklın, kendinden itibaren başlatılmasıdır. Deneyimin evrensel olmadığı, kendinden itibaren kurulduğu, bir şarkının, yemeğin ya da çehrenin bir metin gibi okunurluğu meseleleri; Romantik düşüncenin sunduğu iç dünya kavramının fenomenolojik ufka taşınarak, kapalı bütünler çerçevesinden çıkartılmasını sağlar.

Görünen kadar görünmeyeni de hesaba katmayı öneren bu bakış, geçmişin yeniden yakalanan değil, bir anlığına da olsa, tıpkı göçmenin bir anlık parlayıp sönen hayâletvâri şehir haritası gibi, kendisine “yaklaşılan” bir şey olduğunu ifade eder. Bu kavrayış, hafızanın anlık, yansımali ve kapsayıcılıktan uzak doğası ile tefekküre yatkınlığını aynı anda veren bir görme biçimini, dış dünyayla iletişim yolu olarak serimlemektir ki birazdan göreceğimiz gibi, bu, dış dünya ve iç dünya şeklindeki metafizik ayrımın sonuna varmaktır. Yakaladığımı sandığım geçmiş, şu an gördüğüm geçmiştir ve şu andalığım da geçmişim tarafından kuşatılmıştır. Bunlardan birine karşı kayıtsız olmak, geçmişi şimdinin gözüyle, şimdiyi de geçmişin gözüyle gördüğümün farkına varamamak; fenomenolojinin nesneye ulaşmanın, iletişim kurmanın bir biçimi olarak betimlediği “bakış”ın sınırlı oluşundandır.

Bakış’ın mekânda devinen bu sınırlı menzili, zaman ve dil dolayımıyla giderilir. Yani kendi hafızam, başkasının hafızası ve anlattıkları yoluyla karşılaştırma yaparım, çünkü der Merleau-Ponty, “zamanın her ânı diğerlerini şahit gösterir” (2017 [1945]: 111). Şimdiki zaman hâlâ yakın geçmişi elinde tutar, bu geçmiş de kendinden önceki yakın geçmişi. Bu zaman tanıklığı, yakın gelecek için de geçerlidir. Uzamdaki nesnelerin birbiriyle ilişkili ufku, zamanlar için de geçerlidir. Bu, akıp giden zamanın bütünsel olarak şimdi’de ikâmet etmesidir. Böylece, tıpkı nesneyi tam da kısmiliğiyle insani algıya indiren bakış gibi, zamanı insani ölçeğe indirgeyen bu ufuk da şimdiki zamanı özdeşlenebilir sabit bir noktaya dönüştürür. Bu ise akıp giden zamanın bütünsel

olarak şimdi’de devralınması ve yakalanması demektir (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 111).

Filmde, “Kıyma Makinesi” adlı tünelden sınanarak geçtikten sonra Yazar, alaycı tutumunu elden koyup duygusallaştığı ve bütün o yolculuk boyunca olmadığı biri gibi davrandığını itiraf ettiği sahnede der ki “Eskiden gelecek, sadece şu ânın bir devamıydı, ufuk çizgisinde görünen bütün değişimleriyle. Artık şimdi ve gelecek birbirinin içine geçti. Bunun için hazırlar mı pekiyi... Bildikleri tek şey tüketmek”. Şimdi, geçmiş ve geleceğin birbiri içine geçmesi ne demektir?

Bu zamansal iç içelik, İzci’ye iye rüya, anı ve hayâl imgelerinin bizatihi *Bölge*’nin dokusuyla bütünleşmesinde, yani bütün bu imgelerin, mekânın olgusalılığıyla *birlikte-var-oluşunda* verilmiştir. İzci, zihinsel olarak olgusal dünyadan ayrı ya da onun yansıması bir iç dünyaya yolculuk etmez, tam da su altında olgusal olarak gördüğümüz bütün o nesneler, aynı anda onun imgeleminin nesneleridir. Üç adamın etrafı suyla çevrili küçük toprak adacıklarda dinlenmeye çekildiği ve İzci’nin melankolik sabit ve kasılmış gözlerle hayâle daldığı, karısının anlattığı öykünün onun hayâl imgelerinin üstünde fısıldadığı o sahnede, *Bölge*’deki su birikintisi, üstünde hayâllere daldığı toprak adacığı, suyun altındaki nesneler, kıyma makinesi tüneline de anlayabileceğimiz gibi endüstriyel bir çöplük gibi duran *Bölge*’den temin edilmiş şeylerdir. Hattâ *Bölge*’nin bu yosunla kaplanmış uygar dünyaya ait nesneleri ve ağacın kıvrılan dalları ya da kökleri gibi görünen imgeler, İzci’nin montunun kıvrımlarına dönüşür, yani mekânın yüzeyindeki nesne-varlıklarla İzci’nin bedenine geçiş yapılır. Beden, mekânın “içinde” değil, mekânla “birlikte-vardır”.

Söz konusu insan bedeni olunca, insani varoluşun sözü/ıfadesi olan beden ile suyun içindeki nesneler arasında bir tezatlık ortaya çıkar. Çünkü bu nesneler, orada hem kendileri hem başkası hem de İzci için var olmaktadır. Ama burada İzci için vardılar,

dolayısıyla biz, İzci'nin dünyasını seyretmekteyiz, İzci'nin görmesini görmekteyiz. Olgusal dünyanın imgeleri olarak, onları, anı'nın ve hayâlgücünün de imgeleri yapan şeyin kaynağı buradadır ki bu, İzci'nin bizatihi onları kendisi için var kılan varoluşunun bedenlenmesindedir; sevgi ve arzularının bir bedenlenmesi/ifadesi olan bedeninde. Filmi, maneviyat, inanç, merhamet, sevgi ve tutku arayışına, sorgulamasına ve sınavına dönüştüren, arzulu bedenin oradaki varlığıdır.

Bedenin arzusu, yalın görsel, dokunsal ve işitsel imgelerde ortaya çıkar. İzci'nin başındaki, saçının koyu renkli kısmından ayrılan tüy izlenimi veren beyaz leke, karısının kabanı üzerindeki leke, ve evin duvarlarındaki nem lekeleri, dokunsal bir duyum verir; aynı şekilde filmin başlangıcında ve sonunda gördüğümüz İzci'nin evi ve bar sahnesi, âdeta ahşabın dokunsal kimliğini vermek üzere dışavurumcu sepya tonlarda dokunsal bir izlenim yaratmıştır; İzci'nin iki adamın tutumlarından ötürü üzgün olduğu, hayâlkırıklığına uğradığı ve karısı tarafından yatağa uzandırıldığı sahneye alan-dışından gelen İzci ile karısının sevişme sesleri, işitsel imge aracılığıyla bedenin arzusunu duyumlanabilir kılar. Bu, arzu ve sevgi sahibi bir beden, yani insani varoluş bakımından anlam kazanan ve deneyimlenen, insani bakışa uygun bir film evrenidir. Bedenin sınırlı bakışı ve duyumlarından oluşan bir film-dünyadır söz konusu olan. Tam da onun için hatırlama, rüya ve hayâl birbirinin içine geçer, ama *Bölge*'nin gerçekliğini elden koymadan.

İzci'nin dikey olarak gezinen kamera hareketi boyunca montunun derisinden geçip kendi tenini gördüğümüz an, bunun onun bedenine ait olduğunu anlarız. Bu demektir ki insanın bedeni, diğer mevcut olanlar gibi mekânın *içinde* değil, mekânla *birlikte-vardır*. Dolayısıyla bu gördüğümüz uygar dünya atıklarının onun hafızasının nesneleri olması ya da hayâlgücüyle onları olduklarından farklı bir anlamla değiştirmesi, imgelemin olgusal dünyadan ayrı olmadığını gösterir. Burada önemli olan,

bunu anlamının, hatırlamanın mekanik bir çağrışım ve yansıma silsilesine sahip olmadığını görmekle bağlantılı olmasıdır. Meselâ *Bölge*'ye ilk geldiğinde koşup bitkilerin arasında uzanmış, toprağı kucaklamıştı İzci. Bedeni, nostaljik duygunun dışavurumuyla kıvrılıp açılıyordu. Burasının onun için bir tür çağrışım aracılığıyla geçmişin mekânı olarak bir anlama sahip olduğunu düşündük, çünkü mekânın ona geçmişi “çağrıştırdığını” düşündük. Oysa film ilerledikçe, *Oda*'ya mutlu olmak isteyen ve umut etmekten başka çaresi kalmamış insanları getirdiğini öğrendiğimizde, burasının bu kez onun için geleceğin bir mekânı olduğunu anladık.

Demek ki *Bölge*, sonunda ütöpik bir felâketin izini taşımasıyla geçmişin, oradaki her şeyin her an sürekli değişmesiyle şimdinin ve umudun alanı olarak da geleceğin bir mekânıdır; bütün bu zamanları *aynı anda* devralan, kendine açık kılan, açık kıldığı sürece de kendisini çeşitli zamansal olanaklara açan hem dolu hem de “boş bir uzam”dır. Tam da bu nedenle yapılacak en iyi hafıza edimi, yürümek, uzanmak ve duyumsamaktır burada, yani “arayış” ediminin konusu olacak bir hatırlamadır. Hafıza, bedenin edimsel, dokunsal, işitsel ve görsel duyumsaması sırasında, anda, performatif olarak var olur. Dolambaçlı yollardan geçmenin, su ve ateşle sınanmanın, korkunç tünellerden geçmenin anlamı budur.

Gözle görülenler kadar görülmeyenlerle de algılamak, fiziki varlığın ötesine geçmek demektir. Bu ise *Bölge*'yi aynı zamanda elbette yine bedeninin deneyimsel bir mekânı olarak kurmaktır, yani bizzat bedenli olmaktan kaynaklanan sınırlı bir bakış açısıyla *Bölge*'yi okumak demektir. *Bölge*'deki her şeyin her an değişmesinin, orada hiçbir yere aynı yoldan geri dönülememesinin anlamı budur. Hafızanın yanılgıları ve çatışkuları, yani madde ile bilinç arasındaki Bergsonvâri örtüşmenin olanaksızlığı buraya yerleşir, yani hafızanın bir bileşeni olan unutuş'a. Bu ise olgusal dünyanın ufkunda, bulunuş kadar bulunmayış'a, şimdi var olan kadar *artık* varolmayan'a ve

henüz varolamayan’a hak tanımaktır, payını teslim etmektir. Ne de olsa bir kez var olmuş olan bir daha yok sayılamaz; bir ide, bir bakış açısı, bir iz, bir edim...

Bu bağlamda, bulunuş kadar bulunmayı metafiziğine bağlanan, görünen kadar henüz görünmeyeni ve artık görünmeyeni hesaba katan, dünyayı daha geniş, daha çeşitli, ama tek bir edim içinde yakalamayı olanaklı kılan hafıza, ve hafızanın hammadde/dokusu/kumaşı olan imgelem ve rüya, olgusal olandan ayrı düşünülemez; olgusal dünyayı çoklu edimler, duyular, başkaları ve kendisi, başkalarının geçmişi ve kendi geçmişiyle birlikte tek bir edimde ele geçirmektir, ama hiçbir zaman tamamlamadan, gerçekliği dondurmadan, kesinleştirip kapatmadan.

Bölge’ye ilk geldiğinde İzci, özlemle koşarak çimlere uzandı, toprağa sarıldı, kokladı. Hâlbuki yolculuk ilerledikçe, burada yaşanmış eski güzel günlerin anısını değil, dışlanmış ve aşağılanmış olanın insan gibi yaşayacağı bir üst dünyanın mekânını buluruz, burasının bir gelecek tasarımının, yani bir ütopyanın da mekânı olduğunu anlarız. Üç adamın *Bölge*’den geri döndüğü sahnede, onları barda karşılayan İzci’nin karısı, (kameraya bakarak) “Biliyor musunuz” der:

Annem her zaman buna karşıydı. Mahalledeki herkes ona gülerdi, öyle beceriksizdi ki acınası görünürdü. Annem derdi ki ‘O bir iz sürücü, lânetli biri, o ebedi bir mahkûm. İz sürücülerin nasıl çocukları olduğunu bilmiyor musun?’. Onun lânetli olduğunu ben de biliyordum. Ebedi bir mahkûm olduğunu, çocukları da. Ama ne yapabilirdim ki? Onun yanında mutlu olacağıma emindim. Birçok üzüntü yaşayacağımı da biliyordum. Ama renksiz ve kısır bir hayat yaşamaktansa acılı bir mutluluk daha iyidir. [...] Birçok acı yaşadık, çok defa korktuk, çok utandık, ama ben asla pişman olmadım, asla kimseyi kıskanmadım. Bu bizim kaderimizdi, bizim hayatımızdı; bu, bizdik. Ve eğer mutsuzluklarımız olmasaydı daha iyi durumda olmayacaktık. Daha kötü durumda olacaktık, çünkü eğer olsaydı hiç mutlu olmamış olacaktık. Ve hiç umut olmayacaktı.

Demek ki *nostalji* ve *ütopya*, geçmiş ve geleceğin aynı anda şimdi’de ve bedeninin iradesinde devralınmasıyla ilgili ve kaynağı bu devralma ediminde bulunan olgulardır, insanlık hâlleridir. *Bölge*’yi hem hatırlama hem de unutma mekânı, dolayısıyla bedensel jestle dolacak ve anlamını bulacak boş bir uzam yapan şey, budur. Hafıza ve unutuş, boş uzam, tasarımın momentleridir. Orada sen neyi hatırlarsan o var, neyi arzu edersen de o olacak. “Kıyma makinesi” tüneline girdikten sonra, İzci’nin arzu ettiği gibi dönüşüm geçiren Yazar, *Oda*’nın her dileği değil, içteki en derin ve en gizli olanı kabul ettiğini söyler. En derin dilek de tamamen o kişinin yaratılışıyla ilgilidir. “Özünde olan ve senin hakkında hiçbir şey bilmediğin bir şey. Ama işte, orada, içinde ve bütün hayatını yönlendiriyor” der, Yazar.

İzci’nin ustası Kirpi, *Bölge*’ye zamanında çok para kazanmak için gelmiş, kardeşinin ölümüne neden olmuş ve sonunda kendini asmıştır. Kirpi, dilek mekânı *Oda*’ya gelip kardeşi hayata dönsün diye yalvarmış, *Oda* ise bu dileğini değil, en derindeki arzusunu yerine getirmiş, ona çokça para sunmuştur. Çünkü Yazar’ın da dediği gibi, “Kirpi’ye verilebilecek şeyler, sadece Kirpi’ye ait olan şeylerdi”. Bunun üzerine utancından intihar etmiştir Kirpi de. Yazar’a göre, Kirpi, vicdan ve üzüntü gibi şeylerin yalnızca bizim uydurmamız olduğunu anladığı için kendini asmıştır. Sonuçta bütün dileklerin kabul olduğu *Oda*’nın varlığından İzci’yi de haberdâr eden Kirpi değil miydi?

İnsanların en içteki gizli arzularını gerçekleştiren *Oda*, aslında insandaki her neyse onu ona hediye/iade ediyor. Zaten onun için Yazar ve Bilimci *Oda*’ya girmiyor, çünkü içlerindeki en derin arzudan korkuyorlar. “Ben senin *Oda*’na girmeyeceğim” der Yazar, “kendi içimdeki pisliğin başka birinin başına dert olmasını istemiyorum”. Yazar, İzci’nin, *Bölge*’ye getirdiği insanoğlu hakkında hiçbir şey bilmediğini onun yüzüne vurur. Oysa İzci’ye göre, en içten dilenen şeyler, acılardan doğmuş olandır. *Oda*’nın

eşiğinde tek yapılması gereken, kişinin tüm hayatını gözden geçirmesidir. “İnsan”, der İzci, “kendi geçmişini düşündüğünde, daha nâzik olur”. *Bölge*’ye kendisi gibi umutsuz ve ıstırap çeken insanları getirdiğini düşünüyordur ve kendini böylece mutlu ediyordur. Artık hiç umutları kalmadığında, insanların gelebileceği tek yer, burasıdır. İnanç duygusunun eşiği, umuttur. Umut ise gözden geçirilecek, tefekkürle hatırlanacak bir geçmiş ve umut edilecek bir geleceği varsayar.

Bu, mutlak surette farklı zamanların aynı edimin içinde çoklu biçimde yakalanabileceği bir alanı işaret eder. *Oda*, onun için farklı zaman tahayyüllerinin, hatırlamanın ve umut etmenin kalbidir. Bunun için orada ikâmet etmek, hatırayı kalbinize buyur etmeniz gerekir. Herkesin kalbine göre veren *Oda*, ışığını, geçmişi ve geleceğe yönelik tasarımıyla bütün o varoluşunu bedeninde taşıyan/dışavuran, yani kendini kendinde gösteren, dolayısıyla bakış açısı taşıyan fenomenolojik varlığın arzularından alır. Oradan aldığı geri ona yansır. Geçmiş ve gelecek iç içe geçer, bunları birarada şimdi’nin özdeşliğinde tutan, onların oradaki bedensel mevcudiyetidir. Şimdi ve geleceğin iç içe geçmesinin anlamı budur. Gelecek, der Heidegger, önümde sürdüğüm geçmişimdir, gelecek geçmiştir (1996: 97). Bu, geçmişin, şimdi ve burada olan beden aracılığıyla gelecekte de devralınması demektir. Geçmişin gelecek olmasının anlamı budur.

Sözünü ettiğim zamansal iç içeliği, *Bölge*’nin mekânsal özelliklerinde de buluruz. Bu bağlamda, *Bölge* ile oranın dışı, yani Bilimci’nin deyişiyle *dünya* arasında bir koşutluk bulunduğunu gösteren, İzci’nin barda kendisini bekleyen karısı ve kızıyla eve gitmek üzere yola çıktığı sahnede; sakat kızını omuzları üzerinde taşıyan İzci, karısı ve *Bölge*’den alıp getirdiği kara köpek, endüstriyel bir bölge olduğunu anladığımız bir yerde, bacalarından kirli duman tüten sanayi manzarasına karşı soluklanmak üzere bir anlığına dururlar. Bu sahne, üç adamın *Oda*’nın eşiğinde birbirleriyle hesaplaştıktan

sonra yere oturup yağmurun dinmesini bekledikleri sahneyle benzerlik taşır. En gizli arzuların, dileklerin gerçekleşmesini sağlayan *Oda*’nın eşğinde, bir su birikintisinin yansımali aynasında otururlar; çaresiz ve ilk kez birbirlerine yakın bir içtenlikle. İzci’nin ailesiyle birlikte eve giderken önünde durduğu bu endüstriyel manzarada da aynı yansımali su birikintisini görürüz, bir eşiktir orası da, sudan bir eşik. Burası da aslında bir *Bölge*’dir. Ütopya’nın gerçek olduğu yerdir; insanlığın aynasıdır, insanlık ne istediye onu sunan bir manzaradır.

İki bölge imgesi arasındaki koşutluk, üç adamın kıyma makinesi tüneline geçtikten sonra *Oda*’ya gelmeden, Yazar’ın yine başına buyruk davranarak yanlışlıkla girdiği kum kümelerinin olduğu yerdeki mekân imlemeleriyle de gösterilir. Burada Yazar’ın hemen arka planında bulunan taşıyıcı kolonlardan biri betonken, hemen onun yanındaki diğer taşıyıcı kolon âdeta betondan kolonun içindeki malzemeyi sergileyen, teşhir eden bir sanatsal yerleştirme gibi durur. Burada çıplak demir, örümcek ağlarıyla kaplanmış biçimde bir “kurucu” faaliyetin hem izlerini/anısını taşıyan bir hafıza nesnesi hem de hayâl imgesi ya da sanatsal nesne gibi durur. İçini şeffaf biçimde görebildiğimiz bu kolon, göremediklerimizin de gördüklerimiz kadar nesnede yurt tuttuğunun bir eğretilmesidir. Bir evin su tesisatı, zemini, belki de gizlice genişleyen çatlakları vardır, der Merleau-Ponty, ama biz bunları görmeyiz; oysa ev, pencereleri ve şöminesiyle bunlara aynı anda sahiptir (2017 [1945]: 112).

Bu açıdan iki bölge, birbirinin alegorisi olarak ortaya çıkar. İlk bakışta metafizik bir yolculuğun konusu olduğu düşünülen *Bölge*, ailecek önünde durdukları santral manzarasının olduğu endüstriyel dünyanın hem varoluşsal bir kinayesi hem de hatırlamanın ve unutmanın mekânıdır. Hatırlanacak olursa, Yazar’ın *Bölge*’ye silahla gelmiş olmasına çok kızan İzci, silahı yere atmasını istedikten sonra, silahı her şeyi kaplayan suyun altına doğru iter. Yok etmeye dair her şeyi, *Bölge*’de gördüğümüz diğer

uygar dünya nesneleriyle birlikte suyun çözücü ve dönüştürücü gücüne, yani suyun hafızasına havale etmek ister. Geri döndükleri dünya da bir *Bölge*'dir; bütün sistemiyle, aşağılamaları, dışlamaları, merhametsizliği ve o korkunç santraliyle birlikte bir kıyma makinesidir. Üç adam *Oda*'nın eşliğinde durduklarında birden İzci, sanki geçmişe ait bir konuşma gibi bağlamdan ve o sahneden kopuk duran, alan-dışından gelen bir üslûpla, “Benim karımı da al, Maymun'u⁷⁰ da ve buradan gidelim. En iyisi bu! Burada hiçkimse yok. Onları incitemezler”, der. Burada kötü hatıraların barındığı bir toplumsal çerçeve yoktur, dolayısıyla unutuşun da mekânıdır *Bölge*!

C. VARLIĞI DUYUMSAMANIN BİR YOLU: ÖZLEM

İz Sürücü filmindeki *Oda*'nın kutsallığını hatırlatırcasına, *Nostalji* (Tarkovski, 1983) filminin kadın karakteri, Rus şair Andrei Gorçakov'a çevirmenlik yapan Eugenia'nın görmek istediği San Pietro Kilisesi, bir tür dilek mekânı anlamı kazanır film-varlığın dünyasında. Bu bakımdan kilisenin zangocu ile Eugenia arasında geçen şu konuşma ve kinâyeli üslûp, İzci ile Yazar ve Bilimci arasında geçen sorgulayıcı konuşmalara ve kuşkucu tavırlara benzemektedir.

Zangoç: Siz de bir çocuk için mi dua etmeye geldiniz? Yoksa olmasın diye mi?

Eugenia: Ben sadece bakıyorum.

Zangoç: Eğer bir şeyler sağlamayan tesadüfi seyirler varsa, o zaman hiçbir şey olmaz!

Eugenia: Ne olması gerekiyor ki?

Zangoç: Her ne isterseniz, her neye ihtiyacınız varsa!

⁷⁰ İz Sürücü'nün sakat kızı Martha.

Bu diyalogta geçen “rastlantısal bakış” konusu, Tarkovski’nin film evreninde doğaçlama mekânlar yaratma yoluyla icra etme sırasında açığa çıkan, açıldığı yerde kapanan, dolayısıyla değişime, içkinliğe, karşılaşmaya, farklı zamanları aynı anda solumaya imkân veren arayış olarak hafıza önermesini -yine filmin kendisine ait bir önerme- yakından ilgilendirdiği için, bu konu üzerinde duracağım. Burada bize hatırlamanın poetikasını icra edecek ve sunacak film-varlığın imge rejiminin (zamansal imgelerinin), fenomenolojik bir hafıza kavrayışının biçimsel ve tarihsel bir olanağı olarak ortaya çıkışı söz konusudur. Eugenia ve Zangoç arasındaki konuşmada geçen “tesadüfî seyir”i aşmayı, bir tür insani varoluşa ilişkin şeffaflık girişimi veya talebi olarak okursak, zamanın varlık problemine bağlandığı, bizim tarihsel durumumuzun bir biçimi olan bir kavramı, yani hafızayı bizatihi *kendinden itibaren* anlayabiliriz.

Tarkovski filmleri, bu şeffaflık talebinin icra sırasında açığa çıktığı bir uzam sunması bağlamında, çeşitli tezler öne sürer. Bu, bir tür kendi kendini çalışmadır. Bir insanın *Oda*’da, *Bölge*’de ya da *Kilise*’de ne istiyorsa onu bulacağı düşüncesi, aklı kendinden itibaren başlatan, insani varoluş meselesini gündeme getiren bir düşüncedir. Aklı kendinden itibaren başlatmak, varoluşunu *zamansal* olarak kavramak ve tasarlamaktır; zamansallığı, şimdi ve burada oluş’u, geçmişi ve geleceği hesap edici bir düşünme biçimini davet etmektir. Kendini kendinde şeffaf kılmak demek olan böyle bir girişim, daha önce sözünü ettiğim, nasıllığı içinde geçmişi ve geleceği aynı anda tek edimde yaşantılamak demektir.

Bakışın tesadüflerine teslim edilemeyecek kadar kasıtlı, iradeli girişim, Zangoç’un sözlerinde, *İz Sürücü* filminin görülenler kadar görünmeyenlerin de nesnede yurt tuttuğunu gösteren imge rejiminin imlediği fenomenolojik bir yönetime işaret eder, yani örtüsünü kaldırma işlemine, Heidegger’in dediği gibi teşhir etmeye (2008 [1927]: 8). Bir şeyler olmasını sağlayan, bakışın rastgeleliğine emanet edilemeyen seyir, gözün

gücünün yetmediği, ama çabalarsa görebileceği şeyler olduğunun kabulüdür. Buradaki şeffaflık düşüncesi, tamamen zihinsel alanda olup biten bir yerden ya da iç dünyadan değil, bizatihi gözde tezahür eden duyu algısından elde edilir. *Nostalji* filmindeki, bu kez *İz Sürücü* filmindeki aksine, yalnızca ve yalnızca geçmiş zaman için kullanılan eskitme (sepya) tonların, fenomenolojik bir hafıza kavrayışı için anlamı burada ortaya çıkar.

Nostalji filmi, 17. yüzyılda Rusya'dan sürgün edilmiş ve Roma'da Bologna Üniversitesi'nde okumuş bir köle bestecinin, Pavel Sosnovski'nin otobiyografisini yazmak üzere İtalya'ya gelen Rus şair Andrei Gorçakov'un sıla hasretine odaklanır. Film, sisli bir göl manzarasını tepeden gören bir yerden göle doğru yürüyen üç kadın, bir çocuk ve bir köpeğin olduğu sepya görüntülerle açılır, fonda ise bir Rus halk şarkısı iştilir. Bir uğurlama sahnesidir bu. Belli ki aileden biri gurbete uğurlanmaktadır. Oradan ayrılan birini göremeyiz ama film, bu sefer renkli tonlara geçerek, sisli ve yeşil bir yolda ilerleyen şair Gorçakov ve İtalyan çevirmeni Eugenia'yı gösterir. Arabadan sisli manzarayı seyretmek için inen Eugenia, “Ne muhteşem bir resim” der, “ilk gördüğümde ağlamıştım. Bu ışık bana Moskova'da sonbaharı hatırlatıyor”. Gorçakov ile Eugenia arasındaki ilişkiyi kuşatan zıtlasma, burada başlar. Gorçakov, Rusya'ya ilişkin hiçbir şeyi anımsamak istememektedir, “Bu hasta edecek kadar güzel görüntüleri görmekten yoruldum”, der. Onun için arabadan inerken Rusça konuşan Eugenia'dan, İtalyanca konuşmasını ister.

Nostaljiye tutulmuştur Gorçakov. Eugenia'ya *Doğumun Madonnası*⁷¹ diye tutturmuştur, onca yol geldikten sonra da bu tablonun bulunduğu kiliseye girmeyi istememektedir. Meryem Ana freskinin yakın plan görüntüsünden, sanki kilisenin içindeymiş de ona bakıyormuşçasına Meryem Ana'nın üst bakış açısı çekiminden

⁷¹ Piero della Francesca'nın San Pietro Kilisesi içinde bulunan *Madonna of Childbirth* adlı tablosu.

gördüğümüz Gorçakov'un, eskitme tonda verilen görüntüsüne geçilir. Tarkovski'nin *İz Sürücü* filminde olduğu gibi, bu filmde de dışavurumcu bir ifade olanağı sunan renkler arası diyalog ve geçişkenlik, hatırlamayı şiirsel bir anlamla kuşatır. Renkli kilise sahnesinden sepya tondaki Gorçakov görüntüsüne geçişte, Gorçakov'un sıla hasreti duyduğunu anlarız, onun baktığı yöne doğru yatay olarak çevrinen kamera, sabahın alacakaranlığı mı yoksa güneşin batmak üzere olduğu anlar mı olduğu belli olmayan, zamansız ve mevsimsiz bir ışık ve sisle çevrili, âdeta bir rüya sahnesinden alınmışçasına maddesiz duran bir evi uzaktan gösterir, fonda ise filmin ilk sahnesinde tanıştığımız Rus halk şarkısı yeniden belirir.

Uğurlama sahnesindeki kadınlardan biri, Eugenia'nın cazibesine kapılmamak için direnen Gorçakov'un tutumundan daha sonra Gorçakov'un karısı olduğunu anlayacağımız kadındır. Saçı topuzlu bu genç kadının nostaljik, eskitme imgesinde Gorçakov, bazen Eugenia'yı hayâl edecektir ya da Eugenia'ya bakarken, onun erotik ve dalgalı saçlarını savuruşundan bir anda karısının derli toplu topuzuna geçecektir. Pekiyi renk kodları aracılığıyla verilen geçmiş zaman ile şimdiki zaman arasındaki bu geçişkenlikleri neye yormalıyız? Sepya tonlarda verilse bile uzaktan görülen o ev ve aile, geçmiş zamanda mı kalmıştır, yoksa Gorçakov, otobiyografisini yazmaya çalıştığı Sosnovski'nin sıla hasretini mi anlamaya çalışır?

Tesadüfe bırakılmayan ve bir şey olmasını sağlayan seyir ile hatırlamanın şiirsel bir sunumu olan bu geçişler arasında bir ilişki vardır. Burada aslolan geçmiş zaman ile şimdiki zamanın birbirlerine göre konumlarını keşfetmektir, onları tastamam bulundukları yere koymadır. Bir geçmişe sahip olmak ve bu geçmiş zamanın bilinci, yani hatırlama, varlığın yaşantılanması, hissedilmesidir. 18. yüzyılın insani mekânını kuran şey, bizatihi varlığın duyumsanmasına verilen önemdi. Heidegger'e göre bu, kişinin geçmişinin onun peşinden geldiği anlamına gelmez, çünkü geçmiş, el altında

bulunan bir etkiler/efektler dizisi değildir. İnsan, geleneğin içine doğduğu için bu geleneğin insan yorumuna dâhil olmuş, çevrenin içinde kendini anlamlandırmıştır; dolayısıyla geleneği, yani benden öncekini peşimden sürüklemem, onu önümde sürerim (Heidegger, 2008 [1927]: 20-21).

Bu bağlamda gelenek, geçmişe değil, geleceğe aittir ve tarihsel olmak, geleneği kendine açık kılacak, keşfedecek gelecek zaman etkinliğidir. Geleneği, gelecekte keşfedebilirim de keşfetmeyebilirim de. Bu bir olanağın konusu ve biçimlendirme sorunudur. Bu, tastamam insanın *geçmişe yaklaşan* bir varolan olduğunun, yani tarihbilimsel soru soran ve hatırlayan bir varolan olduğunun anlatımıdır. İnsan, insani varoluşun anlamına zaten en baştan bu *zamansal varoluşu* dolayısıyla sahiptir. İnsanın hep kendi geçmişi olarak var olmasının anlamı budur ki bu geçmiş, sorunsallaştırılmak üzere gelecekte onu beklemektedir. Dolayısıyla geçmiş, ardımdan gelen değil, bedenimin her hareketiyle peşinde olduğum, kovaladığım, bazen dikkat kesildiğim bazen de kayıtsız kalabildiğim ve kalabileceğim olanaklar silsilesidir.

Araştırma sürecinin kendisini önemseyen fenomenolojinin “görme”ye verdiği önem, söz konusu bu keşfetme, teşhir etmeden kaynaklanır. Fenomenolojinin yöntemi seyre dalmaktır. Bu ise “kendiliğinden” bir apaçıklığın olmadığına kabulüyle ilgilidir ki gayet romantik bir düşünce. Burada çıkarsamaya yönelik bir temellendirme değil, temelleri ifşa etme söz konusudur (Heidegger, 2008 [1927]: 8). Dolayısıyla zihinsel işlemler değil, bizatihi olgusal, somut, maddi, görülür ve duyulur dünyanın eşiğinde kendini manzaraya sunmuş, dalıp gitmiş ve kendini dalıp gitme, düşünme ânında yakalayan, insani varoluşun anlamını bizatihi keşfedici sorgulama yapabilme kuvvetinden elde eden özdüşünsel, dolayısıyla özne ile nesnenin bakışımı olduğu bir karşılıklılık bilinci vardır.

İnsan, “içinde var olduğu dünyaya düşkünlük içinde ve bu dünyadan vuran şavkla kendini yorumlama eğilimi içinde değildir sadece”, haberli ya da habersiz olarak sahiplendiği geleneğe de düşkündür (Heidegger, 2008 [1927]: 22). Bu düşkünlüğün icrası olan “görme”, keşfedici bir işlemin yöntemi olarak ortaya çıkar. Görme, bu bağlamda, saf görme’den ayrılmayan ama ondan daha fazlasını ifade eden bir anlam kazanır. *Fenomen* kavramı da böylece kendini kendinde gösteren olarak bu türden bir görme yöntemiyle keşfedilebilir olanı imler (Heidegger, 2008 [1927]: 28). Dolayısıyla burada temaşa etmenin, tanık olmanın kendisidir hakiki olan. Duyusal bir müşahade ediş, tanıklık ettiğim şeyi hakiki kılar: Bakmak daima renkleri görmek, işitmek daima sesleri duymaktır (Heidegger, 2008 [1927]: 34). Heidegger’e göre, tam da örtücü olabileceğinden *logos*, *söz*, *yargı*, hakikati ortaya çıkaramaz; en yalın hakikatler, sadece keşfedici bakışın dikkatine sunulanlardır. Söz ya da yargı gibi, icra şekli duyusal olmayan yöntemler, sentez yapısına bürünür, bir şeyi başka bir şey olarak görünür kıldığından ifşa edici değil örtücü de olabilirler (Heidegger, 2008 [1927]: 35).

Burada, Heidegger’in belirttiği anlamda, tesadüfi, doğrudan ve düşünümsel olmayan bir görme tarzından özge, dikkatle bakmak ve tefekküre dalmaktır söz konusu olan (2008 [1927]: 38). Bergson’un dediği gibi, yararsız olana değer veren, tin çalışmasını ortaya çıkaracak, dünyaya karşı incelmış bir zevki olanın meraklı bakışı. *Nostalji* filminde, kilise zangocunun bir şey meydana getirmeyen tesadüfi bakmalar dediği şeyden farklı bir bakışa açılan yoldur bu. Heidegger’in dediği gibi, bir şey hakkında hikâye ederek takrirden bulunmak ile o şeyi kendi varlığı içinde kavramak birbirinden farklıdır ki ikincisi için sözler kifâyetsiz, gramer cılız kalır (2008 [1927]: 40). Tam da bu yüzden Tarkovski, tanık olunduğu anda ve yerde gün ışığına çıkan hakikati, hikâyeleştirme yoluna başvurmadan yalnızca duyusal müşahade edişle, yani görmeyle yakına getirilecek bir imge rejimiyle sunar. Renk tonlarındaki âni geçişkenliğin anlamı budur. Çünkü Gorçakov’un kendisine açık kıldığı manzara,

gündelik bakışa sunulmuş bir manzaradan çok, keşfedici bakışın ortaya çıkardığı ama logosla ifade edilemeyen duygulanımlarının ortamı olan bir manzaradır. Kendi iç dünyasının yansıması olan manzara değil, dünyayı algıladığı varoluşunun manzarası, dolayısıyla dünyayla karşılıklılığının manzarasıdır.

İmge'nin resim hâli, duygulanım üretir. Bu film uzamında, duyguları görsel imgeler olarak dışavuran bir imge rejimi vardır. Hatırlamanın kendinden itibaren kuruluşunun, imgenin dümen suyunda olması sorunsalını anlamak olanaklıdır. Anı, soluk bir resmin ortaya çıkışıdır, ama onların solukluğu, Bergson'un öne sürdüğü gibi algının zayıf bir kopyası olmasından mıdır yoksa hatırlamanın şimdiki zamanda olmasından ötürü şimdiki zamana içkin ve her daim yeni manzaralar ortaya koyan, Heidegger'in dediği gibi geçmişin gelecekteki bir olanak olarak yeni birleşimlere ve kompozisyonlara girebilme gücüllüğünden mi gelir, bunun ayrımını ortaya koymak gereklidir.

Bergson'a göre, algılama, bir anımsama vesilesinden başka bir şey değildir (2007 [1896]: 50). “Bir anı” der Bergson, “[...] ancak içine [karıştığı, aktığı] herhangi bir algının bedenini ödünç alarak yeniden mevcut olabilir. Bu iki edim, algı ve anı, demek ki daima birbirlerine nüfuz ederler, dıştan içe geçişme (*endosmos*) fenomeni yoluyla kendi tözlerindeki bir şeyleri daima değiş tokuş ederler” (2007 [1896]: 50). Algı ile anı arasındaki bu devri daim, Bergson'un deyişiyle “devindirici yankı” (2007 [1896]: 87), anı imgesinin korunmuş olduğunun kabulüdür. Halbwachs'ın da dediği gibi, bilinç durumlarının ortaya çıktıkları andan itibaren varlıklarını belli belirsiz de olsa sürdürme olanağına eriştiğini öne süren bir hafıza kuramıdır bu (2016 [1925]: 48). Böylesi bir düşünceye göre, bilinç durumları, geçmişte meydana geldikleri hâllerıyla olduğu gibi kalırlar. Geçmişin gerçeklikleri, der Halbwachs, bir varoluş biçiminden temellenmişler

ve temellendikleri zamanki hâlleri nasılsa öylece donup kalmışlardır ki onları var eden bu varoluş biçimi, onları sonsuza dek hapseden bir varoluş tarzıdır (2016 [1925]: 48).

Dolayısıyla Bergson'un bakıncağından bakıldığında, anıların kabri olan imge, algının bedenini ödünç alarak yeniden dirilir, hayata döner. Anı'nın hareketine ters yönde dıştan içe doğru akan algı imgeleri de yinelenemez zamanın akışında, şimdiki zamandan geçmişe yuvarlanan anlar olarak belleğin sürekli ipiyle birbirine bağlanır. Hafıza, sürekli bir akış olarak bir iç yerde durmadan büyüyen bir top gibi, bedenın şimdi ve burada oluşuna en yararlı ve gerekli anıyı bulup çıkarmasıyla seçme yoluyla devralınır. Geçmiş, kişinin ardında kalan, bedenın algı ile anı arasındaki devri daimiyle şimdiki zamanda ortaya çıkan bir şey olarak kavranır. Bergson'un, bedenın ezber yaptığı davranışlara bağlı "alışkanlık hafızası"ndan farklı olarak, olayları takvim zamanına kaydeden, özü gereği tekrarlanamaz olduğunu söylediğı "yaratıcı hafıza" (2007 [1896]: 63), kişinin yaşamını kuşatan, ona bir yaşam örüntüsü, dolayısıyla kişisel öyküsünü veren bir repertuardır.

İç dünya denen yere dönmeyi, hayatı gözden geçirmeyi ve belki bir özyaşam anlatısı kurmayı sağlayan, hafızanın ipiyle dokunan, ama yeniden harekete geçmek için algının çağrısını bekleyen bu kaynaktır. Ancak böyle bir hatırlamada algılanan her şey, anımsama vesilesidir. Burada algıyı, anımsamanın çerçevesine koyan da bizatihi "çağrışım"dır. Nitekim Boym da 17. yüzyılda nostaljinin "çağrışım sihri"yle işlediğinin kabul edildiğine değinmektedir. O çağın başka yerlerde okumaya giden öğrencileri, Fransa ve Almanya'da çalışan hizmetkârları, ülkelerinin dışında çalışan İsviçreli askerleri gibi yerinden yurdundan edilmiş insanları, kokuları, tatları, sesleri, duyumları, eften püften şeyleri, çağrışım sihriyle tek bir saplantıyla ilişkili hâle getiriyorlardı (Boym, 2009: 26-27).

Çağrışım, hatırlama edimi söz konusu olduğunda, neredeyse hafızayı analitik olarak ele alan yazında ve geçmişe dönmenin söz konusu olduğu kurgusal işlerde, genel geçer kabul görmüş bir olgudur. Algı ile anı arasında tözlerin değiş tokuşu, biraz da rastlantısal biçimde meydana gelen çağrışım zinciriyle birbirine bağlanan düşünceler ve duygulanımlar silsilesini ortaya çıkarır. Bedenin gündelik ritüellerinden farklı olarak geçip gitmiş zamanı duyum alanına taşıyan, romantik Rousseau'nun ve Wordsworth'ün boşluklarını imgelemele doldurmak için yardımına başvurduğu iç dünyayı esinleyecek rüzgâr, çağrışımdır. Çünkü insani varoluş, duygu hâlleri aracılığıyla öngörülebilir olmayan bir bedende gerçekleşir. Bu duygu hâlleridir ki anıya bulanmamış saf algıyı kesintiye uğratar (Bergson, 2007 [1896]: 15) ve bu kesinti, bir çağrışım silsilesine bağlanarak tasarımlar doğurur.

Bergson'un hafızayı, olası eylemi varsıllaştıracak genişlemiş bir algı ya da algıyı değiştirecek bir eylem yoğunluğu olarak tarif edişi (2007 [1896]: 26), buraya dayanır. Algı, Bergson'a göre, belli bir süreye yayıldığından bir hafıza çabasıdır (2007 [1896]: 27). Şeyler hakkında sahip olduğumuz öznellik, anıya bulanmış bu algıdan doğar böylece. Bu ise âdeta sinemadaki yakın plan çekimde olduğu gibi, ilişkide olduğu bütün imgelerle temasını kaybetmiş, soyutlanarak öne çıkan bir imgenin belirginleşmesidir, yani öznel bir bilinçtir söz konusu olan (Bergson, 2007 [1896]: 28-29). Bu ise bireyin özgürlüğünü ve yaratıcılığını, aynı zamanda da maddeyi kendi olarak bilme sorununu ortaya koyan imgelemdir. Hiçbir algı yoktur ki duygulanım biçimini almasın, der Bergson (2007 [1896]: 41).

Duygulanım ise algının, bir yönü nesnede diğer yönü özende olan hareketi nedeniyle dış dünya ile iç dünyayı birbirine bağlayan bir hâldir ve duygular soğudukça ve katılaştıkça algı, tasarım hâline gelir, maddenin öznel algısına, yani çıkarıcı ve tarafgir olarak gerçeklikle bağını yitiren bir okumaya bağlanır (Bergson, 2007 [1896]:

41). İşte bu, Boym'un tipolojisindeki bölücü de olabilen nostalji türünün kökenidir. Ve böylece algı, kendi tözlerinden kopmuş bir imgeye dönüşür (Bergson, 2007 [1896]: 44). Geçmişin manzarasını seyre dalan bilincin duygulanımları, hafızanın katılaşmaya direnci olarak bütün o sıcaklığıyla birlikte algıyı kendi tonlarında boyar. Burası özelliğin alanıdır, burada bireye ait bir dünya söz konusudur, fakat nesneyi nesnel olarak “kendinde” bilmek, olgusal dünyanın algısına, yani anıya bulanmamış algıya, olduğu gibi şimdiki zamana yerleşmek için de, algıdan temizlenip atılması gereken de bu duygulanımlardır (Bergson, 2007 [1896]: 44).

Bergson'un duygulanımdan değil, eylemden hareket eden bir hipotez geliştirmesinin nedeni de budur. Eylem, bütün o olası tercih yelpazesinin genişlemesiyle, bilinçli bir özlem arayışının konusu olan geçmiş deneyimler repertuarına, yani hafızaya, saklanan imgeler diyarına başvuracaktır. Burada benzer duruma en uygun imgeyi, hafızanın deposundan sezgisel olarak seçip çıkaracaktır ki anıya başvurmeyen eylem, yeni bir şey yaratmayan, her defasında yeni baştan başlayan, tesadüflere bağlanmış bir eylem olur. Burada yeni eylemin kaynağı da geçmişteki deneyimler olarak ortaya konur. Bergson, bunu şu şekilde ifade eder: “Gelecek üzerinde bir etkimizin olması için, geçmişe dönük perspektifin de eşit ve denk olması gerekir” (2007 [1896]: 49). Bu da demektir ki gelecek için bir şey yapıldığında geçmişte yapılanların anısı kadar yol alınır. Devrimci eylem ya da dönüştürücü hareketin, Bergson'un kuramında romantik biçimde bir hafıza meselesi olarak ortaya konduğunu düşünüyorum. Bir önceki bölümde, hafızanın tarihsel ardyöresinde, aydınlanma ve özgürlük hareketlerinin olduğunu söylemiştim. Geçmişe dönük bir perspektifiniz yoksa, geleceğe dönük bir görüş de kazanamazsınız; geleceğe dair yapılan bütün eylemler, bilinçsiz ve rastlantısallığa mahkûm olur, buradan yeni bir şey doğmaz.

Bergson, belleğin ipi dediği şeyle aslında bilincin eylem üzerindeki rolünü tayin etmektedir. Bu, ileri doğru yapılan atılımın anısının, dönüştürücü eylemin yankısı olmasıdır, yani eylemin bilgi ve tecrübe olarak saklanmasıdır. Demek ki hafıza, özgür eylemi kendisi aracılığıyla icra edebileceğim bir deneyim repertuarıdır. Bu, Bergson'un hafızada değişmeden korunan imgeler kavrayışının bir sonucudur. Bu imgeler, der Bergson, o derece şimdiki zaman imgemizle karışır ki onun yerine bile geçebilirler, ama şimdiki zamandaki eylemi geçmişin tecrübesiyle zenginleştirirler. Bu bakımdan, hafızanın şimdiki zamana katkısıyla karşılaştırıldığında dış dünyanın algısı pek yoksuldur (Bergson, 2007 [1896]: 49-50). Yani sezgilerin anısı, sezginin kendisinden daha yararlıdır. Şimdiki zamandaki sezginin tek işlevi, anıya çağrı yapmaktır (Bergson, 2007 [1896]: 50).

Bergson'un kuramında daima birbirine nüfuz eden şeyler olarak ele alınan algı ile anı, arada tanıma, çağırma, bilinçdışı gibi fenomenlerin yer aldığı, geçmiş zaman ile şimdiki zaman arasındaki mutlak bir ayrışmayı ifade eder. Aradaki bağı, devinen beden sağlar. Bu durumda, Gorçakov'un baktığı nostalji manzarası, Eugenia ile yaptığı yolculukta hissettikleriyle tetiklenen, değişmeden saklandığı yerden çağrışımın uyandırmasıyla çıkagelen anıların, onun hafızasında şimdiki zamanın algısını, yani algının bedenini devralarak dirilmesi midir?

Bergson'un hafıza kuramının en temel varsayımı, anı imgelerinin değişmeden kalmasıdır. Bedenin, şimdi ve burada oluş durumuna en uygun anıyı hafızadan çekip çıkarması, olgusal gerçekliklerle uyumlu, anı ile algı arasında doğru dengeyi bulabilen ve böylece yenilik yaratan bir eylem olarak imgelem üreten bir hafızayı açılması, tastamam geçmiş zamanın algılarının bir anı imgesi olarak herhangi bir bozulmaya ve değişmeye uğramadan saklanabilmesiyle ilgilidir. Halbwachs'a göre, Bergson'un açıklaması tesadüfe çok fazla yer verir ve aralarından uygun olan bir tanesini bulmak

için tek bir bakışta bütün bir anı repertuarını ele geçireceğimizi varsaydığı için makûl değildir (2016 [1925]: 161).

