

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANA BİLİM DALI

BRESSON SİNEMASINDA
AŞKINLIĞIN İÇKİNLİĞİ

Yüksek Lisans Tezi

MEHMET ORUÇ

Ankara-2014

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANA BİLİM DALI

BRESSON SİNEMASINDA
AŞKINLIĞIN İÇKİNLİĞİ

Yüksek Lisans Tezi

MEHMET ORUÇ

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Nejat Ulusay

Ankara-2014

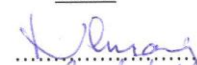

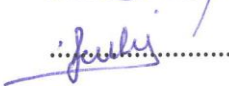
T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI

BRESSON SİNEMASINDA AŞKINLIĞIN İÇKİNLİĞİ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nejat Ulusay

Tez Jürisi Üyeleri

<u>Adı ve Soyadı</u>	<u>İmzası</u>
Prof. Dr. Nejat Ulusay (Danışman)	
Prof. Dr. Nur Betül Çelik	
Doç. Dr. Sevilay Çelenk Özen	

Tez Sınavı Tarihi 20.11.2014

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağımı gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (21/11/2014)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

Mehmet Oruç

İmzası



İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
--------------------	---

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNİTE VE BRESSON SİNEMASI

a. Moderniteyi Düşünmek	13
b. Modern Sinema ve Bresson Filmleri	21
c. Nihilizm	29
d. Yabancılaşma	41

İKİNCİ BÖLÜM

BRESSON SİNEMASI ÜZERİNE KURAMSAL TARTIŞMALAR

a. Tinsel Otomatlık ve Minimalist Üslup	46
b. Hareket-İmaj ve Zaman-İmaj	52
c. Düşünce-İmge	66

d. Duyumsatan Sinema.....	70
---------------------------	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AŞKIN İMGELERİN MADDİLİĞİ

a. Aşkın İmgenin Dokunsallığı.....	74
b. Görünmezin Görünür Kılınması.....	80
c. Temsil Etmeyen Görüntü ve Aşkın Üslup	87
d. Spinoza ve Bresson Sineması.....	99

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İÇKİN AŞKINLIK OLARAK AŞK VE ÖLÜM

a. Bresson Filmlerinde Aşkı ve Ölümü Düşünmek.....	108
b. Tanrısal Aşk.....	112
c. İntihar Eden ve Kayıp Âşıklar	117
d. Para Ekonomisinin Yok Etmeye Çalıştığı Aşklar.....	124
SONUÇ	130
KAYNAKÇA	136

EK-I: FİLMOGRAFİ	149
ÖZET	156
ABSTRACT	157

GİRİŞ

*Şiirinde asla yapamayacaksın
Bresson'un filminde yaptığını
Eviden kaçmış bir yük eşeğiyle
Bir sirk filinin göz göze gelişini
Asla anlatamayacaksın...*

İzzet Yasar¹

Bu çalışmada, belli başlı felsefi, edebi ve sinematografik kuramsal tartışmalardan ve düşüncelerden yararlanılarak Bresson filmlerinin metinlerarası analizi yapılmakta ve aşkınlık mefhumunun gündelik hayatın içindeki yerine Spinoza felsefesinden hareketle dikkat çekmeye çalışılmaktadır. Bu anlamda nitel görüşler ve yorumlar etrafında Bresson sinemasına dair manevi gerçekçi ve tinsel maddeci² bir bakış geliştirilmektedir. Özellikle felsefi konuların sınırları bayağı geniş olduğundan, konularda Bresson sinemasıyla bağ kuracak biçimde belli bir sınırlamaya gidilmiştir. Çalışmada ayrıca, Bresson'un tıpkı Spinoza gibi inançlı bir 'inançsız' olması ve sinemasında Dostoyevski'de olduğu gibi özgürlük peşinde koşan karakterlere sahip olmasından esinlenilmektedir. Bu özgürlük etiği Bresson'u Spinoza'ya yaklaştıran bir boyut taşımaktadır. Bunun dışında, Bresson karakterlerinin bedensel olarak taşıdıkları yoğun duygulanımlar (aşk, hırs, nefret, intikam, suç, intihar) Spinozacı duygulanımlar kuramıyla açıklığa kavuşturulmaktadır. Andrey Tarkovski'nin Bresson için dile getirmiş

¹ *Asla Yazamayacaksın O Şiiri*, İstanbul: Komşu Yayınları (2007: 45).