“Hafızamız, [...] geçip gitmiş görünen şeylerin büyük bir kısmını yeniden kavrar, ama yeni bir biçimde”, der Halbwachs (2016 [1925]: 118). Dolayısıyla yazara göre, anıların hafızada olduğu gibi kalmadığını, değiştiğini, şimdiki ân’ın ilgileriyle ve içinde yaşanılan zamanın ve mekânın kavramlarıyla yeni ve başka noktalardan görülebileceğini kabul etmek gerekir ki Halbwachs’ın *hafızanın toplumsallığı* savının arkasındaki varsayım buydu. Bu ise algıyı kendi rengine boyayan anı vurgusuyla Bergson’un *geçmiş zamanı* öne çıkarmasının karşısına, Halbwachs’ın *şimdiki zamanı* koymasındır.⁷²

Burada, şimdiki zamanın anlamı, -Halbwachs’ın kelimelerini ödünç alırsam- “mazideki izlenimleri yeniden keşfetmemize engel olan” doğa ve toplum olguları hakkındaki *güncel* düşüncelerimizdir (2016 [1925]: 121). Hafızanın diğer bileşkesi olan unutma’ya ihtiyaç, unutma’nın önemi, herhâlde en çok böyle anlarda ortaya çıkar. Hatırlamanın kendisi, bizatihi engeldir. Çünkü geçmişin anısını ilk ortaya çıktığı duygulanımlarla yakalayabilmek için, şimdiki zamana iye pek çok şeyi, bugünden geçmişe doğru bir hareketle temizlemek gerekecektir. Oysa genelde hatırlamanın hedefine varmasının önündeki engelin unutuş olduğu düşünülür. Mesele, unutamayış meselesidir hâlbuki. Hatırlamak, unutmaktan daha güçlüdür. *Vie de Jeanne d’Arc*’ın önsözünde Anatole France’ın, bu sorunu, neyin bilinmesinden özge artık neyin bilinmemesi gerektiği sorunsalı olarak ele aldığını aktarır Halbwachs. Başka bir zamanın ruhunu hissetmenin, eski zamanların insanlarıyla çağdaş olmanın güçlüğü

⁷² Draaisma, tam da anı imgeleri olduğu gibi kalmadığı için hafızanın yaşlılıkta aldığı biçim üzerinde özel olarak durur. *Sıla Hasreti Fabrikası*’nda, genellikle hafıza odaklı psikolojik araştırmaların, anıların güvenilirliğine odaklandığını ve gerçekten de anıların olan bitenle örtüştüğü durumların olduğunu söyler. Ama, der yazar, öyle yerler ve anlar vardır ki insan kendi anılarının değiştiğini anlayıverir; “bellek güvenilirmez olduğundan değil, bir olay ya da yaşantı artık bambaşka bir gözle görüldüğünden ve eskiden taşıdığı anlamı artık taşımadığından” (2016: 11).

bundandır. “Gerçekten”, der France, “XV. yüzyılda yaşamak istiyorsak ne kadar çok şeyi unutmamız gerekir: Bilim, yöntemler, bizi modern yapan tüm kazanımlar” (Halbwachs, 2016 [1925]: 121)! Bu ise tastamam anıların olduğu gibi durmadığının, varlığını sürdürmediğinin anlatımıdır. “Bunlar, vaktiyle biçim verdikleri varlığı yeniden oluşturmaya imkân veren bozulmamış fosiller değildir” (Halbwachs, 2016 [1925]: 124).

Filmde kilise sahnesinde, temsili bir bedene büründürülmüş Meryem Ana’nın eteğinin düğmeleri çözülerek içinden çıkarılan kuşların uçuşan tüylerinden eskitme tonlu sahneye geçişte, kiliseye girmeyen Gorçakov’un başının üstünde dönerek yere düşen beyaz teleğin, hatırlamadan ziyade unutmanın başarısızlığının alegorik anlatımı olduğunu düşünüyorum bu bağlamda. Anıların ilk ortaya çıktığı duygulanım sahnesi, yerli yerinde durmamaktadır, Gorçakov’un baktığı manzarada birtakım gariplikler vardır. Beyaz at hiç kıvıldanmamakta, hava sisli olmasına rağmen dolunay belirmekte, nesneler ve evin önündeki insanların elbiseleri içleri boş gibi durmaktadır. Karısının eskitme imgesi üzerine, tüm baştan çıkarmalarına karşı koyduğu hâlde Eugenia’nın gölgesi düşer. Bu bağlamda *nostalji*, şimdiki zamandan geriye doğru başarılı bir unutuşla ilk âna gitmenin başarısızlığıdır. Ama zaten hatırlama, yeni bir görme biçimidir. Geçmiş *farktır* (Nora, 2006: 30).

Özlemi çekilen sıra, *başka*’nın, *fark*’ın yurdudur ki nostalji, bu bakımdan bir duygu biçimidir. Sözünü ettiğim garipliğin, filmi sarmalayan belirsizlik atmosferinin nedeni budur. Bu, aslında hatırlamanın gücünü ve geçmişin benimle birlikte var olan olarak her an yeniden kendisine yaklaşılabilişliğini anlatan, anılara bir tür güven iadesidir, ama tam da unutmanın başarısızlığı yüzünden olduğu gibi kalamayan anılara. Nostalji, unutmanın zayıflığını, hatırlamanın gücüllüğünü ortaya koyan bir alegori biçimidir.

Film-varlığın nostalji manzarasını kuşatan melankoli, tedirginlik ve tekinsizlik, yalnızca geçmişin hatırlanmasındaki bu maddesizliktendir, bulutsuluktandır. Onun için Tarkovski'nin film dünyasındaki insanlar, gerek geçmiş zamanda gerek şimdiki anda olsun, hipnotik bir etkiyle hayâletimsi bir edayla, âdeta ayakları yere basmıyormuş gibi yürürler. Uğurlama sahnesindeki kadınlar, uçar gibi resmedilir. Dünyevi mutluluğa en yakın olan Eugenia bile ayakları yere en sağlam basan, bu bağlamda şimdiki anda yaşamaya odaklanmış olmasına, geleceğe ya da geçmişe duyduğu kayıtsızlığa karşın, otelde Gorçakov'un dikkatini çekmeye çalışırken kayıp düşer, baştan çıkarma girişimlerinin biraz da cezası olarak da olsa.

Filmlerinde karakterlerin içine kapanık, dünyaya ilgisiz olduğunu düşünmemize neden olacak şekilde arkadan verilen ve âdeta havada süzülüyorlarmış gibi mekândan kopuk yakın plan baş çekimleri de bu hipnotik durumu yansıtır. Onları hep arkadan görürüz, perdeye bakan seyirciden yüz çevirmişler, içlerine dönmüşlerdir. Tarkovski'nin *İz Sürücü*, *Ayna*, *Nostalji* gibi pek çok filminde sırtını dönmüş, kafalarını hep arkadan gördüğümüz karakterler vardır. İnsanî varoluşun zamansal ve tam da bu nedenle duygulanımsal yapısının fenomenolojik bir ifşası olduğunu düşündüğüm bu hipnotik etki, insanın mekânı ve zamanı duygularıyla hesap ettiğinin, tecrübe ettiğinin bir anlatımıdır.

İnsan, duyguları sayesinde katı ve ayakları yere basan değil, esnek, kırılğan, hafif ve değişkendir. Bu yapıdaki insana ait bir varoluş tarzında, benim tarafımdan algılanmaya muhtaç maddesel dünya, bilincime özdeş kalmayacak, her daim onunla özdeşleşmeyecektir. Onun için duygulanım anlarına adanmış, ayrı bir bakıncak açar gibi anlatının ortasına yerleştirilmiş geriye dönüş efekti (*flashback*) gibi sinemasal anlatım tekniklerine başvurulmaz. Arzulu ve sevgili beden, bulunduğu anda ve yerde, başka bir zamanı şimdinin ufku önünde açabilir, hüznülenebilir, özleyebilir, acı ve yalnızlık

ekebilir, umut edebilir, hayâl edebilir.       insan böyledir; hatırlar, unuttur,    ler, uykulu bir varolu tur onunki...

Oysa doğal zamanın  n  hiçbir şey kurmaz, hemen yeniden ba lamak içindir (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 235). Kilise zangocunun dediği gibi, hiçbir şey yaratmayan bakmalar olur bu anlarda. İstemsizce, alışkanlığın verdiği   t c l kle, “[i] birliğim olmaksızın benden fi kırarak yükselen bir bedensel varoluş[un]” (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 235-236) bakıp görmeleridir, i itip duymalarıdır bunlar. İnsan, hatırlama ve unutma diyalektiğinin gölgesinde, işte bu   t c  zamanın ve mekânın sınırlarını zorlamakta, mekânı ve zamanı *kendisi için* var kılmaktadır. İnsanın zamansal bir varoluşa sahip olduğu, bu hipnotik çekimlerle betimlenir. Hatırlamanın-unutmanın engel olarak ortaya çıkışındaki gerilimler, insani varoluşun bir   zelliğidir ve tam da bu yüzden film-varlığın uzamında bir kesinti ya da bir delik olarak, veyahut mevcut uzama ve zamana dışsal ve yabancı bir şey olarak beliren *flashback* yöntemi kullanılmaz; bütün bir geçmiş, bir hayat öyküsü biçimi olarak bedenın bulunduğu ve gittiği her an ve yerde devralınır.

Bu sinema yönteminin, hafızanın bizatihi deneyimlenmesi bakımından ortaya koyduğu betimleme odur ki geçmiş, geleceği de kapsayacak şekilde bütün bir ömre ve yaşam kesitine yayılmış bir duygulanımlar  emasıdır, bir yaşam öyküsünün bedenleni idir, onun için de kişisel ve kaotiktir; kaotiktir       tamamlanmamı tır, hayat devam ettiği sürece yeni birle imlere girecektir, bu bakımdan geçmiş de gelecek gibi tahmin edilemezdir. Bu nedenle de bireyin duygusal yaşamına yayılmıştır ve bu duygusal yaşam tarafından da ku atılmı tır. Geçmişe sahip olma, kendini biçimlendiren, yontan bir varolu tur. Onun için * z Sürücü* filminde,  zci’ye ait geçmiş ile şimdi arasındaki sınırların bulanıkla tıldığını gördüğümüz hayâl ya da hatırlama sahnelerinde, aynı anda şimdiki zamanda bulunan endüstriyel mekânın nesnelerini görürüz.      

uygar dünyanın biçimleri, onun geçmişinin yurdu, hayat hikâyesinin harcı ve bu yönüyle de hatırlama biçimini şekillendiren dışlanmışlık duygusunun ufkudur. Gorçakov'un geçmişinin yurdu ise Rus kırsal manzarasıdır, köle bir müzisyenin peşine düşmesinde, özellikle doğum konusu dolayısıyla annesi ve karısı arasındaki geçişkenlikte sembolik anlatımını bulmuş bir doğa manzarasıdır; toprağa ve doğaya bağlı değerlerin kuşattığı bir manzara!

Nostalji filminde sık sık karşımıza çıkan sıla manzarasını, filmin çeşitli noktalarında alıntılanan, Tarkovski'nin yarattığı bir sahne parçası olarak yorumlayan Green'e göre, Gorçakov'un hafızası, burada şematik bir göstergeye indirgenmiştir (1993: 118). Ben, bu otobiyografik şemanın bir duygulanım şeması olarak hafıza mefhumunun ontolojik bir özelliğini ortaya koyduğunu düşünüyorum ki bu özellik, geçmiş zaman ile şimdiki zamanın -Bergson'un zamanın kristâlleşmesi uyarınca ortaya koyduğu gibi- kesin çizgilerle ayrılmadığıdır.

Kilise sahnesinde, şimdiki zamandaki kilise ile Gorçakov'un yatay olarak baktığı yöndeki geçmişe iye sıla manzarası, iki ayrı mekânın dışsal olarak yan yana getirilmesi değildir; renk tonları arasındaki geçiş aracılığıyla iki mekân arasındaki dışsallık indirgenir ve bu yolla iki mekânın, Gorçakov'un zamansal varoluşunda içkin bir yaşam örüntüsü olarak birarada yaşandığı keşfedici bakışa sunulur. İnsan, "kendi geçmişi olarak vardır" düşüncesinin, imge maddesi aracılığıyla görünür kılınmasıdır bu. Heidegger'in dediği gibi, insansal varoluş, kendi geçmişi olarak bir varoluş ise geçmiş, gelecekte de devralınacak olan bir yaşam örüntüsüdür; dolayısıyla geçmiş hiç de geçmiş değildir, kişisel varoluş örüntüsünü dokuyan bir sürekliliktir, yeter ki hatırlanmaya, daha doğrusu keşfedilmeye, farkına varılmaya istekli olunsun. Bu bağlamda, zamanın (ve zamansal varoluşun) görünür kılınışına adanmış bir parçadır, Gorçakov'un sılası.

Gorçakov'un çamura düşen teleği almak için eğildiğinde gördüğümüz ayaklarının altındaki beyaz kadın şalı da, anıların olduğu gibi saklanmamasının bir alegorisidir. Sisler içindeki nostaljik yuva manzarasında, kadınlardan birinin üzerinde gördüğümüz şal, bir hatırlama ânından kalan tek şeydir, biçimi ve işlevi yerli yerinde olmayan bir objedir o, kendi bağlamından çözülmüştür. Şal, beyazlığına ve masumiyetine karşıt biçimde, Gorçakov'un çamurlu ayakkabılarının altında ezilmektedir. Gorçakov'un ayak bastığı nostalji toprağı, bu açıdan biraz İzci'nin *Bölge*'si gibidir; burada da her şey her an değişmektedir, geldiğiniz yoldan geri dönmeniz olası değildir ya da geçmişin imgesindeki şalı olduğu gibi görmeniz olanaklı değildir, orada siyah renkteyse, işte burada, ayaklarının altında beyazdır.

Tam da bu değişkenlik dolayısıyla, Gorçakov'un düşünceleri kuş misali, şimdiden geçmişe, geçmişten şimdiye, Eugenia'dan karısına karısından Eugenia'ya konar. Tarkovski'nin filmlerini ilk bakışta bu kadar esrarengiz kılan şey, farklı düzlemler arasındaki bu geçişlerdir (Green, 1993: 118). Bu geçişleri, “zaman-imge” yaratmanın yollarına adanmış bir film uzamında, hafızanın poetik kavranışına dair tezler olarak okuyorum ben. Hafıza poetikası, hatırlama-unutma gerilimi bağlamında, hafızanın namevcutlaştırıcı hareketine bağlanır. Tarkovski, farklı düzlemler arası geçişle bu poetikayı icra eder.

Söze dökmeye çalıştığım şey, hafızanın, imge sorunsalı çerçevesinde varolmuş olanın saklanması dolayısıyla, yani ille bir bulunma sorunsalıyla ilişkilendirilmesiyle ilgili olarak bulunuş metafiziğiyle değil, bulunmayışla olan ilgisidir. Burada, “çağrışım sihri”yle işleyen nostalji kavrayışını sarsacak bir bulunmayış metafiziğinin olanaklarını keşfederiz. Hatırlamak, bu bağlamda yeniden üretme yetisidir, ama Halbwachs'ın da dediği gibi yeniden üretme, yeniden bulma değildir (2016 [1925]: 128). Çünkü “algılamak, hatırlamak değildir” (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 54). Algılamak,

hatırlama vesilesi olmaktan çıkınca, şimdiki zamandaki eyleme en uygun anıyı hafıza deposundan çıkarıp bulmak gibi, madde ile bilinç arasında bir örtüşme varsayan kuramda bir gedik açılır.

Oysa, söz konusu örtüşmeyle temas hâlindeki çağrışım düşüncesi, algıyı hatırlama efektlerinin bir tür manzarası kılıyordu. Bergson'un düşündüğünün aksine, algılamayı yalnızca bir hatırlama vesilesi olarak ele alan anlayışın tersini ortaya koyan bir yaklaşım vardır burada ki filmin *flashback* yerine renk kodları kullanmasının ardındaki alegorik anlamı burada aramalıyız. Zaman-imge'nin bir olanağı olan film-varlığı *hatırlama poetikası* olarak anlamlandırmamı sağlayan bu renk diyalektiği, hafızaya yeni bir kavrayış getirmek açısından kışkırtıcı bir sorunu devralır.

1. Dünyaya Düşkün Bir Bilinç, Seyre Dalmış Bir Göz: Hafıza

Merleau-Ponty'nin fenomenolojik algı kavrayışı, tek tek algılanan şeylerle sınırlı olmayan bir kendinden taşma kipliğidir (2017 [1945]: 113). Heidegger'in bulunuş metafiziği dediği şeyi aşan bir gücüllüktür; her bakışın sınırlı, perspektifsel olduğunu hatırdan çıkarmadan, algılanan nesnenin fiili deneyiminin ötesine uzanan, nesneyi ilişkide olduğu diğer nesneler ve başka insanların bakış açısının ve başka başka zamanların da olduğu ufka yerleştiren bir kendinden taşma hâlidir. Merleau-Ponty'nin bütünsel bir yönelim olarak ele aldığı algı edimi, duyulur algıyı, yani kendi deyimiyle gölge algı olan algılanan şeyi aşan bir total anlam kaynağıdır (2017 [1945]: 496).

Buradaki algı, varlığı hep kendininki olan, kendi kendiyle mesafesiz, kendini kendinden bilen, kendisiyle tespit, verili olgu ya da kendisine ilişkin bir ideden çıkarım yapma yoluyla değil, bizatihi kendisi üzerinden doğrudan temas ederek haberli olan, yani kendine has bedeni olan varolanın algısıdır; algıladığı her şeyde aynı zamanda kendini algılayan bir bilincin algısıdır, düşünürken kendini konuşan, kendini ortaya

koyan varlığın algısıdır (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 496-497). Yani tek seferde söylemem gerekirse, algılamak, yaşamak demektir. Bütün yönleriyle, zamandaki ve mekândaki bütün yönelimleriyle birlikte yaşamak, olanaklılıklara açık olmaktır.

Onun için *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de Alexander, yaşamak için tek bir günü olduğu hâlde, o tek günün içinde kendi yaşamının içinde soluk alıp veren sonsuzluğu, yani olanaklılığı duydu. Sonsuzluk, ondan ayrı olan dünyanın aşkınlığı olarak onun algılarında kişisel bir hikâyeye dönüşüyordu, yani öznelleşiyordu. “Hastaneye gitmeyeceğim Anna” der. “Yarın için planlar yapmak istiyorum. O yabancı bana aynı müzikle karşılık verecek ve bana kelime satacak birisi daima olacak”. Kendini kendinden bilmek, ancak yaşamak sayesinde mümkündür. Bu ise algıyı, algılayan ile algılananın birliğinde, ucu açık bir şey olarak anlamak demektir.

Özgür ve yaratıcı eylemin koşulu olan başvuru repertuarı, hafızanın korunaklı duvarları arasında saklanan ideler, düşünceler, katılaşarak tasarımlar hâlini almış geçmiş zamanın duygulanımları, imgeleri değil, bizatihi yaşamının, yani şimdi ve burada olmanın, dünyada olmanın anlam yaratıcı bir kaynak olarak gücünü olumlayan algının kendisidir. Sonlu ve belirli algı, olsa olsa der Merleau-Ponty, bu total anlam olan algının kendini göstermesidir (2017 [1945]: 494). Bu ise Gorçakov'un sıra manzarasının, dolayısıyla hafızanın ve hafızanın icrası olan nostalji, özlem gibi duygulanımların, psikolojik veriler değil, yaşam örüntüsünün bütününden fışkıran içkin bir anlam olduğunu anlamamızı sağlayacaktır. Ayan beyan öznenin kendisinin dışında/karşısında, *kendi hâlinde* varolan bir dünya varsayan ve ona doğru yönelmeyi, görme yoluyla uzanmayı, kendinden taşmayı, kendi kıvrımlarının dışına çıkmayı isteyen bir varoluştur insanın. Alexander'ın dediği gibi, “Bu gece öbür tarafa göçüyorum, sana (karısı Anna'ya) getirdiğim kelimelerle... Sen buradasın. Her şey gerçek, her şey bekliyor”.

Hatırlama, seyrân etmektir. Ama çıkarı olan, bedenın varoluşunun zorunluluğundan ileri gelen, belli bir amaç ve gereksinimler etrafında yapılanan bir müşahade etme değildir bu. Hafıza, dünyanın kendi hâline bırakılmasıdır, olduğı her ne ise öylece bakan saf seyirdir. Hafıza, bilginin değil, saf bakışın alanındadır. Hafıza, çıplak yaşamın, amaçsız kendiliğinden eylemlerin mayasıdır. Oysa hatırlama sahnelerinde hep bir amaç, eylemlilik, geçmişe dair bilgi edinme merakı varsayılır. Geçmişe dönüş efektleri ve *flashback*, bu varsayımın ortaya çıkardığı biçimlerdir. Karakter niçin hatırladı? Tarkovski neden sepya görüntülere başvurdu, film boyunca neden sürekli sıra manzarasını görüş alanımıza taşıdı? Nedenselliklerle birbirine mantık ilkelerince bağlanan birçok toplumsal, kültürel, psikolojik, travmatik, politik “açıklama” ortaya konur: Rus kırsal manzarası İtalya’dan farklıdır, karakter sürgün deneyimini anlamak istemiştir, acı çekiyordur, karısına ihanet etmek istemiyordur, kültürlerarası karşılaştırma yoluna gidiyordur, travmatik bir olay yaşamıştır ve bununla yüzleşiyordur vb.

Geçmişe yaklaşmanın tarih biçimini ele alırken, insan eylemlerinin nedensizliği üzerinde durmuştum. Tarih felsefesi alanında, tarihe ilerleme idesiyle kendini gerçekleştirecek bir tinin ereğı olarak bakmak ile geçmişe herhangi bir anlam perdesinden bakmadan sırf merak konusu olarak bakmak arasındaki ayrım, tarih anlayışları ve çalışma metotları arasındaki ayrılığı ortaya koymuştu. Ancak her hâlükârda bizatihi *tarihçi* figürünün varlığıyla, nedensiz olaylar ve eylemler, bizatihi tarihçinin anlatmayı seçtiğı bir olay örgüsü tablosunda yerli yerine konarak bir yaşam hikâyesi kesiti ortaya çıkarılır ve her eylem, bir amaç ve belirlilik kazanır. Hatırlama ise amaçsızdır, kendiliğindendir.

Bir şeyi öykülemek ile onu kendi varlığı içinde kavramak farklı şeylerdir. Hafızanın hatırlaması, bunun için geçmişe yaklaşma biçimini olay örgüsüyle dokuyan

tarihin hatırlamasından farklıdır. Hafıza, olay örgüsü değil, varlığı kendi hâlinde kavrama olanağıdır ki hafızayı saf duyuşal müşahade edişin alanına yerleştirmemi, dolayısıyla algının alanını daraltıp, onu kendi bahanesi ve rengi olmaktan çıkaran bir görme biçimi olarak ele almamı sağlayan bu yapısal özelliğidir. Gorçakov'un manzarası, bir öyküleştirme sunmaz. Çünkü hafızanın hatırlaması hedef gözeten, kapsamlı, açıklama amaçlı ya da bilgi vermek amaçlı değildir.

Sözlü tarihi, tarih ile hafıza arasında bir geçiş alanı olarak betimlemenin nedeni budur. Sözlü tarih, bir zaman bilinci ortaya çıkaran mahremiyet duygusuyla öykülemenin ortasında belirir ve bir anlatı biçimi, dolayısıyla öyküleme sıfatıyla tarihin türleri arasındaki yerini alır. Çünkü bu anda, anlatının söz imgesi aracılığıyla biçimlenmesinde işe yarar bir şeyler aranır, dolayısıyla bizatihi anlatma ediminin kendisi amaçlıdır ve rastlantısallıktan uzaktır. Buradaki tek kendiliğindenlik, hedeflenmediği hâlde, tarihin söz imgesi sayesinde başka türlü fark edilemeyecek yazılı kaynaklara ulaşması ve ayrıca bedeninin tavrında kendisini dışavuran beklenmedik bir şeylerin varlığı olur. Bu da konuşanın hatırlamalarının kendiliğindenliğindendir. Hafızanın edimleri ve biçimlendirmeleri hedefsiz, tasasız ve doğaçlamadır, dolayısıyla kaotiktir; çünkü geçmişe yaklaşmanın gelecekte alacağı hâli de hesaba katan bir varoluşun gündelik hâllerine yayılmıştır. Bunun ele aldığım filmlerde yürüme edimiyle açılan manzara alegorisinde tezahür etmesi, dikkat etmemiz gereken önemli bir noktadır.

İçinde bulunduğumuz tarihsel durumda, hafıza adı altında tartıştıklarımız, tarihin konusudur, türüdür. Dışarıdaki dünyayı algıladıkça beyinde imgeler hâlinde arşivleyen, hapseden bir bilincin geçmişle ilişki kurma tarzı değildir hatırlama. Hatırlayan bilinç, dünyayla iletişim kuran, onu karşısına alıp seyreden, dolayısıyla da içe çekilen değil, dışarıya doğru uzanan, dışavurumcu bir hamle yapmak için düşeyazan bir bilinçtir, bir

“düşkünlük” hâlidir onunki. Tıpkı Tarkovski’nin dışavurumcu tarzında bir örneğini bulduğum gibi. Hatırlama, depodakileri çağırma değil, bugünden geriye doğru tek tek soyma, namevcutlaştırma hareketidir. Başarısızlığı da hep burada, bugünden, hazır verili olandan, yani buluntu olandan sıyrılamamasındadır, dolayısıyla hatırlama, bu hareketin, yani sıyrıлма hareketinin kendisidir; ki bu hapseden değil, indirgeyen bir harekettir. Böyle bir hareketin yönü, geçmişten bugüne doğru getirme değil, şimdiden, verili olandan adım adım geriye yaklaşmadır; ama yine bilincin kendisine doğru bir uçuşla değil, varoluşu kuşatan içkin anlama doğru düşmeyle.

Gorçakov’un sıra manzarası, onun için her ne kadar ilk etapta zihinsel ve iç dünyaya iye gibi dursa da su, çamur ve buhar gibi maddesel imgelemle devralınan, yani iç ile dışın, algılayan ile algılananın birliğinden devralınan bir bütünsel anlamdan fışkırır; şimdiki zamana yabancı ve dışsal değil, içkin ve gelecekteki bir olanak olarak da dünyayla iletişimi sürdürükçe sürekliliği olan. Geçmişin, kişinin varoluşunu kuşatması, bütünsel anlamı yakalayan daha içkin bir algı kavrayışı sayesinde anlaşılabilir, anıları uyukladığı yerden çıkaran, onlara seslenen algıların zihne doğru yaptığı hamleden değil.

2. Sonsuza Açılan Bir Pencere: Beden

Algıyı bu biçimde anlamlandırabilmek, bedeni, mekân ve zaman ilişkileri bakımından doğru yere yerleştirmekle ilgilidir. Merleau-Ponty’nin algı teorisine göre, beden, nesneler arasında bir nesne değildir (2017 [1945]: 113). Klâsik psikoloji de aslında insanî bedeni bir masadan ve lambadan ayırt ederek bunu ortaya koymuştur. Bir nesneyi nesne yapan, bakışımın menziline göre, yani görüş alanımdan uzaklaşabilmesine veyahut yakınlaşabilmesine bağlı olarak benim onu görebilme kadar göremeyebilme olanağımın da olmasıdır. Bir nesnenin öyle bir varoluşu vardır ki, der Merleau-Ponty, yokluğunun mümkün olmasından ayrılmaz (2017 [1945]: 137). Oysa Heidegger’in dediği gibi, varlık *hep benimki* (2008 [1927]: 44) olduğuna göre,

bedenimin mevcudiyeti, -nesnenin mevcudiyetinin aksine- yokluğunun imkânsızlığındadır. Bir nesneyi algılamayı bırakabilirim, ama bedenimi algılamayı bırakamam. Tam da bu nedenle, beden, kendisi hakkında, dünyadaki diğer şeyler arasına yerleştirebileceğim bir nesne hakkında konuştuğum gibi konuşabileceğim bir şey değildir.

Bedenin kalıcılığı, hep benim tarafımda olan bir kalıcılık olduğu, görme alanımın dışında olduğu için, keşfedilmeyi reddeden, bana kendini hep aynı açıdan sunan bir kalıcılıktır. “Onun kalıcılığı, [...] gözden kaybolabilen nesnelerin göreceli kalıcılığına temel oluşturan mutlak bir kalıcılıktır” (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 140). Bu bağlamda, dışarıdaki nesnelerin varlığının ya da yokluğunun, bedenin belli bir yerde ve zamanda olmasına bağlı olduğu bu söz sahibi bedeni gözlemleyebilmek için, yine gözlemlenebilir olmayan bir başka bedene gerek vardır (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 137-138). Yani kendisi hakkında *refleksiyon* yapabilen bir bilince.

Beden, kalıcılığı benim tarafımda olan olarak, dünyaya açılan gözümdür. Beden dünyaya bir bakış açısidir, der Merleau-Ponty (2017 [1945]: 113). İşte nesnel bedeni dışarıdan gözleyen, onun hakkında düşünebilen bir diğer beden de, nesnel bedeni bir bakış açısının biçimi olarak devreye koyan bu bakış hakkındaki bilinçtir. İşte bu, görmeyi, bir madde parçası olarak retinanın marifeti olmaktan çıkaran anlamın içkin doğuşudur. Dolayısıyla şimdi, Bergson’un algıyı çeşitlendiren ve bir eylemin kendisine başvurarak yeni bir şey yarattığı, algının çağrısıyla harekete geçen anı imgeleri kavrayışının tam tersi bir kavrayış belirir.

Burada artık eğer algıyı çeşitlendiren, zenginleştiren, nesnelerin varlığı ya da yokluğu konusunda söz sahibi olan beden ise algılamak, bir hatırlama vesilesi olmaz. Çağrışım silsilesi içinde algının uyandırdığı anılar, bulundukları yerden kalkıp kendilerini bana manzara kılmazlar. Arzulu ve sevgili beden, rastlantısal düşüncelere ve

doğal zamanın ânına tutsak değildir, hatırlamak için kendisiyle işbirliği yapmayan bu varoluş karşısında, yani bedenin zorunlu ve kendiliğinden varoluşu karşısında bu kadar etkisiz değildir. “Ben mutlak kaynağım” der Merleau-Ponty, “varoluşum, öncüllerimden, fiziksel ve sosyal çevremden ileri gelmez, onlara doğru ilerler ve onları destekler” (2017 [1945]: 11). Bunun anlamı şudur ki ben bir geleneği, bir düşünceyi, bir duyguyu devralmadığım, onu bakışım ile kat etmediğim sürece, söz konusu gelenek ya da geçmiş, benim için zaten orada değildir. Bu düşünce, anıların kendiliğinden korunması ve bir nesneyi/maddeyi duygulanımlardan bağımsız kendinde bilme sorunsallarını kökten yıkan bir eleştiriyi devreye koyar.

Anılar, olduğu gibi korunsun ya da korunmasın, ben onları kendi ilgime mazhar etmediğim sürece, çağrışım sihriyle kendiliklerinden harekete geçecek şeyler değildir. Anılar, düşünceler, gelenekler, benim için hazırda bekliyor değildir. Buna fiziki ve sosyal çevrem de dâhildir. Böyle bir düşünce, dünyanın benim için var olmaya başladığı şeklindeki düşüncenin reddidir (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 12). Dünya şurada, bedenimin benim tarafımda olduğu bilincim burada. Dünya ve bilinç, madde ve bellek, henüz birbirine açılmamış, iletişim kurmamış, ezberden, alışkanlıktan ve gündelik hayatın sıradanlığı içinde *kendi hâlinde* iki varoluştur (Merleau Ponty, 2017 [1945]: 493-494). Bu anlamda, dünya bir aşkınlıktır, yani henüz deneyimlemediğim için, çıplak varoluşlarını dünyada olma yoluyla, *zaten* dünyada olduğum için bildiğim, ve böylece aslında haklarında hiç de bir şey bilmediğim, Merleau-Ponty’nin deyişiyle çıplak varoluşlarını *körcesine* olumladığımdır (2017 [1945]: 494).

Bu yaklaşım, nostaljinin tarihsel bir duygu olarak yerini tayin etmemizi olanaklı kıldığı gibi, Gorçakov’un hatırladığı sıra manzarasının neden günlük yaşantısını kuşattığını ya da Tarkovski’nin sık sık alıntılıdığı bu parçanın neden bir hafıza şeması olduğunu anlamamızı da sağlar. Nostalji, tıp biliminin konusu olarak ortaya çıktı 17.

yüzyılda, daha çok tat ve işitme duyumlarının tetiklediği çağrışım sihriyle işleyen bir rahatsızlık olarak ortaya konsa da biz onu şiir biliminin ele aldığı biçimde ele alalım; yani *tarihdışı* bir olgu olan çağrışımın ziyade, kendini bir yaşam örüntüsüne dışarıdan bakan *tarihsel* bir gözle değerlendiren modern bir gözün belirtisi olarak, yani geleneğin dışına çıktığı için geleneği görebilen izlenimci bir gözün belirtisi.

Dünya, benim için var olmaz, onu kendim için varlığa getiren, yani var eden benimdir. Bu demektir ki Bergson'un da gayet iyi bildiği gibi, duygulanımlar olmadan dünyayı görmek mümkün değildir, nesnenin varoluşundan farklı olarak insani varoluş bunun imkânsızlığıdır. Fakat Bergson'un gözden kaçırdığı da şudur ki duygulanımsal bir varoluş, dünyayı kendinde bilmeye engel ve algıdan temizlenmesi gereken bir şey değildir. Kişi, varlık birliğidir, varlığını icra ederken anlayandır; varlık, bu varlığı kavrayış tarzımdan ayrı değildir (Heidegger, 2008 [1927]: 50). *Her insan bir dünyadır* şeklindeki beylik sözün ontolojisi, Heidegger'in "dünyasallık" dediği, bu varlık birliğidir. Bu, psikolojinin, kişisizleştirmeye özdeş olan nesneleştirmelerine karşıt bir düşüncedir. Hatırlamanın ve hayâl etmenin de *kendinde* varolan dünyanın algısında payı vardır ki algılanan şeyden değil, algının kendisinden yola çıkarsak bunu anlayabiliriz. Yani herkesin bakışından özerk varolabilen bir dünyanın, bu özerk varoluş sırasında nasıl aynı zamanda da her birimizin deneyiminden itibaren kurulduğunu bilmektir aslolan. Bu bağlamda, Angelopoulos'un *Sonsuzluk ve Bir Gün* filmindeki hatırlama anlarına eşlik eden dans sahneleri, Gorçakov'un manzarasına yanıt veren ve daha dünyevi bir betimleme sunar.

Bu, sanki her daim kendine özdeş ve sabitmiş gibi özne ve nesne ya da bilinç ve madde arasında, iç dünya ve dış dünya eğretilmeleriyle anladığımız bir örtüşmeyi değil, sürekli değişen hareketli bir karşılıklılığı ifade eder, yani daha önce sözünü ettiğim özne-nesne ikiliğini aşan bir düşüncenin kapısını aralar. Bu, varolmak için

benim tarafımdan algılanmaya muhtaç bir dünyadır. Her algıda da görünür dünya yeniden düzenlenir, yeniden biçimlenir, karşılaşmalar yeniden tayin edilir.

Zangoç'un Eugenia'ya dediği anlamda, bir şey meydana getiren bir bakış için, varlığın, dünyanın, nesnenin *bizim için* doğuşunu, bizim için varolmaya başladığını anlamamız gerekir (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 220). Bu, bir tarihe, daha doğrusu bir geçmişe sahip olmak demektir. Bu, müstakilliktir, bağımsallıktır, şahsiyet kazanmadır, biçimlenmedir. Hatırlama, fenomenolojik bir seyre dalmanın icrası, şiirsel bir bilincin etkinliği olarak bu noktada belirir. Çünkü Merleau-Ponty'nin algı fenomenolojisi ışığında söylemem gerekirse, algı, hatırlamanın çağrısı değil, hatırlamanın ortamıdır. Pekiyi Zangoç'un sözünü ettiği şu tesadüfün kararına bırakılmayan bakmalar nedir? Her ne istiyorsak onu görebileceğimiz bakış, nasıl bir seyirdir? Bir şeyi hikâyeleştirerek anlatmaktan/yerleştirmekten ziyade, kendi varlığı içinde kavramak ne demektir?

Zangoç'un kastettiği bakış ya da *İz Sürücü*'nün inanç sınamasına dönüşen uzun yürüyüşlerin bahanesi hâline getirdiği dolambaçları ve en derindeki dileği kabul eden *Oda*'sı, gündelik kaygıların örttüğü, hergünlüğün sıradanlığında alıkonan bir varoluş biçimini ortaya çıkarmaya yönelik bir irade ortaya koymaktır. Çünkü “avcı olmak, güçlü bir istek gerektirir”. İrade ve etkinlik olarak insanı öne çıkaran romantik bir tavır! Hatırlanacak olursa *İz Sürücü*'de Fizikçi ve Yazar, *Oda*'ya girmek istememişti. Dünyayı kendi hâline serbest bırakan bu bakış, dünyeviliğin soğurduğu varlığın duyumsanmasına açılmış bir penceredir. Onun için Tarkovski'nin karakterleri hep bir eşikte dururlar.

Nostalji'de de Gorçakov, özlemini duyduğu manzaradaki gölü andıran, İtalya'nın görkemli bir tarihi eserinin ortasındaki su birikintisinin başında, *İz Sürücü*'deki üç adamın *Oda*'nın eşğinde durduğu gibi dinginlikle oturur. Heidegger'in insansal varlık tarzları olarak betimlediği bütün o dünyevi *ilgilenmeler* sırasında dağılıp gitmiş varlığı duyumsamaktır bu bakışın gayreti. Yalnızca insana ait olan, bedeni,

Merleau-Ponty'nin dediği anlamda dünyadaki diğer nesneler arasında bir nesne gibi yerleştirmeyi engelleyen öyle bir hâl vardır ki bu, “ilgilenme”dir (Heidegger, 2008 [1927]: 58-59). İnsan, hep bir şeye yöneliktir, dünyaya karşı ihtimam gösterir, bilinç hep bir şeyin bilincidir.

Bir şeyle uğraşmak, bir şeyi üretmek, kullanmak, vazgeçmek, kaybetmek, soruşturmak, gözetlemek, tartışmak, ayrılmak, gitmek, sevmek, isteğini yerine getirmek gibi, burada tek tek sayamayacağım bu varolma tarzları/ilgilenmeler, icra edilişleri sırasında tam da ait oldukları yerden, yani dünya içinde varolma'dan çözülmüşler, onunla içkin bağlantısını yitirmişlerdir; dağılmış, saçılmış ve parçalanmışlardır (Heidegger, 2008 [1927]: 58-59). Dolayısıyla beden de deneyimden değil, nesneler arası ilişkiden türetilmiştir (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 33). Duyum da özneye yönelik, öznenin tarafında olan bir şey değil de nesnenin kendine ait bir nitelik olarak görülmeye başlanmıştır (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 30). Bu ise nesnenin düşüncesinin, nesnenin yerine geçtiği bir bilinçtir.

Akıl kendinden itibaren başlatılmak yerine, nesne kendi varlığından hareketle kavranmak yerine, zamansız ve mekânsız evrensel bir kurucu aklın aşkınlığına havale edilmiştir. Oysa Heidegger'e göre, dünyadaki nesnelerden hareket etmek en doğal yol gibi görünse de dünyanın kendisini bütünsel olarak kavrayabilmek, kendisi de nesne olan dünyayı uçsuz bucaksız bir ilintililikler alanı, büyük bir rabita bütünlüğü olarak kavramak için, ne dünyada mevcut olan nesnelerden hareket edilmeli ne de insanlarla ilgili kesin bilgilere yaslanılmalıdır (2008 [1927]: 104). Bu bağlamda, varlık sorunu büyük bir ilintililikler bütünü içinde kavrandığından, bütünselci bir yaklaşımla ele alındığından, mekânın ve zamanın bu katıksız ilişkisellikte ve birlikte-oluş'taki anlamını yeniden tayin etmek gerekir. Nesneyi, ona ilişkin *logosta*, *sözde*, *yargıda* değil, kendi varlığından hareketle anlamak, mekânın kendisini keşfedici bir bakışa

sunmakla olanaklı olur. Varlığın anlamı, mekânda var olmak değil, ilişkiselliktir, bu bakımdan mekân da “karşılaşma”dır (Heidegger, 2008 [1927]: 116).

İnsanı kuran şey, dünyadaki varolanlarla karşılaşmadır, onlara mekân-sunma’dır. İnsan, bu ilintilenmeyle nesnelerin yerini değiştirir veyahut onları ortadan kaldırabilir veya onlara yer tayin edebilir. Tarkovski, onun için *İz Sürücü*’de sık sık mekânda birlikte-varolan nesnelerle varlık-yokluk oyunu oynar, birtakım yanılsamalar yaratır. Özellikle *Bölge*’den döndükten sonra, Fizikçi ve Yazar hakkında hayâlkırıklığına uğradığı ve onların inanç sınavından geçemediğini söylediği sahnede, karısı onu dinlenmesi için yatağına yatırırken, yatağın sağında duran pencerenin, bir başka planda yatağın tam başucunda olduğunu görürüz. Üç adamın *Oda*’nın eşiğine vardıklarındaki kum tepeciklerinde, çerçevenin sağından görüş alanına girip mekânı diyagonal biçimde kateden bir kuşun kanat çırparak uçarken, tam yere konmak üzereyken birden yok olduğuna tanık oluruz. Burada, duygulanımların ve kendi için var kılmadıkça mekânda görünmez olan varoluşların şekillendirdiği öznel bir mekân algısının doğuşu icra edilir.

Yer, Heidegger’in *el-altında-olanlar* diye betimlediği nesnelerin dikkat çekmezliği içinde hep huzurumuzda bulunur (2008 [1927]: 116-117). Yani yer’in kendisi, nazâr-ı dikkatten kaçır. Nesnelerin mekânsallığı altında örtük kalan yalın mekânı ifşa edecek olan, bu karşılaşmalar sırasındaki yer tayin etmelerdir. Bunun için gündelik varoluşun, dünyevi telâşların alıkoyduğu, bizatihi varlığın kendisinin duyumsanmasına yönelik varoluş tarzları için, gündelik olanın kör bakışından çıkmayı sağlayacak yabancılaştırıcı bir bakışa gerek vardır. Bunun için nesneleri, alet edevatlık olmanın dışında kendi hâline bırakan bir görme gerekir ve yeterlidir.

3. Uzun Çekim'in Ontolojisi: Oyalanan ve Olmaya Bırakan Bir Varoluş

Mühürlenmiş Zaman adlı kitabında Tarkovski'nin, doğrudan gözlemi film imgesini ayırt edici kılan bir unsur olarak almasının ve film yapma pratiğini kameranın hareketiyle gerçekleştirdiği yavaşlamış ve gezinen/izleyen çekimlerden elde etmesinin (aktaran Kreider ve O'Leary, 2013: 4-5) kökeni, öznenin fiziki olarak ayrı, somut, gerçek ve öznenin yöneldiği dünyanın varlığı -ki görüyor olmak bunu kanıtlar- ve onun özne için ifade ettiği anlamdır. Film-varlık, bu açıdan bir varoluş tarzına, algılama biçimine, mekân sunmaya, yani öznenin dünyayla iletişimine tanıklık eden, bir bilinç ânını yakalayan üretilmiş bir nesnedir/yapıttır. Tarkovski, film imgesinin ancak ve ancak çekim *sırasında* kadrajda var olduğunu söyleyerek (aktaran Kreider ve O'Leary, 2013: 7), aslında tam da imgenin algılayan bedenle ilgisine dikkatimizi çekmiştir.

Kristen Kreider ve James O'Leary, uzun çekimlerin ritmi olan uzun sürenin, filmi yapanın bir nesneyi algılayışının onu gözlem olarak sunmasının yolu olduğuna değinerek, bunun, Tarkovski'nin film-imge kuramını zaman'la ilişkisinden yer'le ilişkisine doğru genişlettiğini söylerler (2013: 9-10). Yazarlar, Tarkovski'nin *Nostalji*'nin çekildiği yerin, her ne kadar kameranın kaydettiği gerçek bir yerin görüntüsü olsa da icat edilmiş bir yer olduğuna dikkat çekmesine dayanarak, Tarkovski'yi, 'dış' bir dünyanın gerçekliğini, onu 'içsel' bir dünyayı ifade etmenin bir aracı olarak kaydetmek için dikkatle inşa eden biri olarak tanımlamışlardır (2013: 12).

Kuşkusuz kamera, onu elinde tutanın dünyaya açılan gözü olsa ve bu anlamda pek de mekanik bir göz sayılmasa da somut gerçekliğe çevrilmiş bir aygıt olarak bir belgeleme aracıdır aynı zamanda, ama aygıtın bu gerçek mekânla olan ilişkisi, hafıza söz konusu olduğunda, madde ile bilincin örtüştüğünü varsayan ve bu bağlamda yansıma metaforuyla ifade edilen olguları akla getirebilecek dış dünya-iç dünya ayrımından ziyade, bir iletişim sorunsalı olarak görülmelidir. Tarkovski'nin uzun takip

çekimleri, mekânı, bir iç dünyanın gerçek dünyaya yansıması olacak şekilde *içinde* varolunan bir yer değil, *birlikte-varlık* olarak algılayışının sinemasal olanağıdır. Bu tip bir çekimle Tarkovski, mekân sunmakta, karşılaşmaları tayin etmekte, dolayısıyla düşünülen, kavram olarak varolan mekânı değil, yaşanan, birlikte-varolunan mekânı ve onun kendi öznel varoluşu için ne anlama geldiğini betimlemektedir.

Nostalji filminin mekân imgesi, filmin çekildiği gerçek yerin (Bagno Vignoni'nin) bir temsili değildir, Tarkovski'nin kendisinin deneyimlediği bir yerdir. Benim bu çalışma açısından hatırlamanın bir olanağı olarak gördüğüm saf görmenin icrası, zamanın ritmini hissettiren ve mekânda varolmayı ilişkisellik, karşılaşma olarak tayin eden, bu yavaş ve gezinen takipçi kameranın ağırkanlı hareketidir. Kameranın hareketi, onun ardındaki algılayan kişinin bedensel jesti olarak bir yürüme edimini devralır. İmgenin edim hâlinin, yani yürümenin beklentisizliği ve kendiliğindenliği, dünyayla naif temasın yolunu açan fenomenolojik unutuşu, yani aslında arayış olanağı olarak kavramlaştırdığım hafızayı olanaklı kılar. Böyle bir hafızanın etkinliği/biçimi, zamanda ve dolayısıyla mekânda oyalanan film-varlıktır. Fenomenolojik mekân, filmin bedensel jesti olan sinematografik olanakta açılır, keşfedilir. *Kendinde* dünyayı *kendi için* açımlayan yönetmen, bu karşılaşmalar aracılığıyla gördüklerine bir yer tayin eder, yani kendi dünyasını oluşturur.

Uzun çekim, oyalanan bir varoluşun biçimidir. Oyalanma, zamanı esneten ve mekâna yayılan bir varolma hâli olarak hatırlamanın ritmini açığa çıkarır, bu ise zamansal olanakların mekânda açılmasındır. Hatırayı ortaya çıkaracak olan, bilinçte birikmiş imgeler manzumesi değil, bu oyalanmanın ortaya çıkardığı keşfedici bakıştır. Hatırlamayı bedensel imgelemin konusu yapan şey, geçmiş, şimdi ve geleceğin bütünsel olarak bir varlık birliğinde açılacak, ilgi gösterilecek, her an yaklaşılabilmenin olanaklı olduğu ufuk olarak ortaya çıkarılmasıdır. Zamanın mekânsallaşma, yer tayin

etme yoluyla söze dökülmesi, bir deneyim olarak hatırlamada bedenın varlığını dikkate almayı gerektirir. Film-varlığın gerek kameranın izleyen çekimleri gerek karakterlerin yürümesi şeklinde tezahür eden bedensel, yani edimsel imgesi, yalnızca ilgilendiğı, yöneldiğı, özen gösterdiği dünya malına değil, onlar aracılığıyla, onlardan vuran şavkla geriye ya da ileriye de, yani zamana da yönelebilir.

Dikkat edilecek olursa, Tarkovski'nin ele aldığım iki filmi de karakterlerin bedensel imlemeleriyle icra edilir. Ama çalışan, yorulan, hedefleyen, kaygılanan, odaklanan, savaşı, egzotik yerler keşfeden, karşılaştıran, kıyaslayan, okuyan, eleştiren, savunmalar yapan bedenler değildir bunlar. *İz Sürücü*'deki gibi dolambaçlardan geçen, bekleyen, dokunan, elbiseleriyle suya giren, çamura batan, toprağı uzanan, ıslana tüte kuruyan, çimenleri koklayan, uyuyan, yorulan, amaçsızca bakan ya da *Nostalji*'deki gibi bir kaplıcanın buharında demlenen, deliye özgü bir jestle ayakkabılarıyla havuza girip bir mumu sönmeyen yerine koymaya çalışan bedenler.

Fenomenolojik bir tefsirini sunduğum bu filmlerin zamansal yapısı, hem karakterlerin hem de bir oyalanma biçimi olarak uzun çekimin doğaçlama mekânlar oluşturan edimsel imgelemleriyle dokunur. Sürekli değişen, geri dönüşün olanaklı olmadığı, yani zaman-imgeler olan mekânlar, dolayısıyla olduğu yerde sona eren, açıldığı yerde kapanan, algının her defasında yeniden biçimlendirdiğı hakikatler. Bu, yürüme, yavaşlama, eyleşme ediminin her daim gözün yeniden biçimlendirmesine açtığı manzaranın devamlı değişen ışıkla titreşmesinden ileri gelir. Burada kayıp ve kazanç eşzamanlıdır.

İz Sürücü'deki, orada olmalarına bir anlam veremediğimiz şırınga, gazete kâğıdı, takvim yaprağı, Hristiyan ikonu, telefon kablosu, karo ya da âniden çıkan rüzgâr, ateş ya da su. Bunlar, duyguların tetikleyicisi değil, bizatihi ortamı olan birlikte-varolunan el altındaki şeylerdir. Bedenin işbirliği yapmayan zorunlu varoluşundan öte,

iradi bir arayış ediminin serimlenişi vardır burada. Kamera onların üzerinde uzun uzun gezindikçe, dolayısıyla görüldükçe, kültürel bağlamlarından, gündelik kullanımlarından, yani alet edevat olmaklıklarından, kullanım ve değişim değerlerinden çözülmeye başlarlar. Doğa tarafından yutulmaya, doğayla aynı hizaya gelmeye başlarlar.

Uzun *süre*, yani oyalanan göz, görme verisinin kendisini de dönüştürür. İşte bu anda, Zangoç'un Eugenia'ya söylediği gibi, *yeni bir şey* meydana gelir orada, nesnenin üzerine *yeni doğan anlamın ışığı* düşer; nesne, bizatihi nesnenin varoluşunu ifşa eden şavkla öne çıkar. Onların maddesel dokusuna duyarlı hâle gelen, onlardan artık gündelik işlevlerini yerine getirmesini beklemeyi çoktan bırakmış, onları hiçbir karşılık beklemeden tecrübe etmeye kendini bırakmış, şimdiki zamanı askıya alabilmeyi başarmış, yani unutmayı becerebilmiş beden, dünyaya teslim olur, dünya da kendini bu bedene açar. Rüzgâr, ateş, su, bedenle iletişim kurar ve bedenin arzuları, duygulanımları, kendi ortamını onlarda bulur.

Bu karşılaşmalarla, el altında olanların görünmezliği aracılığıyla hep huzurumuzda bulunan yer'in kendisi, bir ilişkisellik olarak açılır. Mekânın içinde olan değil, kendisi bir mekân olan beden ortaya çıkar. Tarkovski, *İz Sürücü* filminde sıkça yaptığı gibi, beden parçalarını mekânla aynı hizaya getirir. Ağacın uzayan köklerinin kıvrımları sandığımız şey, nesnenin uzun dikey çekimi tamamlandıktan sonra anlarız ki meğerse İzci'nin montunun kıvrımlarıymış. İşte bu, Bilimci'nin ya da Yazar'ın yaptığı gibi bilmek ve böylece *Bölge*'ye hâkim olmaktan sırf yaşıyor olmanın kendisine, varlığı duyumsamaya adanmış bir bedensel jesttir. En çok bu anlarda duygulanır İzci, geçmiş zamanı mı hatırlıyor geleceği mi hayâl ediyor bilemeyiz, ama her hâlükârda bir varlık birliği olarak, geçmiş orada onunla birliktedir. Geçmiş, şimdi ve gelecek, varlık birliği tarafından öylesine devralınan bir şeydir ki bütünsel olarak bir

varoluşu kuşatır. Bu varlık birliği, bizatihi bedenın oradaki varlığıdır. Zamansal görünüşleri imleyen, bedendir.

Geçmiş, şimdi ve geleceğin bütünselliğini, bölünemezliğini en iyi betimleyen sahnelerden bir diğeri de *Nostalji*'de buluruz. Gorçakov'un, Eugenia, karısı ve kendisini beden parçaları yoluyla biraraya getirdiği o lirik sahneden söz ediyorum. Oteldeki odasına yerleşirken, yağmurun ritmik damlalarının sesiyle uykuya dalan Gorçakov'un yatağında gördüğü bu düş sahnesinde karısı, gözü yaşlı Eugenia'yı metânetli bir tebessümle teselli etmektedir; onun saçlarına dokunur, sarılır, Eugenia ise başını çevirir ve onun baktığı yöndeki kişinin yatakta hareketsiz biçimde yatmakta olan Gorçakov olduğunu görürüz. Kıpırdayan dudaklarıyla dua eden Eugenia'nın Gorçakov'un üstüne düşen dalgalı uzun sarı saçlarından kesintisiz bir çekim yoluyla Gorçakov'un yüzüne damlayan gözyaşına ve oradan gezinen kameranın hareketi boyunca başta Eugenia'nın kolu sandığımız ama üzerindeki tüylerden bir erkek kolu olduğunu anladığımız ve sonu yatağı güçlü ve arzulu bir iç çekişle kavrayan bir ele varırız. Bu elin, arzulu kavrayışından geriye doğru açılan kamera, yatakta şişkin karnıyla uzanmış hamile karısının yanından kalkan Gorçakov'u gösteren genel bir yatak çekimine varır ve bir kesmeyle Eugenia'nın sesiyle uyanan Gorçakov'un, karyola demirlerinin arkasında yakın plandan gördüğümüz başına ulaşırız.

Bu lirik sahnede, yağmakta olan yağmur, arınmanın, ölümün ve doğumun mekânına yerleşir, ölümle ve doğumla ilintili olan bir mekânsallıkta var olur. Mekân, bedenın kendisi olur ki zaten Gorçakov odasına ilk gelip yerleşmeye çalıştığında, panjuru açar ve kör bir pencereyle karşılaşır, duvara bakan bu pencereyi geri kapatır. Oysa uykuya dalmadan az evvel yağmur için yeniden açtığı aynı pencere, birden bir manzaraya sahip olur, onun bir bahçeye açıldığı yanılsamasına kapılırız. Oysa ağaçların dalları gibi görünen şey, duvarın ıslanmasıyla ortaya çıkan lekelerdir; bu mekân, artık

Gorçakov'un mekânı olmuştur, onun duygularının ortamı olan bir mekân, *bizzat Gorçakov olan* bir mekân. Uyku, yalnızca uykunun değil, ölümün ve doğumun da mahali olan yatakta yurt tutar. Rüyasında ölümü, kendi ölümünü görmüştür Gorçakov, mekân ve odadaki diğer şeyler öyle bir varolur ki onun için, yatak isteksizce uzanır onun yanında, oturduğu yerde uyuklarken direnir yatakla ilişkilene, başı önüne düşer, çünkü hasta ve ölmek üzere olan bir şairdir Gorçakov. Doğumun, cinselliğin ve olurlarına bırakan bir uykunun meskeninde, ölüm de vardır.

Hatırlama jesti olarak betimlediğim saf seyir, demek ki hiçbir karşılık beklemeden deneyimlemeyi, edinilmiş ve öğrenilmiş olandan, bütün bilgi ve yargılardan katman katman geriye çekilmeyi imleyen bir “olmaya bırakma hâli”dir. Burada, Tarkovski sinemasının önemli bir dekoru olan yatak nesnesinin, olmaya bırakan bir bakışla, doğuma, ölüme ve cinselliğe ait varoluşsal bir mevcudiyet olarak yeni bir anlamla doğuşuna tanıklık ederiz. Bir bilinç ânına yakalanma ve bu âna tanıklık etme ânidir bu. *İz Sürücü* filmi de yatak sahnesiyle başlar ve neredeyse yatak sahnesiyle de sonlanır. *Bölge*'den döndükten sonra, çok üzgün ve insanların inancından/imanından umudunu kesmiş biçimde yatağına uzanan İzci, karısıyla bu konuda konuşurken, bu sahnenin üzerine onların sevişme sesleri biner. Yatak, hastalığın, sağlığın, doğumun, dinlenmenin, bitkinliğin, kendinden geçmenin, olurlarına bırakmanın, nostaljinin, rüyaların, hatırlamanın, fantazilerin, cinselliğin ve ölümün mekânıdır. Gorçakov, hastadır ve ölmek üzeredir; gerek hatırlama ve düşünmelerinde gerek gerçek odasında yatakla ilişkilene ve bazen oraya eğreti biçimde ilişmesi, yatağın bir şey sağlamayan bakımlarla varılamayacak yeni bir anlamla doğuşuna, onun varoluşsal kökeninin, ilkel imlemelerinin ifşasına tanıklık eder.

Heidegger'e göre, görmek ve duymak insanın varlık minvalidir, fakat bunlar kendiliklerinden bir işe yaramaz, uzakları yakınlaştırmazlar; önemli olan bunları

dünyaya ulaşma yolu olarak, yani tefsir etme/yorumsama vasıtaları olarak deneyimlemektir (2008 [1927]: 111). Görme ve duyma verileri, nesneler hakkındaki her şeyi ifşa etmezler, bu verilerin duyurduğu nitelikler, nesnenin tarafında, nesne gibi mevcut olan şeylerdir, nesnenin niteliklerinden nesnenin varlığını kavramış olmayız. Dolayısıyla buradaki olmaya bırakma hâli, bütün niteliklerden, bilgilerden, kavramsallaştırmalardan soyarak, mutlak ilişkiselliği öne çıkaran tefsir edici bir bakıştır. Bu da nesneyi, dünyayı, bizim erişimimize açan tefsir edici bir görme ve duymadır. Görme ve dokunmanın verileri (sertlik, dayanıklılık, yataylık, yumuşaklık), yatağın varlığının anlamını tefsir edemezdi, bu ancak beklentilerinden geriye çekilmiş, gündelik çıkarlarından uzağa düşmüş bir varoluş hâlinin etkinliğidir, olanağıdır.

El altında olanın varlığını (ilintililik olarak) kavramak, dünyanın bir şey beklemeden solunması demektir, ancak o zaman dünya, bize kendini açar. Bunun için, öznenin nesne karşısında bilen ve hükümrân konumda olmaması, bir karşılaşmayı icra etmesi, yani nesneyi yerleştirmesi, yeni bir mekânsallık yaratması gerekir. Zangoç'un yeni bir şeyler yaratan bakmalardan kastı, görmeyi yeniden öğrenmektir. Dolayısıyla ben, hafızayı bir arayışın olanağı yapan bedensel jesti, bu oyalanan varoluştaki buluyorum. Zamandan ve mekândan sıyrılmayı sağlayan yavaşlamalar, yaklaşımlar, uzaklaşmalardır bunlar. Hafızayı bir arayış poetikası yapan imlemeleri, burada buluyorum. Tarkovski sineması açısından, bunu yalnızca sıra manzarası ile şimdiki zaman arasındaki geçişkenlikleri sağlayan renk kodlarında bulmayız. Hafızayı bu türden bir bakışın icrası olarak ve dolayısıyla algının tetiklediği bilince sıkışıp kalmış çağrışımların sınırlarından kurtararak keşfetmenin olanağı, Tarkovski'nin film imgesinin ayırıcı özelliği olarak ortaya koyduğu ağırkanlı çekimlerdir. Gündelik olanın kör edici, dolayısıyla bir şey meydana getirmeyen bakmalarından farklı olarak, varlığı hissetmeye yönelik, dünyayı yeniden görmeyi öğrenmenin yolunu açan uzun çekim, hatırlamanın bedensel imgelemidir.

4. Yavaşlığın Özgürlüğü: Hatırlamanın Bedensel Jesti Olarak Yürüme

Böyle bir bakış, zamandan ve mekândan sıyrılmanın yolunu açacağından, hatırlamak için yavaşlayan bir mekân deneyimi yaratır, zamanı mekânda açımlar, var eder, görünür kılar. Uzun çekimleriyle ünlü bir başka yönetmen, Yunanistanlı Teo Angelopoulos'tur. Andrew Horton'un da dediği gibi, yavaşlığın tadına varmak için bilinçli ve tutarlı bir film üretme çabasıdır onunki (2010: 23). Bizatihi mekânda olma duygusunu deneyimleme yoluyla Angelopoulos, karakterlerin ve izleyicilerin içinde yaşadığı geçmiş zaman, şimdiki zaman ve efsanevi zaman arasında köprü kurar (Horton, 2010: 23). Yavaşlığın özgürlüğüne adanmış filmi *Sonsuzluk ve Bir Gün* (1998), uzun ve kesintisiz çekimler aracılığıyla, Tarkovski'nin nesneler ve maddeler üzerinde gezinen yürüme edimini, filmin karakteri Alexander'ın çıktığı yürüyüşlere devreder. Tıpkı Gorçakov'un Rus müzisyen Sosinovski'nin yaşamının izini sürmesi gibi, Alexander da şiiri yarıda kalmış bir 19. yüzyıl şairinin şiirini tamamlamak üzere gezinen, gezgin bir yazardır ve şairin bedensel imlemeleri aracılığıyla bir hatırlama poetikası ortaya koyar.

Alexander'ın Yunanistan'a kaçak yollardan gelmiş bir mülteci çocukla nehir kenarında yürüyüş yaptığı dört dakikayı aşan kesintisiz çekimde, geçmiş ve şimdiki zaman alışılmadık bir sinematografik biçimde buluşturulur. Küçük mülteciye, şiirini tamamlayabilmek için unuttuğu anadilinde sözcükler satın alan şairi ve şiirlerini anlatırken, nehrin akışı boyunca yürüyüşün ritmiyle uzayan kameranin yatay hareketinin sonunda, 19. yüzyıl nehrinin kenarında Yunan halkının özgürleşme hareketinden heyecan duyup anayurduna dönme ve unuttuğu anadilini öğrenme kararı alan Solomos'la karşılaşırız.

Tıpkı Tarkovski'nin Gorçakov'u gibi ölmek üzere olan bir şairin ve yazarın, hastaneye yatmadan ve hayatla vedalaşmadan önceki son bir gününü anlatan *Sonsuzluk*

ve *Bir Gün* filmi, başka bir zamanı, şimdi-olmayan bir zamanı, şimdi'nin ufku önünde a manın filmsel fenomenolojisini herhâlde en iyi ortaya koyan bir diğer filmidir. Duyguları saf görsel imgelerle dı avurmanın olanağına adanmış film, hatırlamanın, geçmiş ve geleceği de bünyesinde taşıyan şimdiki zamanda olduğunu gösterir ve tam da  imdide soluk alan geçmişin yeni birle imlere girip yeni manzaralar ortaya koyan bir varoluşsal gücüllük olduğunu betimler. Geçmişi, Alexander'ın kendisidir.  şte ölen karısı Anna buradadır, yanındadır, dünya ise şurada, önünde serilidir, denizin dalgaları biteviyedir. Karısıyla dans ettiği sahneler ve her daim gittiği yere g t rd    zihnindeki müzik, bir hayâl ya da ölmek üzere olan bir adamın sanrıları değildir. Her şey gerçektir, “bir gün” denilen zaman kesiti, aslında biteviye sonsuzluktur; bir varlık birliği olarak o nefes aldığı sürece geçmiş, onun şimdiki zamanındadır.

Ege'nin parlak güneşi altındaki manzaraların, hafıza açısından, filmin ba karakteri Alexander'ın co kulu, içinden yaşam arzusu fi kırın lirik ve  zlem dolu duygularının bir metaforu olduğu düşünülebilir, dolayısıyla tıpkı Romantikler gibi kendi iç manzarasıyla dünyanın şekli, denizin engin mavisi, co kulu dalgaları arasında bir ko utluk bulduğu öznel dünyasının a ımlandı ı söylenebilir. Alexander'ın, karısını kaybettikten sonra izini sürmeye adandı ı, şiirini tamamlayamadan ölen 19. yüzyıl Yunan  airi Solomos da kendi  zg r ruhunun manzarasını, Osmanlı'dan kopuş hareketlerine katılan halkının isyanında bulmuştu. Yani filmde, Gorçakov'un sıla manzarası gibi tekrar tekrar bir motif olarak karşımıza çıkacak deniz kenarında geçen bu danslı müzikli hatırlama sahneleri, bir i  dünya meselesine ve hatırlama efektlerine ba lanabilir kolayca.

Geçmişin, geleceğe ait bir varoluş hâli olarak duyumsanması, daima kendini yineleyen ve yenileyen dalgaların tükenmez ve biteviye hareketinde yurt tutan umut duygusunda ortaya çıkar; çünkü umut, gücünü, tamamlanmayacak olmasından ve ideal

olarak kalmaya yatkınlığından alır. Geçmiş gelecekte olanaklı kılan, bu umut duygusudur. Alexander'ın hastaneye yatmadan önce, köpeğini yardımcısına bırakmak, kızını ve annesini ziyaret etmek gibi kişisel işlerini yerine getirmesi sırasında sık sık anımsadığı bir yaz günü deniz kenarındaki aile yemekleri anılarına eşlik eden dans ve müzik, geçmişe iye olduğu kadar geleceğe de iye gibi durur; bu sahneler hem anı hem de hayâl sahneleridir. Çünkü kaybettiği karısı Anna'yla yeniden buluşma umudu taşımaktadır. Bir varoluşun minvali umut, geçmişe ve geleceğe, zamanın sonsuz çoğalışında, saat zamanında, her gün yeniden tekrar eden günle gelecekteki geçmişe açılan bir duygu olarak, dalgaların sonsuz tekrarlarının mekânına yerleşir.

Alexander, karısının yeni doğum yaptığı dönemde ona yazdığı mektupla geçmişe döndükçe, mekânı zamansallaştırır ve aynı mekân hem geleceğe hem de geçmişe aynı anda açılır; hayâl etme ve anımsamalar yoluyla. Mektup, düşüncesini afallatan bir zamansal derinlik açar mekânda. Burada mektubun çağrışım gücünden ziyade, hastalığın duyurduğu bedenli olma, varoluşu duyumsama nedeniyle, yazarlığının en parlak dönemlerinde yaşamın kendisine dikkat yöneltmemiş olduğunun verdiği bir farkındalık vardır. Bedenin ıstırapı, bizatihi yaşamı, ölümü ve zamansallığı duyumsatır. Geçmişteki hâl, yani bizatihi varolmak değil de her zaman bir şeyle uğraşmak, bir şeyler yapmak, dünyaya aldırmamış olmak, Alexander'ın çıktığı uzun yürüyüşlerde attığı her adımda, varoluşunu kuşatan yazarlık hırsından dünyaya yönelmiş, uzanmış, kıvrımlarından çıkmak için bedenin eylemine ve duyumsadıklarına düşkün içkin bir yaşama sevincine doğru açılır. “Zamanın farkında”dır, insan zamansaldır; “sonsuzluk ve bir gün”, kişinin varoluşuyla olanaklıdır ve onun fazla bir vakti kalmamıştır.

Alexander, bu farkındalığı, hastalığı nedeniyle de olsa acı çeken bedeninin yavaşlamasından elde etmiştir. Ama zaten müzik dinlediğinde, ona karşı apartmandan

aynı müzikle yanıt veren bir yabancı için, “benim gibi yalnızlığı seven biri” demesinden anlarız ki Alexander, Romantikler’in değer verdiği sükûnetin zamansal olanaklarına ve dünyayla iletişim kurmanın görsel ve işitsel olanaklarına açıktır. Bunu, yürüyüşlerde ve denize bakıp seyre dalmalarda icra eder. “Yarın ne kadar sürer” sorusunu bilinçli bir biçimde kendine sorması, kendinin düşündüğünü düşünen bir bilincin görünümüdür, özdeşinümüdür. Ne de olsa insanın deneyimlediği, kendidir. Bu sorgulamasında, denizin ve rüzgârın hareketine açtığı bedeninin dünyayla kurduğu temas etkindir; çocukluğunu gördüğü rüyasından uyandığında, evdeki yardımcısı Urania’ya “ağzımda denizin tuzunun tadı var” der. Denizin tuzu, özlemin maddi imgelemidir. Denizin tuzu, özlemin maddesidir ki bu madde, dünyaya yönelmiş, dikkat kesilmiş, onu kendi için varlığa getirmiş bir bilincin şiiridir/imgelemidir. Özlem, düşkünlüktür; Alexander dünyaya düşkündür. Hatırlamayı olanaklı kılan, düşkünlük duyulan bu dünyadır.

Alexander’ın aile nostaljisinin “bölgesi”nde, yani plajda, anımsama sahnelerine eşlik eden, âdeta filmin bir karakteri olarak kabul edilebilecek müzik (ki karşı apartmandan yanıt olarak gelen müziktir), şairin nostaljisinin karısından kalan bir mektupla tetiklenmediğinin, yani çağrışım sihriyle işlemediğinin en değerli kanıtlarından biridir. Bu danslı ve müzikli sahneler, Gorçakov’un sıra manzarası gibi film boyunca sık sık alıntılanır ve Tarkovski’nin aksine Angelopoulos, eskitme tonlarda değil, Ege kıyılarının parlaklığında, canlı ve sıcak Yunan güneşinin neşesinde verir, çünkü deniz ve güneş, neşenin maddesidir. Tam da bu tercih, bu sahneleri geçmişe ait olduğu kadar, umutlu geleceğe de ait kılar.

Geçmiş, şimdi ve gelecek, modern zamansallık düzeninin yapay olarak bölümlendirilmiş, yarar gözeten düzenliliğinden özgürleşir ve zamanın bütünsel imgeleminde birlikte-varolur. Sonsuzluk duygusu, dünyanın bu bütünsel kavranışının verdiği aşkın titreşimlerden gelir. Sonsuzluk, bedenin içinde bulunduğu o bir günden

elde edilir, yani bedenın Şimdi ve buradalığı'ndan. Geçmiş, Şimdi ve gelecek, kendini deneyimleyen, kendini söyleyen varoluşta bütünleşir. Çünkü hatırlayan, Şimdi ve burada bir bedene sahip olan, dolayısıyla bir geçmiş yaşam öyküsüne, deniz kenarında yaşayan, bunun tadına varmış arzulu ve sevgili bedeni olan bir varlığa aittir. Denizi, kumu, tuzu, güneşi, dansı, müziği, aşkı, coşkuyu ve sevdiklerini meknsallaŐtıran Alexander'dır; bu, onun dünyasıdır, mekânın kendisi odur.

Gorçakov'un ki gibi, onun Eugenia'yla iletişim kurmamasında söze dökülen ısrarlı bir ie kapanıŐ, Şimdiki zamanı mutlak bir reddediŐ yerine, tarihin, mitin ve belleğin, geçmişin, Şimdinin ve geleceğin bütünsel zamanına, deniz sahnelerinin zamansal ve sonsuz oyunlarında varılır. Bir kabullenıŐ ve teslimiyet vardır. Bu sahneler dışındaki bütün diğer Şimdiki zamana ait sahneler, güneŐsiz ve kasvetlidir, Urania'nın oğlunun düğünü bile neşe vermez, çünkü bu ölmek üzere olan bir adamın meknsallaŐtırdıđı, kendinin kıldığı bir dünyadır. Onun duygularının yer bulduğu, ortamı olduğu bir dünyayla iletişim hlindeyizdir. Gelinin ve damadın önünde buluŐtukları binanın nemli duvarları, eskimiŐliđi, virane ve sakil görüntüsü, Alexander'ın duyusal gerçekliğidir, nemli maddenin imgeleminde görünür kılınan onun ruhsal tavrıdır.

Dünyanın hüzünlü bir neŐesi vardır onun için, coşkulu taŐkınlıklara yer yoktur. Alexander'ın dünyayla tek bağlantısı "yabancılar"dır. Ona aynı müzikle karşılık veren, ama kim olduğunu hiç bilmediği, "bilmemek ve hayâl etmek daha iyi" diyerek tanıŐmaktan da son anda vazgeçtiği bir yabancı. Hastalığını öğrenmesiyle yarım kalacak iÇlerine üzülen Alexander'ın yaratıcı bir yalnızlığı seçtiğini anlarız; Gorçakov'un, Eugenia'nın şiir tercümesi, kültürel diyalog gibi konular açmak yönündeki bütün giriŐimlerine karşın entelektüel sohbetlere girmeyen, tamamen dıŐlayıcı yalnızlığına karşıt biçimde Alexander, Gorçakov kadar dünyevi kaygıların dışında değildir.

Köpeğiyle deniz kıyısında yürüyüşe çıktığı, yabancıyla iletişiminin dili olan müziğin fonda duyulduğu uzun çekimde, öleceğini öğrendiğinde neler hissettiğini anlatır ve der ki “Tek üzüntüm, Anna. Ama tek üzüntüm bu mu? Yoksa hiçbir şeyi tamamlayamamış olmam mı? Planlarım öylece kaldı. Kelimeler oraya buraya dağıldı”. Zaten sorgulamalarının ve hem anne babası hem de karısıyla olan iletişimsizliğinin kaynağı burasıdır. Karısı Anna’nın mektubu, şiirsel bir dille ifade edilmiş lirik sitemlerle doludur. Alexander, Gorçakov kadar dünyevi kaygıların, hırsların, başarının, gündelik endişelerin dışında değildir, ölmek üzereyken bile şiirini tamamlayamadan ölen şairin şiirini tamamlayamamış olmayı dert edinir; onun için, tek derdinin karısı olmadığını kendine itiraf eder.

Bir dönüşüm geçirmesine neden olacak, iradesinin dışında gelişen hastalık dışında, iradi bir eylem yapar, filmin başında belli ki her zaman kahvesini yudumladığı yazı masasının başından kalkar ve yürümeye başlar. Manzarayı yürümek yoluyla deneyimledikçe, varoluşunu kuşatan şeyin kendi tercihleri olduğunu görür ve manzara onun varoluşuyla biçimlendikçe, Alexander manzaranın kendisi olur. Onun için zamanın kendisi, kişinin kendisidir, Heidegger’in yakalamayı umduğu, daha doğrusu yaklaşmanın olanaklı olduğunu belirttiği vasat gündelik zamanın içinde yitip giden geçmiş budur. Yürüdükçe yaşamaya, yapmaya değil saf varoluşa meftûn ve teslim olur; yürüyüşlerine ortak ettiği mülteci çocukla, zaman bir ateş topu gibi manzarasının ortasına düşer. Bir aydınlanma, bir yükselme ânı, oyalanma özgürlüğü sunan bu yürüyüşle gelir.

Sonsuzluk duygusunu, dünyada kendisiyle aynı anda birlikte varolanların, aslında geçmişin, geleceğin ve şimdinin titreşimi olduğunu bir günde deneyimler. Sonsuzluk, bir güne sığar. Bu titreşen sonsuzluk kıvılcımının bir anlık parıldayıp sönen aydınlatma ânında anlar ki dünya, yaşanan bir yer ve tam karşısında duruyor. “Her şey

gerçek ve bekliyor” der, filmin sonunda. Buradalar, benim dışımda, benden uzak, benden sonra da varolacak hazır bulduğum bir dünya ve iletişim kurmadıkça benden hep saklı kalacak bir manzaranın kıvrımlarında. Horton’un dediği gibi, “Hollywood mutlu sonu değil, ama biraraya gelme duygusu. Anlayışın ve kabullenmenin zaferi”.⁷³ Hayatın bir yolculuk olduğunun kabullenilişi.

Nostalji filmindeki, kimilerine göre bir deli, bazılarına göre ise inancı sağlam biri olan Domenico’yla ilk kez tanıştığımız kaplıca hamamı sahnesinde, Domenico, köpeğiyle birlikte ağır adımlarla yürürken ona eşlik eden uzun ve yavaş çekim boyunca, kaplıca banyosu yapan insanların sohbetlerine kulak kesilir ve mırıldanarak “Acele niye” der, “Orada yoklarmış gibi yap. Sadece yolumuzda yürü”. Havuzdakiler, konuşmalarından turist olduğu anlaşılan ve gündelik kaygılarının yansıdığı lâkırtılar içinde olan insanlardır. İlgilendikleri şeylere bak, der Domenico: “Dinleyin şimdi, öğrenmek için asla geç değildir. Ne olursa olsun müdahale etmeyin”.

Kilise zangocunun salık verdiği keşfedici bakışı ortaya çıkaran yordam, Domenico’nun ve Tarkovski’nin aceleye mahâl vermeyen oyalanışlarında karşılık bulur. Hatırlama ve unutma diyalektiğinin alacakaranlığında kendi ritmini bulan bir hafıza, nesneleri kendi hâline bırakan bu özgürlükte icra edilir. Çünkü oyalanan, kendiliğinden, doğaçlama tavırlara kendini bırakan bir bedende bilinç, alışkanlığın körlüğünden kurtulur, yeni dolambaçlara girer. “Yürümek” der, Frederic Gros, “öncelikle erteleme özgürlüğü sunar. Şöyle bir dolaşmaya çıkmak bile endişelerin ağırlığını hafifletmeyi, işleri bir süreliğine unutmayı sağlar. [...] Günlere yayılan daha uzun bir gezinti, kendini özgürleştirmeye çalışan bu adımı pekiştirir; [...] alışkanlıklar zincirinden kurtuluruz” (2017: 11).

⁷³ Dvd röportajı

Bu bağlamda yürüme, dünya ile insan arasında yeni bir bağlantı ortaya koymaktır. Bu ise mekânda zamansallık yaratmak, mevcut yer ve zamandan özgürleşmektir ki bu, bir hafıza sorunudur. Geçmiş, gelecekteki bir olanağın, biçimlendirmenin konusu yapan şey, (yürümeyle gelen) bu özgürlüğün kendisidir. *Sonsuzluk ve Bir Gün*, bizi bu özgürlüğe adanmıştır, bu özgürlüğün şiiridir. Yürümenin verdiği erteleme, zamanla oyun oynamanın yolunu açar. Düşünde, çocukluk arkadaşının adaya gitme çağrısıyla uyanıp yataktan kalkan Alexander, arkadaşına “zaman nedir” diye sorar. “Büyükbabam, onun plajda beştaş oynayan bir çocuk olduğunu söylüyor”, der arkadaşı.

Romantikler’in özgürlük düşlerine yön veren alegorik zamansallık biçimleri, hafızanın poetikasını ortaya koyan bu oyalanmalardan doğar. Zamansallık, mekânın/yerin, beden/ayakların tavrına verdiği yanıtta doğar, yani yürümede. Alexander, yürüdükçe dünyevi kaygılarından, endişelerinden, alışkanlıkla bağlandıklarından özgürleşir, geçmiş ve geleceği adımlarının deviniminde biraraya getirir. Mülteci çocukla nehir kenarında yürüdüğü -kesintisiz dört dakikayı aşan- uzun, yavaş ve yatay çekimde, bir 19. yüzyıl şairiyle buluşmaya vardığı adımlarında geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman, aynı ufukta kaynaşır.

Uzun çekim jestiyle, mekânla görünür kılınan, söze dökülen zamanlı, sonlu varoluştur; hatırlama bu nedenle yürümedir, oyalanmadır. Burada hatırlanan şey, bütün bir varlık birliğini kuşatan, onunla birlikte devinen geçmiş zamana iye ilişkiler, olaylar, öyküler, hatıralar, görme biçimleri, düşünme alışkanlıkları olduğu kadar, aynı zamanda bedenin kendisidir de. Yürümek, bedenin şimdi ve buradallığında olduğundan *hep benimki olan varlık* gibi devredilemez; başkası sizin işlerinizi tamamlar, ama yürüyüşünüz sizindir. “Derinlemesine yaşamak, işte bunu bizim yerimize kimse yapamaz” (Gros, 2017: 84). Alexander’ın, bazı şiirlerini tamamlayamadan ölen

Solomos'un şiirlerini tamamlama işi, kendi hastalığını öğrenmesiyle kesintiye uğrar. Anılara ve zamansal oyunlara yöneldiği nokta da burasıdır. Anlar ki dünya, 19. yüzyılda Yunan-İtalyan adalarından birinde yaşayan, iki dili de konuşan ama unuttuğu anadilini geliştirmek için sılaya dönüp halkından kelimeler satın alan şairin yaptığı gibi kavramlarda, kelimelerde, logosta yaşanmamaktadır; yaşam, devredilemez olanın yürüyüşü olarak bizatihi kendi geçmişidir, bedenidir. Geçmiş, bu bedenin kişisel varoluşunda açılanır, bu bedenin önünde koşar, ardında değil. Geçmiş, gelenek, kavramlar, Solomos'un şimdi ve buradalığından itibarendir, onun önünde bir olanak olarak durur.

Alexander, geçmişi hatırlamasını sağlayan yürüme ve oyalanmaları dolayısıyla dünyayla iletişim kurmasını sağlayacak bir bakışa sahip olmasını, Yunanistan'a kaçak yollardan girmiş, Rumca konuşan Arnavut mülteci çocuğa borçludur. Mülteci çocukla yolları kesiştikten sonra ona yardım etmeye çalışır, çocuk satıcılarının, insan kaçakçılarının elinden kurtarır ve bir otobüse bindirerek Arnavutluk sınırına güvenle ulaşması için gayret eder. Mülteci çocuk, ısrarla onun peşinden gelerek işlerinin ertelenmesine vesile olur ki filmin sonunda, ölümü bir hastane yatağında karşılamaktan vazgeçmesini sağlayacak bir aydınlanmayı, böylece yaşar. Çocukla Alexander arasında zamanla bir dostluk oluşur ve Alexander, onunla ırmak kenarında yürür, ona kelime satın alan şairden söz eder, mülteci çocuk da ona kelimeler satar, oyun oynarlar, aylıklık ederler, kalabalığa karışırlar, halk otobüsüne binip, inip binen yolculara bakarlar, onların öykülerine kulak misafiri olurlar; ayrılan sevgililer, konservatuar öğrencileri, eylem yapan bir gösterici. Hattâ 19. yüzyıl kıyafetleri içinde kelimeleri düşünen Solomos da vardır o otobüste. Biri ölmek üzere olan bir adam, diğeri yasadışı bir göçmen olarak toplumun kıyısında duran bir çocuk; bu iki yalnızlık figürü, birlikte toplum yaşamına katılırlar, hayata karışırlar, dokunurlar.

Alexander'ın hastalığı beklenenden daha hızlı ilerlemiştir ve belki de son günüdür. Kişisel ve şiirsel işlerini halletmek amacıyla dışarı çıkmıştır. Film, hastaneye yatmadan önceki son bir gününü anlatır. Biraz da mülteci çocuğun neden olduğu ertelemeler ve gecikmelerle, evinden dışarı adım attığı o bir gün, hep yollarda ve dış mekânlarda geçecek, aslında böylece mülteci çocuğun dışarıdalık deneyimini devralacaktır. Vedalaşmak üzere gittiği kızının evi ya da annesinin yattığı hastane odası, çocukluğunun geçtiği ev, çocuktan devraldığı sürgün deneyimiyle onun geçici durakları olacaktır, bundan sonra hiç iç mekânda görmeyeceğimiz Alexander'ın meskeni, mülteciliğin mekânları olacaktır, adımları mültecinin adımları; inşaat alanları, sokaklar, limanlar, yollar...

Dışarıda olmak sürekliliğe dönüştükçe, sürgün manzarası onun sılası olur. “Sürgünüm ben”, der. Sürgün meskenlerde iç dünyasının bir yansımasını bulmaz, anılar oradan sükun etmez; mülteci varoluşa ayrılmış bu yerlerde, kendi yersiz yurtsuzluğunun ortamını görür, bu duyguların yerini karşılaştığı mülteci mekânlarda bulur, duygularına orada bir yer tayin eder. Bu, dünyadaki geriye dönüş yolculuğu başladığı, buradan sonsuza dek ayrılacak olduğu için değil yalnızca, doğup büyüdüğü ev satılacak olduğu için de. Kızı, onun çocukluğunun geçtiği evi satışa çıkarmıştır, zaten her tarafına apartmanlar yapılacaktır. Buna çok üzülür ve ısrarla kızına o evde geçen günlerini anımsatır, kızı hatırlamaya yanaşmaz ve gerekçelerini sıralar. Alexander ısrarla yine aynı konuya, anılara döner, fakat geçmişi hatırlamak için muhatap bulamaz. Hatırlamak için muhatap bulamamak, sürgünlüktür; geçmişle diyalog kuran, belki de yararsız hatıraların kendisini daha değerli gören biri olarak toplumda yer bulamamak da bir sürgünlüktür.

Mülteci çocukla karşılaştıktan sonra geçmişin karamsarlığından sıyrılacak, umutla yüzünü geleceğe dönecektir, tek bir günü olsa bile. Karısı Anna'yla buluştuğu

hatırlama sahneleri, sıcak ve güneşlidir, kendi gerçekliği kasvetli bir kış olsa bile. Yersiz yurtsuzluğa başka bir anlam vermeye başlayacak, geçmişini geleceğine yansıtacaktır. Üzerindeki kışlık ve ıslak paltosuyla hem geçmişin hem de geçmişin neşesini yansıttığı geleceğin yaz mevsiminde belirir. Geçmiş geleceğe yansıtmaları, yani anı imgelerini, şimdi ve burada gördüğü dünyanın algısında yeni birleşimlere koyabilmesi, tam da mültecinin adımlarını devralarak yürümesiyle olanaklı olur. Solomos, Alexander ve mülteci çocuğu, yani bir anlamda geçmiş, şimdi ve umutlu geleceği biraraya getiren, varlığı kendi hâline bırakan yavaşlamadır, oyalanmadır. “Yürürken biri olmama özgürlüğünü yakalarsınız, çünkü yürüyen bedenin tarihi yoktur, o sadece hareket hâlindeki kadim yaşamdır” (Gros, 2017: 14).

Burada yürüyerek kendini arayan, benliğini bulma peşindeki bir amaçlılık yoktur. Bu oyalanma, Gros’un dediği gibi *kimlik* düşüncesinin reddidir (2017: 13-14). Biri olma, bir ad ve öyküye sahip olma isteğinden kaçıştır. Sıla özlemiyle yanıp tutuşan Solomos, istediği kadar kendini Yunanlı kimliğine adasın, işte yaşamın çıplak gerçekliği, hiçbir ailesi, yuvası, yeri yurdu, kimsesi olmayan mültecinin vazgeçişle gelen özgürlüğündedir. Biri olmaya, bir kimlik edinmeye gerek yoktur artık orada, yalnızca beden vardır, onun her adımında devinen yaşam vardır; varlığın, varolmanın kendisi önemlidir artık, “kendini akıntıya yahut inatçı varoluş dereciğine bırakabilir” (Gros, 2017: 75).

Filmin sonunda, bir yazar ve şair olarak işi kelimelerle oynamak olan Alexander, denize doğru döner, mülteci çocuktan satın aldığı kelimelerin dağınık ve parçalanmış olduğunu, bir bütünlüğün kaybı olduğunu, asıl bütünlüğün kendi yaşamından fışkırdığını, zamanı bütünleyen kendi varoluşu olduğunu anlar. Bedenin tarihi yoktur, ama hafızası vardır. Burası kendisine seslenen ve bu yolla kişisel varlığına yanıt verilen/işaret edilen dünyadır. Film, bir ünlenişle başlar (çocuklukta arkadaşının oyun

oynamaya çağıran sesi) ve bir ünlenişle biter (karısı Anna'nın ona seslenişi). Bu iki çağrı da varlığa verilen yanıtlar olarak, geçmişte değil, gelecektir, daha doğrusu geçmiş ile gelecek ayrımını yok eden sınırdadır, çünkü Alexander şimdi ve burada'dır. Gelecek, geçmiş ve şimdi, bedenli varoluşta bütünleşir.

İzci, yazar ve bilimcinin adlarını söylemesine izin vermedi, onları yürüterek yormak, bedenlerini ve maddeyi duyumsamalarını, gündelik alışkanlıkların kör edici bakışından, bilimden, yargılardan, öğrenilmiş, amaçlı davranışlardan, verili kimliklerden özgürleşmelerini istedi. Özlemin, anımsamanın kapısını açan şey, bu özgürleşmedir. “Basit hazların yeniden keşfedilmesinin, arkaik hayvanın yeniden fethedilmesinin ardından gel[en]” bir özgürleşme (Gros, 2017: 15). *İz Sürücü*'nün yabancılaşmış, mekanikleşmiş, çürümüş uygarlığın bir reddi olarak biçimlendirdiği, yer verdiği doğaçlama mekânı *Bölge*, özgürlüğün uzamı olarak karşımıza çıkar. Onu hatırlamanın mekânı yapan, kendiliğinden jestleri açık kılan, nedensizliğe, doğaçlamaya olanak veren bu özgürlüktür.

Nostalji'de Gorçakov da nedensiz edimleriyle mekânı özgür bir uzam olarak açar, biçimlendirir; nedensizce salınır, durur, geri döner, koridorda hiç neden yokken ışığı açar, bekler, oyalanır, bütün bunlar amaç gütmeyen eylemlerdir. Tıpkı hatırlamanın amaç gütmeyişi gibi. Domenico meselâ, tekerleklerinden biri dönmeyen bir bisikletin büyük bir ciddiyetle pedallarını çevirir ve “yoruldum” der; bu eylemi yapmakta herhangi bir yararı, çıkarı yoktur, bir yere gitmeye, bir şey elde etmeye çalışmamaktadır.

İz Sürücü'de Yazar ile Fizikçi, mantık zinciriyle bağlı neden-sonuç ilişkisi içinde, ereksel, hesap edici, belirlenmiş, ölçülmüş edimleri icra ederler; açıklamak, hâkim olmak ve bilmek isterler, bilinemez ve açıklanamaz olanla karşılaştıklarında ise onu peşinen reddederler, yok sayarlar. *Bölge*'ye geldiğinde Yazar, deri çizmeli yerlilerle

karşılaşacağını düşünmüştü. “Yürümenin gerçek istikâmeti ötekilik (öteki dünyalar, yüzler, kültürler, uygarlıklar) değil, uygar dünyaların kenarlarıdır. Yürümek kenara çekilmektir. Çalışanların kenarından, hız yapılan yolların kenarından, [...] kış güneşinin solgun yumuşaklığını ve ilkbahar esintisinin tazeliğini hissetmekten daha önemli işleri olan ciddi insanların kenarından uzaklaşmaktır” (Gros, 2017: 88). *Bölge*, işte bu kenardaki, dışarıdakidir; oraya ancak Romantikler’in yaptığı türden bir kaçışla ulaşırsınız, yürümeyle, uzanmayla, uykuyla deneyimlersiniz. Gerçekliğin tekdüzeliğinden kurtulmalarını sağlamak için kılavuzluk eder İzci onlara. Lâbirentlerden, tünellerden, yıkıntılardan, sulardan, kuyulardan geçmenin, çamurlu toprağa uzanmanın anlamı, tökezleyen bir deneyime açılmaktır. “Hiçbir şey beklemez olduğunuzda, mevcudiyet için bir takviye, karşılıksız bir lütuf olarak sunulur her şey” (Gros, 2017: 75).

Alexander’ın geçmişe dönüşlerindeki danslı müzikli kutlama sahneleri, bir telâfidir bu anlamda. Başarılardan, hedeflerden, hırslardan ve beklentilerden kenara çekildiğinizde dünya da size teslim olur. Filmin sonunda Alexander’ın denize kucak açması, bir zaferin bedensel çılgılığıdır. Bütün çelişik duygular biraraya gelir, dünyaya beklentisizce teslim olmanın ödülü, geçmiş ve geleceği, yaşamı ve ölümü, ayrılığı ve birleşmeyi, terk etmeyi ve kavuşmayı, kasveti ve umudu aynı bedende bağrına basmak, kabul etmektir. Kabullenmenin zaferidir bu! “Görkemli manzaralar, onu yürüyerek fetheden kişiyi hem yere serer hem de muzafferâne bir güçle doldurur” (Gros, 2017: 110). Alexander’ın sonunda ne hissedeceğini bilememesi, kararsızlığı bundandır. Elleri boşlukta kalır, kekeler, şaşırır, gülümser, hüzünlenir; gerçekliğin tekdüzeliğini aşmıştır bile!

Dünyayı, kendi deneyimlerimizin kalbinde buluruz. Geçmişin, geleceğin ve şimdinin kökeni, öznenin varoluşundan itibaren, onun yaşam deneyimi boyuncadır.

Nesnelerin görelî kalıcılığına mutlak temel oluşturan kalıcılık benimkiyse (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 140), farklı zamansallıklara açılan oyalanmaları, yani geçmişi ve geleceği kendimde bulurum. Dolayısıyla bedenim, dünyayla naif temasımın temel aracı, bir iletişim yoludur. Bedenin gölgesinde, dünya denen yer de nesnelerin toplamı değil, deneyimin örtük ufku olarak ortaya çıkar (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 140). Çünkü bedenın kendisi, organların biraraya geldiği bir mekân değildir, bunu da en iyi eylem sırasında anlarız. Merleau-Ponty'e göre, "hareket, mekâna ve zamana tâbi kalmakla yetinmez, onları aktif olarak üstlenir" (2017 [1945]: 152). Ama gündelik hayatın kör edici alışkanlıkları, zamanın ve mekânın kökensel imlemelerini örtmüştür. Yalnızca zamanın ve mekânın değil, konuşulan dilin de ilk imlemeleri görünmez olmuştur, dil, herhangi bir dış olgunun verili olması gibi olağan kabul edilir (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 152).

5. Yaşamının ve Ölmenin Zamanı

Gündelik yaşamın döngüsel ve tekrarlı hareketinin örtücülüğünü, Abbas Kiyarüstemi'nin uzun çekimlerle dokuduğu filmi *Rüzgâr Bizi Götürecek*'te bulabiliriz. Bir mâtem törenini çekmek üzere Kürt köyü Kara Vadi'ye gelen belgesel yönetmeni Behzad'ın, telefon çekmediği için tekrar tekrar sinyal alabildiği yüksekçe bir tepeye doğru yaptığı günlük yolculuğun döngüsel hareketi, tam da bu gündelik hareket aracılığıyla gündelik olandan çıkmanın yolunu betimler. Bu filmdeki Behzad karakteri, dünyayla iletişime geçmeyen, kenara çekilmeyen, varlığı kendi hâline bırakmayan bir varoluşu icra eder. Bedenin zorunlu varoluşunun dışında nesnenin algısına, kuruluşuna aktif olarak katılmayan, birlikte-varolduğu mekânı ve zamanı, hattâ geleneği, kendi için var kılmayan bir varoluşu üstlenir.

Geçmişe açılmak, yönelmek veyahut Domenico'nun yaptığı gibi geleceğe ve başka'ya ilgi göstermek, bedenın öngörülemez jestinde vuku bulur. Entelektüel bir çaba

veya iradeyle olmasa bile beden bir hareketiyle varoluş, “donmuş bir ırmağın çözülmesi gibi yeniden başlayabilir” (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 235). Sonuçta, der Merleau-Ponty, unuttuğumuz bir adı, zihnimizde değil, kafamızda veya dudaklarımızın ucunda ararız. Tıpkı *Arıcı* filmindeki karakterlerin geçmişe dönmek için, sıkılı yumruklarıyla gizli bir iletişim dili olan mors alfabesini kullanması gibi. Kaybolan anı’nın veya sesin bulunması, insanın kendi ötesini imlemesidir, başka’ya, geçmiş’e, birlikte-varoluş’a açılmadır (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 235).

Rüzgâr Bizi Götürecek filmindeki Behzad, bu açılmayı reddeden bir figür olarak karşımıza çıkar. Bu köye gelme nedeni olan yas töreni bile, eski zaman ritüellerinin uzaklığında sahip olmayı umduğu bir teknisyen davranışına hapsolür. Aslında Kiyarüstemi’nin kendisi filmi yapan kişi olarak varlığını belli ederken,⁷⁴ İzci’nin görevini üstlenir. Bu görev, tanıdık olanın yeniden incelenmesidir, görmeyi yeniden öğrenmedir. Bu bağlamda, Kiyarüstemi’nin film yapma pratiği aracılığı ile sunduğu “oyun biçimi”, İzci’nin karakterleri yürüttüğü, yordduğu oyunsallığına çok benzer.

Behzad’ın her gün tepeye çıkma eylemi, zamanla gündelik eylemlerinin bir parçası hâline gelir; tıpkı her sabah yüzünü yıkaması, havluyla kurulaması, traş olması gibi. Yas törenini filme almak için iki hafta içinde ölmesi beklenen hasta ve yaşlı Melek Hanım yaşadıkça, Behzad ve ekibinin köyde kalma süresi uzar ve Behzad köyde amaçsızca dolaşmaya, oyalanmaya başlar. Bu oyalanmalarda, hiç de dikkat etmediği, ilgi göstermediği mekânı ve zamanı aktif olarak üstlenmeye başlar. Fakat oyalanmayla, yavaşlamayla gelen bu özgürleşmeye kadar da duyularından sürekli olarak gelen yaşam önerisi akışı, dünyada var olmasını, zamanla ve mekânla iletişim kurmasını teyit etmez.

⁷⁴ Kıvrıla kıvrıla giden yolda, ardında toz bulutu bırakarak ilerleyen arabanın uzak çekimine karşıt biçimde, arabanın içinde süregelen diyalogun yakından gelen sesi, filmi izleyende arabadakileri görme beklentisi yaratır. Bunun yerine Kiyarüstemi, filmin ilk dakikaları boyunca izleyiciye herhangi bir insanın yakından çekilmiş görüntüsünü sunmayarak görsel ve işitsel arasında sinir bozucu bir kopukluk yaratır. “Uzak görüntünün ve yakın sesin bu zıtlığı sayesinde, bizi, yönetmen olarak deneyimimizi manipüle etme yeteneği konusunda uyarır. Film boyunca hem yönetmen varlığını hem de geleneksel imgelerin yokluğunu, ekip dâhil on bir karakteri tamamen ekran dışında tutarak vurgular” (Haghighat, 2015: 12-13).

Yaşamın son nefesine kadar varoluş, mumun alevi gibi kendini her an yeniden onarır, kurar, yaratır. Bu bağlamda, Behzad'ın güne başlarken yaptığı bütün gündelik edimler, el yüz yıkamak, komşuyla konuşmak, süt almak, bedenin işbirliği yapmayan varoluşundan temellenir. Ama dünyayla iletişimin ilk adımını kurar en azından. Behzad'ın ilk önce fark edeceği, daha doğrusu hatırlayacağı şey de bu olacaktır: yalnızca yaşamak! Heidegger'in unutulduğunu düşündüğü ve varolanların kendisinden yola çıkarak anlaşılmaya çalışıldığı için de gündelik ilgilenmeler altında dağılıp giden “saf yaşam”, varlığın kendi hâline bırakılmasıyla keşfedilir.