² Manevi gerçekçilik ve tinsel maddecilik, Bresson filmlerinde gündelik gerçekliğin içinde saklı olan (görünür olmayan) ruhsallığın görünür maddi imgelerle açığa çıkarılmasıdır.

olduğu gibi sinemasındaki felsefi derinlik başka bir esin kaynağını oluşturmaktadır.³

Bresson, sinemaya kendine özgü eksilteli minimalist anlatımı kazandırmakla, bütün akımların dışındaki tekil sinematografik anlayışıyla, sıkı bir Katolik olup yeryüzünü ve insanı bütün maddiliği ve kötücüllüğü ile göstermesiyle üzerinde durulması gereken bir yönetmendir. 1901 yılında doğan 1943 yılından 1983 yılına kadar uzun metraj film yapmayı sürdüren Bresson, 1999 yılındaki ölümüyle, geride sürekli hatırlanacak sinematografik izler ve etkiler bırakmıştır. Deleuze için Spinoza nasıl ki filozofların İsa'sı ise (2004: 59), Bresson da sinemanın bir azizi ve filozofu sayılmaktadır.⁴ Mustafa Irgat'a göre "Bresson'un '*Notlar*'ını okumadan ve filmlerinden hiç olmazsa üçünü birkaç kez görmeden, ne sinemacı ne sinema aşığı olunabilir; ne de sinema üzerine konuşulabilir" (1995: 37).

Birinci bölümde modernite olgusu ve onun Bresson sineması ile olan ilişkisi tartışılmaktadır. Modernizm ve modernitenin kavramsal olarak gelişimi, siyasal, etik ve estetik anlamları üzerinde durulmaktadır. Modern dönemin karakteristik özelliklerinin Bresson sinemasındaki izleri nelerdir sorunu etrafında düğümlenen meseleler üzerine düşünülmektedir. Özellikle kapitalist modernitenin getirdiği yıkımlar (Holocaust),

³ Tarkovski *Mühürlenmiş Zaman* kitabında Bresson hakkında şöyle yazar: "(...) Robert Bresson'un yoğun çalışma tarzı beni her zaman şaşırtmıştır. Tek bir filmi dahi rastlantılara ya da 'geçici çözümler'e terk edilmemiştir. İfade araçlarındaki tutumluluğu insanın adeta nefesini keser. Ciddiyeti ve derinliğiyle Bresson, filmleri her zaman manevi varlıkların bir olgusuna dönüşen usta yönetmenler arasında yerini alır. Bresson, belli ki ancak iç dünyasının aşırı uçlarda gezindiği anlarda çalışır. Neden? Cevabını kimse bilmiyor" (2008: 169, 70).

⁴ Ulus Baker, Spinoza'yı bir yönetmenle eşleştirmesi istendiğinde bunun Bresson olacağını belirtmektedir. "Zor bir karşılaştırma olacak ama bütün Katolikliğine rağmen Bresson. Spinoza aşkın değilse bile Üstün Varlığın (yoksa Varoluşun Üstünlüğü mü demeliydik?) bir imajını oluşturılmaktan geri kalmaz. Bunu eserinin bütününden süzerek çıkarabilirsiniz ve bu da tabii ki zor bir uğraşıdır" (2005: 63).