Behzad, varlığı kendi hâline bırakacak en son kişi olmalıdır film-dünyada ki öylesine hedefe kitlenmiştir, öylesine matematikselleşmiş ve hesap edici bir varolma biçimini taşımaktadır ki *Bölge*'nin yazarı ve fizikçisi gibi, amaçlı ve faydalı eylemlerden asla şaşmaz; belgesel ekibindeki hiçbir zaman yüzlerini görmeyeceğimiz ama seslerini duyacağımız arkadaşları, zamanı daha esnek kullanırken, örneğin daha geç kalkmayı, uyumayı, köyde taze süt içmeyi ya da çileklerin tadını çıkarmayı önemserken, Behzad kendiliğinden herhangi bir eyleme asla açık kapı bırakmaz, her gün şaşmadan aynı saatte kalkar, günlük işlerini hep aynı sırada yapar. Öyle ki iki hafta içinde ölmesi beklenen Melek Hanım'ın yaşamı son bulmadıkça sabırsızlanır ve yaşamı günlük döngüyle yeniden üretmeye, diri tutmaya çalışan canlıların mücadelesine öfke duymaya başlar; bir kaplumbağayı ters çevirir örneğin, yaşama gayretiyle yükünü yuvarlaya yuvarlaya götüren bir bok böceğine takılır gözü.

Ama gelgelelim, yaşam ve ölüm onun kontrolünde değildir, onun hesap edici ve planlayıcı takviminden bağımsızdır. Yaşamının ve ölmenin zamanı, saat zamanı gibi hesap edilebilir ve bölümlendirilebilir değildir. Behzad'ın tepeye çıkma edimi, bunun idrakine varmanın, dolayısıyla bir değişimin bedensel jesti olarak ortaya çıkar. Behzad'ın bedeni, onun kendisini konuşur, saat zamanı içindeki bir varoluşun

biçimlenmesidir; bedeninin hareketleri, mekanik ve yapay olarak bölümlendirilmiş takvim ve saat zamanı tarafından biçimlendirilmiştir. Kendisini, işi bitirip bitiremediğini sormak için arayan ve bazen tepeye varması için gereken asgari bir süreyi bile ona tanımayan, hızın dünyasından gelen bir ses olarak patronu Guderzi Hanım’a bile, ölümün hesap edilemezliğini, çaresizliğinin buradan geldiğini bir türlü anlatamaz. Behzad’ın oyalanan bir biçimlenmede varolabilmesi için tam da bu dünyayla iletişiminin kopması gerekir ki telefon irtibatının olmaması, tam da bunun için işlevseldir. Bu tepe, telefon bağlantısı olduğu hâlde, kıyısında durduğu dünyayla iletişimini koparmış kozmik *Bölge* gibidir biraz.

Entelektüel bir ilgiyi doğuracak hareket, önce tepeye çıkma edimindeki bedeninin tekrarlarından gelir ki Behzad, ancak ondan sonra bir insanın ölümünden fayda bulacak fırsatçı tutumundan utanç duymaya başlar, ondan sonra müşterek ilişkilere, köyün toplumsallığına, kendini kanatırcasına, bedenine zarar verircesine yas tutmanın onlar için ne anlam ifade ettiğine dikkat kesilir. Kendisine kılavuzluk eden küçük çocuk Ferzad’a, suçluluk duyguları içinde kendisi hakkında sorular sorar: “Sence ben iyi biri miyim?”. Fırsatçılık yapıp Ferzad’ın kendi sorumluluklarını önemsemediği için ondan özür diler. İşte bedeninin rolü, bu metamorfozu sağlamaktır der, Merleau-Ponty; beden, düşünceleri şeylere dönüştürür, taklit ettiği şeyi var eder (2017 [1945]: 234).

Film çekimini kendisine verilen sürede bitiremeyeceğini anlayan Behzad, amaçsızca köyde dolaşmaya başlayınca, zamanı ve mekânı, orada bulduğu ilişkileri ve olayları, kendine açık kılmaya başlar. Bunda, her gün çıktığı o tepede telefon direği için derin bir çukur kazmakla meşgul gencin göçük altında kalması da etkili olur. Zaten o tepe, bir eski mezarlıktır. Behzad telefon görüşmelerini, yer yer taşları devrilmiş mezarların üstüne basa basa yapar. Mezar, ölüme tayin edilmiş bir yerdir, ancak telefon direğinin oraya yerleştirilecek olması ve Behzad’ın saat zamanındaki bir dünyayla orada

temas kurması, canlılar ile ölümler, gelecek ile geçmiş, yeryüzü ile toprak arasındaki diyalogu ölümün kurduğunu ortaya koyar.

“Simgesel düzen, yasanın dili ve yürütmesi, sadece bu dünyayı değil, ölümü de bir imgede ele geçirmeye ve ölenin ölümü hakkında tasarruf sahibi olmaya çalıştığı için suçludur, ahlâkını yitirmiştir. Simgesel düzen ile ahlâk sözcükleri uyumlu sözcükler değildir” (Sayın, 2018: 65-66). Behzad’ın, o gencin kazdığı çukurda fark ettiği ve gençten kendisine vermesini istediği kemik de ölmüş bir insana aittir. Acaba “sol bacak mı sağ bacak mı” kemiği olduğunu sorduğunda, yüzünü film boyunca görmediğimiz Yusuf, “sağı solu olmaz, ayakkabı değil ki”, der. Kemikte ve ayakkabıda alegorisi yapılan yön duygusu, yaşayanlar için geçerlidir. Hakikaten de göçük altından çıkarılıp Behzad’ın arabasıyla hastaneye yetiştirilmeye çalışılan Yusuf’un, arabanın camına dayalı ayaklarından birisinde ayakkabı yoktur. Behzad, o kemiği köyde bulunduğu süre boyunca arabasının ön camında taşıyacak, filmin sonunda ise akan bir dereye fırlatıp atacaktır.

“Sonluluk sınırdır. En büyük mahremiyet ihlâlinden daha büyük bir sınır ihlâlidir ölüm tasarrufu” (Sayın, 2018: 64). “Ölüm ortaklığı”, der Zeynep Sayın, henüz hayattayken paylaşabileceğimiz biricik ortaklıktır (2018: 67). “Ötekine, büyüyen çocuğa, oynayan genç hayvana, son nefesini veren yaşlıya duyabileceğimiz en büyük duygu olan şefkat. Ötekinin ölümlülüğünü korumak, gözetmek, güzelliğinin buyurgan bir kalıcılıktan değil, geçicilikten geldiğini teslim etmek...” (Sayın, 2018: 67). Nitekim Kiyarüstemi’nin kendisi, bir yas törenini filme alma çabasında görünür olan bizatihi film yapma pratiğinin kendisinin etik boyutunu tartışmaya açmış olur böylece. Behzad’ın günlük edimsel imgelemi boyunca, “[d]ünyayı depolanacak bir [döküm], imgelerle ele geçirilecek bir parça, simgesel düzenin anlamlarıyla doldurulacak bir boşluk, bir artı-ürün üretim merkezi, hizaya sokulacak bir yapıt olarak görmek yerine,

ölümün sınırında buluşanların oluşturduğu, [...] hiçbir anlamla dolamayan” (Sayın, 2018: 67-68) bir yer olarak deneyimlemenin olanağını tartışır. Ölüm, daha doğrusu Melek Hanım’ın ölememesi, simgesel düzende bir gedik açar. Doğanın döngüselliğini, geçiciliğini, hafızasızlığını ortaya koyan bir “kendiliğindenlik” ve “öngörülemezlik” alanı açar.

Behzad, varolana duyduğu şefkate, her gün tepeye çıkma hareketiyle erişir. Melek Hanım’ın hasta ve yaşlı bedeni, Behzad için bir nesne-beden olmasının yanı sıra bir varlık birliği, bir varoluş biçimi, yani hayat öyküsü biçimi, bir algı tarzının ifadesi olarak fenomenal-beden anlamını da böylece kazanır. “Hastalık da tıpkı çocukluk ve ‘ilkellik’ gibi tam bir varoluş biçimidir” (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 159). Behzad, komşu kadının doğum yapmasının, beslenmenin, tarım işlerinin döngüselliğinin, hastalık ve ölüm olgularının gündelik biçimleri gölgesinde, simgesel düzenin yoksul algısından özgürleşir. Bunda en birincil kaynak, her defasında tepeye çıkma döngüsünün ortaya koyduğu “oyalanma”dır, ancak o zaman Kiyarüstemi’nin uzun çekimleri aracılığıyla sıradan nesneler yeniden kavramsallaştırılır, bizatihi duyumsal deneyimle görme yeniden öğrenilir. Doğa döngüsünün, yaşamın ve ölümün, yani bizatihi varolmanın kendisi öne çıkar. Şefkat, bedenin ölümlü, geçici olmasının duyumsanmasıyla ilgilidir.

Behzad, ölüm ve yaşam duygusunu aynı anda deneyimlemesine olanak veren o eski mezarlıkta, yani ölümün ve yaşamın sınırına tayin edilmiş yerde, göçük altında kalan genç vesilesiyle bedenli varoluşu, yani arzulu ve sevgili bedeni duyumsadı. Bu aynı zamanda ahlâki bir problemin varlığının duyurulması olarak, bizatihi Kiyarüstemi’nin eksilteli, göstermemeye dayalı çekimlerinde yer buldu. Birinin ölümü hakkında tasarrufta bulunmak bir yana, mâtem gibi mahrem bir duygu içindeki insanların çekimi, ayrıca etik bir problem doğurur. Ama kahveci kadın Taçdevlet’in

bütün uyarılarına karşın, onun fotoğrafını çekmekte ısrar eden Behzad'ın pek de umursadığı bir şey değildir etik. O, her defasında alacağını almak, kazançlı çıkmak ister.

Filmlerinde yokluğu, bulunmamayı, göstermemeyi, tasavvufi bir sessizliğin karşılığı olarak kullandığı belirtilen Kiyarüstemi'ye göre, anlatısal olmayan film, “insanların kendi zihinlerini, çerçevelerini ve deneyimlerini kullanmalarına ve filmi izlemekten elde ettikleri deneyimlerle dışarı çıkmalarına izin verir” (aktaran Haghighat, 2015: 13). Dolayısıyla kendi üzerine kapanan bir bilinçten özge, dünyayı kendine mâl etmenin yeri olarak bedenin (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 220) hareketiyle kendi kıvrımından dışarıya doğru uzanan bu *yönelme/meftûnluk/düşkünlik*, başka'ya, ortaklaşa ilişkilere, geçmişe ve geleceğe açılma olarak varlığın hatırlanmasıdır. Behzad, bunlara açık olmadıkça, onun için varolmayan bir dünyayı oluşturur o köyün manzarası. Mekânı, sevgiye ve yardımlaşmaya dayalı yüz yüze toplumsallığı kendine mâl etmesi, devralması, süt almaya gittiği sahnede şefkat ve sevgi duymasıyla olanaklı oldu. Şefkatin de sevginin de ve Behzad'ın süt sağan kıza okuduğu Fûruğ Ferruhzad şiirinde mekânın düşe davet eden loşluğuyla birleşerek ortaya çıkan erotizmin de yeri, bedendir. Burada, şiirselliğin ortaya çıkardığı bir şefkat vardır, sağıldıkça şiiri ve erotizmi sütüyle besleyen ineğin şefkati.

D. İMGELEMSEL VE MADDESEL HAFIZA, BAŞKALAŞIM VE BEDEN

Yürümekle hatırlama edimi arasında kurduğum bağlantı, yürümeyi hatırlamanın bedensel kipi olarak kavramam, bedenin yürüme sırasında ortaya çıkan otomatik ve otantik adım atma ediminin zamanı ve mekânı aktif olarak üstlenmesiyle ilgilidir. Bu yavaşlamayla ilgili bir durumdur. Gros'un da dediği gibi, “[a]ğırdan almak nâmına şimdiye dek yürümekten daha iyi bir şey bulunamamıştır” (2017: 10). Bedenin kendiliğinden adımları sırasında değişen manzaranın her yeni görüntüsünde, göz her daim yeni tablolar yaratır. Çünkü “[y]olun her kıvrımında, her dönemeçte, her adımda

dünya kendini yeniden inşa edip yeniden düzenler. Göz gördüğü şeyi, gördüğü anda biçimlendirir; göz her seferinde yeni bir şaşkınlıkla ahengin etkisine kapılır” (Cassin, 2018: 16).

Zamansallığın bir olanağı olarak yürümek, oyalanmak, ağırdan almak, bir varlık birliği olarak kişinin yaşamını kuşatan geçmişin, bedeninin adımlarıyla değişen manzarayla yeni birleşimlere girmesini, dolayısıyla kendinden itibaren kurulmasını anlamamızı sağlar. Değişen manzara, geçmişin de manzarasıdır çünkü. Geçmiş, her zaman şimdiki zamanın, şimdi ve burada olmanın, bedenli olmanın, dolayısıyla – Halbwachs’ın kulakları çınlasın- toplumsallığın ahenginde biçimlenir ve böylece devralınır ya da görmezden gelinir. “Anılar çıkartıp baktıktan sonra olduğu gibi tekrar belleğe koyduğumuz birer klasör değildir” (Draaisma, 2016: 95). Zaten fenomenolojik eleştiri de buradan gelir. Bergsoncu hafıza kuramı, imgelerin gelecekteki varlığını hesaba katmaz, gelecekte alacağı hâlleri bilmez. Aslında onlar, tıpkı sırtımızı döndüğümüzde bakışımızın menziline girmeyen nesneler gibi arkamızda kalırlar (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 254), yani bizimle birlikte-vardırırlar. Merleau-Ponty’e göre, anı imgeleri korunmuş, varlığını sürdürmüş ise bu, onların eski bir algının soluk temsilini sunmalarından değil, “duygusal bir öz” olarak empirik kökenlerinden kopmuş olmalarındandır (2017 [1945]: 254).

Elbette Draaisma’nın da dediği gibi, anılar geçmiş hakkındadır, ister kırk yıl öncesini ister dün ne olduğunu hatırlamak söz konusu olsun, anılar geride bırakılan şeyiimler. “Öncüller doğrudur: Anılar geçmişle ilgilidir ve geçmiş de artık değişmez – ama çıkarım yanlıştır. Her anı zaman içinde iki kutbu birbirine temas ettirir. Hatırlanan olay dün veya elli yıl önce [olmuş] olabilir, bu olayı hatırlamamız ise *bugün* cereyan etmektedir. Bir şeyi *şimdi* hatırlarız. Bundan ötürü, bir anıda sadece eski kendimiz bugüne taşınmakla kalmaz, aynı zamanda yaşadığımız ana ait duygu ve

düşüncelerimizin bir kısmı da geçmişteki anıya katılır. [...] Aynı olayın anısı hatırladığımız ânın ruh hâline göre değişik hisler uyandırabilir” (Draaisma, 2016: 95).

Geçmiş, öznenin yaşamında yeni birleşimlere girerek şimdide varolmaya devam eden bir duygusal öz olarak betimlemek, özne ile nesne, bilinç ile madde arasında dışsal bir temsil ilişkisi değil, içkin bir imleme, ilişkisellik kurmakla ilgilidir; dünyayı iletişimin ortamı olarak görmek, mekânı ilişkisellik olarak anlamak demektir. Merleau-Ponty’e göre, bedenin hafızadaki rolünü anlamak, bedeni sürekli bir tavır alma, zamanla ve mekânla iletişim kurma aracı olarak, hafızayı da “geçmişin kurucu bilinci değil, şimdinin gerektirdiklerinden hareketle zamanı yeniden açmak için bir gayret” olarak alırsak olanaklıdır (2017 [1945]: 255). Hafızanın kendisini bir “arayış”ın bedensel jesti olarak kavrama uğraşım, bu gayretten doğar ki bu, film-dünyada renk geçişleri ve uzun çekimle geçmiş ile geleceğin yan yana getirilmesinde kendi tavrını bulur.

Anı imgelerinin empirik köklerinden kopmuş bir duygulanım biçimi olması önemli. Duygu özleri olarak anılar, nesnel zamanın, nesnel mekânın ve nesnel düşüncenin ötesine uzanan, hem öznel ama aynı zamanda hem de kendinden hep daha fazlasını gerçekleştiren bir görmeyi keşfetmek için içkin imlemeler alanı açar. Çünkü zamanın varlığa bağlandığı, böylece de hafızanın bulunuş metafiziğiyle sınırlanmadığı varoluş birliği, bu duygusal özlerden doğar. Bu bağlamda, Merleau-Ponty’nin dikkatimi çektiği çok önemli bir uyarı vardır: “Kendimiz için geçmişimizin, temaşa edebildiğimiz açık anılara indirgendiğini sanıyoruz” (2017 [1945]: 526). Yazara göre, Proust da bir geçmiş piramidinin üstüne tünemiş olduğumuzu ve eğer onu görmüyorsak, bunun nesnel düşünceye saplanıp kalmamız yüzünden olduğunu söylemiştir. Yazara göre, bu, varoluşu geçmiş’ten koparmak demektir. Kendimize yalnızca geçmişin şu anda/şimdi’de varolan izlerini yakalama izni vermek demektir. “Pekiye ama, bu geçmişe

doğrudan bir açılımımız olmasaydı, bu izler nasıl olur da geçmişin izleri olarak tanınabilirdi” (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 526)?

Bu soru, tarihi ve hafızayı ayrı ayrı anlamak bakımından ve bizatihi anı’nın imge’nin dümen suyunda iş görmesi şeklindeki kurucu antik sorun açısından, çok önemlidir. Burada, tarihin kaynaktan iz’e geçişindeki anlamın hafızayla olan ilişkisi sorunsalı da daha açıklık kazanır. Onun için üstünde biraz duracağım. Bu çalışmayı kurarken daha en başından, tarihi ve hafızayı *geçmişe yaklaşma biçimleri* olarak betimledim, yani geçmişe yaklaşmanın *zaten* bir yönelim olarak sahip olduğumuz kendiliğinden varolan bir olanak olduğunu varsaydım. İşte Merleau-Ponty’nin tanıma’nın -benim geçmişe yaklaşma dediğim şeyin- geçmişin kendisinden önce gelmesi, yani izleri geçmişe atfedenin bizatihi sonlu ve bedenli varlıklar olarak bizlerin olması yönündeki düşüncesi, önceden edinilmiş düşüncelerin/imlemelerin, bir boyut olarak varolmaya devam edeceği *bütün* bir zaman döngüsü açmakla ilgili bir konudur. İşte Draaisma’nın birbirine dokunduğunu belirttiği bu iki zamansal kutup, iz’i geçmiş olarak tanıyan bir öznenin, fenomenal bedeninin varlığını imler, ama hafıza yazınında hep süregeldiği gibi “örtük” olarak.

İz’in geçmişi imlediğini tanıyabilen, geçmişe yaklaşabilen bedenli varoluşu, örtük olmaktan çıkarmak gerekir. Çünkü bir iz’deki geçmişi tanıyabilme, bir boyut, bir gücüllük, bir atmosfer olarak betimlenebilecek bu bütünsel zamansallıktan gelir. Bu olanağı bedene veren, bir imlemeler bütünü, yani yaşanmışlıklar alanı olarak kendi bedeni ve edindiği kazanımlardır. Daha önceden edinilmiş düşüncelerle, yapıp etmelerle iz, geçmişe atfedilir. Merleau-Ponty’e göre, zamanın her anı, öyle bir varoluş ortaya koyar ki diğer anların buna karşı yapabileceği hiçbir şey yoktur (2017 [1945]: 525-526). Örneğin, işçi olmuş bir burjuvayı düşünelim, o daima kendi işçi olma tarzında bile *işçi olmuş burjuva* olarak kalacaktır. Yani bir kez edinilmiş olan, yok olup gitmez.

Yaşanmış olanlar daima bizim için varolurlar, varolmaya devam ederler, “yaşlı adam çocukluğuna dokunur”, der Merleau-Ponty. Tıpkı *Sonsuzluk ve Bir Gün*’deki Alexander gibi. Adaya koşup çocukken arkadaşlarıyla oyun oynadığı tepeye tırmandığında, oradan geçen gemiye el salladığında, çocukluğuna dair bir geçmişi o anki gördüğü manzaraya koymaz/yansıtmaz, mekânı algılayışı o zamanki algısının, bakışındaki kısmiliğin, yani sonluluğun imlemelerini taşır, çocukluğu onunla *zaten* birlikte-varolur. Varoluş bir bütündür. Bu da demektir ki “[v]aroluş, daima geçmişini üstlenir” (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 526).

İşte ilk doğduğum andaki ilk algılarımda, bütün varoluşum, varolma tarzım, bireyselliğim, duygusal bir öz olarak içerilir. Bu ilk algı, bir atmosferin sıcaklığında ve belirsizliğinde bütün yaşamımı tamamlanıncaya kadar kuşatır, onun ufkunu, zeminini oluşturur. Geçmişin Heideggerci anlamda arkamda bıraktığım değil, önümde sürdüğüm şey olmasının anlamı budur. Geçmiş gelecekte, önümdedir. Gelecek benim önümde hazırlanır, ufukta patlayacak fırtına gibi. Ama bu, öznenin geçmiş tarafından belirlendiği anlamında değil, onun özne tarafından edinilmiş bir algı zemini olması anlamındadır, içine doğduğumuz bizden önceki bir dünyanın varlığı anlamındadır. Belirlenmişlik durumunda, iz’in birikmiş kalın tabakası altında zincire vurulmuş bir insan resmi çıkar ortaya. Oysa bir algı ufku anlamındaki geçmiş, Nietzsche’nin dediği gibi, insanı soluksuz bırakan bir katman değil (2009 [1874]: 42), içine doğduğumuz dünyadır. Tam da *Rüzgâr Bizi Götürecek*’te, Behzad’ın bir vadinin kuytulüğünde saklanmış dikey biçimde yükselen o köy hakkında söylediklerine Ferzad’ın verdiği yanıtta olduğu gibi: *Benden öncekiler köyü buraya kurmuş!*

Bu demektir ki şimdi ve burada olan beden, kendisinden daha önce yapılanların ve inanılanların zemininde kendini anlamlandırır. Geçmiş askıya alma, onunla *ilgilenmeme* gücünü veren de bizatihi bu *öncelik* durumudur. Zamana ve mekâna, arzulu

ve sevgili bedene, olaylara, varlığa bağlanmayan mutlak bir bilinç konumu yoktur. Eğer biz sonlu bilincin gölgesinde, aslında bütünsel olan zamanı şimdi, geçmiş ve gelecek diye bölümlendirip, gerçekte varolmayan bir tözü zamana atfederek ırmak gibi akan bir şeye benzetiyorsak, bu her zaman ve her yerde olabilen bir tanığı, mutlak bir bilinci, el altından oraya yerleştirdiğimiz içindir. Zaman, sonlu varoluşa bağlandığı sürece, bireysel ve duygusal bir öz barındırdığı için değişken ve kaydedilemez olan bir süreçtir.

İşte insanın ağırlığı altında ezildiği, soluksuz kaldığı tarihin tortusu, edinilmiş kazanımların birikmesindedir. Bunlar, tarih biçiminin yerleştiği insani dünyanın izleri olarak bir kanıt değeri taşıdığı sürece değerlidir. Ancak hafıza biçimi söz konusu olduğunda, iz, geçmişin şimdide varolan kısmıdır belki ama geçmiş, iz'den ibaret değildir. Geçmiş, bakışın menziline girenlerden ibaret değildir. Edinilmiş kazanımlar olarak, bizi kuşatan bir ufuk, bir atmosfer olarak zaman, tarih biçimine sonsuz görünür ki tarihi hantallaştıran da budur. Ancak bu sonsuzluk, yine zamanın içindeki bir düzenden, tarihin tortulu yüzeyinden, yani sonlu öznelerin eyledikleri bir dünyadan gelir, tanrısal bir yerden değil.

Çalışmaya kendisinden bir alıntıyla başladığım Heidegger'in, geçmişi hakikaten yakalayabilme umudunun kökeni, buradadır. Sonsuzluk, sonlu olanda olanaklıdır. Geçmiş, bir atmosfer, bir doku, bir ses, bir koku, bir anlam, bir görme biçimi olarak gelecekte duradurur. Geçmişin geçmemiş olduğunu, dolayısıyla hafızanın bulunuş metafiziğiyle sınırlanmayan bir şey olduğunu tam da bu bir atmosfer, bir boyut olarak varolmaya devam eden zamansallıkta buluruz. *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de Alexander, kişisel ama sonlu ufkunun devraldığı maddeyi, özlemin maddesini (denizin tuzu) ortaya koyarak, bunu çok iyi ve şiirsel bir şekilde betimlemiştir.

1. Şimdi'nin Doluluğunda Bir Gedik: Özgür Uzamlar

Sonsuzluk ve Bir Gün'ün uzamı, denizden ibaret boş bir uzamdır. Ağırlık yapan, soluksuz bırakan, tortulaşmış bir geçmiş, tarihin tortuları olarak katmanlaşan bir iz arşivi yoktur orada, hafif ve nefes alıp veren, yaşayan bir geçmiştir. Angelopoulos'un, kendi filmlerindeki uzun çekimlerini, nefes alıp veren canlı bir hücreye benzetmesi boşuna değildir (aktaran Horton, 2010: 23). Oyalanmayla açılan, yayılan, esneyen zaman, sonsuzluk ile sonluluğu, toplumsal ile bireyseli, tarihsel olan ile hafızasal olanı tek edimde kendinde buluşturur. Oraya, göçmen çocukta tezahür eden bir gelecek boyutu da yerleşir. Bu film, hafif ve boş uzamlı bir film, tıpkı Tarkovski'nin boş ve açık mekânları gibi. Domenico'nun evini, Gorçakov'un otel odasını ya da *Bölge*'yi düşünelim meselâ. İzci'nin evini, *Bölge*'yi ya da Domenico'nun evini anlamak için, o dünyayla iletişim kurmak için ne yapmalıyız, nasıl görmeliyiz? Bu mekânlar bize ne söyler?

Kaplıca havuzunun buharında tanıştığımız Domenico, dünyanın sonunun geldiğini düşünerek karısı ve yedi yaşlarındaki oğlunu, yedi yıl boyunca evde kilit altında tutmuş, kimilerine göre bir deli kimilerine göre ise inancı sağlam bir kişidir. Zaman zaman, elinde *Aziz Catherina* adına yaktığı bir mumla sıcak su havuzunu geçmeye çalışırken görülmekte ve boğulmasından korkularak zorla sudan çıkarılmaktadır. Bir süredir de suya girmesi tamamen yasaklanmıştır. Onu köpeğiyle kendi kendine konuşurken turistlerin konuşmalarına kulak misafiri olduğu sahnede gördüğümüzde, giyinik durumda ayaklarını suya sokar. Onun geçmişindeki bu çılgın kapatma olayı, Gorçakov'un ona ilgi duymasını sağlar. Havuzdakiler de Domenico'nun dedikodusunu yapmaktadır bir yandan. Bu söylentilere kulak kabartan Gorçakov, Eugenia'ya "Neden onun deli olduğunu söylemiyorlar? O deli değil, inancı var", der. Bu sırada Domenico'nun derecesi olduğuna ilişkin bir söz işitiriz, ama lâkırtıların

arasında bu derecenin hangi alanda elde edildiği güme gider, ama Domenico'yu biz de merak etmeye başlarız. Daha sonra Domenico'nun evindeki duvarda asılı duran matematiksel bir bağıntı biçimindeki “ $1 + 1 = 1$ ”den ya da onun evine gelen Gorçakov'a, törensel bir edayla eline bir zeytinyağı şişesi alıp avcuna damlattığı damlayı göstererek “bir damla, bir damla daha büyük bir damla yapar, iki tane değil” demesinden, onun bir matematikçi ya da belki de bir felsefeci olduğunun ipuçlarını alırız.

Eugenia'nın demesine bakılırsa, İtalya'da Domenico gibi çılgınlardan çok vardır. Tımarhaneler kapatılmıştır, ama aileleri onları istemiyordur. “Çılgınlık nedir” der Gorçakov, “Onlar sorun çıkarıcı ve münasebetsiz. Onları anlamayı reddediyoruz. Onlar yalnız. Ama gerçeğe kesinlikle daha yakınlar”. Eugenia, tam aksine onun bir çılgın olduğunu anlatmak için yanan mumla havuzu geçmek şeklindeki yeni saplantısından söz eder. Gorçakov, Domenico'nun kendileriyle birlikte yemeğe kalmasını ister, nerede oturduğunu soruşturur, Eugenia aracılığıyla. Onunla bir şekilde görüşebilmek için, ısrarla reddettiği, ilgisini görmezden geldiği Eugenia'ya kur bile yapar, Eugenia'yı kırmak pahasına bile olsa.

Gorçakov, sonunda Domenico'nun evindedir. Bu mekândaki ilk sahnede, sarsıldıkça zili çingırdayan ahşap kanatlı bir kapı bizi karşılar. Orada bir yerde, belki de gölgesini gördüğümüz Domenico'nun açtığı bir kapının çingırdama ve sarsılma sesleri olan bu ses imgeler, Gorçakov'un gözünden gördüğümüz, içeriye mi dışarıya mı açıldığı belli olmayan bu kapıyı açma isteği uyandırır; sanki bu sesler bir an için yine Gorçakov'un memleketinden geliyor da kapının ardına davet ediyor gibi. Gerçekten de kıvrıla kıvrıla akan çayları, sürülmüş tarlaları, yeşil vadileri, gölgeli tepeleri, neşeyle şakıyan kuşları, bereketli ormanları ve çayırlarıyla sıra manzarasını ardında gizleyen kapıyı aralar Gorçakov. Ve işte memleketindedir! Ona hâkim bir tepeden bakıyormuşçasına manzara önünde uzanmaktadır.

Eskitme tonlarda verilen bu sahne, aslında Domenico'nun doğru düzgün çatısı bile olmayan fakirhanesinin su ve çamurla kaplı zeminidir. Yırtık perdesi rüzgârda savrulan bir pencereye doğru uzanan beton zeminin oyuklarında, yağmur sularının birikmesiyle oluşmuş su yolları arasında kalan toprak kümeleri, çürümüş bitki kökleri, bazı metal kalıntılar, bir oturak, kırık bir bisiklet, düşgücünün yüreklendirdiği bir bakışla Gorçakov'un huzurlu memleketine dönüşür. Göz, manzaranın ufuklarında gezerken sılanın dağlarına, güneş ışıklarının titreştiği tepelere, gölgeli bulutlara vardığında, bu diyarın verdiği huzur, birden araya giren motor testerenin rahatsız edici sesiyle tuzla buz olur, ânın büyüğü bozulur, Gorçakov'unki gibi bizim de keyfimiz kaçar. Domenico'nun davetiyle, karanlık bastırdığı zaman belli ki mumla aydınlatılan, pencerenin ardındaki bitkilerden ve duvardaki yosun kalıntılarından vuran şavkla yeşil gölgeli, loş bir odaya varır Gorçakov. Onunla birlikte biz de odaya girerken testerenin keskin, kulak tırmalayıcı sesini bastıran bir Beethoven senfonisiyle karşılanırsınız, buyur ediliriz. Başka bir dünyaya, Domenico'nun dünyasına konuk oluruz.

Beethoven'la sarmalanan, mumla ve gün ışığıyla aydınlanan, neşeli bir kederle kendinden hoşnut, belirsiz, tekinsiz, beklenti yüklü, kuşkulu, tetikte, nedensizce huzurlu, şiirsel, romantik ve büyülü, ılık, nemli ve yuvarlak bambaşka bir atmosfere geçeriz. Gorçakov, kendinden emin, mesafeli, saygılı bir bekleyişle, hep olduğu gibi dalgın ve düşüncelidir. Domenico da onu tartmaktadır göz ucuyla, gerçekten kendisini anladığı için mi buraya gelmiştir, yoksa dedikoducu bir merakla mı peşine düşmüştür? Odanın, duvarlardaki nem ve dökülmelerin yardımıyla oluşmuş ışık-gölge oyunları ile belirsizleştirilerek yuvarlaklaştırılmış köşeleri ve iki kişinin döngüsel yer değiştirmeleri boyunca, kendimizi bir düetin içinde buluruz. Mekânın yuvarlaklığı ve döngüselligi, soluk alıp vererek kabarıp sönen, hissettirmeden devinen, gizemli bir yaşamın iç çekişini verir. Mekân, iç çekmektedir. Çünkü mekân Domenico'dur, onun varoluşunun imlemelerinden kurulmuştur.

Domenico, aynaya bakar, hatırlar, kendinden utanır ve itiraf eder: “Bencillik ettim”! Dünyanın sonu geldi diye yalnızca ailesini kurtarmayı düşünmüştür. Hatırladıkça boğulacak gibi olur, derin bir soluk alır, elinde Gorçakov’a da sunduğu bir lokma ekmekle. Biri şimdi’ye aşırılıkla sırtını dönmüş, sıladan başka bir şey düşünmeyen, geçmişine, memleketine, Rusya’ya, kırsala, doğaya ve doğal olana, geleneğe, *aynı*’ya düşkün, öbürü geleceğe düşkün, bütün insanlığı kurtaracak hayâller kurmaya, *başka*’ya yazgılı; biri ölmek öbürü intihar etmek üzere olan iki adamın bu döngüsel mekândaki düetine tanık oluruz. Sürekli yarım daire çizerek, odanın içinde dönerler, göz ucuyla birbirini yoklayarak.

Kameranin gezinen hareketiyle, odanın karanlığında bir yuva sıcaklığı veren mumun alevinden, duvara dayalı, üzerinde şemsiye asılı bir merdivene, oradan yer yer sırları dökülmüş bir boy aynasından kendini seyretmekte olan Gorçakov’a varırız. Sonra duvara yaslanan Gorçakov, büyük bir merak ve biraz da tedirginlikle, âdeta Domenico’yu incitecek bir şey yapmaktan korkarcasına odayı inceler. Saygılı bir bakışla hemen sağ tarafında, üzerinde açık bırakılmış bir kitap, masa saati, su kabağı, yeşermiş bir semeni, ilkin Gorçakov’un otel odasında sonra da kaplıca havuzunda gördüğümüz yeşil cam şişelerden biri, çerçeve içinde siyah-beyaz bir fotoğraf, kurutulmuş haşhaş tohumları bulunan rafa göz atar.

Kameranin yatay gezinen hareketi rafın sonuna geldiğinde, Gorçakov’u bu kez rafın bu biten ucunda görürüz; bu sırada senfoninin tonlamaları yükselmiş, odanın duvarlarında yankılanmaktayken, Gorçakov’un, saygılı bakışını terk edip onu haşin bir meraka yönelten, yuvarlak sayılabilecek biçimde bir kara deliğe, karanlık koyu gölgeler içindeki bir duvar oyuğuna baktığını fark ederiz. Domenico da fark etmiş olacak ki senfoninin doruk noktasında müziği birdenbire keser. Belli ki Gorçakov, görmemesi gereken bir şeye yönelmiştir, ama o kadar da uzun boylu değildir. Domenico, onun

dikkatini dağıtır, “Bunu duymuş muydun? Beethoven bu”, der. Gorçakov, görmekte ısrarcı olmaz. Oyuk yavaşça aydınlanır ve duvarda bir eli havaya kalkmış, bir gözü açık diğeri kapalı bir oyuncak et bebeğin, yapraklar ve dallar arasında uzanmış bedeninin renksiz bir fotoğrafıyla karşılaşırız. Senfoni susunca, testere sesi bütün rahatsız ediciliğiyle yeniden belirir ki artık bundan sonra –Gorçakov’un kendini İtalya’nın yıkıntıları arasında dolaşırken gördüğü rüyası ya da görüsü, Domenico’nun polislerin ve sağlık ekibinin kendilerini bulduğu ve evden ilk kez dışarı çıktıkları günü hatırladığı geçmiş sahnesi de dâhil- bütün sahnelere musallat olacaktır. Ama bereket versin ki yardımımıza yağmurun sesi yetişir.

Gorçakov, odanın dışına, kolonları, genişliği, boşluğu ve doğaçlama oluşuyla *Bölge*’deki kum kümelerinin olduğu mekânı anıştıran, yıkılmış ya da yarım bırakılmış gibi duran, beton zeminli, çatısının yağmur geçirdiği büyük salona çıkar. Çatının su akıttığı noktalara, turistik bir yer olan kaplıca civarından toplandığı belli ve daha önce kaplıca hamamında kenarlara dizili olduğunu gördüğümüz şişeler yerleştirilmiştir, yağmur sularını toplasın diye. Şair bu salona çıkınca, yağmur damlalarının çatıya ve şişelere vururken çıkardığı ses, yağmurun sesini daha vurgulu işitmemizi sağlar ve damlaların ve şişelerden sekip su birikintisine düşen suların ve ışığın oynaşmaları, çatının tıkırtıları büyük bir ahenkle, düşmenin tuttuğu ritmle görsel ve işitsel bir senfoniye icra eder; az da olsa testere sesinin metal soğukluğunu ve geniz yakıcı gıcırtısını perdeleyerek bizi bir azaptan korurlar. Domenico’nun hiç yanından ayırmadığı köpeği Zoe, oturduğu yerden kalkar, bir huşu içinde bu senfoniye duyabileceği daha iyi bir yere geçer. Gorçakov, bir süre onu merakla süzerek bu senfoniye dinler ve gerisin geriye odaya, Domenico’nun yanına döner.

O sırada ona ekmek ve şarap sunmaya hazırlanan Domenico, testerenin yaydığı yakıcı ateş kıvılcımlarını neredeyse duyumsayabileceğimiz kadar yakından gelen

sesinin şişelerden seken su sesiyle düelloya girdiği bir atmosferde, “Daha büyük düşüncelere ihtiyacımız var” der, dalgın ve düşünceli şaire. “Bencillik ettim, ailemi kurtarmak istedim. Herkes kurtarılmalı, bütün dünya”. İyi ama nasıl? Çok basit. “Mumu görüyor musun?”, der Domenico. Evet, ne olmuş? İşte Gorçakov’dan gelen bu tavır biraz incitir Domenico’yu ve odaklanmasına engel olur, hemen yaktığı muma üfler. Aydınlanmanın yolunu gösterir Domenico. “Yanan bir mum ile suyu geçiyorsunuz”. Ne zaman? Şimdi! “Yapamam. İstemiyorum. Mumu yaktığımda ve suya girdiğimde, beni çıkartıyorlar, dışarı atıyorlar. Ve bağırlıyorlar, ‘sen delisin’ diye”. Pekâlâ? Domenico yine incinir. “Yardım et bana” der. Pekâlâ! Yine beklediği yanıtı alamaz.

Sonunda, “Tabii ki” der şair, yardım etmeyi kabul ederek Domenico’nun uzattığı mumu alır. Onu otele götürecek taksi gelir, Gorçakov sözünden dönecek gibi olur ama mumu alarak Domenico’ya veda eder. Ayrılırken çocukları ve karısı hakkında kendisine sorular soran Domenico’ya içtenlikle yaklaşır ve İtalya’nın şimdi artık terk edilmiş taş evlerinin yıkıntıları arasında, Domenico’nun ailesini yedi yıl güneşi görmekten mahrum bıraktığı evinin önünde, iki adamı birbirine sarılırken buluruz. Gorçakov çok duygulanmıştır, Domenico’nun yalnızlığından ve kendini feda etmeye hazır ruhundan fişkırان dokunaklı bir vedadır bu.

Daha önce *Bölge*’de gördüğümüz, soluk alıp veren birinin göğsü gibi kabarıp sönen toprak –oraya bir gizem ve tekinsizlik veren yaşamı çağrıştıran bu hareketlerdir ki birden yaşayan bir canlıya dönüşüp Yazar’ı korkutan o metruk evi hatırlayalım-, sıvılaşıp rüzgâr, nemli duvarlar, yer değiştiren nesneler, su, buhar, balçık, doğa tarafından yutulan yıkıntılar, mekânlardaki bu boşluk, havadarlık, metal parçaları, mum, uygarlık kalıntıları, dinsel ikonlar, şişeler; Tarkovski’nin bu iki filmdeki bütün bunlar ne anlama geliyor? Gorçakov’un kendini evinde, Moskova’da duyumsadığı tek an, neden batık kilisedeki kaplıcanın o yosun kaplamış antik heykellerle dolu su havuzu?

Tarkovski'nin kendisinin de İtalya'da geçen sürgün yaşamı bağlamında, İzci'nin yuva arayışıyla Gorçakov'un yuva arayışı arasında koşutluk gören Green'e göre, bu özlemlerin kimliğini Rusya ile sınırlamak filmin boyutlarını küçültmek olur (1993: 108). Çünkü burada, insanın doğal yaşamı yok etmesiyle ilgili çevre felâketlerine bağlanacak daha büyük bir sorun vardır. Ama öte yandan da ev, "kalpte bir yer, bir parça dil, tercüme edilemeyen dizeler, hafıza, geçmiş zaman veya gelecek görüşünü" (Green, 1993: 108) imlemeyi sürdürür.

Gorçakov ile Eugenia arasındaki gerilimi de Rusya ve İtalya'nın temsil ettiği değerler oluşturur. Ne olursa olsun, bol dökümlü kıyafeti, altın sarısı kabarık saçları ve pürüzsüz teniyle Eugenia, İtalya'yı temsil ediyor şair için, ona kapılmamak için direniyor. Biraz da taşralı bir romantizmle geçmişe dönüş sahnelerinde, iffeti imleyen topuz saçlı karısıyla Eugenia'nın uzun savruk saçlarını yan yana getiriyor. Şair, Domenico'nun yanından geldikten sonra, tıpkı Domenico gibi ayakkabılarıyla suya girdiği ve sarhoş olup şiirler söylediği sahnede, orada gördüğü küçük kıza büyük aşklardan söz eder: "Öpüşmek yok, hiçbir şey yok, saf mı saf! Bu yüzden büyük". Sonunda Eugenia, Roma'ya gidecek, böylece İtalya'nın baştan çıkaran cazibesi bertaraf edilecektir. Filmin sonunda, Domenico'nun Roma'da hazırlandığı gösteriyi haber vermek için Gorçakov'a telefonla ulaşmasına kadar, onu bir daha görmeyiz.

Moskova'ya benzettiği, doğa tarafından yutulmuş su altındaki batık kilisede, - Aziz Catherina'nın da geldiği söylenen o kutsal mekânda- kendini memleketinde duyumsaması boşuna değil. Doğanın hissettirmeden büyüyen, kuşatan, nemli sarmalayışları, küçük kızın, "iyi, melek kız" anlamlarına gelen (Angela) adıyla ve sular altındaki kanatlı melek heykelleriyle kutsal olanın alanına bağlanır. Bu sahnede gördüğümüz toprağın nemi, su ve şairin yaktığı, şiir kitabını tutuşturduğu ateşin sıcaklığı; heykelleri, kilisenin mimarisini ve insan yapıtısı diğer bütün tarihsel şeyleri

bağrına basan, hissettirmeden kimyasını çözen, eriten, yumuşatan, köşelerinden özgürleştiren, zarif, kırılgan ve zayıf kılan, şefkatli bir doğumun madonnasıdır işte! Tıpkı *Bölge*'nin topografyası gibi! Ne diyordu İzci, yazar ve fizikçinin kendilerine inanmaları için dilek kuyusuna dilekte bulunurken:

Onların çocuklar gibi çaresiz kalmasına izin ver. Çünkü zayıflık harika bir şeydir ve güç, hiçbir şey değildir. Bir insan yeni doğduğunda zayıf ve esnektir, öldüğü zamansa kaskatı ve duygusuzdur. Bir ağaç büyürken körpe ve yumuşaktır, ama kuru ve sert hâle geldiğinde ölüp gider. Sertlik ve güç, ölümün arkadaşlarıdır. Esneklik ve zayıflık, varoluşun tazeliğinin ifadeleridir. Kendini sertleştiren hiçbir şey, kazanmayı başaramaz.

Rus kır manzarasını yankılayan toprak, orman, çimen, yağmurun doğurganlığı, ateşin sıcaklığı, Eugenia'nın sunduğu erotizmin yerine konur.⁷⁵ İç mekânlar ile dış mekânların sınırlarını eriten, Domenico'nun evinde, batık kilisede ya da şairin son sığınağı olacak olan heybetli çatısız katedralde gördüğümüz bu açıklık ve gözeneklilik, mekânların bitkilerle yaşayan canlı bir yere dönüşmesi, çürüyen bitki kökleri, kurumuş tohumlar ve yapraklar, tüketime dönük turistik yaşamı imleyen boş şişelerin gün ışığını ve yağmurun sesini yansıtan ahenkli parıldama ve çınlamaları, moloz, metal artıkları, mermer heykeller, yıkıntılar, terk edilmiş eski taş evler, tamamlanmamışlıkla ortaya konan bu çürüme ve harabe estetiği, insani dünyanın tıklım tıklım doluluğunda doğal çürüme, dönüşme ve ölümle gelen bir boşluk açar. Doğal unutuşun yazgısına açılan ve böylelikle hatırlamayı da olanaklı kılacak bir boşluk. Ne diyordu Domenico bize, kaplıcadaki turistleri kınarken: “Neden suda olduklarını biliyor musunuz? Sonsuza kadar yaşamak istiyorlar”!

⁷⁵ Böylece, Christy L. Burns'un da belirttiği gibi, Tarkovski, “güzellik”in daha önce görülmedik, alışılmadık bir sinemasal betimlemesini yapar (2011: 104). Bu alternatif güzellik imgesi, yazara göre, Tarkovski'nin Sovyet sosyal gerçekçiliğine ve Hollywood'un gösterişli stillerine karşı direnişinin yönelttiği bir arayıştan kaynaklanır. Yazarın da dediği gibi, “Burada güzellik genellikle ne orantılıdır ne de geleneksel olarak hoştur, ne de bir arzu odağı olarak cinselleştirilir” (2011: 104). Kaynağını, sürgünün anlam ve yuva arayışından, özlem duygusundan alan bir güzellik anlayışı, geçmişin parlak reproduksiyonlarına odaklanan Hollywood nostaljisine kesin bir karşıtlığı dışavurur.

Tarihin tıklım tıklım doluluğudur bu. Burada hiçbir şey kaybolmaz, hiçbir şey yok olmaz -*çünkü köyü benden öncekiler buraya kurmuş-*. Geçmiş ve gelecek, yalnızca dünyada, yani şimdi’de varolurlar, hem de *fazlaca*, der Merleau-Ponty (2017 [1945]: 552): Geçmişin ve geleceğin, zamansallaşmak için özneliliğin tarafına geçmeleri gerekir, çünkü “[n]esnel dünya, zamanın orada olabilmesi için fazla doludur”. Öznelilikte aradıkları şey ise gerçek, somut bir dayanak değil, “tam tersine, kendi doğalarıyla uyum içinde olan bir varlık-olmama imkânıdır” (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 552). Yani geçmişin ve geleceğin bir kişilik kazanması için, zamanın birinin zamanı olabilmesi için, varlığın nasıllığına (nasıl yaşadın), bir varoluş birliğinde açılanan yaşama tarzına bağlanması için, birine ait olması gerekir ki “zamansallık” denen şey, budur. “*Dasein*’ın anlamı zamansallıktır” (Heidegger, 2008 [1927]: 21). Zamansallık; nesnel dünyanın, insani dünyanın sıcaklığına ve insani boyutlara sokulması demektir. Mekânın, insani bir çehreye bürünmesidir. Bu bir biçimlenme ve biçimlendirme meselesidir, yani praksisin konusudur.

Film-varlıktaki mekân imgelemi, söz konusu bu çürüme ve harabe estetiği, insanı imleyen her şeyi doğanın otlarıyla kaplatır; insan doğallaşırken, maddeyi düşlerken, yani tarihin doluluğundan doğal varlık-olmama olanağına, boşluğa açılmaya kaçışın yolunu ararken doğa da insanileşir. Zaman, bir biçimlendirme, mekân sunma, karşılaşmaları tayin etme, ilişki kurma, bedenlenme, oluşma, bir dünya kurma sorunudur. Zaman, bir sanatkârın dokunuşuyla kendini yontan, şekillendiren kişide vücut bulur, görünür olur, tam da varlığını kendinde icra ederken, kendini yontma sırasında. O nedenle zamanın bir geçme, geçiş, değişme, dönüşme, oluşma, başkalaşma, devamlı yolda olma hâli olduğunu görmeliyiz.

Zamanı görünür kılan, bu oluş hâlindeki varlığın duygulu bedenidir, saatin tiktakları değil. Bu da değişmez hakikatler peşinde koşmak değildir, sonlu ve kısmi hakikatlerde sonsuz olanı bulmaktır ki bu, geçmişin ve geleceğin bireysellikte/tikellikte, varoluşun kişiye özgü tarzında devralınması demektir. Geçmiş ve gelecek, benimle soluk alıp verir; geçmiş, bende gelecekteki yeni manzaralarına sahip olur. Bu, hafızayı “panteistik coşku”ya açan bir kapıyı aralayarak geçmiş, canlı, -Nietzsche’nin dediği türden- plâstik bir güce dönüştürmektir. Hafıza, bir sanat sorunudur, imgelem meselesidir ki ele aldığım filmler, hafızayla ilgili bu türden bir imlemeyi icra eder.

Geçmiş devralmak, Gorçakov’un tutkulu sıla özleminde dışavurumunu bulurken, geleceği devralmak da Domenico’nun mumun alevinde yaşadığı aydınlanmayla gelir. Geçmiş denen şeyi var eden, insanın sonlu dünyasıdır. Bir yerde insan varsa, orada “kendinde varlığın doluluğu boz[ulmuş]” demektir (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 564). Beden, sonsuzluğa açılmış bir penceredir. Geçmiş, özneliğin fâniliğinden temellenir. Dünya öylesine doludur ki orada hiçbir şey kaybolmaz, geçmiş ve geleceklerle doludur. Nietzsche’nin insanın baş etmeye çalıştığını söylediği, Heidegger’in ise tarihin hiç de yaklaşmadığını söylediği geçmiş, insani dünyanın bu sonsuzluğudur. Bu sonsuzluğun ortasında öznelleşmeye ihtiyaç vardır, yani geçmiş devralan, onu görmeye niyet eden, onu bir bağlama/kontekse oturtan, zamanda ve mekânda konuşlanmış birine ya da bir topluluğa ihtiyaç vardır. Tarihin tıklım tıklım doluluğunu, izlerin ağır ve kalın tortusunu, öznelik üzerinden bir anlama ve düzene kavuşturan şey, hafızadır. *Bölge*’ye düşen ölü yıldızla bir anlam vermeyi sağlayacak olan da budur.

Şimdi’yi yücelten, geçmiş ve gelecek gibi zamansal olanakları şimdi’ye hapseden, onun türevleri olarak gören modern zamansallık yapısında, hafızayı bir düş çağrısı yapan, onu geleceğin tam tersi kutbundaki bir kaçış olanağı olarak gören bir

bilinç, yine modern olanın bağrından doğar. Bu çürüme ve harabe estetiğinin anlamı odur ki modernizmin sorunu, “eskiyememek”tir. Film-varlığın doğaçlama mekânları, bu dolulukta açılmış gediklerdir. Döngüsel karakterdeki türde imleyen yer sunmalar, biçimlendirmelerdir. Çürümeler, yıkıntılar, bozulmalar, belirsizlikler, gölgeler, yeşermeler, dönüşmeler, alet edevatlıktan sıyrılmalar, eskimeler, yıpranmalar, kendiliğindenlikler, düzensizlikler; bu boşlukların, gediklerin olanaklarıdır.

Domenico’nun Gorçakov’u uğurladığı sahnede, Domenico büyük bir ciddiyetle odanın hayâli kapısını açarak şairi geçirir, burası onun yatak odasıdır ve zeminin geri kalanından farklı biçimde tabanı karo döşelidir. Yatağın üstünde yağmur suyunu toplayan bir muşamba gerilidir. Burası mekânın ve zamanın öznelleşmesi olarak sonsuzlukta bir pencere açan Domenico’nun dünyasıdır. Ancak düşe davet eden bir dünya. Bu sırada, çerçevenin sağında kaplıcadan getirildiği belli, içi yağmur suyuyla dolu yeşil bir şişe, tül perde ve solunda yatağın üzerine gerili su dolu beyaz muşambadan vuran ışık yansımaları bizi düşe davet eder. Roma’da gösteri öncesi yaptığı konuşmada, “ruhun köşelerini esnetmeliyiz, sınırsız bir çarşaf gibi” der, Domenico. Burası, düş görmeye olduğu kadar oyun oynamaya da davet eden bir mekândır. İzci’nin *Bölge*’si gibi! Odasında gerçekten bir kapı varmış gibi davranması bundandır. Oyun oynamak istemektedir Domenico: “Kalbin yolları gölgelerle kaplanmış. Yararsız görünen seslere kulak vermeliyiz”! Belki de bu yüzden kaplıcanın havuzundan aldığı nesnelerle oyun mekânı yaratmakta, örneğin şişeleri kullanım ve değişim değerlerinden, amaçlanmış kullanımlarından özgürleştirerek, yağmur sesini dinleyebilmek için yerleştirmektedir. Yağmur sesi yararsız değildir. “Okul duvarları, asfalt ve gönenç reklâmları, uzun kanalizasyon boruları ile dolu beyinlere, böceklerin vızıltısı girmeli”.

Geçmişin, dolayısıyla onu üstlenecek, ona yönelecek bir hafızanın temelini, bizatihi *dünyada olma* olarak, yani *sonluluk*, *fânîlik* olarak ifşa ettikten sonra, artık insani varoluş ile modern yaşamın insani imlemelerini yitirmiş zaman-mekân düzeni arasındaki uyumsuzluğun, çatışmanın şiddeti daha iyi anlaşılacaktır. Böylece ele aldığım filmlerin önermelerini ve özellikle de Tarkovski'nin sunduğu nostalji anlayışının ve de Domenico'nun dehşet verici eyleminin, Romantizm'in radikalleşmesi olarak bir tepki tutumu kazanan kimliğini daha iyi anlayabileceğiz.

Eskimeye, sonluluğa izin vermeyen, gelecek ve geçmişe şimdiki zaman muamelesi yaparak onlara haksızlık eden, her daim yeni olanda yaşamı hapsederek sonlu bir varolana bağlanmayan sonsuz, mutlak bir bilincin gerçekleşmesi olarak dünyayı tasavvur eden modern zamanlar, insansızlaşan ve hiçbir şekilde otantikleşmeyen, her zaman ve her yerde geçerli bir mutlak doğrular evreni açar; burada artık dünyanın özne için doğuşu veyahut anlamın ve dünyayla iletişimin doğuşu söz konusu değildir. Şimdi'nin doluluğunda bir kaçış olanağı olarak açılacak gedik, farklı zamansallık biçimlerine duyulan meraktan gelecektir. Çünkü zaten insani dünya, zamansallaşmanın dünyasıdır; insan, varlığı zamansal olan varolandır. Biri nostalji'ye diğeri ütopya'ya düşkün Gorçakov ve Domenico, bizi düş görmeyi istemeye çağırırlar. Bunu en iyi, mumun alevinin ifade ettiklerine dikkat kesilirse anlayabiliriz.

2. Mumun Alevi: Romantiğin Düşleri

Gorçakov, Domenico'nun yanından döndükten sonra, kendi odasında sıcak su bittiği için onun odasına gelen Eugenia'yı yatağının üzerinde saçlarını kuruturken bulur. Rahatsız edici saç kurutma makinesi sesi, Domenico'nun evinde duyulan testerenin yerini alır. Gorçakov, Domenico'nun onu seçmesinden ötürü mutludur, övünerek Domenico'nun ona verdiği mumu gösterir Eugenia'ya. Şairin bu çılgın adamdan etkilenmiş olması Eugenia'yı çok öfkeliendirir, kıskançlık krizine giren Eugenia,

insanların hep özgürlüğü düşlediğini ve bulduğunda da onunla ne yapacağını bilmediğini söyler, şairi ikiyüzlü olmakla suçlar. Buradaki özgürlük tartışmasıyla ilgili olarak, şairin elindeki mum, özgürlüğün yönüyle ilgili bir başka kapıyı açar. Çileci ve kendini feda etmeye hazır bir özgürlüktür bu.

Kendini şair karşısında utanç verici bir konumda bulan Eugenia, otelden ayrılıp Roma'ya kesin dönüş yapmadan önce, ilk geldikleri gün otelin dinlenmeliğinde (fuayesinde) şairin kendisine verdiği Sosnovski'nin mektubunu açıp okur. Burada, memleketine geri dönerse, Rus çarı tarafından öldürüleceğini bile bile sevdiği kadın uğruna geri dönen bestecinin sıla hasreti ile şairin özlemi birbirini tamamlar. Domenico'nun geleceğe düşkünlüğü, mektubunda "Yine de eğer asla Rusya'ya dönmezsem ölürüm, eğer bir kez daha anavatanımı göremezsem, huş ağaçlarını, çocukluğumun havasını" diye yazan Sosnovski'nin sıla tutkusunu, yani Gorçakov'un *aynılığa* meftûnluğunu *başkalığa* açacaktır. Tabii ki yanan mumla sıcak su havuzunu geçme görevini Gorçakov'a devrederek.

Roma'dan, Domenico'nun bir eylem hazırlığında olduğunu haber vermek için arayan Eugenia, şaire, Domenico'nun üstü kapalı biçimde onun mumla havuzu geçip geçmediğini sık sık sorduğunu söyler. Şair, henüz bu eylemi yapmamıştır, ama Eugenia'ya yaptım der. Rusya'ya tam da geri döneceği gün, Domenico'ya verdiği sözü tutar ve dönüş biletini erteleterek Bagno Vignoni'ye gider. Artık kalbi de sınıra dayanmış, rahatsızlanmaya başlamıştır. Domenico, Roma'da, kendini yakmadan önce hazırladığı ateşli konuşmayı yaparken onunla aynı anda, eşzamanlı biçimde şair de onun verdiği mumu yakarak birkaç başarısız denemeden sonra, sonunda sönmeden yerine koyar. Ve Gorçakov, sılasına kavuşamadan ölür. Domenico, daha iyi bir gelecek uğruna kendini feda eder.

Gerçekten de *Nostalji* filminin, şairin İtalya’da hayata veda ettiği ve filmde sık sık karşımıza çıkan eskitme tonlu Rus kırsal manzarasının İtalya’da tavanı açık büyük katedralin bağrında kaldığı, bu katedralin içine yerleştirildiği o son sahnesinden önceki bu mum taşıma sahnesi, çok ilginçtir. Tarkovski bu sahneyi, doğumdan ölüme kadar bütün bir insan hayatının alegorisi olarak tanımlamıştır (aktaran Kreider ve O’Leary, 2013: 2). Kreider ve O’Leary, Gaston Bachelard’ın *Mekânın Poetikası* adlı yapıtında, Bachelard’ın, alevi bir yaşam imgesi, yaşayan ve şiirselleştiren bir madde, tıpkı hayat gibi tükenen ama kendini biteviye yineleyen bir madde olarak tanımlamasından yola çıkarak, Gorçakov’un havuzu geçerken mumu avcunun içine alarak alevi rüzgârdan sakınmasını, nesli tükenmekle tehdit edilen bir yaşamın savunusu diye okurlar. “Savunmasız alevi korumak şairin görevidir” (2013: 2). Kuşkusuz yaşam ile alev arasında bir ilişki kurmanın, duygudaşlığımızı harekete geçirmesinden anlayabileceğimiz haklı bir tarafı vardır. Biz de alev sönmesin isteriz, şair havuzu geçene kadar âdeta soluğumuzu tutup bekleriz. O sırada Domenico, Roma Capitol Hill meydanında daha fazla insanı duygudaşlığa davet etmektedir. Dolayısıyla mumun alevi, Domenico’nun ölümüyle de ilişkilidir. Savunmasız bir yaşamın ve kaybolan bir yaşamın “duygusal minyatürü”dür (Pallasma’dan aktaran Kreider ve O’Leary, 2013: 3).

Bachelard’a göre, düş görmeye çağıran en büyük “imge yaratıcı”lardan biri, alevdir (2008: 23). Salt “mumun alevi” üzerine yazdığı aynı adlı denemesinde, Bachelard der ki: “Alev bizi hayâl etmeye zorlar. Bir alevin karşısında hülyâlara dalındığında, duyularla algılanan şey, hayâl edilenin yanında bir hiçtir” (2008: 23). Hülyâ nesnesi olarak kavranan alev sayesinde, hakiki bir imgeyi doğuran *poetik hülyâ* denen mutlak bir hülyâdan söz eder yazar (2008: 24). Burada daha iyi söyleme amacıyla düşüncelerin yer değiştirmesi olan eğretilemeden farklı olarak, hakiki imge, gerçek dünyadaki şeyi bütün canlılığı ve gerçekliğiyle imgesel dünyaya taşır. Öyle ki duyu algısı, onun yanında yoksul kalır. Bütün imgeler arasında, alev imgelerinin şiirden bir

im taşımaları bundandır. “Alev karşısında hayâl kuran herkes gücül bir şairdir”, der Bachelard.

Domenico karakterinin kendisine, yaşadığı mekâna, Beethoven dinlemesine, yararsız nesnelere olan ilgisine, mumla aydınlanan odasına, ayakkabılarıyla suya girişine, yalnızlığına bakacak olursak, onun da şu derbeder, depresif ve yaratıcı ruhlu, dağınık saçlarıyla tavan arasında oturan Romantik düşünür ve sanatçı imgesini canlı tuttuğunu görürüz. Yoksulluk içindeki yaşamıyla, soyluluğunu özgür ruhundan almasıyla Domenico, dünyanın sonunun geldiğini düşünmüştür. “Kozmik sorular sormaya başlayan insan, uçuruma adım atmaktan korkmayan bir delidir artık” demiştir Romantikler’den Novalis (aktaran Aksakal, 2021: 7-8). Domenico, Gorçakov’un da çok iyi anladığı gibi, bir hayâlperesttir. Alev karşısında hayâl kuran bir şair, bir alev düşçüsüdür. “Alev karşısında dalınan her hülyâ” der, Bachelard, “hayranlık duyan birinin hülyâsıdır” ve bu hayranlık, insanlığın uzak geçmişindedir. Doğuştan gelen bir yatkınlıkla hayran olduğumuz şey, alevdir. “Alev, görme zevkinde bir yoğunlaşmayı, her zaman görülenin ötesini özendirir. Bizi bakmaya zorlar” (Bachelard, 2008: 24).

Gerçekten de alev, en etkili imgelem gücü olmasını, “bakmaya” zorlamasından alır. Bir yerde alev varsa, orada düşlere dalmak kaçınılmazdır, alev kendisine bakanı içine çeker, orada duyu algısından daha güçlü ve daha kapsayıcı bir bütünsel algı doğar. Bu, tam da zangoçun Eugenia’ya salık verdiği ve Tarkovski sinemasının fenomenolojik imge düzeninin peşinde olduğu, hiçbir şey yaratmayan körleşmiş bakışlardan kurtulma isteğiyle, görmeyi yeniden öğrenmekle, yani fenomenoloji yapma çağrısıyla ilgili olarak, *Nostalji* filminin peşinde olduğu bir konudur. İlk olarak filmin başında, kilise sahnesinde gördüğümüz mumlar, tesadüfi seyre dayalı bakmalardan özgürleşmek için, âdeta mum alevinin zorlayıcılığına başvurur ve bu güçlü çağrı, Domenico’nun evinde

derin ve sakin düşünceye varırken, bir düşünce olmaktan çıkıp alevlenerek en güçlü dışavurumunu Domenico'nun eyleminde bulur.

Görülenin ötesini görme daveti, zamanın bütünselliğiyle, bütün geçmişlerin ve geleceklerin sonsuzluğunda, bireysel varoluşuyla bu sonsuzluğu kendisi için var edecek, kendi için bir anlama kavuşturacak sonlulukla ilgilidir. Dolayısıyla insanın sonlu varoluşundan doğan, “hatırlayan varlık” olma durumuyla ilgilidir. “[Ç]ok eski bir anının şahsında hepimiz [alevi] düşeriz, yine de herkesin hatırladığı gibi hatırlarız” der, Bachelard (2008: 24-25). Bu, ortak insani dünyanın geçmişidir. “[D]üşü, yalnızca kendisine ait olmayan bir geçmiş içinde, dünyanın ilk ateşlerinin geçmişinde yaşar” (Bachelard, 2008: 25). Burada önemli olan, bu geçmişi kendine açık kılmak, bedeniyle devralmak, ona yönelme isteği olmadıkça sağ kalmış olmasının bir anlamı olmayacak imgelerden ve tortulaşmış izlerden bir içkin anlam doğurmaktır. Geçmiş, şimdi ve gelecek biçiminde üç'lü bir zaman düzeni yaratmış olan modern zamanların şimdisi, buna olanak tanımayacak kadar soyut ve evrensel bir dizgeler bütünü inşa eder; gerçekliği, bağlamı, yaşanan mekânı değil, ona dair ideallerinin şemasını sunar. Böyle bir zaman ve mekân düzenlemesinin ortasında, Domenico'nun eylemi, şimdi'nin doluluğunda soluklanmayı sağlayacak zamansallık pencereleri açmak için kendini feda eden adamın eylemidir. Domenico da aslında Gorçakov gibi geçmişi devralan biridir; gelecekle ilgili olmanın aslında geçmişle ilgili bir mesele olduğunu, bu ortak insanlık geçmişini duyumsamaya hasreden mumun alevinden anlarız.

“Alev bizi ilk kez görmeye çağırır” (Bachelard, 2008: 24). Bedenin körlemesine onaylayan bakışından sıyrılarak el altındakilerle görünmez hâle gelmiş zamanı ve mekânı, yeniden görmek, ilk kez görüyor gibi bakmak, dünyaya şaşırmak, yani “unutmayı başarmak”tır söz konusu olan. Geçmiş, tarih'in sandığı kadar kendisine yaklaşmanın olanaklı olmadığı bir şey değildir. Geçmiş, tanyerinin alacakaranlığındaki

gibi anlık bir ışımayla, açılmayla da olsa zamanın bütünselliğinde tek edimde yakalanabilecek, aydınlanabilecek bir olanaktır. “Küçük ışığın hülyâları, bizi aşinalıklarımızın tavan arasına götürecektir” (Bachelard, 2008: 27). İşte asıl sıla orasıdır, “dünyanın ilk ateşlerinin geçmişi”dir. Domenico, bizatihi insan olmaktan temellenen insani dünyanın geçmişine dayanarak Gorçakov’un sıla tutkusunu hedef almıştır. Sonuçta Gorçakov, sılasına kavuşmadan İtalya’da ölür. Oraya gitmesine bir tür engel koymuştur alev düşçüsü. “Toplum böylesine parçalanmaktansa yeniden biraraya gelmeli. Sadece doğaya bak, hayatın ne kadar basit olduğunu göreceksin” der, söylevinde.

Alev düşçüsü, şairin öteki kişiliği gibidir; otelin dinlenmeliğinde, çevirinin duyguları aktarmaya yetip yetmediğini konuşurlarken Eugenia’nın, çeviriler olmasa, sanat, müzik olmasa birbirimizi nasıl tanıyacağız sorusuna, “ölkeler arasındaki sınırları yıkarak” diye karşılık veren yanıdır. Ama öylesine *aynı*’ya düşkündür ki şair, Domenico onu uğurlarken anlarız neden o tabloyu görmek istediğini. O tablodaki kadını, karısına benzetir, “*doğumun madonnası* ama tamamen siyah saçlısı”! Domenico’nun hedef aldığı türden bir nostaljik duyarlılıktır buradaki. Sisler içinde İtalya’yı geçip gelmiştir, ama tenezzül edip girmez içeri San Pietro Kilisesi’nin kapısından. Arseni Tarkovski şiirlerinin iyi bir çevirisini okuyan Eugenia’ya der ki şair, “şiir tercüme edilemez, bütün bir sanat gibi” ve ekler, “hiçbiriniz Rusya’yı anlamıyor”. Aslında birbirini anlamanın tek yolunun, sınırları feshederek doğrudan iletişim olduğunu söyleyerek de ikircikli bir tutum sergiler bir yandan.

Onu etkileyen ve dönüştüren şey, Domenico’yla tanışması olmuştur. Batık kilisede hayâllere daldığında kendini, İtalya’nın, etrafına kumaşlar, dolaplar, gazete kâğıtları, çekmeceler saçılmış, bir felâket ya da vahşet sonrası terk edilmiş gibi duran taş evlerin olduğu eski bir sokağında bulur, orada zihninde ve yüreğinde yer eden

Domenico'yu kovmaya çalışır. “Neden bunu düşünmem gerekiyor? Yeterince endişem var” derken, “Allah’ım bunu neden yaptım” diyerek alev düşçüsüyle özdeşleşir birden, o olur; “Nasıl yapabildim? Güneşi görmemek yıllar boyu, gün ışığından korkmak! Neden yaptım? Neden bu trajedi”? Sokaktaki aynalı dolabı açar ve birden aynada kendini değil, Domenico’nun yüzünü görür, irkilerek hemen geri kapatır. Düşçü der, Bachelard, varlığımızın ikizidir, düşünen varlığın alacakaranlık yüzüdür o (2008: 27-28). O, düş kurabildiği mumun alevinin küçük ve cılız ışığında varlığını güvence altına alır. Ancak düşle varolur. Şairin irkilmesi bundandır. “Düş görmekten mutlu olan, kendi hülyâsı içinde etkin, düşçü bir varlık, varlığa dair bir hakikati insan varlığının geleceği olarak görür” (Bachelard, 2008: 24). Nedir alev düşçüsünün gördüğü ve geleceği ilgilendiren bu hakikat? Yaşamın basitliği! “Büyük şeyler sona erer, küçük şeyler bâki kalır” der, düşçü. İnsan toplumu paramparça olmuştur. “İnsanoğlu dinle! Senin içinde su, ateş ve sonra kül... ve külün içindeki kemikler”.

Domenico’nun, Boym’un dediği türden düşünümsel bir nostaljiye açılan daveti, burada Gorçakov’un özlemiyle bütünleşir. “Bir zamanlar olduğumuz yere dönmeliyiz, yanlış tarafa döndüğün noktaya” der, Domenico. “Hayatın ana temellerine geri dönmeliyiz... Suları kirletmeden”. Hayatın ana temelleri, işte su, ateş ve doğa ve tabii ki küller, ölüm, yok oluş, doğal unutuş. Yanlış yola sapıldığı o noktaya geri dönme çağrısıyla, geçmiş ile gelecek, nostalji ile ütopya, hayâl kurmak için başka yere giden düşçü ile kaybolan bir yaşamı savunma görevi olan şair biraraya gelir. *Aynı*’da *Başka*’yı bulmak, nostaljik özlemi ortak insanlık koşulu olarak açmak ister Domenico. O, kendini feda ederken Gorçakov da Rusya’ya gitmeyecektir, insanlık koşulu bunu gerektirir. “Dünyanın ilerlemesini istiyorsanız, el ele vermeliyiz”.

Hayatın ana temelleri, Gorçakov’un sıra manzarasında imgeselleşen topraktır, doğadır, sudur. Kendini İtalya’ya en yakın hissettiği yer, memleketine benzettiği sular

altında kalmış o batık kilisedir. Domenico'nun gelecekte varmak istediği yer, şairin meftûn olduğu sıla manzarasıdır, doğadır. Onun için özlem duygusu, hatırlama imgelerini doğadan, maddeden devşirir. Yaşamın basitliği, denizin tuzunda kendini duyurmuştu -Alexander'la birlikte. Özlemin maddesi denizdi, hatırlanan geçmiş denizin dünyasıydı. Angelopoulos ortaya koyuyordu ki Yunanistan bir deniz ülkesiydi. Anılar, izlerde, sağ kaldığı düşünülen imgelerde, arşivde, sözcüklerde, kaydedilebilir olanda değil, maddede doğru tözüne kavuşuyordu. Romantik Herder'in geçmişin canlı mevcudiyeti düşüncesi ya da Hamann'ın bir insanı, yeri ya da dönemi anlamak için iletişim kurulması gerektiğine yaptığı vurgu, Heidegger'in şeyi yine şeyin kendisinden öğrenme düsturu, maddenin imgelemiyile ilgilidir.

Sonsuzluk ve Bir Gün'ün hatırlamasının atmosferi denizdi, denizin tuzuydu. Göçmen çocukla ırmak kenarında yürüdüğü o uzun sahnede, sonunda 19. yüzyılın balıkçıları arasında sözcükler satın almakla meşgul Solomos'la karşılaşmıştık. Ağları, balıkçı köyleriyle geçmişin sılası, denizin ortaklaştırdığı bu yaşamdadır. Solomos'u kendi kültürüne açan, birlikte-varlığı üstlenmesini sağlayan bu maddi yaşamdır. Sözcükler, izler ya da arşiv, geçmişe yaklaşmak konusunda yetersizdir; hafıza olay örgüsüne değil, varlığı kendi hâlinde kavrama olanağına açıldığı için, imgelemlerini maddeden, görünür dünyadan devşirir. Dünyaya gözlerimizi açıp görmeyi ilk öğrendiğimiz âna, nesnelerin kuruluşuna aktif olarak katıldığımız zamanlara, başarılı bir unutuşla uçma arayışdır hafıza.

Domenico ve Gorçakov'un iki ayrı yöne bakışları, âdeta İzci'nin hem geçmişe hem de geleceğe aynı anda düşkün olan karakterinde birleşmiştir sanki. İzci sahiden de bir düşçüdür aynı zamanda. Oyun oynamak istemiştir. Bunu en çok da şiir okuduğu sahnede anlarız. Yazar ve Fizikçi'yi *Bölge*'nin tekinsizliğiyle ilgili olarak endişelendirdiği kadar kendisi endişeli görünmemektedir. Arka plandaki dehşet

imgesine karşın üstelik. Rüzgârda gıcırdayarak bir açılıp bir kapanan pencere, ışığını bir kapatıp bir açarak yerde yatan ve artık yalnızca saçları kalmış bir kadın ve bir erkek iskeletinin üzerine saçar. Uygar dünyaya ait bir felâket sahasıdır orası. Mutlak bir şimdi yoktur, geride hiçbir iz kalmamış olsa bile geçmiş ve gelecek, işte orada, biraradadır. Bir kez varolmuş olan, artık yok sayılamaz insan dünyasında. Oraya düşen ölü yıldıza bir anlam vermek, söylenceyi, düşü ve imgelemi birarada işleten bir hatırlamanın hesabına yazılır. “Her birimizin gözlerini ve kulaklarını, büyük bir rüyanın başlangıcı olan şeylerle doldurmalıyız” diyordu Domenico söylevinde, intihar etmeden hemen önce.

Oda, tam da bu büyük rüyanın başlangıç noktası, eşiğidir. *Bölge*’deki bütün bir yürüyüş, tamamen faydasız eylemlerden oluşur. İzci’nin toprağa uzanmak, koklamak, karahindibalar arasında yuvarlanmak gibi garipsediğimiz eylemleri, oyalanmaları, seremonileri, insanın kendine, köklerine ve toprağa yabancılaşmasının bir dışavurumudur. İzci, bunu aşmanın kılavuzluğunu yapmaktadır. Bütün bu yuva arayışı, özlem duygusu, ahlâki bir yükselmenin kapısını aralamak içindir. Bunlar, varlığın duyumsanmasına hasredilmiş eylemlerdir. İzci, kendinden dışarı doğru uzanır bu eylemlerle, bunlar hatırlamanın bedensel jestleridir. İnsan, *varlığı* hatırladığında kendinden dışarı çıkar. Özlem, bir aşmadır. İmgeleri içeride biriktiren bilince doğru değil, dış dünyaya doğru bir hamle ki insan *dünyada birlikte-olma* yoluyla *zaten* dışarıdadır. Özlem, dünyaya düşkünlüktür. Özlemin çiftdeğerliliği, bundan temellenir, onu hem nostaljiye hem de ütopyaaya açan odur.

Bu demektir ki geçmiş ve gelecek, şimdi’nin varlıktan pay almaları olanaksız olan türevleri, soyut kategorileştirmeleri değildir. Hatırlamak, zamanı yeniden açmak, geleceği ve geçmişi duyumsamak, sonlu varoluştan temellenir ki bu da varlık düzeninde geçmişin ve geleceğin de payı olduğu anlamına gelir. Çünkü “[z]aman var ettiği şeyi,

tam da varlıktan kovduğu anda yerinde tutar” (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 563). Olay, bir sonraki tarafından geçmişe itildiğinde olmayı bırakmaz. Bu, Bergsonvâri anlamda sonsuz bir sentez var olduğu için değil, nesnel zamanın kökeni zamanın geçişinin ta kendisi olduğu için. “Kendim için şu anda değilim, aynı zamanda bugünün sabahındayım veya gelecek olan gecedeğim ve benim şimdım, pekâlâ bu an olabilir ama aynı zamanda bugündür, bu yıldır, benim tüm yaşamımdır” (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 564).

3. Zamansallık Oyunu: “Kuluçkaya Yatar Gibi”

O hâlde, *Bölge*’yle ve *İzci*’yle bunca iletişim kurduktan, onların fenomenolojik bir betimlemesini sunduktan sonra, artık oraya düşen ölü yıldızla bir anlam verebiliriz. Ölü yıldız, varlığı kendi hâlinde kavrama gücü sunan plastik bir hafızanın alegorisidir. *Bölge*’yi, nostaljinin ve ütopyanın mekânı olarak biçimlendirecek özgürlük, bu bilinemezden, olanaklı olandan gelir. Bütün kavramlar, yargılar, teoriler yetersiz kalır, o ancak deneyimden itibaren temellenecek olandır. Hafıza hep birinindir. Geçmişin imlemesi bedende mevcuttur; kerâmet izde değil, izi geçmiş olarak tanımamı sağlayacak bir yöne, yaşam öyküsü bütününe sahip olmamdır. Ölü yıldız, bir atmosfer, bir boyut olarak şimdi’de varolmaya devam eder. Onun kanıt değeri olarak cismânî varlığından öte, bir kez varolmuş olması, bir olanaklar gücüllüğü, bir görme biçimi olarak geleceğin ufkuna taşınır.

Ölü yıldız, olduğu gibi kalamayan anılardır. Çünkü ben, benim tarafımdan algılanmaya muhtaç bir dünyadayım. Bedenin her adımında ve deviniminde değişen manzaradayım. Dünya da *Bölge* gibidir, her an her şey değişir, aynı yoldan geri dönmem olanaklı değildir. Merleau-Ponty’nin dediği gibi, “zamansal olmak için varlığın kendisinde eksik olan şey, başka yerin, eski zamanların ve yarının varlık-olmayışdır” (2017 [1945]: 552). Geçmiş ve gelecek der, yazar, kendiliklerinden

varlıktan çekilip, varlık-olmama olanağı olana, fâniye tutunur. İşte ölü yıldızın anlamı budur. Ölü yıldız, empirik köklerinden kopmuş duygu özü olarak, benim biçimlendirme gücüne sahip olduğumdur. *Bölge*, ölü yıldız aracılığıyla -Auge'nin dediği anlamda- iç ile dış dünya arasında bir çatışmanın kurduğu, sırrını ele geçiremediğimiz bir yer değildir. Ölü yıldız, hatırlamayı bulunuş metafiziğine bağlanmaktan çıkaran, özgür bir uzam açan, dünyayı ilk kez görüyormuşçasına bakmanın yolunu açan bir nesnedir. Yaşam ve ölüm, hatırlama ve yitirme arasındaki bağı kabul eden bir söylence, onunla olanaklıdır. Zamanı kristâlleştirten, çökelten zaman-imgedir o.

Bu ise bir parça düşe ve söylenceye bir alan açmak demektir. Sonsuz ile sonlunun diyalogu, bu oyunla olanaklı olacaktır. İzci, Domenico ve Gorçakov'u, nostalji ve ütopayı biraraya getiren, bu oyun oynama ve düş görme isteğidir. Çünkü duydu algısı, gerçekliğin kendisinden fişkıracak, nesneyi yeni bir ışıkla aydınlatacak, yeni bir anlamla donatacak imgelemin yanında yoksuldur. İzci'nin montu ağaç kıvrımlarına dönüşür, olduğu şey olmayı bırakıp başka bir anlam doğar oradan; Domenico'nun evindeki zemin kalıntıları, işte orada bir peyzaj oluşturdu ve Gorçakov'un memleketinin manzarası oldu birden. Otel odasındaki ve şairin rüyasındaki yatak, varoluşsal bir imleyle yeni bir anlamla doğdu. İzci, şair, alev düşçüsü, Alexander, ve hattâ Tarkovski ve Angelopoulos, zamanla beştaş oynayan çocuklardır.

İzci'nin yere kapanmaları, çocuksu oyunbâz tavırları, dünyayla ilk kez temas kuran, onu ilk kez gören, bedensel hazzı yitirmemiş çocuğun düş görmesine benzer. Bu çocuksu tavrı, *Arıcı* (Angelopoulos, 1986) filmindeki Spyros'ta da görürüz. Modern zamana uyum sağlayamayan, ata mesleğini yapmak uğruna öğretmenliği bırakan Spyros, sonunda arı kovanlarını devirip toprağa kapanacaktır; aslında toprağa yüzükoyun kapanıp sıkılı yumruklarıyla yeri dövmesinde, devrimci arkadaşlarıyla bir

zamanlar yaptıkları şifreli bir konuşmanın jestini tekrar eder, ama kendisiyle oyun oynamayı reddeden bir düzen karşısında yere kapanıp ağlayan, yumruklarıyla yeri döven bir çocuğun masumiyetiyle.

Karısına karşı suçluluk duymasında, aile üyeleri karşısında hep durgun, suçlu ve çekimser beden dilinde görünürleşen tahammülsüzlüğü, belki de değiştiremediği çevreye değil, bu çevreye uyum sağlayamayan kendisine yönelik bir tahammülsüzlük olarak da yorumlanabilir elbette (Akkaya, 2019: 49). Ama yavaşlık ve sabır isteyen, doğanın şifrelerini okumayı, arıların dilinden anlamayı gerektiren arıcılık mesleği, modern yaşamın bağrında bir oyun oynamak istemek değil de nedir? Bu yüzden tuttuğu günlüklerle bir bellek oluşturmaya çalışır. Bir bellek oluşturma isteği, hatırlayarak oluşturulacak bir hafıza için geleceğe yönelik bir umudu da taşır. Modern yaşamın bağrında oyun oynamayı, bu mesleği devam ettirmeyi isteyen birilerinin çıkabileceğine dair bir inançla. “Birisi piramitleri yapacağımızı haykırmalı” diyordu Domenico söylevinde, “yapmamamızın bir önemi yok, o isteği beslemeliyiz”!

Ozan Lenz der ki “Özgür bir uzam yaratıncaya değin çalışıp çabalamaktan geri durmamalıyız; bu uzam ürkütücü bir ıssızlık, ürkütücü bir boşluk olsa bile, ve onun üstüne [kuluçkaya yatar gibi] kapanmalıyız, tıpkı Tanrı’nın dünya yaratılmadan önce ıssızlığın ve boşluğun üstüne kapanmış olduğu gibi, ve işte o zaman bir şeyler doğacaktır. Ah mutluluk, ah Tanrı-gibi olma duygusu” (aktaran Berlin, 2004: 75). *Bölge*, Domenico’nun evi, Gorçakov’un sıla manzarası, zamanı mekânda açan özgür uzamlardır. *Bölge*’yi hem ütöpik bir özlemin hem de sıla özleminin mekânı yapan, boşluğu ve özgürlüğüdür. Çünkü anlayamayız, İzci için neresi sıla neresi gurbet? Bir yandan *Bölge*’ye adım atar atmaz koşup gurbetten döner gibi nostaljik bir tutkuyla toprağa kapanır, öper, koklar, bir yandan da ailesinden ayrıldığı için bir acı yaşar, karısı bu tehlikeli yolculuğa çıkmasını istemez.

Film, bir yatak sahnesiyle açılıp, neredeyse de –son sahnedeki hipnotik güçleri olan küçük kızı saymazsak- yatak sahnesiyle biter. Burada *Odyseia* destanına, Odysseus’un⁷⁶ yolculuğuna bir gönderme vardır. *Bölge*’ye her gidişinde Odysseus’a dönüşür İzci. Burada hem bir bütünleşme hem de parçalanma diyalektik olarak sürekli yer değiştirir. Berlin’in dediği gibi, evrensel bir kalıp yoktur, büyük bir üslup yoktur, bunlar Romantik hareketin yadsıdığı şeylerdir (2004: 163-164). Var olan düzeni yok etmenin yolu, insanın devamlı kökünden sökülmesidir. İnsan, der Berlin, “gitmeli ve hiçbir zaman kendisini özdeşleştiremeyeceği bir çeşit büyük ruhsal dürtüyle birleşmeye çalışmalıdır, yahut hiçbir zaman tam olarak gerçekleşmeyecek bir söylenceyi [...] idealleştirmelidir” (2004: 164). Belki de nostaljiyi niteleyen şey, der Cassin, henüz gerçekleşmemiş olandır, hattâ doğrudan bizimle bir yabancı arasındaki yanılgıdır (2018: 20). Gerçekten de hangi hatırlama ya da geçmişe özlem yoktur ki aynı zamanda bir gelecek düşünme açılmasın, umut ve şefkat duygusuyla sarmalanmasın? Bu yüzden Domenico’nun yatağı üzerinde özellikle durmak isterim. Çünkü bu, geçmişsiz bir hafızaya sahip toplumlardan daha farklı biçimde hafızayla uğraşan bizim tarihsel durumumuzun keşfedilmesini sağlayacaktır.

4. Maneviyat Arayışı: *Nostalji ve Ütopya*

Domenico’nun şairi uğurlamaya çıktığı sahnede, yağmur sesinin eşliğinde yatağın üzerinde gerili olduğunu gördüğümüz muşamba, âdeta yatağından yükselmiş şeffaf beyaz bir ruh gibi asılı durmaktadır. Tarkovski’nin diğer filmlerindeki yataktan yukarıda duran hipnotik bedenlere gönderme yaptığı da düşünülebilecek bu sahnede, ölümün dikey bir yerinden sökülmeyi, yukarı doğru bir yolculuğu imlediğini düşünmek olanaklıdır. Bu imleme, alev düşüşünün eylemiyle birleştiğinde daha da çarpıcı bir hâl alır. Bachelard, alev tefekkürünün, düşüşünün ruh hâline dikeylik besini kattığından söz

⁷⁶ Romen mitolojisinde Ulysses

eder: “Işık verdiğinden emin olmak için yükseğe uzanarak yanmak, her zaman daha yüksekte yanmak” (2008: 25-26). Alevin kendi biçimini korumak için dikeylik yazgısına koştuğunu söyleyen düşünüre göre, “[a]levin yöneldiği doğal yer, bir ahlâk ortamıdır” (2008: 49).

Daha güçlü olanın diğerini yuttuğu ikiz bir alev vardır. Işıyıp aydınlanan, mavi kökü tepede olan beyaz alev, hep yukarı çıkar; oduna ve yaktığı fitilin ucuna bağlanan kırmızı alev ise, beyazın neyi alazlayacağını idare eden maddeden ayrılmadan aşağıda kalır. Düşünürün dediğine göre, “pasif ile aktifin, hareket edenle hareket ettirenin, yanan ile yakanın diyalektiği [...] burada başlar” (2008: 46). Burada elde edilecek değer, ışıktır. Işık, anlamsız kabul ettiğimiz olgulara anlam ve değer veren, ateşin kazandığı üst-değerdir. “Aydınlanma gerçek bir fetihtir” der, Bachelard, kaba alev, beyaz alev olmak, beyazlık denen başat değeri elde etmek için nasıl da savaşıır. Beyaz alevin, kendisini besleyen kabalıkları yok etmesi gerekir. Buradan çıkarılacak “ahlâki ders” odur ki “[a]hlâki vicdan, ‘içinde barındırdığı günahları yakarak’ beyaz alev olmak zorundadır” (Bachelard, 2008: 47).

Domenico’nun eyleminin mesajı gayet açıktır. Bencillik ettim der, oysa bütün insanlar kurtarılmalıdır. Kendini günahkâr olarak görür, düş yalnızı Domenico. Daha büyük düşüncelere ihtiyaç vardır. Dünya arınmaya yazgılıdır. Daha iyi bir dünyanın tohumu, yine bu dünyanın kendisidir, insanın daha iyi bir insanın tohumu olması gibi, sarı ve ağır alevin, beyaz ve hafif alevin tohumu olması gibi (Bachelard, 2008: 48). Bu bağlamda, kendi bedeninden yükselen alevin, dünyanın aydınlanmasına ve arınmasına yarayacağına inanan Domenico, muma ahlâki açıdan bakan bir romantiktir.

Mum, ışık verme edimi içinde arınan kaba bir maddedir, arınmanın dikkate değer bir örneğidir (Bachelard, 2008: 47). Kötülük iyiliğin besini olur, alevde bir kozmos fenomenine, insanileşme örneğine rastlanır. Bu örnek-fenomenin izinden

giderek “günahlarımızı yakacağız” der, Bachelard. *Nostalji* filminin peşinde olduğu konu da budur. Yatağından yükselen, kökünden sökülen ruh, nostaljiyi bir merhamet ve maneviyat arayışına açar. *İz Sürücü*’de Yazar, “bilinçdışı merhamet, hayata geçmeye hazır değil” diyordu. “Ve iyi yakan, yükseğe çıkar. Vicdan ve alev, aynı dikeylik yazgısına sahiptir” (Bachelard, 2008: 47). “Sözüm ona sağlıklıları, sözüm ona hastalarla karıştırmalıyız. Siz sağlıklı olanlar! Sağlığınız ne anlama gelir? İnsanoğlunun bütün gözleri, içine daldığımız çukura bakıyor. Özgürlük faydasızdır, eğer gözlerimizin içine bakmaya, yemeye, içmeye ve bizimle yatmaya cesaretiniz yoksa” der, düş yalnız söylevinde!

Hafıza için verildiği söylenen savaşın yüksek teknolojinin yol açtığı bellek yitimine karşı da verilen bir savaş olmasının (Huyssen: 1999: 15), örtük ve derindeki anlamını alevin fenomenolojisiyle ışığa getirebileceğiz. Buradaki hafıza yitimi, daha derindeki bir insanlık koşulunun yitimiyle bağlıdır. Daha önce de belirttiğim üzere, geçmişe meftûnluk, Romantik bir görü olarak ilerleme ve modernleşme ideolojisinin ve teleolojik tarih felsefelerinin çöküşüyle aynı anda doğdu. Tarkovski’nin fenomenolojik bir betimlemesini sunduğum iki filmi, bir üst-değer olarak ışığın kazanımlarında şiirsel bir bilinci açığa çıkarır. “Düşler ve hülyâlar, eylemlerimiz kadar hızlı modernleşmiyor. Hülyâlarımız, güçlü kökleri olan hakiki *ruhsal alışkanlıklar*’dır” (Bachelard, 2008: 27). Zamanı yavaşlatan, esneten ve derinleştiren düştaki ve ölgün ışıktaki sabırda, der Bachelard, imgeler ve anılar birbirine kavuşur (2008: 31). “Alev düşçüsü, gördüğü şeyi görmüş olduğu şeyle birleştirir. İmgelem ile belleğin kaynaşmasını bilir” (Bachelard, 2008: 31).

İşte hafızanın kurucu açmazı denilen imge ile anı sorunsalı, düşünen varlığın bu karanlık yüzünde dinginliğe kavuşur. Çünkü hafıza imgeleri duygusal özler olarak, bu karanlık bölgede -düş gören ruhsallık alanında-, daima varlığın, bizatihi varolmanın

kendisini imler. “Alev, en azından, hayâlperest biri için, kendi oluşuna gömülmüş bir varlığın sembolüdür” (Bachelard, 2008: 55). Alev, yaşamla ölümün gayet iyi bağdaştığı bir imgedir. Alevi seyreden kişi, der Bachelard, hayatı düşünür, ölümü düşünür. “Alev geçici, eğreti ve zindedir. Bu ışığı bir esinti yok eder; bir kıvılcım yeniden yakar” (Bachelard, 2008: 43). Gorçakov, havuzda mumu taşırken bir esinti onu âniden söndürdü. Korunması gereken bir yaşamın savunucusu olarak rüzgârı yokladı, mumu gerekirse paltosunun kuytulduğunda sakındı. Tam da o anda hayatının sonuna yaklaşmış Gorçakov ile mum arasındaki ilişkide Tarkovski, yaşamın ve ölümün bir alegorisini sunmada gayet haklıdır.

Bu ışığın gölgesinde, varlık-yokluk, yaşam-ölüm, uygarlık-doğa, örtme-açma, hatırlama-unutma diyalektiği, biteviye doğan ve ölen ama her daim yaşamını sürdürmek için hep daha yükseğe çıkan alevle somutlaşır, şiirsel olarak gerçekleşir. Bu ışık dramasının özellikle en dışavurumcu ifadesini, İzci’nin şiir okuduğu sahnede, daha sonra bilimcinin dikkatini çekecek olan iskeletlerin üzerine düşerek, onları bir görüntüye getiren bir örten pencerenin gelip giden ışığında görürüz. Hatırlamak da böyledir işte, şimdiki zamandaki bir algının tetiklemesiyle imgeler deposunda uygun bir anıyı aramazsınız, şimdiki zamanın ufku önünde bazılarını ışığa getirmeye gönüllü olurken, bazılarını da bilerek ya da bilmeyerek unutursunuz. Hatırlamanın poetikasıdır bu!

İmgeler ile anıların birleşmesi, şimdi ile geçmişin tek edimde duyumsanabilir olması ve böylece dünyaya şaşırmamızı sağlayacak bir görmeyi yeniden keşfetmek, hafızanın düşlerini hesaba katan alevin ruhsallığında bulunur. Alev, bizi ilk kez görmeye çağırıyor mu? Böyle bir hatırlama, şefkat ve umut duygusuyla, ölüm ve yaşam döngüsüyle, panteistik bir gönül birliği kurmayı sağlayacak doğaya dönüşle yakından ilgilidir. Gerek *İz Sürücü* filminin gerek *Nostalji*’nin gerek *Rüzgâr Bizi*

Götürecek'in ahlâki bir yenilenmeyle, modern dünyanın ortasında bir maneviyat arayışıyla iç içe geçen hatırlamalarının, insanileşmiş bir ışıkla ilgili olmadığını kim söyleyebilir? Zira gerçekten de bu üç filmde, yanma özelliği olan bir maddenin aleviyle aydınlanan yerler ile elektrik lambası arasında bir gerilim vardır.

Dikkat edilecek olursa, *Nostalji* filminde, Gorçakov'un elektrikle başı derttedir. Eugenia'nın, elinde şiir kitabıyla Gorçakov'un kapısında belirttiği o sahnede, Gorçakov anlamsızca birden otel koridorunun düğmesini arar, ve ışığı yakar, böylece odanın pencerelerinden gelen doğal ışıkla aydınlanan pürüzsüz yüzünü gördüğümüz Eugenia'nın bütün büyüsunü bozar. Pencerenin panjurlarını açar, sonra ışığı yakar, sevimsiz cızırtıları ve gelgitleriyle oda soğuk bir ışıkla aydınlanır. Tepesinde cızırdayan bu lambadan vazgeçer, bu kez abajurun ışığını açar, bazen banyodan gelen doğal ışık yerine banyonun lambasını açar. Işıkla bir derdi vardır şairin.

Rüzgâr Bizi Götürecek'te Behzad, mezarlığın orada çukuru kazmakla meşgul olduğunu gördüğümüz Yusuf'un kız arkadaşını görmek üzere, süt almak bahanesiyle, alçak damlı, yerin altında ve karanlık yere gider. Orası da bir tür mağara loşluğuyla ve inekten yayıldığını hissettiren şefkatle düşe davet eden, insanı ilksel evinde duyumsatan bir lambayla aydınlanır, bir deniz feneriyle. Aslında civciv ve keçi sesleri, kuzu melemelerinden anlaşılıyor ki bir ahırdır orası. Behzad, Furuğ'un şiirini, çerçevede yalnızca bu lambanın alevi ve onun aydınlattığı ineğin memeleri görünürken okur. Bir tür Platon'un mağarasına gönderme yapan bir ortamda. "Lambayla birlikte, geçmiş zamanın evlerindeki, artık var olmayan ama düşlerimizde şaşmaz bir şekilde oturmaya devam ettiğimiz evlerdeki yaşam hülyâlarının barınağına gireriz" (Bachelard, 2008: 35). İnsanın henüz doğal olana yabancılaşmadığı, dünyanın parçalanmadığı, doğal, kutsal ve imgesel olanın bir olduğu, düş ile aklın ayrışmadığı zamanlara. Yaşamın ve ölümün doğal döngüsünün dramıdır bu ışıpta sergilenen.

Nerede bir lamba varsa orada anılar hüküm sürer, nitekim gaz lambasını romanlarında kişileştiren Henri Bosco, boşuna belleğin düşlerini tanıyan bir usta olmamıştı der, Bachelard (2008: 35-36). Kızın, ineğin sütünü sağdığı loş ve sıcak ışıkl o düşsel ve şiirsel mekânda, Bachelard'ın deyişiyle mumdan gaz lambasına geçilerek insani bir hünerle disiplin altında tutulan alevin (2008: 34) beslediği gölgelerle imgeler büyür, izlenimler şişer, genişler. Kendimizi hakikaten düşsel bir evde, mağarada, insanlığın “ilk ateşlerinin geçmişi”nde hissederiz. Varlığı duyumsatan ilksel imlemeler alanını açar bu hatırlama. Bir tür arkaik hayvanın yeniden fethiyle bizi düşe davet eder Kiyarüstemi. Onun, bizatihi filmin gerek çekildiği mekânla gerek şiirle, bir tür sessizliği icra ettiği varlık-yokluk diyalektiğiyle, ışık-gölge oyunları ile yaptığı şey, İzci'nin de yapmaya çalıştığı şeydir.

Yürümekle, dolambaçlı yollara sapmakla, bedeni yormakla İzci, tıpkı mumun alevinde kendi oluşunu seyreden kişi gibi yürümekten başka bir şey yapmayan insanla, bedeninin varlığını duyumsatmaya çalıştı. “Yürümekten başka yapılacak şey olmaması, çocukluk çağına olduğu gibi nüfuz etmiş o basit varolma mutluluğunun yeniden keşfedilmesini sağlar”, der Gros (2017: 79). Bilginiz, okumalarınız, ilişkileriniz, burada bir işe yaramaz. Gerçekten de *Bölge*, yalnızca yürünecek bir yerdir. Oradan döndükten sonra, İzci hayâlkırıklığıyla rafları kitaplarla dolu bir kitaplığın önünde yere uzanır. Gerçekten de bu kitaplık, basit hazları keşfeden ve bunun için kılavuzluk yapan bu çocuksu adamın, her şeyden önce inançlı ve mistik birinin evinde pek de görmeyi umacağımız bir şey değildi. Burada yazı biçimi, dışsal hafıza, arşiv tarihçiliği ile hafızanın plâstik gücü arasındaki karşıtlık dışavurulur. Doğanın adımlanışında biçimlenen bir hatırlama, toprakla anlaşmaya varmış imgeler doğurarak çürüme ve harabe estetiğinin ortaya koyduklarıyla zaten bir kopmanın şiirselliğini ortaya koyar. Nietzsche'nin de dediği gibi, “[s]adece kitaplar arasında düşünebilenlerden, aklını

kitapların dürtüklemesini bekleyenlerden değil[dir]” (aktaran Gros, 2017: 23), *Bölge*’de yürüyen İzci.