inançsızlık gibi değer bunalımları ve para ekonomisinin olumsuzlukları Bresson filmleri ve karakterleri ile ilişkili olarak çözümlenmektedir. Modern sinema içerisinde Bresson'un konumu saptanmaya çalışılmakta ve modern sinemanın ortaya çıkardığı raslantılara açık 'herhangi bir yer' olarak adlandırılan mekânların işlevi değerlendirilmektedir. Bresson sineması herhangi bir kategoriye ait olarak düşünülebilir mi sorusundan hareketle klasik ve modern sinema ayrımları üzerine olan tartışmalara yer verilmektedir. Modernizmin doğurduğu nihilizm problemi ve Bresson karakterlerinin bununla ilişkilene tarzları ayrıntıları ile belirtilmektedir. Bu bağlamda nihilizmin dört biçimi (dinsel, edilgen, radikal ve kusursuz nihilizm) üzerine yoğunlaşmaktadır. Modern şehir hayatının yalnızlık, iletişimsizlik gibi yabancılaştıran değerleri üzerinde durulmakta ve Bresson'un toplumsal değerlere yabancılaşmış karakterleri ile modern çağ arasında bağlantılar kurulmaktadır. Nihilizmden çıkış yolu var mıdır problemi üzerine çeşitli içkin düşünceler geliştirilmektedir. Bresson filmlerinde karakterler modern hayatın nihilizminden kurtulmak amacıyla hep bir kaçış çizgisi çizmektedirler; ya bir hapisaneden ya da polislerden, kanundan ve toplumsal yasaklardan kaçılmaktadır. Fakat bu kaçış çizgisi genellikle ölümlerle [*Bir Taşra Papazının Güncesi* (*Le Journal d'un Cure de Campagne*, 1951); *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması* (*Le Procès de Jeanne d'Arc*, 1962); *Rastgele Balthazar* (*Au Hasard Balthazar*, 1966)] intiharla [*Mouchette* (1967); *Tatlı Bir Kadın* (*Une Femme Douce*, 1969); *Herhalde Şeytan* (*Le Diable Probablement*, 1977)] ve hapsedilme [*Yankesici* (*Pickpocket*, 1959); *Para* (*L'Argent*, 1983)] ile sonuçlanır. Spinoza'daki kaçış çizgileri gibi, özgürleştirici bir sonuca ulaşamaz. Bresson karakterleri özgürlüğe ulaşma arzusuyla hareket eder; ancak

bu arzu aşkın bir ölüm düşüncesiyle son bulur. Bresson karakterlerini özgürleştiremeyen Spinoza'nın kaçış çizgileri hakkında, Cemal Bâli Akal'ın tespitleri şöyledir:

Herhangi bir cemaat kadar baskıcı ve ırkçı olabileceğini kanıtlayan cemaatinden kaçarak...
Bayağı tutku ve hırsların kol gezdiği siyaset dünyasından kaçarak... Nietzsche'nin de hedefi olan, budalalığı içinde küstah bir akademik dünyadan kaçarak... Ortak değer üreticisi bir aile hayatından kaçarak. 'Felsefe yapmanın ve seyretmenin hazzı'yla yetinerek ve bu gönüllü tecriti, acımasız bir kader değil, mutluluk sayıp, aşağıya yolladığı tebessümle noktalarak...
(69).

İkinci bölümde Bergsoncu süre ve hareket, Deleuze'ün hareket–imaj, zaman–imaj kuramlarından hareketle Bresson sinemasının zamanı nasıl kullandığı ve yapısı örneklerle analiz edilmektedir. Bresson'un model adını verdiği tinsel otomat oyunculuk anlayışı ile Deleuze'ün organsız bedeni arasında bir bağ kurulmakta ve Bresson'un minimalist üslubu üzerinde durulmaktadır. Sinemanın aynı zamanda düşünce-imaj üreten bir mekanizma mı olduğu Bresson filmleri yoluyla gösterilmektedir. Bu yanıyla Bresson sineması, klasik sinemanın neden-sonuç bağlarıyla bağlı sinemasından ve Hollywood sinemasından ayrılmaktadır. Felsefe nasıl ki kavramlar icat etme işi ise, sinema da düşünce-imgelerle bağlantılı hareket-süre blokları icat etmektir (Deleuze, 2009: 325). Bresson sinemasının düşünce-imajla olan bağı, aynı zamanda sinemasını felsefi olana yakınlaştırmaktadır. Bununla birlikte duyumsatan bir fenomenolojinin Bresson filmleri ile birlikte nasıl düşünülebileceği gösterilmeye çalışılmaktadır. Bilimsel rasyonellik ve analitik düşünme yöntemleri ile kavranılamayacak olan sezgiselliğe ve yaşamsallığa vurgu yapılmaktadır. Sinemanın sadece seyirlik bir eğlence olmayıp,

görüntü ve seslerle birlikte kendisi üzerine düşündüren, sezdirenen ve hissettiren bir forma sahip olduğu savunulmaktadır.

Bresson filmlerinde ekran bir Spinoza metni gibi anlaşılması zor, başı ve sonu belli olmayan bir açıklık olarak metin-ekran gibi düşünülebilir mi? Bu, Deleuze ve Guattari'nin *Bin Yayla (Mille Plateaux, 1980)* kitabında kuramlaştırdıkları rizom (köksap) düşüncesini akla getirmektedir. Deleuze'ün deyişiyle, köksap, hayranı olduğu Marice Blanchot'un yazınsal uzamının bir açıklığa sahip olması gibi, bütünüyle açık bir sistem durumudur (2013: 38). Bresson filmlerinde var olan iki imge arasındaki açıklık, bize aynı zamanda düşünme imkânı yaratır. Bresson, 'sinematograf' kavramıyla açıkladığı anlayışını, metin-ekran düşüncesiyle bağlantı kuracağımız bir biçimde, "HAREKETLİ RESİMLERDEN VE SESLERDEN OLUŞAN BİR YAZI"⁵ (1992: 9) olarak tanımlamaktadır. Düşünce-imgelerin oluşturduğu sinematografi özellikle *Bir Taşra Papazının Güncesi* ile birlikte ağırlıklı olarak görünürlük kazanır. Cemal Bâli Akal'ın, Spinoza metinlerinin çok katmanlı oluşuna dair yaptığı yorum tam da bu metin-ekran ilişkisine denk düşmektedir.

(...) Metin, başı ve sonu olmayan, sürekli hareket halinde, içine girdikçe -üstelik nereden girilirse girilsin- açılan, yeni anlamlar kazanan ve biçimlere bürünen, çıkmazlar, labirentler, dikenli yollar oluşturan bir metindir. Bu yüzden de Spinoza okuma serüveni, ne zaman başladığı bilinse de, ne zaman sona ereceği bilinemeyecek bir serüvendir (2004: 13).

Spinoza, Musa peygamberin önce büyük bir gürültü duyup, sonra da yanan bir ateşi görmesini Tanrı'nın bir imgesi olarak aktarmaktadır. Bresson da benzer biçimde bizlere

⁵ Orijinal metinde büyük harflerle yazılmıştır.

gündelik olaylarda saklı kalmış tanrısal imgeleri görünür kılar mı? Bu, başarılabilirdiği ölçüde Bresson sinemasına özgü bir ‘transandantal imaj’ın yaratıldığından (Baker, 2011: 94, 95) söz edilebilir. Transandantal (aşkınsal) olan, bizlerin duygu güçlerini aşan doğaüstü güçlere vurgu yapan bir kavramsallaştırmadır.⁶ Deleuze’e göre Kant bunu yüce olarak, bizi kekemeleştiren, afallatan bir deneyime atıfla açıklamaktadır (2000: 109). Deleuze bu yüceyi bir okyanus ya da gökyüzü manzarası karşısında zihnin kendi sınırına ulaşması, bu manzara tarafından esir alınması olarak betimlemektedir (109).

Transandantal imajı daha iyi kavramak için Deleuze’ün kuramlaştırdığı zaman- imaja başvurmak gerekmektedir. Zaman- imaj düşüncesinde iki imge arasında rasyonel neden-sonuç ilişkileri askıya alınmıştır. Filmin olay örgüsü karakterlerin etki ve tepki hareketleriyle sınırlı değildir. Karakterler zihinsel olarak da zamanı yaşarlar. Burada bellek, anı gibi maddi olmayan zihinsel süreçler işin içersine girer. Antikçağda bir tür önce-sonra ilişkisi üzerinden tanımlanan harekete bağlı olarak düşünülen zaman anlayışı, Deleuze’e göre Kant ile birlikte ters yüz edilmiştir (aktaran Sütcü, 2005: 140). Kapı-menteşe üzerinden anlamlandırılan hareket zaman, artık çivisinden çıkmış ve hareket, zamana bağlı olarak varlık kazanmaya başlamıştır (141). Deleuze, daha sonra Bergson’dan kronolojik olmayan süre kavramını alarak, sinemanın süreden parçalar