Gerek İzci’de gerek “renksiz ve kısır bir hayat yaşamaktansa acılı bir mutluluk daha iyidir” diyerek onunla bile bile evlenen karısında, mağrur ve katı olmayan bir bilgeliliğin izlerini görürüz. Kitapları, fizyolojinin ifadesi olarak düşünmeyi salık veren Gros’a göre, “[p]ekçok kitapta oturup kalmış, kamburlaşmış, iki büklüm olmuş, masanın üstüne büzülmüş bir beden varlığını hissedebiliriz” (2017: 24). Oysa yürüyen beden, yazarın da dediği gibi, kıvrımsız ve yay gibi gergindir. Alexander gibi denizden esen tuzlu rüzgâra bedenini yaslar, teniyle deniz arasındaki dokunuştan doğan bir anlamla evreni tam da titrek ışıklarının sonsuzluğunda yakalar, sonsuz ve anlık izlenimlerden sonlu ve içkin bir anlam doğurur. Alexander da yazı masasının başından kalkıp yürümeye başlamıştı. İşte *Arıcı*’daki Sypros, anıların vızıltısıyla toprağa oturup, bedenini, kendini güneşe maruz bırakan bir çiçek gibi doğaya bırakıyor.

Bütün bunlar, varolma bilincine açılır. Doğanın sesleri, varlığa yanıt veren mırıltılardır. Doğaya dalıp gittiğinizde her şey sizinle konuşur, sizi selâmlar, sizden ilgi ister, der Gros (2017: 54). Yağmur da öyle. “[Ş]aşmaz bir refakatçi; rengini, ahengini, eslerini dinlediğiniz bir mırıltıdır: taşa düşen damlaların o kendine has şıptırtısı, hızı değişmeyen yağmurun ezgilerle örülmüş uzun sicimleri” (2017: 55). Beethoven’ın senfonisiyle düet hâlindeki Domenico’nun renkli ahenkli yağmuru, onun yalnızlığının ve toplum dışına itilmişliğinin refakatçisidir; köpeği Zoe gibi. Onu yanarken gördüğünde tek tepki veren canlı Zoe!

Duyumlar ve duygular, varolmanın bilincidir. Bu çürüme ve harabe estetiğinin bedende duyulan maddesel imgelemi, coşkusunu kendinden alan bir varoluşa açılır. Tıpkı gücünü kendinden alan mumun alevi gibi! Denizin anaç ilgisiyle sarmalanan balıkçılar arasında, sözcüklerin peşindeki Solomos ne kadar da çaresiz, safdil, masum

ve çocuksu görünür. Oysa sözcüklere dökülemeyecek, beklentisizce kendisine teslim olduğunda kendini açacak bir karşılaşma, orada, Yunanistan'ın deniz ülkesi oluşundadır. Varlığın duyumsanması, eylemle gelen biçimlenme, özümsemenin yolunu açar. Beden, der Gros, manzaranın içinde olmaktan çıkıp manzaranın ta kendisi olur. Bir yükselme ânıdır bu (2017: 80-81).

Domenico'nun bizatihi eyleminde dışavurulan bu maneviyat arayışı çağrısı, düş görmenin verdiği duyarlılıkla ilgilidir. Yararsız olana değer vermek, düşüğü başkalarına karşı daha duyarlı hâle getirir. "Alevin içinde uzam harekete geçer, zaman sarsılır. Işık titrediğinde her şey titrer. [...] Dünya, alevler içinde hayâl edildiğinde hızlanır. Böylece filozof, mumun karşısına geçip dünyayı hayâl ettiğinde her şeyi – şiddeti ve barışı- hayâl edebilir" (Bachelard, 2008: 50). Mum düşçüsü Domenico, yapacağı eylemi tasarlarken mumdan esinlenmiştir! Küçük ışığın dramlarıyla, kendisini ateşe verirse zamanı ve mekânı sarsacağını, dünyayı değiştireceğini düşünmüştür. Kendi dibine ışık vermeyen ama aydınlatan alevin yazgısını, kendi yazgısı hâline getirmiştir.

5. Pastoral Gönül Birliği

Ága filmiyle (Milko Lazarov, 2018), buraya kadar betimlediğim filmlerin özlemini duyduğu, Domenico'nun yanlış yöne dönüldüğünü söylediği noktaya, doğanın tam kalbine gideriz. Tarkovski'nin ilk biçimini sunduğu, öngördüğü bu hafıza imgeleminin yeni bir filmdeki tezahürlerini, *Ága* filminde buluruz. Sibiry'a'nın karla kaplı uçsuz bucaksız düzlüklerinde, atalarının göreneklerine göre yaşayan Nanook ile Sedna'nın, modern bir çağda gerçeküstü ve şiirsel duran yaşamına, otağlarına konuk oluruz. Domenico'nun ve tabii Tarkovski'nin ilkel basitlikleri yeniden öğrenme çağrısı, fenomenolojinin yeniden görmeyi öğrenme daveti, burada gerçek bir yaşamın ortasında belirir.

Nanook ve Sedna, Robert L. Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* (1929) filmindeki Nanook gibi, hayvan derileriyle kaplı bir çadırda yaşamakta, avcılık yaparak beslenmekte, hayvan kürkleri giyinmektedir. Gerçekten de tepelerinde hız çağının bir görünümü olan uçaklar ve jetler, mavi ve saydam gökyüzünü yırtarak, arkalarında beyaz köpükler bırakarak geçerken, bu manzaranın ufuk çizgisiyle birleştiği yerde, karı kocayı av tuzağı hazırlarken görürüz. Doğada tek başına yaşayan bu çiftin, modern dünyayla tek bağlantısı ise Chena adındaki, aynı zamanda yıllardır küs kaldıkları kızları *Ága*'nın çocukluktan arkadaşı olan delikanlıdır. Burası da kuzey manzarasının görkemli buzullarıyla düşsel ve şiirsel bir mekân olarak bir tür *Bölge*'dir. İnsanlığın ilk ateşlerinin sılası, kaybolan bir yaşamın son kıvılcımları ve ütopyanın şiirsel mekânıdır.

Burada, Nanook'un doğadaki canlılara olan tavrındaki duyarlılık, Domenico'nun mumun alevinden gıdasını alan duyarlılıkla aynı türdendir. İklim değişmekte, buzullar erimekte, avlanmak giderek zorlaşmaktadır. Etraftaki hayvanlar nedeni anlaşılamaz biçimde ölmektedir. Nanook, buzı kırıp ölen hayvanları saygıyla gömerken görülür. Ateşin başında uyuyan, gaz lambasının aleviyle de herhangi bir bilinçli hayâl kurma ya da derin düşünme uğraşında olmayan, geçmişsiz hafıza toplumlarının son örneği, yok olmanın eşiğindeki bir yaşam biçiminin son temsilcisi bir ailenin dokunaklı duyarlılığını nasıl anlamlandırmalıyız? *İz Sürücü* filminde, İzci'nin karısı ve kızıyla, bacalarından duman tüten santralin kirli manzarası önünde durdukları yer ile *Rüzgâr Bizi Götürecek*'in kitapsız bilen yaşam bilgisi, seyyar doktorun basit varoluşu olumlayan, yaşam döngüsünü kabullenen tutumunu birlikte okursak, Romantik bir biçimin, sinemada arayışın olanağı olarak beliren bir hafızanın olanağı olarak anlamını daha iyi anlayabileceğiz.

Şiirselliğin karakteristik olarak belirleyici olduğu tüm Romantik yapıtlarda hayat, “doğaya karşı değil, doğayla iç içe yaşayarak, mensup olunan [toplumla] değil,

tüm insanlık ailesiyle birlikte ‘şiiirselletirilir’” (Aksakal, 2021: 15). Gerçekten de *Ága* filminin buzla kaplı manzarasının şiiirselletiği, filmi, alımlama sırasında ortaya çıkan bir duyarlılığa ve düş görme çağrısına açar. Boşuna değildir, yönetmenin karakterleri çerçeveden dışarı çıkartıp bizi gaz lambasının titreyen aleviyle baş başa bırakması. Burada hedeflediği, diyalog kurmak istediği, insanlığın ilk ateşlerinin geçmişine çağırıldığı, izleyicidir. Alevin, çadırın içindeki hayvan postlarını titreştirip büyüterek masalsı gölgeler yarattığı bir iç mekânda, Nanook ile Sedna’nın geleneksel yollarla kendi yaptıkları merhemini yaraya çok iyi geldiğine ilişkin sohbetleri eşliğinde, alev düşçüsü olmaya çağırılır.

Burada, doğa manzarasının, tıpkı *Rüzgâr Bizi Götürecek*’te olduğu gibi hafızayı bir arayış olanağı kılan biçimi sunması üzerinde durmak istiyorum. Çünkü burada, alev düşçüsünün olumladığı doğa ile doğal yaşam koşullarının zorluğu karşı-be-karşı gelecektir. Bu bakımdan, çürümeyi, yeşermeyi, yaşamın ve ölümün döngüsel zamanını kabullenen, doğayla bütünleşen beden imgelerinin, madde duyumları ortaya koyarak ahlâki yükselişinin kaçınılmazlığını dikey ve yatay çekimlerle, yani hem ulvi hem de dünyevi/toplumsal bir yönde gerçekleştiren Tarkovski’nin gezinen kamerasının aksine, burada yürüyen, avlanan, bazen eli boş dönerek aç kalan ölümlü beden, sonsuzca yatay olarak uzanan kar manzarasının düzlüğünde, sonsuzluğunda ve zamandışılığında, küçük, basit, güçsüz, neredeyse önemsiz ve silik bir lekeye dönüşür.

Filmdeki sabit kamera ve genel çekim ölçeği, sonlu ile sonsuz, zaman içre ile zaman dışı olanın diyalektiğini dramatize etmek açısından uygun bir biçim sunar. Aynı zamanda, mekânın dramasına, yavaşlığına, durgunluğuna uygun bir üslup. Buzun sertliğine uygun bir katılık ve durağanlık verir sabit çekim. Burada sonsuzluk ve sonluluk, doğa karşısında zayıf ve yalnız insana ve onu cömertçe karşıladığı kadar bir yandan da tehdit eden bir doğaya işaret eder. Bu yüzden, filmin sabit kamerasının

açıldığı panoramik kar manzarası, gökyüzüyle bütünleşen sonsuz beyazlığın fonunda insan yüzünü kadrja alır. Doğanın güçsüz kıldığı insan, Gorçakov’un sıra manzarası gibi sık sık görüş alanımıza girecektir. İzci’nin övdüğü zayıflık vardır burada. *Ága*, gökyüzündeki jetlerin hızına ve gücüne karşılık zayıflığa, yavaşlığa ve sessizliğe bir övgüdür. Gerçekten de Sedna ve Nanook, çocuklar gibi çaresiz kalmıştır. Hem de o rüzgâr fırtınasının olduğu akşam. Fırtınada, çatıları başlarından uçup gitmesin diye çadırın iç taraftaki ve merkezdeki iplerine var güçleriyle asılmışlardır, üstelik Sedna hastadır. Vücudunda, garip bir şekilde ölen hayvanların bedenindekiyle aynı siyah lekeden vardır. Bu fırtınadan sonra durumu ağırlaşacaktır.

18. yüzyıl insanı, der Starobinski, “tabiatın güçlü ilhamını benimseyip sadelik ve iyilikseverlik içinde yaşamak için” yüzünü kırlara çevirmiştir ve sık sık da “kendini yeni bir başlangıç yanılsamasına bırakmaya yeltenmiştir” (2012: 142). Bu bir Altın Çağ olmasa bile, der yazar, “ilksel jestlere, sert çatışmalara, azla yetinmeye bağlı bir hakikatin yeniden bulunması istenir”. Böylece topluma yeni bir ruh vermek düşünülebilmektedir. Birey, kötü yola girmiş insanlıkla ilişkisini kesip çirkefe batmış kentin kıyısında ufak bir toplum kurarak, ruhunu kurtarmayı umar. “[B]u pırıl pırıl bütünlüğe, ancak toplumdan çekilmeyle ulaşılabilir: Kentlere ve sakinlere sırtını dönerek” (Starobinski, 2012: 142).

Ága filmindeki, belki de tam da bu konuda kızlarıyla anlaşmazlık yaşayan anne baba, zaten yaşam şekli itibarıyla toplumun kıyısında durmaktadır. Sedna’nın kendi elleriyle topladığı otlardan yaptığı merhemi sürerken Nanook, Sedna’nın annesinin de bu tip becerilere sahip olduğunu, onun çok iyi bir kadın olduğunu söyler. Onun kızkardeşinden, yani Sedna’nın teyzesinden de söz açılır; o, şehre göçmüş son akrabadır. Belli ki Nanook ve Sedna, değişiklikten hoşlanmamaktadır, bu yaşam tarzı bir zorunluluk değil, seçimdir onlar için. Örneğin, zamanın yapay biçimde

bölümlendirilmesinin onların dilsel dünyasında bir karşılığı bile yoktur. Tuva Türkçesiyle konuşan çift, günlere sayıların ismini verir (birinyek, ikinyek, dördünyek gibi). Nanook, parmaklarını tutarak, günleri doğru sayıda ve sırada adlandırmayı başaramaz. Chena'nın dişlerini şehirde yaptırmasına kahkahalarla güler Nanook. Burada, mumun alevinden olsa gerek, gerçeküstü bir ortamdaymış gibi onları bir masal kahramanı gibi izleriz. Oysa yaşamları bütün çıplaklığı ve gerçekliğiyle karşımızdadır. Bir melankoli ve yas duygusu kaplar içimizi.

Konusunu kırsal yaşamdan alarak, büyüme mekânlar sunma yoluyla yozlaşmayı reddetmenin uygun biçimini pastoralde bulan 18. yüzyıldaki kır gerçekliğine uygun olarak, filmin ikinci yarısında doğanın öbür yüzüyle karşılaşırız. Starobinski'nin belirttiğine göre, 18. yüzyıl kır gerçekliği, şiirsel çoban masallarından çok farklı biçimde acıklı ve sefildi (2012: 143). Zira insanın fetih girişimleri, kırsal manzarayı öylesine yiyip bitirmekteydi ki ressamlar, resmini yapmaya degecek manzaraları, “iliğine kadar sömürülen kırların da sanayinin yerleştiği bölgelerin de ötesinde aramak” zorunda kalacaktır. İdil'in geleneksel mekânı, ahengin değil, çatışmanın sahnesi olur, der yazar. “İmalâthanelerin dumanı insanın tabiata karşı savaşta olduğunu ilân etmektedir” (2012: 143). *Ága*'nın ikinci yarısında, insanın doğanın küçük bir parçası olduğu yüce manzaradan doğanın efendisi olduğu, ona hükmettiği manzaraya geçeriz. Burada, Domenico'nun insanlığın gözlerinin içine daldığını söylediği çukurun ta kendisiyle yüzleşiriz.

Sedna hayatını kaybeder. Bir gün önce, gece rüyasında bir boz ayıyı gördüğünü anlatmıştı Nanook'a. Boz ayı birden genç bir delikanlıya dönüşür ve Sedna'yı evine götürmek ister. Sedna bunu kabul etmez, fakat delikanlı “ben ömrüm boyunca seni aradım” deyince gitmeye razı olur. Sedna gittiği zaman görür ki bu delikanlının evi, topraktaki bir çukurdur. Bütün yıldızlar, oraya dökülmüştür. Çukur, bu yıldızların

ışığında göz kamaştırmaktadır ve Sedna bilincini kaybeder, kim olduğunu, ne olduğunu unuttur, daha önceki yaşamından hiçbir hatıra kalmamıştır. Ölümün habercisidir bu rüya, aynı zamanda ölümcül modern yaşamın bir alegorisi. Sedna ölünce, Nanook, tomruk taşıyan bir kamyonu binip uzun bir yolculuğa çıkar. Sedna'nın Ága için hazırladığı hayvan kürkünden şapkayı da yanına alarak elmas madeninde çalışan kızının, Ága'nın yanına gider. Vardığı yer, gerçekten de Sedna'nın rüyasını andıran bir çukurdur. Derinlemesine kazılmış bir elmas madeni ve etrafındaki yerleşim yerleri, çorak, soğuk, çıplak ve yaşamı beslemeyen toprak, ölümün alegorisi olarak çıkar karşımıza. Nanook'un avlanmak ya da buz çıkarmak üzere gittiği yerlerde rastladığı düşsel görünen geyik –artık geyik varlığında ciddi bir azalma vardır-, pastoral bir gönül birliğinin umudunu taşır. Ancak kamyonun karanlık gecede çarptığı ve gövdesinden bağlayarak vinçle tomrukların üzerine attığı geyiğin ölümü, bu umudun ölümünü imler. Yol boyunca tek kelime etmeyen Nanook, bir tek geyin hayatta olup olmadığını sormak için konuşur.

İzci de hayâl kuracak ya da sıla özlemi çekecek mekânı, uygarlığın pek çok insanın hayatını söndürdüğü kıyma makinesi tünellerinde bulacaktı elbette. İnsanın yaraladığı doğanın bu tanıdık mekânı ile fırtınaları, selleri ve depremleriyle, dehşetengiz yücelikteki baş döndürücülüğüyle insanüstü mekân olan doğa arasında, bir anlaşma sağlanamaz. Bu iki mekân arasında, “gönül birliği” denen pastoral mitosa yer yoktur artık, der Starobinski (2012: 145). Ancak yine de der yazar, bütünleşmenin olanağını sunan bir biçim olarak kırsal dünya imgesi, 18. yüzyılın kasvetli pastorallerden ibaret nice yapıtının da onayladığı gibi, çekiciliğini korur, hayâli bir yerde varlığını sürdürür. “[E]debi kurmaca ile ölüm bilincinin birbirinden ayrılmaz hâle geldiği muhayyel bir mekânda hüküm sürmeye başlar” (Starobinski, 2012: 145). Gerçekten de dikkat edilecek olursa, ele aldığım filmlerde kurmaca olan, varlığın hatırlanmasının, çıplak

varoluşun bilincine varılmasının olanakları olarak çocukluk, hastalık ve ölüm gibi, bedensel ve oyunsal imlemeleri olan hâlleri seferber eder.

İz Sürücü'deki söylence olarak kalmak isteyen tavrın anlamını, burada aramalıyız. Orada da kır manzarası, ölümün ve geçmişin mekânına itilir. Starobinski'ye göre, onun için idil, nostaljinin ve pişmanlığın içli şiiri olan ağıta dönüşür (2012: 145). Onun için burada ele aldığım filmlere hep bir ağıt ve ölüm figürü eşlik eder. İçinde bir umut barındıran, “bilgelğin büyük bütünlükten bir yaşam çıkaran ard arda gelişlere ve değişimlere razı olmak olduğunu” öğreten melankolik coşkuya (Starobinski, 2012: 144) sahip filmler *Sonsuzluk ve Bir Gün* ve *Rüzgâr Bizi Götürecek*'te de durum budur. Bu, pastoral gönül birliğinin artık olanaksız hâle gelmiş olmasındandır. Filmleri kuşatan bütünsel hafıza özlemi, bu imkânsızlıktan beslenir. Bu ise geçmişe itilen aynı idilin gelecek ufkuna yansıtılmasını da içerir. Burada kırsal evren imgesi, “barışık bir dünyanın muhayyel inşası olan ütopyaya dönüşür” (Starobinski, 2012: 145). Nitekim Tarkovski, tam da bunun için geçmişe ağıt yakan şair ile geleceğe inanç besleyen mum düşçüsünü İzci'nin kişiliğinde ve filmin fantastik anlatısında birleştirir.

“İki [yönde de] ruh”, der Starobinski, “noksanlığını çektiği bir mülkün, artık olmayanın ya da henüz olmayanın seyrine verir kendini. Ruh, kendini yokluk tutkusuna, artık kendi ölçülerine uygun nesneler bulamayan bir arzu üstüne sonsuz düşünceye adar” (2012: 145). Nostaljiyi ve ütopyayı ya da modern zaman düzeninin ardışıklık olarak parçaladığı bütünsel zamansallığın ufkunda doğacak hatırlamayı, bir maneviyat olanağı olarak bugün görüş alanımıza taşıyan budur. Hafıza tartışmalarının, bir hayli zamandır çürüme ve harabe estetiğiyle, kullanım değerlerini yitirmiş nesnelerle, eski köy kapıları, köy evleri gibi kırsalla olan bağı, bir biçimi böylece yaratır. Bu biçim, “sadece sâdik hayvanlarla çevrili, derin düşüncelere dalmış, hassas varlıklardan başkası bulunma[yan]” evren imgesini (Starobinski, 2012: 146) hayâl eden Romantizm'i

önceleyen süreçten elde edilmiş bir kazanımdır. Hafızayı ve onun poetikasını yapan bir sinema dilini besleyen biçim, budur. Nitekim *Nostalji* ve *İz Sürücü*'de, ayrıca *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de gördüğümüz, karakterlere eşlik eden köpeğin, bu hassas ve duygulu kişilik yapısıyla ilgili olduğunu düşünüyorum. Nanook'un da yol arkadaşı ve en iyi yardımcısı köpeğidir, ona bir de çocukken babasının onu korkuttuğunu düşünerek sürüden ayırdığı geyiği hatırlatan, uzaktan düşsel ve şiirsel olarak beliren beyaz ve görkemli geyik eşlik eder ki bu da yabancı uzak bir dostluğun ve duyarlılığın alegorisi olarak yer alır.

Arıcı filmindeki Spyros'un da Gorçakov'la, dünyayı değiştirebileceğine inanan İtalya'daki şu çılgınlardan biri olan Domenico'yla ya da Nanook ve Sedna'yla ortak yanları vardır. Bir kaçış, uyumsuzluk ve yalnızlık öyküsü sunan *Arıcı* filmi, öğretmenliği bırakıp ata mesleği arıcılığa dönmeye karar veren, dedesi de bir arıcı olan adamın oğlu Spyros hakkındadır. Kızının düğününün olduğu gün, kendisi gibi arıcılık yapan dört arkadaşıyla birlikte yola çıkmak üzere hazırlanır. Spyros'un beden dili Gorçakov'ununki çok andırır. Melankolik bir ruh hâlindeki Spyros, aynı Gorçakov gibi, küsen çocukların yaptığı gibi başını koluna dayayarak, içe doğru kıvrılan bedeniyle içe kapanık, üzgün ruh hâlini yansıtır. Gorçakov hastadır, ama burada ölmek üzere olan ise arılar ve arıcılıktır. Spyros o yüzden Gorçakov'un alev düşçüsünün kutsal sıcak su havuzunda kolunu dayadığı nemli taş duvara değil, kovanlara yaslanır. Melankoliktir Spyros, artık unutulmuş bir uğraşın kaybıdır bu. Sypros'un ait olduğu toplumsal çerçevelerin çözülüşü, arıcıların toplumsal hafızasındaki çözülme aracılığıyla ortaya konur (Akkaya, 2019: 49).⁷⁷ Sypros, arıcılık uğraşı ile bir başka toplumsal hafıza rotasını takip ederek uyum sağlayabileceği bir ortamın yokluğunu telâfi etmek istiyor, ama onun da sonu gelmiş.

⁷⁷ Angelopoulos sinemasının “kolektif bellek” kavramı bağlamında genel bir çözümlemesi için bkz. (Emrah Akkaya, 2019) ve ayrıca Yunan tarihindeki politik dönüşümlerle ele alınması hakkında bkz. (Ebru Beyazıt, 2010).

Devrimci arkadaşıyla bir başka devrimci arkadaşını hastanede ziyaret ettiği sahnede, üç adam, hasta olanın denizi son kez görme arzusunu yerine getirmek üzere deniz kenarına giderler. Üçü de aynı kadını, Spyros'un şimdiki karısı Anna'yı sevmişler bir zamanlar. Eski günleri anarken, hasta olan arkadaş der ki Spyros'a, "Bir tek sen arıcı oldun, bir tek sen. O ise (diğer arkadaşını kastederek) çok zengin oldu. Ben ise mazide bir anıyım". Geçmişe dair hayâlkırıklığı yaşamaktadırlar. İç savaşa verilen mücadele başarısız olmuş, devrim umudu ve daha iyi bir dünya hayâli yok olmuştur. Bu üç arkadaş ve Sypros'un diğer arıcılık yapan arkadaşları, toplumun kıyısında ve yalnızdırlar. Hayatlarında gerçekten iletişim kurabildikleri tek canlı arılardır. Öylesine büyük bir yalnızlıktır ki bu, Spyros'un yolda rastladığı otostopçu genç kızla fiziki yaklaşması bile, Angelopoulos'un dediği gibi, öteki kuşakla iletişim kurmasına yardımcı olmaz (Ciment, 2006: 66).

"Arıcılık" der, Angelopoulos, "garip bir meslek. Arıcılarda şair ruhu vardır. Doğayla ayrıcalıklı bir ilişki kurarlar, bal toplamak da sanatsal bir faaliyeti andırır. Duyularıyla arılarla iletişim kurarlar; benim kahramanım da bu iletişim kesilince harap oluyor" (Ciment, 2006: 67). Gerçekten de tek dayanağı olan arılarla iletişim kuramayınca onların kovanlarını dağıtır, "tıpkı ölmek üzere olan heykeltraşın heykellerinden birini parçalaması gibi", der Angelopoulos. "Spyros'un yaşadığı umutsuzluğun nedeni, ütopyanın kaybıdır ve bu kayıp, sevgi ve iletişim eksikliği ile birlikte Sypros'a yaşamak için bir neden bırakmamaktadır" (Beyazıt, 2010: 101). Arı kovanlarının tersyüz edilmesiyle arıların saldırısına uğrayan Spyros'un bir tür intihar denilebilecek eyleminde, mevcut düzenle olan uyumsuzluğunu, devrimci arkadaşlarıyla cezaevindeki gibi haberleşmeye çalışmasından, yere ritmik hareketlerle vurmasından anlarız: Gelecekle umudu olmayan, şimdiki zamanla da iletişim kuramayan Spyros'un elinde diyalog kurabildiği tek şey, geçmiştir.

Çiçek tozu rotasını takip ederken bir tür yol arkadaşı olan genç kız ona, “Bay Hafıza” diye hitap eder ve kendisinin hiçbir şey hatırlayamadığını söyler. 1980’li yılların pop kültürünü temsil eden bu kız, tipik bir tüketim kültürüyle yetişmiş teklifsiz davranışlara sahip bir gençtir. Hiçbir aidiyet ve bağlılık duygusu yoktur. Günübirlik yaşamakta, tek gecelik ilişkiler kurmaktadır. Spyros’u baştan çıkarma çabası sonuçsuz kalır, ancak Spyros, karısı Anna tarafından kesin olarak reddedilince, karısına son kez güzel görüldüğü bir ışık altında bakıp veda eder ve kıza döner. Artık o genç kızla birlikte olmaya kararlıdır. Sonunda birlikte olurlar, ama ne var ki bu tutarsız kız Spyros’u terk etmek isteyecektir.

En son, Spyros’un eski arkadaşlarından birinin artık kapanmış olduğunu gördüğü sineması “Pantheon”da konaklarlar. Sinemanın sahibi, direnmekte, orayı ayakta tutmaya çalışmaktadır, üstelik de kardeşlerinin orayı satma düşüncesine karşı. “Sinema bir zamanlar hayatımızın bir parçasıydı”, der Angelopoulos, “çevremizdeki hayatla ilişkide kalmanın yollarından biri, yaratıcı seçeneklerimizden biriydi” (Ciment, 2006: 66). Spyros ile kızın sevişmesi de sinema perdesinin önünde olmuştur. İkilinin ayrılırken Pantheon’un önünde uzun uzun öpüşmesi, “kapanmış bir sinemanın önünde biten bir filmin son sahnesi” (Beyazıt, 2010: 100) gibi, sinemanın da tutkulu aşkların da, duyguların ve duyarlılıkların da sonunu imler gibidir. O sırada sahneyi bölerek öpüşen çiftle bizim aramıza giren tren, büyük bir gürültüyle geçerek hızın ve geçiciliğin ihtişamını duygulara baskın hâle getirir.

Diğer filmlerde görülen harabe estetiği burada da karşımıza çıkar. Spyros, çocukluğunun geçtiği, büyüdüğü kasabaya gider ve eski evlerine uğrar. Ev, harabe hâldedir. Bir yol filmi olan bu film boyunca, sık sık artık pek de kimsenin yaşamayı tercih etmediği küçük, şirin, yıkık dökük evlerin peyzajında görürüz Spyros’u. Her şey değişmektedir; bir düşünce biçimi yok olduğu gibi, evler, sokaklar, insanlar da yok

olmakta, tıpkı arılar gibi arıcılar da giderek azalmaktadır, bir önceki yıl on kişilerken, şimdi beş kişi kalmışlardır. Günlük notlar tutar Spyros, arılar hakkında. Bazı kovanlarda kargaşa var, bazıları giderek boşalıyor ya da portakal çiçekleriyle geçinemiyorum gibi.

Bu karakterler bize ne söyler? Neden Spyros ısrarla arıcılık yapmak ister, Nanook ve Sedna geleneksel yaşam biçimini sürdürme konusunda kızlarıyla sorun yaşayacak kadar dirayetli davranır; Domenico neden kendini feda eder? Aynı fedakârlık ruhunu, bu karakterlerin hepsinde görürüz. Bu harabe merakı nedendir?

Arıcı filmi, bir yağmur sahnesiyle açılır. Yağmurun bastırması üzerine dağılmış bir davet masasının imgesi üzerinde, belli ki Spyros'un kızına anlattığı arılar hakkında bir öykü iştilir. Burada der ki Spyros, diğer arılar kraliçe olmak için dışarı kaçmasın diye, erkek arılar onların delmeye çalıştığı kovani daima onarıyorlar. Yalnızca kraliçe arının dışarı çıkma hakkı var, diğerleri onun başına bir şey gelirse hayatı devam ettirmek için içeride tutuluyorlar. Fakat modern dünya, arıların da bütün bu çabalarına karşın onların sonunu getirmek üzere olduğu gibi, bütün kolektif bütünlükleri parçalamaktadır. Geleneksel bir mesleğin koruyuculuğunu üstlenen Spyros da yollara düşecektir, onlar için bulunduğu yeri, belki rahatı terk etmesi gerekecektir. Aslında onun çıktığı yolculuk, gelecekteki geçmişe yapılan bir yolculuktur. Gelecekte de sürdürülmesini istediği ata mesleği, onun geçmişine yaptığı yolculukla mitik bir değer kazanır.

“Yıllarca çiçeklerin peşinden koştuk” der, arıcı arkadaşlarından biri. Angelopoulos filmlerindeki karakterler de Domenico gibi kendini feda etmeye hazır romantik kişilerdir, Domenico gibi kendini yakmazlar belki, ama yollara düşerler. Tam da Domenico'nun yanlış yöne dönüldüğünü söylediği o noktaya, yani doğaya varmak üzere. Romantik düşünürleri ve sanatçıları da ayırt edici kılan, doğa felsefesi ve doğa dinine olan büyük meraklarıdır (Aksakal, 2021: 156).

Sinemada alışkanlıkları çözen, düşünceyi güçten düşüren imgenin şiddeti, kaosu, eylemsiz bırakan ve insanı hayatının gözlemcisine dönüştüren tanıma'nın çöküşü, doğanın bilinemez güçlerinden doğan “yüce'nin deneyimi”nden gelir. Sayıları azalan arıcılar, arıların ateşini taşırlar, doğaya çıkar, doğanın ritmini takip eder, çiçeklerin peşinden koşarlar. Doğanın ritmini takip etmek demek, yavaşlamak demektir. Hız yapılan yollardan sapmak, ara yollara yönelmek demektir. Doğayı okumak, onun döngülerini izlemek, çiçeklerin dilinden anlamak ve arılarla iletişim kurmak üzerine kurulu olan bu meslek, tam da doğa döngülerinin gelip geçiciliğinde dünyada bulunma'nın poetik biçimini icra eder. Arıcıların şair ruhu oradan gelir.

Bu, aslında kök salmanın ve kökünden sökülmenin bir alegorisidir. Spyros, arıcılıkla ilgili olarak geleceğe yönelirken geçmişine doğru yolculuk etti. İnsanın sonlu olması, Heidegger'in dediği gibi, varoluşunun ölüme doğru olmaklık olması, bir mesleğin ya da bir kuşağın yok oluşuyla katmerlenir. Bu sonlulukta da nostaljinin şaşmaz miti işler. Cassin'in dediği gibi, *İlyada*'yla beraber Yunan dili ve kültürünün temelini oluşturan *Odysseia*, belki de hiç var olmamış kör ozan Homeros'un, hileci kahraman Odysseus'un eve dönüş maceralarını şarkıya dökmek için yazdığı bir destan olarak, nostaljinin mükemmel bir örneğidir (2018: 16). “Odysseus'un sıkıntılarını ve sürekli ertelenen dönüşünü hikâye eden *Odysseia*, tam da nostaljinin şiiridir” (Cassin, 2018: 19). Angelopoulos'un hemen hemen bütün filmlerinde karşımıza çıkan yolculuk, aidiyet ve özlem temalarının kökeni, hem Yunan kültürü hem de nostaljinin kendisi açısından çifte bir değer taşıyan bu mitolojik yolculuktur. Çünkü “[k]ök salmak ve kökünden sökülme: İşte nostalji budur” (Cassin, 2018: 19).

Tarkovski'nin *Nostalji*'sinde de bu mitik yolculuğun izdüşümünü buluruz. Nostaljinin hem özlem hem de kültürel aidiyet anlamındaki çiftdeğerliliği, Eugenia'ya, yani aslında İtalya'nın cazibesine kapılmadan bütün sadakatiyle karısına ulaşmaya,

evine geri dönmeye çalışan Gorçakov'un öyküsünde de sınanır. "Başka yerdeki aşk, başka yere duyulan aşk, aynı olana duyulan arzu karşısında boyun eğer" (Cassin, 2018: 30). Bu bağlamda, gerek *Nostalji* filminde gerek *İz Sürücü*'de kökünden sökölmenin ya da kök salmanın anlamı, yatak nesnesi aracılığıyla imgelenir. Odysseus'un, sonunda "evinde" olduğuna ilişkin işaret, der Cassin, onun zeytin ağacından kendi elleriyle oyduğu kökleşmiş yatağıdır ki bu, yalnızca karısıyla paylaştığı bir sırdır (2018: 19).

Nostalji filminde, Gorçakov'un hatırlama sahnelerine eşlik eden yatak ve karısı, Odysseus'un eve dönüş ıstırabını yankılar. *İz Sürücü* filmi de yine karısı ve kızıyla aynı yatakta uyuyan İzci'nin görüntüsüyle açılır. İzci, karısının ona engel olmasına karşın, yine de o tehlikeli yere, *Bölge*'ye gider ve dönüşte de yine Odysseus'un yalnızca karısının bildiği sırrı gibi, karısının eşliğinde yatağına uzanır. Fakat bu yatak odası, mekân olarak Domenico'nun evi gibidir; doğaçlamaya dayalı, boş, eğreti ve şiirsel. Yatağın kendisi, ayrılmanın ve birleşmenin, sökölmenin ve yerleşmenin şiirsel imgelemidir. Fakat *Bölge* söz konusu olduğunda, İzci için bir tür hac yolculuğuna dönüşen bu gidiş gelişlerde, mitolojik hikâyeyi tersyüz eden bir şeyler de vardır. *Bölge*, sıra mıdır gurbet mi, felâket yeri mi yitik cennet mi? Ya da Gorçakov'un peşinde olduğu köle müzisyen –sevdiği kadını görmek için bile olsa– neden cezalandırılacağını/öleceğini bile bile sılaya döndü, neden sonluluğu ve *aynı*'yı seçti? "Evine geri dönmek herkesin tâbi olduğu kadere teslim olmaktır: yaşlanmak, ölmek" (Cassin, 2018: 30).

Arıcı filminde, bir aşkın kapanmış bir sinemanın önünde bitişi, kuşaklararası, kültürlerarası ve doğayla toplum arasındaki bir *bütünleşmenin* biçimi olarak, pastoral imgenin yaşadığı muhayyel mekân sinema hakkında önemli bir görüde bulunmamı sağlar. Filmin karamsar ve kasvetli havası içinde, sinemanın kapanmış olmasıyla, *bütünleşmenin* hayâli olanağının bile sona erdiği imlenmiş olsa da film-varlık, bugün

gerçekten de kırsal dünya imgesinin bütün canlılığıyla yaşamaya devam ettiği özgül bir yerdir, dünyadır. 18. yüzyılın kültürle uyumlu ve barışık doğa/manzara mitosu ve Romantik bir görme biçiminin miras bıraktığı çürüme ve harabe estetiği, bugün hafıza kavramının yönettiği bir bedenlenme ile sinemada, kıvrıla kıvrıla dönen yolları, rüzgârda salınan otları, halı gibi rengârenk serili tarlaları, önemsiz nesnelerin üzerine düşürdüğü ışığı, çürüme ve harabe estetiği ya da *Ága*'daki sonsuzluk estetiğiyle, bir dünyayı “yeniden” yaratıyor, yeniden “var” kılıyor. Bir ütopyayı, tam da “hafıza poetikası” yaparak gerçekleştiriyor. Geleceği geçmişte açmak ve aramak, böylece zamanı yeniden bütünlemek; işte hatırlamanın poetikasıdır bu!

6. Romantik Bir Biçim: “Bu Güzel Tabiatı Seyretmek Hoşuma Gidiyor”

Film-varlık'ı bir varoluş tarzına, algılama biçimine, öznenin dünyayla iletişimine tanıklık eden üretilmiş bir nesne olarak betimlemiştim. Heidegger'in dediği gibi, sanat, gerçek herhangi bir şeyin tekabül etmediği bir sözcüktür (2007 [1935]: 7). Bu anlayışa göre, sanat eseri dünyadaki diğer nesneler gibi nesnesel olarak bizimle birlikte-varolur, ama imlemeleriyle, içerdiği ilişki bütünleriyle de nesnesel varoluşunun ötesinde bir hakikati gerçekleştirir. Burada gerçekliği taklit eden, temsil eden değil, kuran, var eden, Romantik/modernist kopuş aracılığıyla kavranan film evreninin, dünyadaki ilk eylemimiz olan görme'nin keşfedilmesi uyarınca, hatırlama poetikasıyla bir gerçekliği yeniden yaratması, yeni bir dünya kurması söz konusudur. Nostalji ile ütopya arasındaki bağ, onun için sinemada kendini güçlü biçimde söze döker. Uzak gelecek, aynı zamanda idealize edilmiş bir geçmiş olarak burada “gerçekleştirilir”.

Hayata geçirilemeyen şeyler ile bu şeyleri geçmişe yerleştirme arasındaki ilişki, kurmaca ile ölüm bilincinin yan yana gelişinde en canlı anlatımına kavuşur. Bu ise sinemayı ontolojik olarak bütünsel bir hafıza özlemiyle ilişkili kılar. Sinema, içkin olarak hafızasaldır. Bu içkinliği, -buraya kadar yürüttüğüm fenomenolojik betimleme

uğraşından da anlaşılacağı gibi- bir mercekten ya da mikroskobun camından bakar gibi geçmişinin başında duran bilimcinin hatırlaması gibi düşünmemek gerekir. “Her tür iç algı upuygunsuzdur, çünkü ben algılanabilecek bir nesne değilim, çünkü kendi gerçekliğimi yaparım ve ancak edimde kendi kendimle buluşurum” (Merleau-Ponty, 2017 [1945]: 512).

“Zaman”, hep sonlu, ölümlü olanın zamanı olarak bütünseldir; geçmiş, şimdi ve gelecek, bulunuş metafiziğinden bağımsız olarak bir bütündür. Aristoteles’in dediği anlamda, *artık* olmadığı için ve *henüz* olmadığı için varlıktan pay almalarının olanaksız olduğu soyut zaman parçaları yoktur. Çünkü varlık, hep bir varolanın, bedenli öznenin varlığıdır. Dolayısıyla bir olayda geçmişin imlemesini buluyorsam, zamanlar arasında bir ardışıklık varsayıyorsam, bir yön duygusuna iye olduğum içindir. Yön duygusu ise bedeninin zamanda ve mekânda konaklamasından türer; zemini zamanda ve mekânda, şimdi ve burada bulunmaktır.

Bunun en güzel anlatımlarından birini, *Rüzgâr Bizi Götürecek*’in “kitapsız bilen”i, yaşam bilgisi seyyar doktorun söylediklerinde buluruz. “Sizin uzmanlık alanınız nedir” diye soran Behzad’a, “Ben uzmanlık almadım, bedeninin bütün organları üzerine doktorluk yapıyorum. Uzmanlık alsaydım, yalnızca uzmanlık alanımla ilgili doktorluk yapardım” diye yanıt verir. Size çok başvuran oluyordur, diyen Behzad’a der ki, “Kimse başvurmuyor bana, çıkıp dolaşmak zorunda kalıyorum. Bu güzel tabiatı seyredip faydalaniyorum. Bu arada bir sünnet, bir iğne, bir kulak delme gibi işler de çıkarsa yapıyorum. Yoksa kimsenin işine yaramıyorum. Ancak bu güzel tabiatı seyretmek hoşuma gidiyor. Doğayı seyretmek, gidip tavla oynamak ve boş durmaktan iyidir”.

Beden, zamanda ve mekânda yerleşen, zamanı ve mekânı kendine açık kılan bir imlemeler bütünüdür, nesneler arasında bir nesne değildir. Dünya da belli nesnelerin

biraraya toplandığı bir yer değildir. Dünya, özne ile nesnenin iletişiminden kurulur. Özne-nesne ikiliğini aşan bu karşılıklılık dolayısıyla da Merleau-Ponty'nin bütünsel algı kavrayışı bağlamında belirtecek olursam, algı, bilim yoluyla bildiğinden daima daha fazlasını varsayar (2017 [1945]: 512). Beden, dünyayla iletişimin aracı olarak fizyolojik olarak da bir bütündür, çünkü yaşamın kendisi bir bütündür. Bizatihi algı edimi, düşünce ile düşünüleni bir kılar. Dünyayla iletişimin *bilme* değil, *anlama* olmasını sağlayan budur. Bedenli varlık, dünyayı deneyimlerinden *zaten* bilir.

Bedenin, deneyimlerin kalbi olması konusuyla ilgili bir başka güzel ayrıntı da köylülerin yön duygusunu ortaya koyan adres tarifinde ortaya çıkar. Bu yine bedeni bir iletişim aracı olarak kavrayan, özne-nesne ikiliğini aşan bir anlayışın icrasıdır. Bunun, zamansal ve mekânsal uzanımlarını yitirmiş modern zaman ve mekân düzeni açısından ortaya koyduğu karşıtlığın anlamı, büyüktür. “Şu adresi oku bakalım neresiymiş”: Dolambaçlı yoldan aşağı in, bir iki kilometre sonra Tek Ağaç. “Burası tek tük ağaçlarla dolu”. “Tek ağaçtan önce ne var”? “Hiçbir şey”. “Peki, tek ağaçtan sonra ne var”? “Hiçbir şey”. “Sadece çok büyük bir ağaç var diye yazmış”. “Bu diğer ağaçlardan farklı olmalı herhâlde”. “Burada o kadar çok tek başına bulunan ağaç var ki! Bu adresin bizi bir yere ulaştıracığını sanmıyorum”. “İşte bakın, orada! Bu kadar çok vurgulamakta haklıymış. Başlı başına bir hikâye konusu”.

İnsanın mekânsallığının karakteri, mesafe-kaldırmaklıktır (Heidegger, 2008 [1927]: 109). Yön duygusuna sahip olmak, keşfetmektir. Gündelik olanın kör edici bakışından kurtulmak, ilgilenici bakışa taşımak, yani ilgilenilen şeyin hakikatini kavramak demektir. Bu, insana özgü yapısal bir özellik olarak koyutlandığında, dünyanın insan tarafından uzaklık ve mesafe bakımından keşfedilebilir ve erişilebilir bir şey olmasını imler. Nesneler, mesafe-kaldırmaklık sayesinde varolan ve ölçülebilir bir

uzaklığa kavuşabilen iken, bu nitelikler de nesneden kalkıp insana gelir, bunun karşılığında özne onlara yakınlığı ya da uzaklığı kazandırır.

Dolayısıyla matematiksel ölçü, *dünyasallığı* kavramaya yetmez. Ne diyordu romantik ve mistik ozan William Blake, “gerçeklik, ancak matematik-dışı bir biçimde değeri anlaşılabilir canlı bir bütündür” (aktaran Berlin, 2004: 69). Onları ölçülebilir hâle getiren insanın kurduğu ilişkiselliktir. Varolanların kendi aralarındaki ilişkiyi ve bağıntıyı kuran, *Dasein*’dır ve onun deneyimidir. Dolayısıyla mekânın hakikatini keşfetmek de, yani mesafesini-kaldırmak da matematiksel hesapla değil, *Dasein*’ın deneyimiyle ilgili sahici bir şey olup çıkar. Köylünün bedensel imlemeleri ve deneyimiyle verdiği adres, konukların keşfedici eylem ile mekânsallığı icra etmelerinin yolunu açar, onlara bir görme biçimi, seyretme zevkini yükseltme olanağı sunar.

Mesafe-kaldırmaklık, öznenin nesneyle ilgilenmesiyle ilgilidir. Bu yönelişte ilgilendiğim şey, mesafe yorumumu yönetir. Buradan dünyayla iletişim kurma, ilişki kurma, *anlam* doğar. Böyle bir yaklaşımın ele aldığım konu açısından anlamı odur ki bir şeyin uzak ya da yakınlığına nesnel ölçü birimleri değil, ilgimiz, deneyimimiz, duygumuz karar veriyorsa, geçmiş’in uzak ya da yakınlığına da bunlar karar verir. Bu durumda, tarih ile hafıza arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmemiz, tarif etmemiz gerekir. Deneyimden kopmuş bir tarih bilinci ile kuşakların deneyimine dayanan, sonlu olmaktan temellenen hafıza arasındaki farkın, temsil düzeninin değişmesiyle ilgili olarak ortaya çıktığını görmemiz gerekir.

Nesne ile imge arasındaki ilişkiyi taklit edimi olmaktan çıkarmak, hafızayı geriye kalan tanıklıkların ve nesnelerin arşivlenmesinden daha öteye taşır. Bütün bunlar o anlama geliyor ki çalışmanın başında yer verdiğim Heidegger’in dediği gibi, geçmiş erişilmez olan bir şey değildir. Bir şeyin zamansal uzaklığına mekândaki deneyimleri yoluyla özne karar verir. İnsan, dünyadan vuran şavkla, geçmişle ilgilene de bilir,

ilgilenmeye de bilir, bu bir algı ve öznel varoluş, sonluluk meselesidir. İlgilenici bakışa sunmadıkça, yani mesafe-kaldırmadıkça, örtüsünü açmak için yönelmedikçe, geçmişin izleri, arşivleri, hiçbir şey ifade etmeyecektir, hatırlama icra edilmeyecektir.

Burada ele aldığım filmler, -özellikle Tarkovski'nin öncülüğünde- hatırlamanın maddesel imgelemleri aracılığıyla, bizatihi geçmiş zamanın ortaya çıkardığı güzelliği sunan ve dolayısıyla bizatihi seyretme zevkini en üst düzeye çıkarmaya adanmış varlıklardır ki “uzun çekim”, bunun şiirini icra ediyordu. Sanıyorum ki bu görme biçiminden sonra, sinemada hiçbir şey eskisi gibi olmamıştır, olmayacaktır. Bu biçim, sinemanın ontolojisini, temel varlık yapısını, varolma sebebini açık eder: Görmek ve görmeyi yeniden öğrenmek! Dolayısıyla hafızanın poetikasını şiirsel sinemadan daha iyi yapacak, uzun çekimler aracılığıyla zamanın bütünselliğini tek edimde yakalamayı ve zamanı ekstatik olarak açmayı yetkinlikle başaracak bir olanak bulunmazdı sanırım.

Alev düşüşünün daha iyi bir dünyanın tohumunu yine bu dünyada bulması, araması gibi, sinema da işte bizatihi bu dünyaya inançtan beslenir. Çünkü sinema, ontolojik olarak “seyredilebilir olan”a yönelmiş bir olanaktır. Sinema, dünyanın *buradalığını* işaret eder. Dolayısıyla bu dünyayı bizzat kendisi için sevmek, onun sonsuzluğunu ve sonlu için varoluşunu bütün olarak kucaklamak için, hakikati bütün varıllığı içinde tek edimde yakalamanın, yeni bir anlamla doğurmanın yöntemi olan fenomenolojinin icra edilebileceği önemli bir pratiktir. Şiirsel sinema, bir hafıza fenomenolojisi icra eder, çünkü bugünden geriye doğru ilksel görme ânına doğru yaptığı bir hamleyle, içeriye değil dış dünyaya yönelir. Zaten iç dünya kavramı, mutlak bilinç metafiziğinden türediği için, böyle bir hafıza kavrayışında yersizdir. Sinemanın yoğun görme zevkine adanmış olması da bundandır. Bugün, bütünleşmenin olanağı olarak kırsal dünya mitosunun sinemada yaşıyor olması boşuna değildir.