⁶ Transandantal olanın farklı tanımları için bkz. Paul Schrader (2008) *Kutsalın Görüntüsü: Ozu, Bresson ve Dreyer Sinemasına Bir Bakış*, çev. Zeliha Hepkon- Oya Şakı Aydın, İstanbul: Es Yayınları, s. 15, 16. Ulus Baker bu kavramları [Transandant (aşkın), Transandans (aşkınlık), Transandantal (aşkınsal)] şöyle açıklamaktadır: “Transandant dediğinizde Kant’tan önce anladığımız şey herhangi bir yetinizi aşan olgu demektir... Buradan bir sıfat türetirseniz Tanrı’nın sıfatlarıyla karşılaşırdınız. Tanrı’yı hiçkimse göremez, ama Bütünün varolabilmesi için varsayılması şarttır. Transandans ise Varlığa yüklendiğinde onun yaratılış hikâyesine gönderiyordu-yani dünyayı ve insanı yaratan Tanrı’ya... Kant ‘transandantal’ sözünü bambaşka bir manada devreye soktu: Dedi ki mesela havsalarınız kâinatın büyüklüğünü kavrayamıyor, o halde sınırlarını aşmaya zorlanıyor ve siz hataya düşüyorsunuz. Kavranamazı kavramak, göremeyeceğinizi görmek, aklınızın alamayacağını akletmek istiyorsunuz- ve bu arzulama yetisinin işidir...” (2011: 98). Bu anlamda transandantal (aşkınsal), öznenin kendi zihni aracılığıyla kavranılamazı deneyimlemek istemesi ve özne ile aşkın arasındaki bir ilişkisellik olarak yorumlanabilir.

taşıyan bir zihin haritası (kartografi) olduğunu ileri sürer. Hem hareket hem de zaman imaj bu zihin haritasına dâhildir. Fakat zaman-imağ daha dolaysız bir zaman sezgisi sunduğundan daha önemlidir (146). Bu bağlamda zaman-imağ zihnin güçlerine atıf yapar ve önce-sonra ile kurulan hareket ilişkilerinin rasyonel bağlantılarının dışına taşarak, düşünülemez olanı düşünülür kılan yeni bir düşünce-imağ yaratır (148). Sinemada zaman imaja bağılı olarak düşünce imgelerin ortaya çıkması II. Dünya Savaşı sonrasında yoğunluk kazanmıştır. Bu yanıyla Bresson filmleri de, *Bir Taşra Papazının Güncesi*'den itibaren buna dâhil edilebilir mi? Bresson sineması bu soru etrafında zaman-imağ ile ilintili saf görsellik ve işitsellik üzerinden analiz edilmektedir. Saf bir sinemaya ulaşmanın imkânları ve sessizliğin kullanılma biçimleri üzerinde durulmaktadır. Bu bağlamda Bresson'un yaratmaya çalıştığı saf düşünce sineması üzerine bu kuramlar aracılığıyla belli tartışmalar yürütülmektedir. Bresson, 1945'den önce sinemaya başladığında, aynı zamanda hareket-imağ sinemasına uyan filmlerde [*Kamu İşleri (Les Affaires Publiques, 1934)*, *Günah Melekleri (Les Anges Du Peché, 1943)*, *Boulogne Ormanı Kadınları (Les Dames du Bois de Boulogne, 1945)*] çekmiştir.