Bu, olabildiğince dünyayı ve yaşamı olumlayan, alkışlayan bir görme olacaktır. Bunun yolu da doğaya, doğal döngüye, çürüme ve eskimeye yazgılı sonluya yönelmektir. Sinemadaki hatırlamaların doğa mitosuna yönelmesi bundandır. Tabiat bilgisi doktor der ki, “ölüm, yaşlılıktan da hastalıktan da kötü. İnsan gözlerini bu güzel dünyaya, bu güzel tabiata, Allah’ın verdiği sayısız nimete kapatıp gidiyor ve bir daha da geri dönmüyor”. Bu sırada, hakikaten de seyrine doyum olmaz bir tabiat manzarası önünde motosikletle yolculuk ederken, Ömer Hayyâm’dan bir dörtlük söyler Behzad’la birlikte.

Filmdeki şefkat duygusu da buradan gelir. Şefkat, ölümlü varlığın ölümü olumlamasından gelir, çünkü tabiattaki bütün güzellikler ölüme, geçiciliğe borçludur, güzelliği var eden ölümdür. Yaşamı alkışlamak, ölümü alkışlamaktır. Önemli olan, yaşam ile ölüm, hatırlama ile unutma eytişimini (diyalektiğini), sonlu olanı geçip gitme ânındaki titreşimleriyle yakalayabilecek bir görmeyi öğrenmektir. Ölüm, çürüme, eskime ve harabe, modernliğin tükenmez şimdisini, doluluğunu aşma olanağıdır. Zamansallık, onlarda açılanır. Domenico’nun dediği gibi, “öğrenmek için asla geç değildir”.

Dolayısıyla bu, evrenin ve oradaki her şeyin iletişim kurulduğunda kendi sırrını ele verecek bir anlama sahip olduğu yolundaki Romantik düşünüşten gelir. “Dünya insanların onlara yükledikleri anlamdır” (Berlin, 2004: 81). Bir sanat yapıtı da bir kimsenin başka insanlara hitap eden sesidir. Yapıt, ister gümüş bir kâse, ister beste, şiir, hattâ der Berlin, yasalar topluluğu olsun, onu yapanın yaşam karşısındaki tavrıdır, bilinçli ya da bilinçsiz (2004: 80). Bu bağlamda, sanat yapıtları da doğadaki nesneler gibi konuşmayan, kendini kolayca ele vermeyen şeylerdir. Bunlar, iletişim kurmak amacıyla yapılmışlardır. Bu açıdan, hafıza nesnelerini ortaya çıkaracak, aidiyet meselesini söze dökcek Romantik biçimin olanağını sinemada buluruz.

Sinema, maddesel imgelem yoluyla, Bachelard'ın imge ile anı'nın birleşmesi dediği türden bir hayâlgücüyle, nesneleri, hafızanın poetik olarak doğduğu bir yapıta dönüştürür. Dünyayla, varlığın anlamıyla böylece iletişim kurmamızı sağlar. “Hükümsüz nesnelere katabileceğimiz tek şey, geçerliliği kalmamış düşler olabilir” (Bachelard, 2008: 27). Eylemlerimiz kadar hızlı modernleşmeyen düşler ve hülyâlar ve sinemanın ışığını saçtığı nesnelerin görülme ve seyredilme zevkinden daha iyi bir poetik olanak olamazdı herhâlde, bütünsel bir hafıza özlemi için.

Sanat ile Boym'un belirttiği “özbilinçli özlem arayışı” (2009: 19) arasındaki ilişkiyi takip etmeliyiz. Zamanın eskiticiliğine, yıpratıcılığına bırakmak, sadece seyre sunulmuş şeylere yönelmek, yararlılık kaygısından özgürleşmek; nostalji ile ütopyanın birbirine bağlandığı olanaklardır. Saf seyre bırakılmış olmak, yitirilmiş bir fırsat olarak geleceğe yansıtılır. İmgelem ve anımsamanın algıda tezahür eden benzerlikleri, kanımca anı imgesinin yapısal ve bilişsel bakımdan hayâl imgesine benzemesi kadar, 17. ve özellikle 18. yüzyılda Starobinski'nin betimlediği somut tarihsel koşullarda da aranmalıdır. Onun sözünü ettiği yüzyılın siyasi, felsefi ve sanatsal iklimi, pastoral mitosun kaybı üzerinden şekillendiğine göre, bu mitosun hayâli mekâna taşınması ile anı'nın hayâle yaklaşması arasında bir ilişki olmalıdır.

Bu hayâl mekânı, bana göre bizim tarihsel durumumuzda, biraz da anımsamanın mekânıdır. “Kurmaca” ile pastoral mitosun kaybıyla gelen “ölüm bilinci” burada hemhâl oluyorsa, anımsamanın yaşam ile, mistik bir vitalizm ile olan bağı burada ortaya çıkacaktır. Sinemanın sunduğu nesnelerin bir anımsatıcılığı vardır. Şeylerin keşfine yönelik bir manzara, eskimişlik fikriyle zamanın saf seyrine yönlendirir bilinci. Şiirsel bilinç, buradan doğar. Ölüm bilincine ve kurmaca dünyaya bu mekânda, bu nesnelerde yer tayin edilir. Yararlılık duygusundan özgürleşmeleri, seyretme zevki verir, görsel duyumu yükseltir. Bir kurmaca dünya yaratmaya da olanak veren, zamanı görünür

kılan, söze döken bu nesnelerde ve maddesel imgelemlerde, zamansallık ve sonluluk bilinci bilge bir kabulle birleşir ki bunlar, modernitenin yenilik mitosundan dışlanmışlardır. Eskimeye, sonluluğa yer yoktur burada. Her daim gençlik, her daim yenilik fışkırır sonsuz şimdi’de. Domenico’nun topladığı, biriktirdiği, bir açık hava müzesi gibi olan evinde sergilediği nesneleri bir düşünelim!

“Gotik ya da harabe halindeki yapılar, melankolik ruhlara çok çekici gelen eskimişlik fikrini akla getirirler. Melankolikler, hep genç kalan ve yeniden doğan tabiat ile eskiyen ve sonunda yıkıntıdan başka bir görünüm sunmayan insan elinden çıkma en sağlam işleri karşılaştırmayı severler” (Levesque’den aktaran Starobinski, 2012: 153). Bunlar, dünya ile kurulan rabıta bütünlüğünün sonucu olan varoluşların, yer tayin etmelerin, karşılaşmaların, pastoral gönül birliğinin hatıraları olurlar. Bu nesneler karşılaşmanın, mekân sunmanın, yer tayin etmenin kendisidir. Bir zamanlarki varoluşun anısı oldukları için imgeselleştiler. Bize kurmaca ve kaybın birlikteliğini sunuyorlar. Anı ile imgelem, bu maddelerde, nesnelerde, mekânlarda birleşti.

Bugün hafızaya yüzümüzü dönmemizin nedeni, biriktirme tutkusu, kaybı kabullenmeme, nostaljik bir geçmişe ağıt yakma değildir. Bugünkü hafıza tutkumuzu yönlendiren duygu, eskiyememektir, tarihin doluluğudur. O nedenle zamanla olan ilişkimizin kendisi, bir arayışın konusu olur. Eskimişlik fikri, duygu dünyasına kapı aralar ki duygular, varolma bilincine erişmenin bir yolu, bir tarzı, bir yordamıdır. Çünkü insanın dünyada bulunması duygular iledir. Duyguların, ruh hâllerinin, zamanda salınmaların temeli de sonluluktur. Modern yaşam, eskimeyi dışlamasıyla bu bilince erişmenin, varlığı duyumsamanın önünü kesti. Onun zamansallığı, modernliğe özgü bir unutkanlık üstüne temellenir, doğal unutuş üzerine değil. Geçmişe ve eskiyen nesnelere olan tutkumuz, o nedenle bir modernite eleştirisi olan Romantizm’in bağrında konaklar ve bu Romantik tepkinin bir devamıdır. Bu Romantik tepki, *Bölge*’ye düşen göktaşında

meydana gelen “yüce’nin deneyimi” gibi bir şeyle ya da bu deneyime yakın düşen, düşünceyi afallatan, duyu-motor bağı çözen saf imgelerle sinemada icra edilir.

Bu saf imgeler, doğa mitosunu içine yerleştirdiğimiz kurmacanın mümkün kıldığı başkalaşmanın, doğal algıyı askıya almanın, başka ile karşılaşmanın, ölümlü olmak ile yüzleşmenin, dünyayı fenomenolojik olarak açıklamaya olanak veren bilinç anlarının ortaya çıktığı hâlet-i ruhiyelerdir. Dünyaya inanç, başkalaşımlara anımsama ve imgelem yoluyla olanak tanıyan bu saf hâllerde tazelenir. Geçmiş zaman, onun için bir gelecek zaman sorunu olarak belirir aynı zamanda. Geçmiş bugündür, biçimlenmeye devam eder. Filmlerdeki mekânları bir icranın konusu yapan şey de buydu. Bu mekânlar nefes alıp verirler, dönüşürler. Bedenin oradaki varlığını imleyen, mekânı bir bedenin icra ettiğini açık eden kamera-bedenin uzun çekimleriyle elbette. Yürüme edimi, onun için geçmişin biçimlenmesinde öne çıkarılan bir unsur oldu.

Çıplak varoluşu duyumsamaya açılan bu hâlet-i ruhiyeler ya geçmişe dönük bir anımsamanın ya da geleceğe yönelmiş bir hayâlin ufkunda icra edilir. Varlığı duyumsamak denilen şey, ya özdeşünümlü bir bilinç sayesinde olabilecek bir hatırlama ya da hayâl etmedir. Bu, varlığın icrası hep bir ruh hâliyle olduğu için böyledir. Mekân da ilişkisellik olarak, icra edilen bir şey olarak, hâlet-i ruhiyenin kendisidir. Bir ütopyaya ya da nostaljiye açılır. Başkalaşmak, ötekiyle karşılaşmak, toplumsal oluşumuzu kökeninde açmak için, gerekli özdeşünüm olanaklarıdır bu ruh hâlleri, yani saf optik hâller. Boym’un dediği anlamda, öz bilinçli özlem arayışının olanaklarıdır. Zaman-imgeler, bu bağlamda gündelik varoluştan, kamusal yaşamın ve bedenin yaşamı alışkanlığın otomatizmiyle körcesine olumlamasından çıkışın olanağını verir. Zaman-ime, olduğu gibi imlemelerden dokunmuş, zaten en başından insan tarafından açılmış bir dünyanın göstergesidir. Zaman-ime, birlikte-varolunan dünyanın

açımlanmasıdır, onun için zamansal başkalaşimleri icra eder. Zamanın, bu hâllerde doğrudan görünürlüğe kavuşmasının anlamı budur.

Mekânın bu saf imgeler, yani saf seyir aracılığıyla, yadırgatıcı bakışla icra edilebilir bir şey olmasının ortaya çıkması, bizi doğrudan beden meselesine götürür. Bir mekânı zamansallaştıran, biçimlendirmeye, arayışa, başkalığa açan, yani zaman-imge hâline getiren şey, bedenin oradaki varlığıdır. Burada ele aldığım filmlerde, dikkat edilecek olursa, doğrudan bedenle ilgili olgular, başta hastalık, ölüm ve ayrıca zamanda ve mekânda yer değiştirmeler, düşünceyi harekete geçiren, dünya ile öznenin karşılıklılığını açan bir iletişim unsurudur. Beden, düşünceyi harekete geçirirken ölüm ya da hastalık gibi çeşitli zorlamalarla bunu yapar. Domenico ise bedenini ateşe vererek eylemiyle düşünceyi harekete geçirmeye, insanları şoke etmeye, bir farkındalık yaratmaya çalışır, köpeği Zoe'den başka kimse bu olaya bir tepki vermese de. Her durumda olduğu gibi, bu olayda da kıyamet kopmaz, dünyanın Domenico'nun sandığı gibi sonu gelmez, uyanış gerçekleşmez.

Demek ki beden, düşünceyi atâletinden uyandıran bir şeydir. Bunda da en temel güç, bedenin bizatihi varlığıyla ölümü imlemesindedir. Ölümlü olmak sayesinde insan, dünyaya yönelir, dünyaya yönelmek ise nostaljiyi ve ütopayı birbirine bağlayan yaşama ve insana inançta icra edilir. Bu inancın temelinde ise dünya ile insan arasında kopan bağı yeniden kurma istenci vardır. Pastoral gönül birliğinin –Domenico ve Gorçakov'un biraraya gelişinde olduğu gibi- nostalji ve ütopayı biraraya getirmesinin anlamı, budur. Bedenin ölümle yüzleştiren bilinç anlarında, düşüncede güçlü biçimde yarattığı hareket, varlığı duyumsamaya açan anımsama ve imgelemdir. Her hâlükârda beden ölümü imler, hergünlüğün kökensel/yazgısal zamanı imlemesi gibi. Dolayısıyla ele aldığım filmlerde, mekânı zamansallaştıran ve bu yolla mekânın icra

edilen, üstlenilen, devralınan, deneyimlenen ve kurulan bir şey olduğunu ortaya koyan en temel zaman-imge, bedenin bizatihi kendisidir.

Beden de hep bir yer ve zamandaki beden olduğuna göre, bedenin duymaları ve görmeleri dünyayı yorumlamanın aracı hâline geldikçe, bu yer ve zaman, görünmezlikten kurtulacaktır. *Dünyanın dünyasallığı* böylece açık edilebilecektir. Filmlerde, genel olarak bedenle ilgili bir yetersizliğin düşünceyi tetiklemesi anlamında, ölüm ve hastalık olgusunun öne çıktığını gördük. Filmlerde hasta ya da ölmek üzere olan karakterler ile gördüğümüz şey, bedenin bizatihi kendisinin zaman-imge olmasıdır. Kökensel zaman ile alelâde zamanın karşılaşma yeri, bedendir. Bu filmlerde, bedenin bütün tavırları zamandan gelir ve zamana batar. Zaman, beden ile görünür olan ve açılan bir şeydir. Hastalığın ya da ölümün olmadığı durumlarda da İzci'nin iki adamı bedensel olarak yorması, Behzad'ın ise tepeye çıkma ediminde tekrarlanan eylemi, bunu duyumsamak içindir.

Bu ise şunu anlama fırsatını verdiği için çok önemlidir. Beden ve benlik duygusu ne kadar çok vurgulu hâle gelirse (ki ölüm, hastalık, yersiz yurtsuzluk, sürgünlük bu hâllerdir), kendisine yönelinen dış dünya da o kadar vurgulu hâle gelir. Yani iç dünya ile dış dünya, birbirinin karşısına konulabilecek ikilikler değildir. Özellikle ölüm hâlinde, dış dünyanın daha bir vurgulu hâle gelmesi bundandır. Hatırlamayı yönlendiren şey, budur. Bunun anlamı odur ki dış dünya içteki anıların yansıdığı bir perde değil, bizatihi hatırlamanın ortamıdır. Çünkü dünya, birlikte-varolunan yerdir. Hafıza, buradan, dünyada bulunmaktan, yani toplumsallıktan temellenir. İç dış, dış da iç olur.

Ölümle karşılaşıldığında, dünya bütün manzaralarıyla açılır, çünkü insan dünyadadır ve dünyaya düşkündür. Geleceğe inancın kaynağı olduğu gibi, geçmişe özlemin de kaynağı buradadır. Bu bağlamda ölümle karşılaşmak, bedenin ve dünyanın en kuvvetli duyumsandığı zamanlardır. Hastalık da öyle. Beden ne kadar duyumsanırsa

dünya da o kadar vurgulu hâle gelir. Bu ise bir hatırlamaya ya da imgeleme açılımadır. Sinema, dünyayı duyumsamanın bir yolunun da bu duygu hâllerinde icra edilen ölümle yüzleşmek olduğunu, beden ve mekânın zamansallaşmasında, zamanın imgede doğrudan okunurlaşmasında, görünürleşmesinde ortaya koyar.

Ölmek üzere olunan ya da beden acı, kaygı ve hastalık nedeniyle en güçlü duyumsandığı anlarda, dünyada bulunmanın anlamını açık eden bir duyum belirir. Dünyada bulunmanın poetik açıklığıdır bu. İnsan, böyle zamanlarda kendini kendi kökeniyle ilişkide açılar. İşte hatırlama, bu poetik bulunuşun icrasdır, deneyimlenmesidir. Hatırlamak, geçmiş ya da gelecek gibi bir yön duygusuna sahip olmaktan, ölümle yaşam *arasında* varolmaktan temellenir. Hatırlama, onun için dünyada bulunmanın şiirsel hâlidir. Çünkü her hatırlama, varlığını kendinde icra edenin hatırlamasıdır ve bu bağlamda kendi temelini imler. Hatırlamanın bir tür münzevilik biçimi olması bununla ilgilidir. Dünyada bulunmanın anlamını açık eden bir tarzı, hatırlama ile ele geçirebilirsiniz. Hatırlama, bu nedenle kamusal yaşamdan bir çekilme yoludur.

Sinemanın katkısı da buradadır. Hatırlamanın sonlu olmaktan gelen temelini, zamansal bir imge rejimiyle açık eder. Bu “kronik” imge rejimiyle sinema, sözü edilen hâlet-i ruhiyelerin icra edilmesini sağlar. Çünkü daha önce de değindiğim üzere, sinema, geçerken varolan bir dünyadır, yani bir anlamda her izleyişte, izleyicinin etkin katılımıyla yeniden beliren bir dünyadır; izleme deneyiminden *itibaren* varolan bir dünya. Film, bizim onu alımlamamıza bağlıdır, tıpkı alımlamadığımız, ona yönelmediğimiz sürece bizim için varolamayacak bir dünya, bir yer ya da geçmiş zaman gibi. Sinema, gündelik yaşamdan çıkmanın biçimsel oyunları, özneye varlığının anlamıyla sahil bir yüzleşmeyi sağlayacak başkalaşma olanaklarıyla, hatırlamanın icra edildiği bir alan olarak belirir. Çünkü sinemanın özü, tam da “görülebilir ve

gösterilebilir olan”a yönelik olmasıdır. Sinema, dünyayı önümüzde açar ve dünyaya şaşırmamızı sağlar; anlam’ın bizim deneyimimizde *yeniden* doğuşunu, sinemanın önümüze serdiği manzaradan elde ederiz.

Sinema, fenomenolojik bir deneyimi icra etmemizi sağlar. Bunu da özellikle uzun çekim gibi bir olanakla, mekânı soluk alıp veren, biçimlenen ve biçimlendiren bir oyun alanı olarak kurmasıyla, ilişkisellik alanı, yani özgür bir uzam olarak açmasıyla yapar. Boş, özgür ve biçimlenmeye açık uzamlar, başkalaşıma, yani geçmiş ve gelecek arasındaki oyuna izin verir. Sinemayı hatırlamanın icrası yapan şey, mekânın icra edilen bir şey olduğunu açık etmesindedir. Zaten başkalaşmak ya da Deleuze’ün sahtenin gücü dediği şey, bu temelde olanaklı olur. Sinemanın anımsatıcı, şimdiki zamandan ve kamusalılıktan kaçışı olanaklı kılan, başka yer ve zamanı olanaklı kılan karakteri buradan gelir.

Hatırlama namevcutlaştırma ve bu namevcutlaştırmanın anlamı, başkalık taslama olanağı vermesidir. Hafızanın etik boyutu böyle açılır. Bunun da olanağı kurmacadır, sahtenin gücüdür, sinemadır. Sinemayı “Romantik bir biçim” yapan da budur. Gerek filmin nesnel devrelerinden geçerek algı kapasitemizi aşma gücümüzü işletmesiyle bizi dünyaya, dünyayı bize açmasında gerek bununla temsil edilemeyi, düşüncedeki düşünülmeyi olanaklı kılmasıyla, doğal algıyı askıya almamızda Romantik bir biçim oyunu sergiler ve hatırlamayı icra eder. Dünyada bulunuş’un şiirselliğini açımlayarak hatırlamanın poetikasını yapar.

Bütün mesele, kamusalılıktan çıkmaya, şimdiki zamandan kaçış devrelerini açmaya gönüllü olmaktır. Geçmiş zamanın izleri, arşivler, kayıtlar ve koleksiyonlar, kendilerine yönelen bir bilinç olmadıkça açımlanamayacaktır. Avcı olmak, iz sürmek, güçlü bir istek gerektirir. Bir yere varıp varmamanın bir önemi yok, Domenico’nun dediği gibi, bu isteği beslemektir aslolan, Bergson’un dediği gibi yararsız olana değer

vermehtir. Geçmişin Nietzscheci anlamda “plâstik bir g” olarak değeri buradadır. Bu türden bir plâstik g için, g istenci, yaşama ve insana inanç için, yani başka yer ve zamanda “başkalaşımlar” için de sinema gibi bir olanak var elimizde! Tıpkı İzci’nin *Bölge*’si gibi!

SONUÇ

Bu çalışmada, sinema ve hafıza fenomenolojik bir temelde kavranır, zamanı görünür kılmanın, şeylerin zamansal görünüşlerine yaklaşmanın bu iki biçimi arasındaki ilişki, bir arayış, düşünüm, tefekkür etkinliği olarak bu temelde düşünülür. Bununla, bilgi ve temsil sorununa indirgenmiş bir hafıza kavrayışının dışına çıkmak amaçlanır ve sinemanın bu çıkışın olanağı olduğu varsayılır. Bu olanağın da sinemayı özgül bir bedensel/zamansal varoluş olarak deneyimlemeyi sağlayan sinematografik birtakım biçimlerde olduğu iddia edilir. Romantik düşünce ile devamlılıkları olduğu düşünülen bu sinema unsurlarının da zamanı ve mekânı sündüren uzun çekim, geçmiş ile şimdi arasında bütünsel bir ilişki kuran siyah-beyaz, sepya ve renkli görüntüler arasında renk geçişleri, hafızanın bedenselliğini ve hafızanın icra edilen bir şey olduğunu imleyen bedensel jestlere dayalı tekrarlı edimler olduğu gözlenir. Çalışmada incelenen filmler de bu unsurları barındırmalarına göre belirlenir.

Bu çalışmayla, hafıza, aşkın, zamandışı ve mutlak bir bilinçten değil de sonlu, bedenli, zamansal ve içkin bir bilinçten hareketle görünür kılınmak istenir, hafızayı verili kabul eden doğalcı yaklaşımların dışında bir kavrayış geliştirmek hedeflenir. Hafıza, sinemada sözü geçen biçimsel unsurlarla imlendiği düşünülen sonlu bedenin varlığında kavranarak, arzulu ve sevgili bedenin duyumsamaları boyunca fenomenolojik, yani duygusal bir öz olarak ele alınır. Sinemada hafızanın fenomenolojisi icra edilerek, bununla, hem hafızanın fenomenolojik kavranışına hem de film fenomenolojisine bir katkı sunmak amaçlanır. Fenomenolojik yöntemle sinemaya bakmanın imkânlarını ortaya koymaya çalışır.

Romantik bir bilincin görünümü olan hatırlama, nostalji, melankoli gibi duygusal varoluş hâllerinin, kendini düşünen düşüncenin görüngüsü olarak kavrandığı, dolayısıyla “özdüşünümsel bir özlem arayışı” olarak düşünüldüğü tarihsel bir dönem

olmuştur. Bu dönem, geçmişle ilgilenme uğraşının anlamını, özellikle belli bir yere ve zamana duyulan özleminden veyahut geçmişle olgu biriktirmek için ilgilenmekten derinlikli bir düşünüm etkinliğine doğru kaydırması itibarıyla özgül bir dönemdir. Bu Romantik dönemin hafıza kavrayışının, bir eleştiri ve özdeşleşim olanağı, biçimi olarak ciddiye alınması gerekir. Ama hafıza kavrayışına sunulan bu özgül katkı, hafızayı –örtülü biçimde de olsa- bilgi'nin konusu olarak görmeyi sürdüren baskın –Kartezyen-ontolojik çerçevenin gölgesinde kalır. Bunda, antik dönemden modern döneme kadar bir biçimde süregelmiş, düşünce tarihini kateden zihin-beden ikiliğinin bir etkisi vardır. Bu ayrımın bir tezahürü olan, hafızayı bir yer'e (*topos*'a), dolayısıyla bilgi'nin anımsanmasına bağlamış *ars memoriae* biçimindeki zihin geleneği, hafızayı kavrama uğraşında baskın bir paradigma oluşturur.

Bu çalışmada, bilinç felsefelerinin 20. yüzyıldaki gelişimiyle birlikte dikkate sunulan beden, zaman bilinci, yaşama dünyası, öznel, deneyim gibi kavramların ışığında, hafızanın edimsel bir düzlemde yeniden ele alınması gerektiği düşüncesinden hareket edilir. Çünkü artık kendini olanaklı kılan, kendi varlık nedenine odaklanmış “insan bilimleri”nin imgelerle soluk alıp veren dünyasında, hafıza bir duygunun anlık yoklayışı ya da bilgiyi saklamanın bir koşulu olmaktan daha fazlasıdır. Hatırlama'nın, felsefi bir bakışı, tefekkürü icra eden bir biçim olarak, dünyadaki yerimizi ve eleştirel olanaklarımızı anlamak açısından imkânlarını yeterince tartışmadık. Sinema, bu bağlamda fenomenolojik bir olanaktır. Bu tez çalışması, işte bu eksiği kapatmaya yöneliktir.

Zamanı harekette değil de imgede açımlayan bir “zaman sineması”nın hafıza açısından olanakları düşünülmelidir. Sinemayla hafızanın fenomenolojisini icra etmek, yalnızca bilgi sorununa indirgenmiş bir hafıza kavrayışını aşmak açısından değil, sinemanın hafıza çalışmaları için özgül yerini ortaya koymak açısından da değerlidir.

Bu özgül yer de hafızayı düşünme uğraşında, antik dönemden modern döneme kadar bir sorunsal olarak kalmaya devam eden imgelem ve hafızanın benzerliği sorunuyla ilgilidir. Hatırlama, imgelemle icra edilir. Sinema, imgelemi hafıza için bir yanıltmaç olarak gören süregelen geleneğin aksine, imgelemi hafızanın hakikatini yok eden bir şey değil de müzakere eden bir şey olarak dikkate sunar. Bu kavrayış, iç dünya ile dış dünya, birey ile toplum, zihin ile beden, özne ile nesne, doğal hafıza ile yapay hafıza gibi ikilikler için, imgelemi bir aktarım yerine dönüştürür. Tam da film izleme deneyiminin bedensel bir deneyim olarak kavranmasıyla. Film ile seyirci, karşılıklı biçimde hem gören hem de görülen olarak bu devingen ve tersyüz edilebilir bakışta biraraya gelir. Burada, iç dünya ile dış dünya birbirine tercüme edilebilir olur. Bu ise “toplumsallık” ve “kendilik” arasındaki karşılıklılığı, yani “toplumsal imgelemi” düşündürür. Bu bağlamda, bir aktarım yeri olarak sinemanın olanaklarını daha fazla araştırmalıyız.

Bu imgelem, zamanı düşünceden türeten, Deleuze’ün hakikatin müzakere edilmesi olarak kavradığı saf bir sinemanın olanağıdır. Saf bir sinema da duyumsal, maddesel, bedensel bir deneyimi etkinleştirir; duyumlarla, saf müşahade edişle icra edilir. Film fenomenolojisiyle Deleuze’ün yolları burada kesişir. Söz konusu bu varsayımlar ve amaçlarla çalışma, kuramsal olarak, film izleme deneyimini seyirci ile film arasında deverân eden diyalektik ve bedensel bir bilincin etkinliğinde kavrayan film fenomenolojisine yaslanır. Bu çalışma, teorik olarak birbirine rakip konumda olan film fenomenolojisi ile sinemayı hareket ve zaman ilişkileri bağlamında ele alan Deleuze’ün film yaklaşımı arasındaki diyalogta şekillenir. Bu bağlamda, bu çalışmayı yapmaya iten soru(n), sinemayı, gerçekliği temsil ve kayıt eden değil, bedensel bir varoluşun gerçekleşmesi, dolayısıyla bir bilinç, bir düşünce etkinliği olarak kavrayan yaklaşımlardan ve temsil etmeyi bile isteye reddeden, anti-mimetik film yapma pratiklerinden sonra, sinemanın hafıza için ne önerdiğidir.

Pek de bilinmediği ve üzerinde durulmadığı üzere, film çalışmalarında, sinemanın özneyi ideolojik ve psişik olarak kurduğunu düşünen gerçekçi, biçimci ve psikanalitik yaklaşımların dışında, vurguyu izleme deneyiminin kendisine kaydırması bir film fenomenolojisi geleneği oluşmuştur –Casebier (1991), Meunier (2019 [1969]) ve Sobchack (1992), Tomasulo (1988a, 1988b) gibi yazarların öncülüğünde. Bu yazarlar, film izleme deneyiminde, diğer yaklaşımların eksik bıraktığı seyircinin aktif rolünü vurgulamıştır. Film fenomenolojisi ve Deleuze’ün (2021b), filmi içkin bir düşünsel hareket olarak ele alan çalışmalarından sonra, seyirciyi artık filmin kurduğu bir özne, filmi de görsel olanın kaydına indirgenen bir temsil aygıtı olarak görmek, çok zordur. Film, kendine özgü dünyası olan, yaşayan, arzulayan, düşünen ve eyleyen bedensel bir varlık kılmak, onu temsil aygıtı olmaktan çıkarıp varoluşun gerçekleştiği, başkalaşımların ve dönüşümlerin yaşandığı, varoluş özgürlüğüne sahip bir varolana dönüştürür. Bunun hafıza açısından ise önemli sonuçları vardır. Hafıza, kaydeden ya da temsil eden değil, film ile seyircinin veyahut özne ile nesnenin, zihin ile beden, bilinç ile geçmişin karşılıklı ilişkisi içinde anlamlandırılan, icra edilen bir etkinliktir.

Bedensel bir bilincin etkinliği olarak kavranan film-varlık (Frampton, 2013), kendine özdeş dünyanın ve kendine özdeş geçmiş zamanın temsili bir krize neden olur. Bunun hafıza açısından anlamı odur ki hafıza, bilgi ve temsil sorununa değil yaşam tematiğine bağlanacak bir olgudur. Hafıza, bir anlamlandırma faaliyetinin, bedenin varlık birliğinde kavranacak bir varoluşun konusudur. Hafıza, kendini düşünen düşüncedir, refleksiyondur. Hafızanın örtülü kalan düşününsel gücü, temsil anlayışından özgürleşildiğinde kavranabilir. Sonlu bilincin bir etkinliği olarak kavranan hafıza, artık bilgi sorunsalına bağlı bir namevcudiyetin mevcudiyeti değil, yaşamın doğal tavrına bağlı “namevcutlaştırma hareketi”dir. Hatırlamak, Bergsonvâri biçimde zihinde korunan imgelerin bilincin önündeki manzaraya yansıtılmasıyla değil, Merleau-Ponty’nin itiraz ettiği gibi, fenomenolojik bağlamda şimdiki zamandan geçmişe doğru

anlam katmanlarını açmılayarak, yani unutarak, namevcutlaştıracak olur. Geçmişle kendi yerinde böylece karşılaşılır, yani biz olmayışında, özdeşlikteki farkta! Bu da Romantik düşüncenin gündeme getirdiği bir biçim sorunudur.

Namevcutlaştırma, “biçim arayışı”nda icra edilir. Bu, varlığı varolanlarla açıklayan, temsil eden, varolanları bilgiye indirgeyen Batı geleneğinden, şimdi ve burada olmayanı dışarıda tutan “bulunuş metafiziği”nden çıkma sorunudur. Bunun için de bulunuş metafiziğinden çıkmayı sağlayacak, temsil edici ve açıklayıcı dilin dışında, betimleyici, deneyimsel, saf imgelemsel ve duyumsal, şimdi ve burada olmayanı, yani geçmiş zamanı ve olanaklı geleceği ifade edecek bir dil gerekir. Bu çalışmada, hafızanın namevcutlaştırmacı hareketini icra etmeyi sağlayacak biçim arayışının olanağı, sinemada bulunmuştur. Bu çerçevede, uzun çekim, renk geçişleri ve bedensel olarak tekrar eden edimleri bulundurmalarına, bunlar aracılığıyla bir hatırlama-unutma diyalektiğini icra etmelerine bağlı olarak seçilen film örnekleri, fenomenolojik biçimde betimlenmiştir. Modern sinema örneği altı film, duygusal, bedensel bir bilinçli etkinlik olarak, dolayısıyla edimsel, maddesel ve imgelemsel bir hafıza kavrayışına ulaşılabilceği varsayımıyla ele alınmıştır.

İz Sürücü, Nostalji, Sonsuzluk ve Bir Gün filmlerinde, sonlu, bedenli bir varolanı imleyen kamera-bedenin yürüme, oyalanma, gezinme, seyre dalma gibi edimsel jestlerinde, bir arayışın icra edildiği, bu icranın bir hatırlama-unutma diyalektiğinde yapıldığı gözlemlenir. Bu filmlerde, uzun çekim’in gezinen, aylaklık eden, oyalanan, saf ve meraklı bir seyri icra eden varoluşunda, zamanı üç’lü biçimde bölmüş metafiziklerin aksine, zamanın bütünselliği ortaya konur. Bu da hem uzun çekimle hem de siyah-beyaz, eskitme (sepya) ve renkli sahneler arasındaki geçişlerle yapılır. Geçmişe dönüş, geçmiş ile şimdi arasında Bergsonvâri yansımali bir yüzey olarak kavranan bir bilincin tezahürü olan, şimdi’den keskin biçimde ayrılmış geriye dönüş yöntemleriyle

(*flashback*) değil, geçmiş, şimdi ve bu geçmişin olanaklı olmaya devam edeceği geleceğin iç içe geçişinde verilir.

Örneğin, *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de, sinemada genellikle geçmişe ait sahnelerin sepya tonlarda verilmesinin aksine, geçmiş, canlı renklerle verilir, yine renkli ama modern yaşamın soldurduğu ve kasvetli kıldığı kent yaşamının şimdiki zamanıyla iç içe geçirilir. Kamera-bedenin gezinme jestiyle karakterlerin yürümesinin koşutluğunda icra edilen uzun çekimde, Alexander'ın araştırdığı Yunan şairin yaşadığı geçmiş dönem, şimdiki zaman ve mülteci çocukla imlenen gelecek zaman, gezintinin/yürüyüşün sonlandığı tek bir mekânda biraraya getirilir. Bunun anlamı odur ki bilinç, içinde imgelerin korunduğu ve geçmiş anımsanmak istendiğinde de bedenin baktığı dış manzaraya bu bilinçte saklanan imgelerin yansıtıldığı, yerleştirildiği bir şey değildir. Bilinç ile geçmiş arasındaki ilişki, bir açılmanmanın, bir diyalogun konusudur. Bilinç, bedenin önüne geçmişten manzaralar sunmaz. Bedenin her deviniminde, bilincin manzarası da değişir. Orada her şey yeni birleşimlere girer; geçmiş, bilincin şahitliğinde yeniden doğar. Çünkü geçmiş, bedenin varlığına demir atar, bu bedenin deneyiminde her seferinde başka birleşimlerle ortaya çıkar. Çünkü beden, bir varlık birliğidir. Bu minvalde, geçmiş geride bırakılmış bir şey değildir, bedenin önünde sürdüğü bir olanaktır.

Bu bütünlüklü hafıza kavrayışı, bu bağlamda, içsel hafıza ile dışsal hafıza ayırımına bir çözüm olarak ortaya çıkar. Geleneksel ontolojinin zihin-beden ikilemi burada çözülmeye başlar. *İz Sürücü* filmi, *Sonsuzluk ve Bir Gün* filminden bu bağlamda daha radikal bir adım atarak, iç ile dış'ın tersyüz olduğu bir varoluşun icrasıyla temsil krizini zirveye taşır. Uzun yürüyüşlerle, gezinen, olmaya bırakan saf seyirle karakterize olan film, bu yürüyüşlerle geçmişin yansıması türünden bir düşüncüyü tastamam problematize eden *Bölge* adında bir boş uzam yaratır. Bununla bir yere varmak değil,

bedeni, varlığı, oluşu, çürümeyi, doğayı, yani saf yaşamı duyumsatmak hedeflenir. Çeşitli engellerden geçmenin anlamı budur. *Bölge*, böylece bu uzun tefekkür edici duyusal müşahade edişlerde, hem geçmiş hatırlamanın mekânı hem de âdil bir gelecek ütopyasının yansıdığı bir perde anlamı kazanır. Kurmaca ile ölüm bilinci biraraya gelir. Burada da geçmişin, bedenin her deviniminde bilincin kazandığı yeni bir manzarayla açımlanması söz konusu olur. Filmin açtığı bu tartışma, içsel ve dışsal hafıza ikiliği açısından önem taşır.

Nitekim *Nostalji* filmi de yine renk geçişleri ve uzun çekimle, belki bu sefer yürüme ediminde olmasa da amaçsız, ilişkisel, saf bakışın icrası ile Romantik bir geçmişe özlem ve gelecek ütopyasını, bu bütünsel hafıza kavrayışı içinde yan yana getirir. Bunun anahtar kavramı da “nostalji için nostalji” düşüncesinde bulunur. Burada, yararsız şeylere değer veren, bilgiyle aracılanmış bir yaşamdansa, yaşamla bağıni koparmış bir akıldansa, yaşamın ana temellerine dönmeyi arzulayan Domenico karakteri ile geçmişe sırf geçmiş olduğu için değer veren, onunla hesap edici, faydacı bir temelde ilgilenmeyen Gorçakov karakteri yan yana getirilir. Domenico’nun ütopyası bir nostaljiye, Gorçakov’un nostaljisi de bir ütopyaya dönüşür.

İz Sürücü’deki iç ile dış’ın tersine çevrilebilirliği, *Nostalji* filminde nostalji ile ütopyanın, geçmiş ile geleceğin tersine çevrilebilirliğine dönüşür. Bu üç filmdeki ironi de filmin temsil potansiyelini güçten düşürerek, hatırlamayı, bedensel bir jestin icrasında kavranacak maddi ve imgesel temeli olan bir varoluş pratiğine açar. Hatırlamak söz konusu olduğunda, imgenin yalnızca söz veya yazı hâli değil, edimsel hâli de dikkate sunulur. Bu edimsel hâle, görmenin ve duymanın dünyayı tefsir edici karakteri de içkindir. Çünkü bedenin bilmesidir bu ki saf tefsir araçları olan görme ve duyma, onda ikâmet eder. İmgenin işitsel, görsel, duyumsal ve dokunsal hâli de edimsel

hâle dâhildir. Yaşamın/maddenin hafıza için plâstik gücü, bedeni ve dünyayı yan yana getiren, birbirine açan bu edimlerde ortaya çıkar.

Sözü geçen bu üç filmde de hatırlama, maddesel imgelemde icra edilir. *Arıcı*, *Rüzgâr Bizi Götürecek* ve *Âga* filmleri, tam da onların açtığı noktadan tartışmayı sürdürür. Burada artık doğrudan bir maddede açılan ve varlığı duyumsamayı sağlayan bir özlem duygusuna varırız. *İz Sürücü*'de ve *Nostalji*'de yaratılan “boş uzamlar”ın çürümede, sonlulukta ve doğa döngüsünde açılan boyutuna tanık oluruz. Burada, Domenico'nun yaşamın ana temellerine dönmeyi salık veren yaklaşımı, edimsel tekrarların faydacı ve hesap edici tavırdan arındırılıp tefekkür etmenin bir imkânına dönüştürülmesiyle icra edilir. Aslolan saf yaşamdır ve bu saf yaşam, sinemada maddeyi imgeselleştiren Deleuzevâri saf imgede sunulur; Heidegger'in önerdiği saf görme biçimiyle, duyusal müşahade edişle, merakla, keşfedici bakışla. Bunun yolu da bedensel edimlerin biteviye tekrarıdır. Onun için hafızanın namevcutlaştırma hareketini, dolayısıyla hatırlama-unutma diyalektiğini, sinemada bu edimsel/bedensel tekrarların icra ettiğini görürüz.

Burada da kentin, hızın, konforun dışına çıkan karakterlerle karşılaşırız, tıpkı Domenico gibi. *Arıcı* filmi, öğretmenliği ve ailesine olan sorumluluklarını bırakıp ata mesleği olan arıcılığı sürdürmek için yollara düşen bir adam hakkındadır. O da *Nostalji*'deki Domenico, Gorçakov ya da *İz Sürücü*'deki İzci gibi, modern yaşamda faydasız görülen şeylere değer veren biridir. Arı kovanlarının, çiçeklerin peşinde koşması bundandır. Bu yararsız şeylerden biri de geçmişle hiçbir faydası olmayacak biçimde ilgilenmektir, nostalji için nostaljidir. Bu bağlamda nostalji, bir modernite eleştirisi olarak ortaya çıkar. Bu karakterler, Romantik bir bilincin tezahürleridir.

Nitekim *Âga* filmindeki Nanook ve Sedna, Sibiryâ'nın buzla kaplı toprağında, eski yöntemlerle avlanarak ve balıkçılık yaparak yaşamlarını sürdürür. İklim değişikliği,

yalnızca doğayı ve doğadaki canlıları değil, bir yaşam tarzını da tehdit eder. Bu yaşam tarzı ki çıplak varlığın duyumsanması adına, maddesel imgelemde bir tefekkür olanağı olarak sahneye gelir filmde. Nanook ve Sedna, kendinden habersiz bir hafızaya sahip geleneksel toplumların insanıdır. Sinema, bu çıplak varoluştan maddesel imgelem yoluyla kendi kendinin farkında, özbilinçli bir özlem arayışının icrasını gerçekleştirir. *Arıcı* filmi ve demin bahsettiğim diğer dört film, böylece pastoral bir gönül birliğinin sahnesini açılar. Pastoral gönül birliği, bütünsel zamanın temelinde açılan bir hafızada, nostaljiyi ve ütopayı yan yana getirir. Burada, hatırlama-unutma ve imgeleme icra edilen şey, “karşılaşmalar”dır. Bunun bir yolu, bu filmlerde gördüğümüz gibi, Heideggervâri duyusal müşahade ediş, yani saf seyir ya da Deleuze’ün saf optik durumları ise bir yolu da bedensel jestlerin tekrarıdır.

Rüzgâr Bizi Götürecektir filmindeki Behzad’ın tekrarlayan edimleri, sonunda onu dünyayla, bulunduğu köyle ve kültürle hakiki bir temasa yöneltecektir. Eylem amaçsızlaştıkça ve faydacı niyetlerden arındıkça saf duyusal müşahade edişin yolu açılacak, hatırlama, bu saf seyirde icra edilebilir olacaktır. Çünkü orada karşılaştığımız karakter, dünyayla araçsal bir ilişki kurar. Ölmek üzere olan yaşlı bir kadının cenaze merasimini filme çekmek için köye gelen bir belgeselci olan bu karakter, insanlarla yalnızca kendi amaçları ve çıkarları doğrultusunda ilişki kurar. *İz Sürücü*’deki, bedenleri yoruldukça bedenlerinin, yaşamın, varlığın farkına varan yazar ve bilimci gibi, sonunda o da bedeni aracılığıyla basit yaşamı, varlığı duyumsayıp hatırlayacaktır.

Burada, bizim de bu karakter gibi dönüşmemize, varlığı duyumsamamıza kılavuzluk eden kişi, *Bölge*’deki İzci’nin bir benzeri olan bizatihi yönetmenin kendisidir. Bu film görünür kılmıştır ki gündelik yaşamın örtücü ve körleştirici bakışından çıkış, yine bu gündelik yaşamın içindedir, bu yaşamın içindeki bedenin tavırlarından, tekrarlayan jestlerinden kazanılır. Bu ise dünyayı, her gün görülen

nesneyi, yeni bir gözle görme meselesidir. Bedeni, dünyayla iletişim kurmanın enstrümanı olarak kullanmaktır. Bunu keşfetmemizi sağlayan kişi, filmin yönetmeni Abbas Kiyarüstemi'dir. Biz de Behzad'la beraber aynı edimleri yaparız. Seyirci-bedenimizle filme katılırız. Behzad'ın bedeni, film ile bizim aramızda bir tür arayüz oluşturur.

Bu çalışmaya başlarken sorduğum sorulara geri dönecek olursam, incelediğim filmlerde ulaştığım sonuçları, zaman, mekân, bilinç, hafıza, imgelem, beden ve sinema açısından ortaya koyabilirim. Bu filmler, temsil etmeyen, düşündüğü şeyi gerçekleştiren bir varlık birliği, bedensel bir bilinç etkinliği olarak, geçmiş ve bu geçmiş düşünen bilinci görünür kılar, geçmiş özdeşlikteki fark olarak açılar, hatırlamanın namevcutlaştırıcı hareketini icra eder. Bununla, hatırlama ya da tarihbilimsel çalışma yapma gibi, geçmişle ilgilenmenin yöntemlerini, dünyayı bilme, açıklama ve temsil etme sorunu değil, onunla iletişim kurma sorunu olarak açılar. Sinemanın geçmişle ilgilenmenin ontolojik olanağı olmasını, hafızanın fenomenolojisini yapmak için özgül bir deneyim sunmasını sağlayan budur. Çünkü sinema, geçmişle ilgilenme ânındaki bilinci, bu ilgilenmesi sırasında görünür kılar. Hafızanın performatif karakterini ortaya çıkarır. Bu bilinç, hafıza teorilerinde genellikle varsayıldığı gibi, içeriye kıvrılan değil, kendinden dışarıya yönelen, hep dünyaya uzanan, yönü hep dünyaya doğru olan, dünyaya düşkün bir bilinçtir. Hatırlama, dünyaya “yönelmiş” bu bilincin görünümüdür. Hatırlamayı olanaklı kılan, düşkünlük duyulan bu dünyadır.

Bu yönelimsellik, başka'ya da yönelmişlik olarak, imgelemi hafızanın doğruluğu önündeki bir engel değil, hakikatin müzakere edildiği bir aktarım yerine dönüştürür. Sinemada, Heidegger'in saf duyuşal müşahadesi veyahut Deleuze'ün saf optik durumları, bu yönelmeleri ve dolayısıyla karşılaşmaları icra ederek, aslında imgelemin hafıza açısından olanaklarını dikkate sunar. Bu bağlamda, dünyayla iletişim de bir

temsil veyahut bilme değil, bu çalışmanın ilk bölümünde de söylediğim gibi, “biçimlenme” sorunu olarak ortaya konur. Çünkü bilinç, bilginin depolandığı bir mahfaza olarak görülmez. Bilinç, kendi kendisiyle de bu başkalaşım, karşılaşmalar, yani dış dünyanın imgelemi üzerinden iletişim kurar. Bu da sonu gelmez bir betimleme faaliyeti yürütmek demektir. Sinema, işte bunun olanağıdır! Filmlerde bu betimleme, uzun çekim aracılığıyla zamanı ve mekânı sündürerek üstlenen, orada oyalanan, varlığı olmaya, oluş özgürlüğüne bırakan, dünyayla araçsal, faydacı değil, ilişkisel ve çıkarsız biçimde ilişki kuran bir beden imlemesi yoluyla yapılır. Dolayısıyla uzun çekim, hafızayı duyumsal bir kaynak olarak ortaya çıkaran, hafızadaki duyumsallığı, maddeselliği teşhis ve teşhir eden bir olanaktır, etkinliktir, biçimdir.

Özbilinçli özlem arayışı, bu bağlamda hafızayı bir oyunsallığa açar. *İz Sürücü*’deki İzci ve iki adam, *Rüzgâr Bizi Götürecek*’te ise Kiyarüstemi’nin kendisi veyahut Domenico’nun çağrısı, bu oyunsallığı icra eder. *Arıcı*’daki Spyros veyahut *Sonsuzluk ve Bir Gün*’deki Alexander da bu açıdan zamanla oyun oynayan çocuklardır. Bu, Romantikler’in estetik tahayyülüyle gelen “öz-farkındalık çalışması”dır, onun icra edilmesidir. Özbilinçli özlem arayışı, dünyayı keşfetmek isteyen, onu ilk kez görüyormuşçasına temaşa eden çocuksu bir duyarlılıkla birleşen bir “biçim arayışı”dır. Hatırlamanın namevcutlaştırıcı hareketi, bu arayışlarda icra edilir. Bu bağlamda, “modern film” biçimi ile “Romantik biçim” arasında bir devamlılık vardır.

Hatırlama, dünyanın doğrudan temaşa edilmesinde, bu seyrin sunduğu göz zindeliğindedir. İzleyicinin filmin bir parçası olarak, filmdeki bir unsur/aktör olarak kavranmasını savunan fenomenolojik yaklaşımlarla gelen düşünen ve yaşayan bir film-zihin kavrayışı, kendi somut, olgusal temelini, bu göz zindeliğinde, dünyayla bu saf karşılaşmalarda bulur. Bu karşılaşmalardan biri de filmle bizim aramızda gerçekleşir. Hafıza, nasıl mekânsal, zamansal ve toplumsal olur diye sormuştum, bu çalışmaya

başlarken. Hafızanın mekânsallığı, zamansallığı ve toplumsallığı, imgelem'in başkalarıyla karşılaşılan bir yer olarak icra edilişinde somut olarak gösterilebilir olur. Dünya, imlemelerden dokunmuştur, başkası *zaten* en başından beri oradadır. Bizden öncekiler ve bizden sonrakiler meselesi olarak, zamanın *ekstatik* açılmasıdır bu. Burada bizatihi hep insana göre olan bir dünya vardır ve dolayısıyla tam da insanın hep orada duraduran varolan oluşuyla geçmiş, şimdi ve gelecek, bir bütündür. Sinemanın hafıza çalışmalarındaki özgül yerine dikkat çekme isteğim ve gayretim, bununla ilgilidir; imlemeleri, karşılaşmaları, başkalaşimleri, namevcutlaştırmaları, yer sunmaları, keşfetmeleri icra eden saf zamansal imgeleri, saf optik durumları ve saf bakışıyla!

Bunun anlamı odur ki geçmişin izlerde ve arşivlerde korunmuş olması, geçmişe sahih bir ulaşımın güvencesini vermez. Bedenin ona yönelmedikçe, korunmuş olmasının bir anlamı kalmayacak bir geçmiş tasavvuruna varmaktır bu. Bu yüzden “avcı olmak güçlü bir istek gerektirir” ve bunun için Domenico’nun dediği gibi, bu isteği beslemeliyiz. Burada hazır, korunmuş, el altında bir geçmiş değil, hatırlama çabasıyla, çalışmayla kazanılacak, keşfedilecek ve deneyimlenecek, dolayısıyla daha özgül bir biçimde alımlanacak bir geçmiş vardır. Hatırlama, bu nedenle bedenin bir faaliyetidir. Film fenomenolojisiyle zihin-beden ikiliğinin aşıldığı bir film deneyimi, özellikle bedenin merkezde olduğu bir deneyimdir. Bu özgül bedenlenme, hatırlamanın bedensel jestlerini icra eder. Burada incelediğim hemen bütün filmlerde, film-bedenin özgül varoluşu, edimselliği, maddeselliği, dokunsallığı, hafızayı edimsel ve maddesel imgeleme açan önemli bir unsur olarak, uzun çekimle, renk geçişlerinin imlediği duygulanımlarla ya da bedenin yorgun düşmesi, belli bir edimi tekrar etmesi gibi jestlerle ortaya konur. Bu, temsilin güçten düşmesi anlamında “imgenin krizi”dir ve filmin beden aracılığıyla ironik bir varoluşu gerçekleştirmesidir. Çünkü beden, hesap edilebilir, ne hissedeceği önceden kestirilebilir bir imge değildir. Hatırlama, bu

bağlamda temsile değil, bedenın eylemselliğine, öngörülemezliğine ve dünyanın maddeselliğine bağlanır.

Modern sinemanın bir “beden sineması” olarak ortaya çıkışı, hatırlama’nın modern sinemaya katkısıdır ki bu, en çok -ister bedenın tekrarlayan jestinde olsun ister kamera-bedenın uzun çekiminde olsun- gezinme ve oylanma jestinde ortaya çıkar. Gezinti biçimi, başına gelenleri seyre dalan, modern yıkıntılarda veyahut harabelerde, kalıntılarda dolaşan özdüşünümlü bir öznenin varoluş tarzıdır. Film de bedenli bir varlık olarak kendini düşünen düşüncedir. Dolayısıyla yıkıntılar arasında gezinme, dolaşma, temaşa etme gibi biçimler, hatırlayan bedenın, bu bedeni/bilinci icra eden ve imleyen sinemaya bir armağandır.

Bu filmler, hatırlama üzerine düşünmeyi sağlayacak ve hatırlayan bilincin nasıl bir bilinç olduğunu görünür kılacak münzeviliği, yaşamın akışından geri durmayı, tefekkürü, saf bakışı icra ederler. Hafızanın toplumsal olduğunu fark etmek için bile gereken “kendi olma”, kendi hâline kalma imkânını, hatırlama, nostalji, melankoli gibi hâlet-i ruhiyeleri icra ederek sağlarlar. Hatırlama’nın, Romantik dönemde bir anlam kaymasıyla geçmişe özlemde bir tefekküre dönüşmesi, nostalji’nin düşünümsel bir karakter kazanması, bu bağlamda sinema gibi bir olanakla olur. Sinema, hafıza hakkındaki Romantik düşünüşün potansiyellerini gerçekleştirir. Bunu, şimdi ve burada olmayanı ifade edecek “biçimsel oyunlar”la yapar. Bu oynunsallık, şimdi ve burada olmayana da varlıktan pay vermenin, hafızayı bulunuş metafiziğinden çıkarmanın bir yordamıdır. Bu bağlamda, hatırlama çalışmasından ben, oyun oynamayı anlıyorum. Hatırlama, bu oyunun kendisidir ve bu da “arayış” olarak tezahür eder. Zamanla oyun oynamak, bir arayışı icra eder.

Sinema aracılığıyla görürüz ki hatırlama, kendini düşünen düşüncenin bir olanağıdır. Bu özdüşünümsellik de iç ile dış’ın, özne ile nesne’nin birbirinden ayrı

olduğu bir iç yaşama geri çekilmek değildir. Bu filmlerde, bedenin, onun tekrarlayan jestlerinde, yürümelerinde, hastalıklı ya da ölecek olmasında ya da yorgun düşmesinde sürekli vurgulanan bir imge olması, hatırlayan bilincin içe çekilen değil, dışarıya uzanan bir bilinç olduğunu göstermek içindir. Hatırlayan, özlemlili bilinç, iç dünyaya çekilen bir bilinç değil, dünyaya düşkün, dünyaya “yönelmiş” bir bilinçtir. Kendiyle ve dünyayla iletişime açılmış bir bilinçtir. Uzun çekim’in, zamanı ve mekânı esnetmesinin, süreyi bir değere ve ritme kavuşturmasının anlamı budur. Burada artık özne ile nesne ayrı değildir. Bu bağlamda hatırlama, kendinden dışarı çıkan bilincin bir tavrı, dünya karşısında içine düştüğü hâlet-i ruhiyedir.

Renk geçişlerinin anlamı da budur. Filmlerde gördüğümüz renk geçişleri, özne ile nesnenin, dünya ile benliğin özdeşliğini görünür kılar. Bu geçişler, tonlamalar, duygu ve ruh hâllerinin icrası olarak, öznel deneyimi görünür kılan unsurlardır; iç dünyanın dış dünyayı kendi rengine boyadığı yanıltmaçlar değil, iç dünyanın vurgulu hâle gelmesi ölçüsünde vurgulu hâle gelen dış dünyanın, bilincin tanıklığında doğumudur. Kendi akılsallığından itibaren başlayan deneyimlerin icrasıdır. Hatırlayan bilinç, dünyaya düşkün, dünyayla ve başka’yla ilgili, özleyen, umut eden, anlamaya çalışan ve anan bir bilinçtir. Geçmişle ilgilenmesi, onun tam da sonluluğa yazgılı varoluş yapısından, yani zamansallığından gelir, doğal olarak bir hafızaya sahip olmasından değil. Bu bir doğal yeti meselesi değildir. Özlem denen şey, en nihâyetinde bir gün ayrılacak olduğunun bilincinde olduğu dünyaya düşkünlüktür, ona yönelttiği bir tavidir.

İçsellik-dışsallık, öznellik-nesnellik ikilemi ve şimdi ve burada olmayan’a gerçeklikten pay verme, imgelem gibi, buraya kadar yürüttüğüm bütün bu tartışma gösteriyor ki hafıza, iç dünyanın kapalı devre sisteminde olup biten ve dışarıya aktarılamaz, başkasına iletilemez olan bir görüngüler bütünü değildir. Hafıza, kendisini

yaratan hatırlama ediminin tam da dünyaya yönelmiş bir bilincin icrası olmasında, dışarıya aktarılamaz, başkalık deneyimine açılmaz olmaktan çıkar. Hatırlama, en başından dünyada birlikte-varolmaktan gelir. Hafızanın toplumsallığı, yalnızca bir gruba ait olmanın besini olmaktan çıkıp, böylece daha geniş bir varlık rabıtasına bağlanır. Hafızanın etikle ya da toplumsal ve siyasal bağı kuran pratiklerle bağı, bu temelde söz konusu olur; yani en başından birlikte-varolunan dünyada. Tarih, hafıza ve nostalji arasındaki bütünlüklü ilişkiyi de bu “birlikte-varlık” çerçevesine borçluyuz. Zaman ekstazları, bu bütünsel varoluşta işletilir ve zaman bütüncül kavranır. Bu ise hafızayı, başkasıyla karşılaşmanın, başkalaşmanın, betimleme yapmanın, keşfedici bakışın olanağı yapar; yani fenomenoloji yapmanın. Hatırlama ve imgelem arasındaki bağı, burada aramak gerekir.

Hafıza, bir karşılaşma, başkalaşma olanağı olarak bir iletişim biçimidir. Bu kavrayış sayesinde, topos mitos’a dönüşür, hafıza başka’ya, başkalaşma’ya açılır. Sinemada pastoral gönül birliğinin hafıza manzaraları açması, özlem’in, arşive, belgeye, dile, logosa değil, kendi maddesini arayan özbilinçli bir arayışa dönüşmesi, hafızayı iletişimselliğe açar. Hafızanın, bir başka deyişle geçmişle ilgilenmenin, Romantik düşünce içinde belli bir tür geçmişe meftûnluk olgusu görünümünde de olsa ilk gündeme gelişi, aslında sözünü ettiğim bu iletişim biçimi olması bağlamında olur. Romantikler’den Herder’in antikacılığı, dünyayı gezmesi, otantik bulduğu her şeyi toplaması, geçmişin nesnelere düşkünlüğü, koleksiyonculuğu, her yerde kabul gören evrensel geçerlilikteki doğruların olmadığını ortaya koyabilmek içindi.

Her yerin ve zamanın kendine göre bir anlam dünyası vardı, bu ise ancak iletişim kurularak, yani bedenin deneyiminden itibaren açılmanabilecek bir dünyayı tanımlar. Bilincin hazır verili bulduğu, önceden edindiği bilgilerle değil, bizatihi kendi tanıklığında doğuracağı bir anlam söz konusudur. Daha içselleştirilmiş bir hafızadan söz

ediyorum burada; araçsallaştırılmaktan ziyade açılmanmak için iletişim kurulmaya muhtaç, alımlanması gereken bir geçmişin konusu olan bir hatırlama'dan. İşte, geçmişin duygusal ve varoluşsal bir öz olarak açılmanması türündeki hafıza, bu iletişimin bir biçimi, olanağıdır.

Bu, bir biçimlenme sorunu olarak hafızayı, Platon ve Bergson'da dışlanan ve olumsuz vurgularla ele alınan bedenle, yaşamla, ölümlle, organik çözümlerle ilişkilendirmektir, hafıza böylece başkalaşımın olanağı olur. Bu karşılaşmalar ve başkalaşım, hafızanın imgelemele fazlaca iç içe geçirilmesi gibi bir itirazla karşılaşabilir elbette, ama hafızayı, gerek bireysel gerek toplumsal hâllerde gündeme gelen tekbencilik'ten (*solipsism*) çıkarmanın olanağı, geçmişin izlerini deneyimden itibaren açmaktan, kendine açık kılmaktan, dolayısıyla hayâl etmekten, imgelemekten, başkasına dönüşmekten geçiyor. Onun için sinemada yansıma efekti değil, ama Deleuze'ün saf optik durumlar dediği karşılaşmalar, imgenin kristâlleşmesi dediği hâller, hafıza için önemlidir.

Bu, sinemayı, hafızanın fenomenolojisini yapmanın bir olanağı kılar. Hafızayı imgelem yoluyla başkalık deneyimine açmanın önemi, hafızayı günümüzde etik ve eleştirel bir olanak olarak açılmayı sağlamasıdır. Geçmişe yaklaşmanın gerek hamasi gerek siyasal şiddete uğramış maduniyet bağlamı biçimlerinde beliren eleştiri eksikliği, hafızayı başkalaşımlara, karşılaşmalara açan kurmaca ya da imgelemsel olanaklarla kapatılabilir. Hafıza böylece düşünümsel bir karakter kazanır; psikolojik bir hâl değil, varoluşsal bir entelektüel etkinlik olur. Bunun için hafızayı duyumsal, maddesel ve imgesel olanaklarla birlikte icra etmeyi sağlayacak biçim arayışlarına daha fazla yönelmeliyiz.

Bu bağlamda, duygusal bir öz olarak açılmanan, burada fenomenolojisini yaptığım hafıza, Aydınlanma eleştirisinin de kaynaklarından biri olur. Bilginin konusu

değil, duygunun, bilincin dünya karşısındaki tavrının konusu olarak kavramaya çalıştığım hafıza, modern zamansallık yapısını eleştirmede seferber ettiğimiz ve Romantik düşünüşe borçlu olduğumuz bir eleştirel olanaktır. Romantikler, geçmiş bir imgenin plâstik gücünde açılan bir kaynak olarak gördüler; bir imgede, jestte, tavırda, giyimde kuşamda, oyunda ya da şarkıda, geçmişin maddesel imgelemine buldular, dolayısıyla tipografik kültüre eleştirel yaklaştılar. *Ars memoriae* geleneğine dayalı yapay hafıza ile organik hafıza, duygusal bir öz biçimindeki hafıza, Romantik dönemde yan yana geldi. Romantik düşünce, evrensel olan doğruların olduğu düşüncesini eleştirmek adına, bir yapay hafıza kaynağı olan arşivi bile yerel özlemlere dikkat çekmek uğruna seferber etti. Dolayısıyla bu özbilinçli özlem, kendinden haberli hafıza, Romantik düşünceden bize kalan bir miras. Bu bağlamda, hafızaya bugünkü yoğun ilgimiz, Romantik eleştirinin bir devamıdır.

Bu devamlılığın günümüzdeki en değerli kanıtlarından biri de bu çalışmanın üçüncü bölümünde yürüttüğüm tartışmadan da anlaşılabileceği gibi, modern sinemadır. Eylem-imgenin krizinden doğan modern sinema, pastoral gönül birliğine, doğa merakına, imgede açılanan zamana, ölüme, başkaya, değişime, şimdi ve burada olmayanın ifadesine yönelik dil ve üslûp arayışıyla, biçim oyunları, Romantik eleştiri geleneğini devralır. Modern sinema, Romantik bir biçimdir. Sinemanın hatırlamayı icra eden jestleri, gezinti biçimi, yürüme ve oyalanmaları, Romantikler'in melankolik manzaralar, harabeler arasındaki, modern yaşamın tahrip ettiği kırsal alanlardaki yürüme ve gezintilerinden, kendini düşünen bir düşüncenin münzeviliğinden gelir. Sinema, bu açıdan Romantik eleştiriden bir adım daha ileri gider. İçinde dolaşılan, seyre dalınan manzaralarda kendi iç dünyasının manzaralarını gören ve iç yaşama çekildiğini düşünen Romantiğin aksine, iç dünya ile dış dünyayı tersyüz eder, dış dünyayı içteki duyguların yansıması değil, duyguların ve tabii hatırlamanın da ortamı olarak açılar.

Varlığı duyumsama, yaşama –bilme değil-, 18. yüzyıldan bu yana bizi meşgul ediyor. “Varlık probleminin unutuluşu”, Heidegger’in coşkulu betimlemesiyle dikkatimizi çeken bir sorunsal. Bu problemin bir parçası olduğunun çok da farkında olmadan, birtakım acı tarihsel tecrübeler vesilesiyle de olsa hayatımıza hafıza diye bir kavram girdi. Tarihe ait konu başlıklarını, tarihe kaynak sağlayan her tür imgeyi, hafızanın konu başlığı altına yerleştirmeye başladık ve hafıza-tarih ikiliğinin çözülmeye başladığı yönünde düşünceler geliştirmeye gayret ettik. Bu tutum, varlık probleminin unutuluşuyla ilgili bir tutum olarak, hafızanın varlığı duyumsama, bir yaşama ve varlık bilinci kazanma yolu olarak tarihselliğini ihmâl eden bir düşünce biçimiydi. Ben bu çalışmada, hafızanın, varlığın bilinmesine değil, duyumsanmasına adanmış bir geçmişe yaklaşma biçimi olarak tarihten farklı olduğunu keşfetmeye çalıştım. Hatırlayan bir bilincin, sinema aracılığıyla nasıl bir bilinç olduğunu betimleyerek, hafızanın temellerini açık etmeye yönelmiş ontolojik bir kavrayışın kapısını araladım.

Hafıza, zamanı açma gayretidir, şimdiki zamanın sonsuzluğunda kendi sonluluğunu, dolayısıyla şahsiyet kazanmış kendi zamansallığını kurma gayretidir ki özlemek, hatırlamak, unutmak gibi hâlet-i ruhiyeler, bu bağlamda psikolojik hâller değil, varoluş hâlleridir. Bu duygulanımlar, bilincin dünya karşısındaki tavrıdır. Bu durumda, “neden hatırlıyoruz” sorusu, insani dünya bağlamında yanlış bir sorudur. Artık şöyle dememiz gerekir: “İnsan hatırlar”!

KAYNAKÇA

- Akkaya, E., (2019), “Theodoros Angelopoulos Sinemasında Kolektif Bellek”, **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Sosyoloji Bilim Dalı, İstanbul.
- Aksakal, H., (2011), **Politik Romantizm ve Modernite Eleştirileri: “Aydınlanma” Çağından “Karanlık” Yüzyıla**, Ankara: Kadim Yayınları.
- Aksakal, H., (2021), **Dünyayı Yeniden Büyülemek: Avrupa Romantizminden Portreler**, İstanbul: Beyoğlu Kitabevi.
- Anderson, B., (1995), **Hayâli Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması**, (Çev. İskender Savaşır), İstanbul: Metis Yayınları.
- Andrew, J. D., (2010 [1976]), **Büyük Sinema Kuramları**, (Çev. Zahit Atam), İstanbul: Doruk Yayınları.
- Aristoteles (1996), “Fizik”, içinde **Zaman Kavramı**, (Çev. Saffet Babür), (s. 9-41), Ankara: İmge Yayınları.
- Aristoteles (2004), **Doğa Bilimleri Üzerine (Parva Naturalia)**, (Çev. Elif Günçe), İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.
- Arslan, U. T., (2009), “Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı”, **Kültür ve İletişim**, 12 (1), (s. 9-38).
- Assmann, J., (2001), **Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, (Çev. Ayşe Tekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aşkın, Z., (2012), “Aşkınsal İmgelemin İçsel Zaman Karakteri ve Heidegger’in Yorumu”, **Özne**, Sayı: 16 (s. 120-137).
- Augé, M., (1999), **Unutma Biçimleri**, (Çev. Mehmet Sert), İstanbul: Om Yayınları.
- Augé, M., (2021), **Yaşsız Zaman: Kendi Etnolojini Yapmak**, (Çev. Öncel Naldemirci), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Augustinus (1996), “İtirafı”, içinde **Zaman Kavramı**, (Çev. Saffet Babür), (s. 43-55), Ankara: İmge Yayınları.
- Ayfre, A., (1985 [1952]), “Neo-Realism and Phenomenology”, içinde **Cahiers du Cinema: The 1950’s Neo-Realism, Hollywood, New Wave**, (Ed. Jim Hillier), (Trans. Diana Matias), (s. 182-191), Cambridge: Harvard University Press.

- Bachelard, G., (2006), **Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme**, (Çev. Olcay Kunal), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bachelard, G., (2008), **Mumun Alevi**, (Çev. Ali Işık Ergüden), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Barash, J. A., (2007), “Belleğin Kaynakları”, (Çev. Şeyda Öztürk), **Cogito**, Sayı 50, (s. 11-22).
- Barash, J. A., (2008), “Heidegger and the Metaphysics of Memory”, **Studia Phaenomenologica VIII**, (s. 401-409).
- Barker, J. M., (2016), “Haunted Phenomenology and Synesthetic Cinema”, **Studia Phaenomenologica XVI**, (s. 373-408).
- Baudry, J-L., (1974-1975), “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”, (Çev. Alan Williams), **Film Quarterly**, 28 (2), (s. 39-47).
- Bazin, A., (2007 [1967]), **Sinema Nedir?**, (Çev. İbrahim Şener), İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Bergson, H., (2007 [1896]), **Madde ve Bellek: Beden-Tin İlişkisi Üzerine Bir Deneme**, (Çev. Işık Ergüden), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Berlin, I., (2004), **Romantikliğin Kökleri**, (Haz. Henry Hardy), (Çev. Mete Tunçay), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beyazıt, E., (2010), “20. Yüzyıl Yunan Tarihindeki Politik Dönüşümler ve Bunun Theodoros Angelopoulos Sinemasındaki Temsili”, **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema TV Anasanat Dalı, İzmir.
- Boer, J., (2016), “Watching Paint Dry: An Investigation into Film Style and Time Experience in Viewing Slow Cinema”, **Elephant & Castle** 14, (s. 1-25).
- Bonitzer, P., (2011), **Kör Alan ve Dekadrajlar**, (Çev. İzzet Yaşar), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bordwell, D., (2010), “Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması”, içinde **Sanat Sineması Üzerine**, (Ed. Ali Karadoğan), (Çev. Yeşim Özben), (s. 71-82), Ankara: De Ki Yayınları.
- Boym, S., (2009), **Nostaljinin Geleceği**, (Çev. Ferit Burak Aydar), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bozkurt, N., (2009), “Sunuş”, içinde **Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Yararsızlığı Üzerine**, Friedrich Nietzsche, (Çev. Nejat Bozkurt), İstanbul: Say Yayınları

- Burke, P., (2003), **Tarihin Görgü Tanıkları: Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa**, (Çev. Zeynep Yelçe), İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Burns, C. L., (2011), “Tarkovsky’s Nostalgia: Refusing Modernity, Re-Envisioning Beauty”, **Cinema Journal**, 50 (2), (s. 104-122).
- Bülbül, A. E., (2021), “İmajın Hissi: Yeni Türkiye Sineması ve Fenomenoloji”, **Yayımlanmamış Doktora Tezi**, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Ankara.
- Carbone, M., (2016), “The Mutation of our Relations with Screens as a Mutation of our Relations with Being”, **Studia Phaenomenologica XVI**, (s. 316-334).
- Carr, E. H., (2005), **Tarih Nedir?**, (Çev. Misket Gizem Gürtürk), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Casebier, A., (1991), **Film and Phenomenology: Toward a Realist Teory of Cinematic Representation**, Cambridge: Cambridge University Press.
- Casey, E. S., (1984), “Habitual Body and Memory in Merleau-Ponty”, **Continental Philosophy Review**, 17 (3-4), (s. 279-297).
- Casey, E. S., (2000 [1987]), **Remembering: A Phenomenological Study**, Bloomington: Indiana University Press.
- Cassin, B., (2018), **Nostalji**, (Çev. Seçil Kıvrak), İstanbul: Kolektif Yayınları.
- Cavell, S., (1979), **The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film**, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Chamarette, J., (2012), **Phenomenology and the Future of Film: Rethinking Subjectivity beyond French Cinema**, London: Palgrave Macmillan.
- Ciment, M., (2006), “*Arıcı* Hakkında Konuşma”, içinde **Theo Angelopoulos**, (Der. Dan Fainaru), (Çev. Mehmet Harmanlı), (s. 64-71), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Connerton, P., (2012), **Modernite Nasıl Unutturur?**, (Çev. Kübra Kelebekoğlu), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Cook, P., (2004), **Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema**, London and New York: Routledge.
- Çağla, C., (2007), “Bellek Üstüne Düşünmek”, **Cogito**, Sayı: 50, (s. 217-232).
- Çağlayan, E., (2018), **Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom**, Switzerland: Palgrave Macmillan.

- Çınar, C., (2014), “Film Estetiğinde Gerçekçi Sinemanın Fenomenolojisi”, **Yayımlanmış Doktora Tezi**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.
- Çırakman, E., (2009), “İnsanın Trajik Varlığı ve Varlığın Yazgısı: Heidegger ve Sophokles”, **Felsefe Yazın**, Sayı: 15, (s. 10-15).
- Çırakman, E., (2010), “İmgelemin Işığında: Heidegger’de Özgürlük ve Zaman”, **Cogito**, Sayı: 64, (s. 214-234).
- Davis, F., (2011), “from Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia”, içinde **The Collective Memory Reader**, (Ed. Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi ve Daniel Levy), (s. 446-451), Oxford UP.
- Deleuze, G., (2016), **Nietzsche ve Felsefe**, (Çev. Ferhat Taylan), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G., (2021a), **Hareket-İmge (Sinema cilt I)**, (Çev. Soner Özdemir), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G., (2021b), **Zaman-İmge (Sinema cilt II)**, (Çev. Burcu Yalım-Emre Koyuncu), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Dellaloğlu, B. F., (2010), **Romantik Muamma**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dosse, F., (2008a), “Bellek İzlerini Tarihselleştirmek”, (Çevirmeni belirtilmemiş), **Cogito**, Sayı: 56 Güz, (s. 125-139).
- Dosse, F., (2008b), **Ufalanmış Tarih: Annales Okulundan “Yeni Tarih”e**, (Çev. Işık Ergüden), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Draaisma, D., (2007), **Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi**, (Çev. Gürol Koca), İstanbul: Metis Yayınları.
- Draaisma, D., (2008), **Yaşlandıkça Hayat Neden Çabuk Geçer?**, (Çev. Gürol Koca), İstanbul: Metis Yayınları.
- Draaisma, D., (2016), **Sıla Hasreti Fabrikası: Bellek Yaşlılıkta Nasıl İşler?**, (Çev. Dürrin Tunç), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Elsaesser, T., (2014), **German Cinema-Terror and Trauma: Cultural Memory Since 1945**, New York: Routledge.
- Esenyel, A., (2012), “Varlığa İlişkin Otantik Bir Yorumun Olanağı Olarak Ölüm”, **Özne**, yıl: 9, sayı: 16, (s. 40-52).

- Fainaru, D., (2006), “Sunuş”, içinde **Theo Angelopoulos**, (Der. Dan Fainaru), (Çev. Mehmet Harmancı), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Ferencz-Flatz, C., Hanich, J., (2016), “What is Film Phenomenology?”, **Studia Phaenomenologica XVI**, (s. 1- 49).
- Frampton, D., (2013), **Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto**, (Çev. Cem Soydemir), İstanbul: Metis Yayınları.
- Gianvito, J., (2009), “Sunuş”, içinde **Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski**, (Der. John Gianvito), (Çev. Ebru Kılıç), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Ginzburg, C., (2009), **Tahta Gözler: Mesafe Üzerine Dokuz Düşünce**, (Çev. Aysun Şişik), İstanbul: Metis Yayınları.
- Glushneva, I., (2017), “Embodied Spectatorship: Phenomenological Turn in Contemporary Film Theory”, **Unpublished Master’s Thesis**, Kansas University, Film and Media Studies.
- Green, P., (1993), **Andrei Tarkovsky: The Winding Quest**, Londra: The Macmillan Press.
- Gros, F., (2017), **Yürümenin Felsefesi**, (Çev. Albina Ulutaşlı), İstanbul: Kolektif Yayınları.
- Gülenç, K., (2010), “Bilim, Düşünme ve Varlık: Heidegger’de Fenomenolojik Hermeneutik”, **Cogito**, Sayı: 64 Güz, (s. 280-299).
- Gülmez, B., (2021), “Toplumsal Travmaların İzinde: 2000 Sonrası Türk Sinemasında Gayrimüslim Anlatıları”, **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.
- Haghighat, R., (2015), “‘Disciplined Silence’ and ‘Wandering Talk’: Poetry and Punctuation in the Films of Abbas Kiarostami”, **Film Matters Fall**, (s. 12-18).
- Halbwachs, M., (2016 [1925]), **Hafızanın Toplumsal Çerçevesi**, (Çev. Büşra Uçar), Ankara: Heretik Yayınları.
- Halbwachs, M., (2017), **Kolektif Hafıza**, (Çev. Banu Barış), Ankara: Heretik Yayınları.
- Hanich, J., (2018), **The Audience Effect: On The Collective Cinema Experience**, Edinburg: Edinburg University Press.
- Hanich, J., Fairfax, D., (2019), “‘Every Theory Needs a Reference to Lived Experience’: An Interview with Jean-Pierre Meunier”, içinde **The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier: Historical Assessments and**

Phenomenological Expansions, (Ed., Julian Hanich, Daniel Fairfax), (Trans. Daniel Fairfax), (s. 14-30), Amsterdam: Amsterdam University Press.

Harper, R., (1966), **Nostalgia: An Existential Exploration of Longing and Fulfilment in the Modern Age**, Cleveland: P of Case Western Reserve U.

Heidegger, M., (1996), “Zaman Kavramı”, içinde **Zaman Kavramı**, (Çev. Saffet Babür), (s. 57-103), Ankara: İmge Yayınları.

Heidegger, M., (2007 [1935]), **Sanat Eserinin Kökeni**, (Çev. Fatih Tepebaşılı), Ankara: De Ki Yayınları.

Heidegger, M., (2008 [1927]), **Varlık ve Zaman**, (Çev. Kaan H. Ökten), İstanbul: Agora Kitaplığı & Bahçeşehir Üniversitesi.

Heidegger, M., (2009), **Düşünmek Ne Demektir?**, (Çev. Rıdvan Şentürk), İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Hirsch, T., (2016), “Türkçe Baskıya Takdim”, içinde **Hafızanın Toplumsal Çerçevesi**, Maurice Halbwachs, (Çev. Büşra Uçar), Ankara: Heretik Yayınları.

Hoerl, C., (2006), “The Phenomenology of Episodic Recall”, **Time and Memory**, (Eds. Christoph Hoerl ve Teresa McCormack), (s. 315-335), New York: Oxford University Press.

Hoerl, C., (2014), “Remembering Events and Remembering Looks”, **Review of Philosophy and Psychology**, Sayı: 5, (s. 351-372).

Horton, A., (2010), “Space and Time –Actual, Historical, and Mythical- in The Films of Theo Angelopoulos”, **Cineaste**, 36 (1), (s. 23-27).

Husserl, E., (2003 [1907]), **Fenomenoloji Üzerine Beş Ders**, (Çev. Harun Tepe), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Hutcheon, L., Valdes, M. J., (2012), “Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue”, [semanticscholar.org](http://www.semanticscholar.org) (Erişim Tarihi: 20. 08. 2021).

Hutcheon, L., (2013), “Irony, Nostalgia, and the Postmodern”, Retrieved January 5, 2013 from <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.htm> (Erişim Tarihi: 20. 08. 2021).

Huyssen, A., (1999), **Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek**, (Çev. Kemal Atalay), İstanbul: Metis Yayınları.

Huyssen, A., (2006), “Nostalgia for Ruins”, **Grey Room**, No: 23, (s. 6-21).

- Jaffe, I., (2014), **Slow Movies: Countering the Cinema of Action**, London: Wallflower Press.
- Jameson, F., (1991), **Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism**, Durham: Duke University Press.
- Kalkan, O., (2019), “The Memory and Nostalgia in Graham Swift’s Novels”, **Yayınlanmamış Doktora Tezi**, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Denizli.
- Kant, I., (2010), **Arı Usun Eleştirisi**, (Çev. Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınları.
- Kaplan, T., (2020), “Deleuze Felsefesinde Sinema Sanatının Yeri”, **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Ankara.
- Kaplan, E. A. ve Wang, B., (ed.) (2004), **Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations**, Hong Kong University Press.
- Karadağ, N., (2008), “Toplumsal Belleğin Sinematografik Sunumu: 2000 Yılı Sonrası Türk Sinemasında 12 Eylül Filmleri”, **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, İstanbul.
- Karadoğan, A., (2010), “Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler”, **Sanat Sineması Üzerine**, (Ed. Ali Karadoğan), (s. 1-20), Ankara: De Ki Yayınları.
- Klein, K. L., (2000), “On The Emergence of Memory in Historical Discourse”, **Representations**, 69, (s. 127-150).
- Klippel, H., (1999), “Memory and Cinema”, “Frontiers of Memory” Conference, University of London.
- Kobrynsky, O., Bayer, G., (ed.) (2015), **Holocaust Cinema: In The Twenty-First Century: Memory, Images, and The Ethics of Representation**, London and New York: Wallflower Press.
- Kockelmans, J. J., (2007), “Edmund Husserl ve Fenomenoloji”, (Çev. Kaan H. Ökten), **Cogito**, Sayı 50, (s. 111-140).
- Kolker, R., (2011), **Film, Biçim ve Kültür**, (Çev. Fırat Ertınaz, Ali Güney, Zeynep Özen ve diğerleri), Ankara: De Ki Yayınları.
- Kovács, A. B., (2010), **Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980**, (Çev. Ertan Yılmaz), Ankara: De Ki Yayınları.
- Kozin, A., (2009), “The Appearing Memory: Gilles Deleuze and Andrey Tarkovsky on ‘Crystal-Image’”, **Memory Studies** 2, (s.103-117).

- Kreider, K., O’Leary, J., (2013), “Time, Place and Empathy: The Poetics and Phenomenology of Andrei Tarkosky’s Film Image”, **Visual Studies**, 28: 1, (s. 1-16).
- Krell, D. F., (1982), “Phenomenology of Memory From Husserl To Merleau-Ponty”, **Philosophy and Phenomenological Research**, 42 (4), (s. 492-505).
- Kurtar, S., (2009), “Heidegger’in Trakl Yorumu: Melankolinin Dili Olarak Poetik Sessizlik”, **Felsefe Yazın**, yıl: 5, sayı: 15, (s. 20-24).
- Lipkin, S., (1990), “Technology as Ontology: A Phenomenological Approach to Video Image Resolution”, **Quarterly Review of Film and Video**, 12 (3), (s. 93-98).
- Loht, S., (2019), “The Phenomenological Movement in Context of the Philosophy of Film and Motion Pictures”, **The Palgrave Handbook for the Philosophy of Film and Motion Pictures**, (Ed. Noel Carroll, Laura Teresa Di Summa-Knoop and Shawn Loht), New York: Palgrave Macmillan.
- Loyo, H., (2017), “The Holocaust Trope: Traumatic Memory and Melodrama in Isabel Coixet’s *La vida secreta de las palabras* (The Secret Life of Words, 2005)”, **Holocaust Studies**, (s. 1-23).
- Marks, L. U., (2020), **Filmin Teni: Kùltùrlerarası Sinema, Bedenleřtirme ve Duyular**, (Çev. Selin Yılmaz), İstanbul: Doruk Yayınları.
- Megill, A., (1998), **Aşırılığın Peygamberleri; Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida**, (Çev. Tuncay Birkan), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Merleau-Ponty, M., (1964 [1947]), “The Film and The New Psychology”, içinde **Sense and Non-Sense**, (Trans. Hubert L. Dreyfus and Patricia Allen Dreyfus), The United States of Amerika: NorthWestern University Press.
- Merleau-Ponty, M., (2017) [1945]), **Algının Fenomenolojisi**, (Çev. Emine Sarıkartal ve Eylem Hacımuratoğlu), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Mersin, S., (2010), “Azınlık Filmleri: Tarihin Yeniden İnşası ve Kolektif Bellek”, **sinecine**, 1(2), (s. 5-29).
- Meunier, J-P., (2019 [1969]), **The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier: Historical Assessments and Phenomenological Expansions**, (Ed. Julian Hanich, Daniel Fairfax), (Trans. Daniel Fairfax), Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Mohamed, F. N., (2017), “A Study of Bela Tarr’s Film Aesthetics Based on Heidegger’s Phenomenology”, **Unpublished Doctoral Thesis**, Faculty of Arts and Social Science University of Malaya, Kuala Lumpur.

- Monaco, J., (2006), **Yeni Dalga: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette**, (Çev. Ertan Yılmaz), İstanbul: +1 Kitap Yayıncılık.
- Nelson, J. L., (1990), “The Dislocation of Time: A Phenomenology of Television Reruns”, **Quarterly Review of Film and Video**, 12 (3), (s. 79-92).
- Nerval, G., (2005), **Küçük Aylaklık Şatoları**, (Çev. Erdoğan Alkan), İstanbul: Varlık Yayınları.
- Neyzi, L., (haz.) (2011), **Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye’de Bellek Çalışmaları**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, F., (2009 [1874]), **Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Yararsızlığı Üzerine**, (Çev. Nejat Bozkurt), İstanbul: Say Yayınları.
- Nora, P., (2006), **Hafıza Mekânları**, (Çev. Mehmet Emin Özcan), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Ok Şehitoğlu, B., (2021), “Göçmenlerin Mekân Tasarımında Hafızanın Rolü: Fenomenolojik Bir Araştırma”, **Yayımlanmış Doktora Tezi**, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Konya.
- Olick, J. K., (2014), “Kolektif Bellek: İki Farklı Kültür”, (Çev. Meral Güneşdoğmuş), **Moment Dergi**, 1 (2), (s.175-211).
- Ong, W. J., (1999), **Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüñ Teknolojileşmesi**, (Çev. Sema Postacıoğlu Banon), İstanbul: Metis Yayınları.
- Orhon, G., (2013), “İkilikler ve Karşıtlıklar: Halbwachs’ın Entelektüel Mirası Üzerine Eleştirel Bir Değerlendirme”, **Toplum ve Bilim**, 128, (s. 71-83).
- Özdemir, Ö., (2009), “Eisenstein’in Film Kuramı ve Gerçekçilik”, **İletişim Araştırmaları**, 7 (1-2), (s. 79-110).
- Özdemir, Ö., (2012), “Geçmiş Mazi Diyebildik mi? Bir Bellek Mekânı Olarak Sinema”, içinde **Neye Yarar Hatıralar? Bellek ve Siyaset Çalışmaları**, (Ed. Pınar Melis Yelsalı Parmaksız), (s. 151-219), Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Özlem, D., (2010), **Tarih Felsefesi**, İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.
- Özlem, D., (2019), **Tarih Felsefesi**, İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.
- Pakier, M., (2013), **The Construction of European Holocaust Memory: German and Polish Cinema after 1989**, Frankfurt: PL Academic Research.
- Peters, R., (1985), “Reflections on the Origin and Aim of Nostalgia”, **Journal of Analytical Psychology**, cilt 30, sayı 2, (s. 135-148).

- Platon (2011), **Gorgias**, (Çev. Furkan Akderin), İstanbul: Say Yayınları.
- Platon (2012), **Phaidon**, (Çev. Nazile Kalaycı), İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Quaranta, C., (2020), “A Cinema of Boredom: Heidegger, Cinematic Time and Spectatorship”, **Film-Philosophy**, 24 (1), (s. 1-21).
- Quicke, A., (2005), “Phenomenology and Film: An Examination of a Religious Approach to Film Theory by Henri Agel and Amedee Ayfre”, **Journal of Media and Religion**, 4 (4), (s. 235-250).
- Radstone, S., Hodgkin, K., (2003), “Regimes of Memory: An Introduction”, içinde **Regimes of Memory**, (Ed. Susannah Radstone, Katharine Hodgkin), (s. 1-22), London and New York: Routledge.
- Radstone, S., (2007), **The Sexual Politics of Time: Confession, Nostalgia, Memory**, London & New York: Routledge.
- Raviv, O., (2016), “The Cinematic Point of View: Thinking Film with Merleau-Ponty”, **Studia Phaenomenologica XVI**, (s. 163-183).
- Ricoeur, P., (2012a), **Hafıza, Tarih, Unutuş**, (Çev. M. Emin Özcan), İstanbul: Metis Yayınları.
- Ricoeur, P., (2012b), **Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi**, (Çev. Mehmet Rifat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Robins, S., (2016), “Representing the Past: Memory Traces and the Causal Theory of Memory”, **Philosophical Studies** (academia. edu’den ulaşıldı).
- Rocamora, I., (2020), “Cinema and Heidegger: The Call to Being in Ozu, Antonioni, Tarr”, **Unpublished Doctoral Thesis**, University of Edinburgh.
- Rushton, R., Bettinson, G., (2010), **What is Film Theory: An Introduction to Contemporary Debates**, New York: Open University Press.
- Sayın, Z., (2018), **Ölüm Terbiyesi**, İstanbul: Metis Yayınları.
- Schudson, M., (2007), “Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri”, (Çev. Begüm Kovulmaz), **Cogito**, sayı 50, (s. 179-199).
- Singer, L., (1990), “Eye/Mind/Screen: Toward a Phenomenology of Cinematic Scopophilia”, **Quarterly Review of Film and Video**, 12 (3), (s. 51-67).
- Sobchack, V., (1990), “The Active Eye: A Phenomenology of Cinematic Vision”, **Quarterly Review of Film and Video**, 12 (3), (s. 21-36).

- Sobchack, V., (1992), **The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience**, Princeton: Princeton University Press.
- Sobchack, V., (1999), "Toward a Phenomenology of Non-fictional Film Experience", **Collecting Visible Evidence**, 6, (Ed. Jane M. Gaines and Michael Renov), (s. 241-254), London: University of Minnesota Press.
- Sönmez, S., (2012), "Toplumsal Bellek ve Sinema: Türkiye Sinemasında Travmatik Temsiller", **Yayımlanmamış Doktora Tezi**, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Eskişehir.
- Stadler, H. A., (1990), "Film as Experience: Phenomenological Concepts in Cinema and Television Studies", **Quarterly Review of Film and Video**, 12 (3), (s. 37-50).
- Starobinski, J., William S. K., (1966), "The Idea of Nostalgia", **Diogenes**, Cilt 14: 54, (s. 81-103).
- Starobinski, J., (2012), **Özgürlüğün İcadı ve Aklın Amblemleri**, (Çev. Haldun Bayrı), İstanbul: Metis Yayınları.
- Stegmaier, W., (2021), "Dünyaya Yeni Nasıl Gelir? Nietzsche'nin Aşırılık Büyüsü", içinde **Tanıdık ve Yeni: Nietzsche'de Aşırılık, Yaşam, Kendilik**, (Ed. Toros Güneş Esgün, Gülben Salman), (Çev. Nihat Ülner), (s. 15-30), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Stone, R., Cooke, P., (2016), "Crystallising the Past: Slow Heritage Cinema", içinde **Slow Cinema**, (Ed. Tiago de Luca, Nuno Barradas Jorge), Edinburg University Press.
- Studlar, G., (1990), "Reconciling Feminizm and Phenomenology: Notes on Problems and Possibilities, Texts and Contexts", **Quarterly Review of Film and Video**, 12 (3), (s. 69-78).
- Taburoğlu, Ö., (2008), **Dünyevi ve Kutsal: Modernlerin Maneviyat Arayışları**, İstanbul: Metis Yayınları.
- Taburoğlu, Ö., (2013), **Resim, Söz ve Yazı: İmge Yaratmanın ve Bozmanın Yolları**, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Tepe, H., (2003), "Giriş", içinde **Fenomenoloji Üzerine Beş Ders**, Edmund Husserl, (Çev. Harun Tepe), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Teroni, F., (2017), "The Phenomenology of Memory", **The Routledge Handbook of Philosophy of Memory**, (Eds. Sven Bernecker, Kourken Michaelian), (s. 21-33), New York: Routledge.

- Tomasulo, F. P., (1988a), “The Intentionality of Consciousness: Subjectivity in Last Year at Marienbad”, **Post Script**, 7 (2) (s. 58-71).
- Tomasulo, F. P., (1988b), “The Text-in-the-Spectator: The Role of Phenomenology in an Eclectic Theoretical Methodology”, **Journal of Film ve Video**, 40 (2), (s. 20-32).
- Tomasulo, F. P., (1990), “Phenomenology: Philosophy and Media Theory –an Introduction”, **Quarterly Review of Film and Video**, 12 (3), (s. 1-8).
- Trakas, M., (2010), “A Critique of the Causal Theory of Memory”, **Unpublished Master’s Thesis**, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires.
- Tulving, E., (1983), **Elements of Episodic Memory**, New York: Oxford University Press.
- Tulving, E., (1985), “Memory and Consciousness”, **Canadian Psychology**, 26 (1), (s. 1-12).
- Türkyılmaz, Ç., (2009), “Başlangıca Dönmek: Heidegger ve Tarih Sorunu”, **Felsefe Yazın**, yıl: 5, sayı: 15 (s. 6-9).
- Veyne, P., (2014), **Tarih Nasıl Yazılır**, (Çev. Nihan Özyıldırım), İstanbul: Metis Yayınları.
- Wahlberg, M., (2008), **Documentary Time: Film and Phenomenology**, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Yalçınkaya, A., (2005), **Siyasal ve Bellek: Platon’da Anımsama Platon’u Anımsama**, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Yates, F. A., (2007 [1991]), “Giordano Bruno: Paris’e İlk Geliş”, (Çev. Mehmet H. Doğan), **Cogito**, Sayı: 50, (s. 33- 46).
- Yates, F. A., (2020 [1966]), **Hafıza Sanatı**, (Çev. Ayşe Deniz Temiz), İstanbul: Metis Yayınları.
- Yelsalı Parmaksız, P. M., (der.) (2012), **Neye Yarar Hatıralar: Bellek ve Siyaset Çalışmaları**, Ankara: Phoenix Yayınları.
- Yelsalı Parmaksız, P. M., (2019), “Belleğin Mekânından Mekânın Belleğine: Kavramsal Bir Tartışma”, **İlef Dergisi**, 6 (1) Bahar, (s. 7-26).
- Yıldız, N., (2021), “Nietzsche’de ‘Yaşamı Evetleme’ veya ‘Gülmeye ve Dansa Davet Olarak Felsefe’” içinde **Tanıdık ve Yeni: Nietzsche’de Aşırılık, Yaşam, Kendilik**, (Ed. Toros Güneş Esgün, Gülben Salman), (s. 115-129), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Yıldızdöken, Ç., (2017), “Heidegger’de Dasein’in Varlığının Zamansal Serimlenişi”, **Yayımlanmamış Doktora Tezi**, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Felsefe Tarihi Bilim Dalı, Bursa.

Yosef, R., Hagin, B., (ed.) (2013), **Deeper Than Oblivion: Truma and Memory in Israeli Cinema**, London & New York: Bloomsbury.

Yücefer, H., (2016), “Potansiyelleri Düşünmek: Deleuze’de Virtüellik, Oluş ve Tarih”, **Cogito**, sayı: 82, (s. 87-119).

Yücel, M., (2019), “Nerval: Melankolinin Kara Güneşi-1”. Mevzuedebiyat.com/nerval-melankolinin-kara-gunesi-1/ (Yayın Tarihi: 7 Eylül 2019), (Erişim Tarihi: 11. 12. 2020).

Zahavi, D., (2022), **Husserl’in Fenomenolojisi**, (Çev. Seçim Bayazit), İstanbul: Say Yayınları.

Özdemir, Özlem. *Hatırlamanın Poetikası: Arayış Olarak Hafıza ve Sinemaya Fenomenolojik Bir Yaklaşım*, Doktora Tezi, Ankara, 2023.

ÖZET

Bu çalışma, hafızayı ve sinemayı, zamanı görünür kılmanın ve dünyadaki şeylerin zamansal görünüşlerine yaklaşmanın iki ayrı biçimi, dolayısıyla özgül bir zamansal ve bedensel deneyimi imleyen bir arayış, bir tefekkür olanağı olarak ele alır. Şeyi yine şeyin kendisinden hareketle anlamayı salık veren fenomenolojik yöntemin kılavuzluğunda, hafızayı, geleneksel ontolojinin örtük bıraktığı bedenden, sonlu bilinçten, yani kendisini var eden eylemden, hatırlama'dan hareket ederek anlamayı dener. Bununla, bilgi ve temsil sorununa indirgenmiş bir hafıza kavrayışının dışına çıkmak amaçlanır ve sinemanın bunun olanağı olduğu varsayılır. Sinemayı, gerçekliği temsil ve kayıt eden bir aygıt olarak değil, bedensel bir varoluşun gerçekleşmesi, dolayısıyla bir bilinç, bir düşünce etkinliği olarak kavrayan fenomenolojik yaklaşımlardan ve temsil etmeyi bile isteye reddeden, anti-mimetik film yapma pratiklerinden sonra, sinemanın hafıza için ne önerdiği önemli bir soru olarak önümüzde durur. Bu çalışmayla, özellikle zamanı uzamdaki hareketten değil de imgeden türeten modern sinemanın, hafıza çalışmalarında dikkate alınması gereken özel bir yeri olduğunu göstermek ve fenomenolojik yöntemle sinemaya bakmanın imkânlarını duyurmak hedeflenir. Bu minvalde, modern sinema örneği altı film, hafıza ve nostalji izlekleri üzerinden fenomenolojik bir yaklaşım ve Deleuze'ün zaman-imge kavramı çerçevesinde betimlenir.

Özdemir, Özlem. *Poetics of Remembering: A Phenomenological Approach To Memory and Cinema as a Research*, Phd Thesis, Ankara, 2023.

ABSTRACT

This study considers memory and cinema as two different ways of approaching the temporal aspects of things in the world and making time visible. Under the guidance of the phenomenological method, it tries to understand memory by starting from the action that created it, remembering. This work deals with memory from the finite body that traditional ontology leaves implicit. In memory studies, memory is generally considered on the basis of space, within the framework of the problem of knowledge and representation. However, this study deals with memory on a temporal and thus experiential basis. Modern cinema is assumed to be the possibility of memory to be grasped on a bodily basis. This study aims to show that modern cinema, which derives time from image rather than movement in space, has a special place to be considered in memory studies and to announce the possibilities of looking at cinema with the phenomenological method. In this way, it is asked what the film, which is attributed a bodily existence and therefore a temporal consciousness, offers to discover about memory. Six films, which are examples of modern cinema, are analyzed within the framework of the concepts of memory and nostalgia, with a phenomenological approach and Deleuze's concept of time-image.