Üçüncü bölümün birinci kısmında Bresson'a özgü tinsel materyalizmde aşkınlığın içkinliği sorunsalı çeşitli örneklerle değerlendirilmektedir. *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nin final sahnesinde duvarda beliren haç, *Jeanne d'Arc'in Yargılanması*'nda yine son sahnede yakılan Jeanne d'Arc'tan geriye kalan kazık, vaftiz edilen, azizleştirilen ama aynı zamanda kötü muameleye maruz kalan Balthazar (bir tür Hz. İsa), aşkın olanın maddi ve bedensel imgesine birer örnektirler. Aşkın imgenin eller aracılığıyla nasıl dokunsal bir niteliğe kavuştuğu, görünmez olan imgelerin nasıl görünür

kılındığı da bu bağlamda açıklanmaktadır. Duyumsal hafızanın ve dokunsal görselliğin (tatma, koklama, dokunma) işe koşulduğu tensel sinema tarzı ile eller aracılığıyla dokunsal mekânları ortaya çıkaran Bresson tarzı arasında yakınlıklar kurulmaktadır. Görünmez olanın görünür kılınması nasıl gerçekleşmektedir? Bu soruya karşılık olarak ses-imgelerin ve alan-dışı'nın kullanımı ile birlikte görünmezin görünür kılındığı öne sürülmektedir. Bununla birlikte karakterlerin ruhsal durumlarının tanrısal bir bedenselleşme ve yüzlerinin ikonografik bir nitelik taşıdıkları belirtilip, bunun görünmez olan tanrısal görüntüyle paralellikler oluşturduğu savunulmaktadır. Rancière, *Rastgele Balthazar* üzerinden Bresson ekranının tene dönüşmüş Tanrı'nın bir izi olarak kutsal bir görüntü taşıdığına dair önemli tespitlerde bulunmaktadır (2008: 6,7). Rancière, *Rastgele Balthazar*'ı analiz etmeye giriş sekansı ile başlar. *Rastgele Balthazar*'ın giriş sekansındaki görüntüler Rancière'in ifadeleriyle, “sadece bir eşek, iki çocuk ve bir yetişkin değildir; yakın kadraj tekniği ve onu genişleten kamera hareketleri ya da zincirleme karartma da değildir. Görüntüler, görülür olan ile anlamını, ya da söz ile etkisini birbirine bağlayan ve birbirinden koparan, beklentiler üreten ve beklentileri yolundan çıkaran işlemlerdir” (7). Bu görüntü rejiminin etkisindeki Bresson ekranı, tinsel maddilik anlamında, Rancière'in de dile getirdiği “tene dönüşmüş Tanrı'nın ya da doğumdaki haliyle şeylerin imgesinin gelip izini bıraktığı bir tür Veronik'in mendili⁷ olarak tuval ya da ekrana” (12) benzemektedir. Özellikle Bresson'un ressam geçmişi, ekranını bir tuval olarak kurgulamamızı kolaylaştırmaktadır. Resim sanatı ile Bresson

⁷ Veronik'in mendilinde, Golgotha Dağına tırmanan İsa'nın yüzünü bütün düşmanlarının gözü önünde temizleyen, böylece 'Kutsal Yüz'ün mendile geçmesine yol açan Azize Veronika'ya bir gönderme yapılmaktadır (çev. Aziz Ufuk Kılıç'ın Notu, s. 12). *Gölün Lancelot'su* da yuvarlak masa şövalyelerinin İsa'nın kanının bulaştığı kutsal kâseyi bulmak için yaptıkları seferlerin başarısızlıkla sonuçlanması ile başlar.

filmleri arasında kurulacak ilişkiye dair, Raymond Watkins, F.W. Murnau'nun *Nosferatu*'da Caspar David Friedrich'in romantik tuvalinden, Antonioni'nin *Kızıl Çöl*'de Giorgio de Chirico'den belirli etkiler taşıması anlamında; Bresson'un da modern ressamlardan belli esinlemeler taşıdığını savunur (2012: 3, 4). Watkins, özellikle *Rastgele Balthazar*'ın Jackson Pollock'un soyut ekspresyonizmi, Francis Bacon'un plastik atletizmi ve Paul Cézanne'nin post-izlenimciliğinden belli izler taşıdığını düşünmektedir (4).

Bresson ekranının tanrının izi olarak tinsel bir materyalizm örneği olarak değerlendirilmesi gibi, Spinoza'nın Tanrı'yı maddi bir düzlemde içkin kıldığına dair bir iddia da vardır. Bu önermeyi Spinoza'nın arkadaşı ve aynı zamanda biyografisinin de yazarı olan J. M. Lucas ortaya atmaktadır. Bu iddiaya göre, 1656'lı yıllarda Spinoza'nın sinagogtan tanıdığı iki genç onu dinsel konularda sorgulamışlar. Bu sorgulamalarda Spinoza, Tanrı'yı bir beden olarak kanıtlamakla kalmayıp, bunun aksine kutsal kitaplardan hiçbir iddianın da öne sürülemeyeceğini ispatlamıştır (aktaran Scruton, 2007: 21). Bu yüzden Spinoza özgürlükçü düşüncelerinden dolayı ateist olarak nitelenip, yirmi dört yaşında Yahudi cemaatinden aforoz edilir. Bu bağlamda Spinoza ile Bresson arasında nasıl bir benzerlik kurulabilir? Bresson da her ne kadar aforoz edilmemiş olsa da, bir Katolik olarak 'tanrısız' duruşuyla, ticari sinemayı olumlu olmayan tarzıyla destek bulamamıştır.⁸ Spinoza'nın, İşaya'nın Eriha'yı lanetlemesine benzer bir biçimde aşığılanması düşündürücüdür. Bu lanet, Bresson'un filmindeki Jeanne d'Arc'ı düşüncelerinden vazgeçmediği için, diri diri yakan dinsel bağınazlığı çağırıştırır:

⁸ Bresson bu durumu şöyle açıklar: "Bugüne dek neden yalnızca on iki film çektiğim, çok sık sorulur bana. Daha çok film çekebilmek için gerekli parayı bulamadığım için yalnızca" (1991: 14).

Buyruğumuzdur, hiç kimse onunla, sözüyle ya da yazısıyla görüşmesin, ona iyilik yapmasın, onunla aynı çatı altında kalmasin, ona dört dirsek boyundan daha fazla yaklaşmasın, ona ya da ondan hiçbir şey okumasın (22).

Bresson'un parçalı sinema yapma tarzının temsil etme düşüncesinin dışında durduğu savunulmakta, sıradışı bir bakış açısı oluşturan dekadraj kullanımının da bu temsil-dışılıkla örtüştüğü belirtilmektedir. Tanrısal görüntü nasıl ki kendi doğası dışında bir şey ile temsil edilemeyen bir niteliğe sahipse, Bresson'un görsel ve işitsel düzenlemesi de benzer bir işleve sahip bulunmaktadır. Aşkın üslubun ne olduğu, Bresson sinemasındaki aşkın tarzın biçimi üzerine, Paul Schrader'ın aşkın üslup için gündelik hayat, disparate ve statis olmak üzere üç boyutta saptadığı ilkeler çerçevesinde tartışılmaktadır. Spinoza felsefesindeki üç tarz bilgi kuramı, arzular ve beden üzerinden Bresson karakterlerinin değerlendirilmesi yapılmakta, etik alan ile özgürlük alanı arasındaki kesişimlere dikkat çekilmektedir. İkinci kısımda aşk ve ölüm gibi iki aşkın duyumun nasıl içkinliğin bir parçası olduğu tartışılmaktadır. Bu tartışmada edebi ve felsefi bakış açıları ile aşk ve ölüm duygusunun birbirine ne kadar benzediği gösterilmektedir. İntihar, aşk ve para arasındaki gerilimli ilişkiler içinde Bresson'un tekil karakterlerinin davranış biçimleri üzerine düşünülmektedir. İntiharın risk ve belirsizlik taşıması anlamında aşk duygusu ile ortak bir paydada bulunduğu vurgulanmakta, aşk ve ölümün gündelik yaşamın sıradanlığında beliren boşluklara tanrısal bir esinle yerleştiği üzerine düşünülmektedir. Tanrıya olan sevginin *Kutsal Kitap*'taki bazı bölümlerde de işlendiği gibi kişiyi bedeninden vazgeçirme noktasına kadar sürükleyebileceği belirtilmekte ve Bresson filmlerinden örnekler sunulmaktadır. Tanrısal sevgi uğruna ölme tarzının getirdiği çelişkili özgürlük duygusuna değinilmektedir. Aşk duygusunun

tam anlamıyla yaşanamaması gibi nedenlerle intihar eden ya da kaybolan Bresson karakterleri üzerinden aşk ve intihar ilişkisi nasıl kurulabilir? Bu anlamda para ekonomisine dayanan yabancılaşmış toplumsal yapıda Bresson karakterlerinin gerçek aşkı yaşamalarının zorluğu açıklanmaktadır. Böylece anlaşılmaz gibi görünen Bresson karakterlerinin davranışları için farklı bir bakış imkânı yaratılmaktadır.

Hayat öngörülemez kadar sade bir karmaşaya sahipse, Bresson sinematografisi ve Spinoza felsefesi de benzer bir 'kaotik' minimalizme sahiptir. Bu tarz bir minimalizm, dışarıdan sıradan görünen karakterlerin içinde kıyametler kopmasına benzetilebilir. Bresson filmlerindeki karakterler, dünyada, olanca maddi tinsellikleri ve yazgılarıyla başbaşıdır. Bütün ilişkilene ağları, diğer bireylerle ilişkileri, kurumlar içerisinde yer aldıkları konumlarla tinsel bir kurtuluş için çaba harcarlar. Bresson karakterleri yeterince yeryüzüne içkin ve özgür mü? Bresson filmlerinde aşkın göndermeler yapılmakla birlikte, karakterlerin dünyası tamamen bu yeryüzünde, insan bedenine içkin bir biçimde resmedilir. Bu bedenler birer otomat gibi davranmakla birlikte, aslında içlerindeki arzuyla gerçek bir özgürlük için yaşamaktadırlar. Bu anlamda tinsel otomat bedenlerin, Akal'ın belirttiği gibi Spinoza'daki dünyevileşme ve insan bedeninin özgürlüğü felsefesi ile yakınlıkları bulunmaktadır.

Spinoza'da insan, kuruma karşı, en değerli varlık olduğu için değil, tüm basitliğiyle insan olduğu için korunacaktır. Bu düşüncede hiçbir aşkın gönderme yoktur. Güç dünyevi, gönderme de dünyevidir; dünya da, yöneten ve yönetilenleriyle, tekil varlıkların sonsuz iletişimiyle dokunmuş bir dünyadır (65).

Bresson sinemasında aşkınlık, gündelik gerçeklerden kopuk bir durum değildir. Tam tersine, gündelik hayatın bütün karmaşası, bu aşkınlık anlayışında saf bir biçimde aktarılır. Bu anlamda Semih Kaplanoğlu'nun kendi sinema anlayışı için kullandığı 'manevi gerçekçilik' kavramını (2010: 185, 6) Bresson sineması için de kullanabiliriz. Özellikle *Günah Melekleri*, *Bir Taşra Papazının Güncesi* ve *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması* filmlerindeki ana karakterler tanrısal bir tutkuyla kendi hakikatlerinin peşini bırakmazlar. Hakikate olan arzu, aşkın olan tanrısal işaretlerin gündelik yaşamda aranması ve içkin kılınmak istenmesidir. Bu anlayışta aşkın olan metafizik görüşler ile içkin olan gündelik hayat gerçekliği örtüştürülmeye çalışılır.

Sadece gerçekliğe ya da sadece metafiziğe yaslanmak hakikati tam olarak çevrelemeyebilir. Biri katı bir natüralizme, diğeri gerçeklikten kopuk fanteziye kayabilir. Bu iki ucu birleştiren şey, gerçekliğin içindeki maneviyatı ve maneviyatın içindeki gerçekliği içermeli. (...) Dünyadan elimizi eteğimizi çekip sadece maneviyatı yaşamak değil, maneviyatı gündelik hayatın içine yerleştirerek yaşamak. Bütünsel bir şekilde, iyilik ve kötülükle bir arada, her an sınanarak ve idrakla, şuurla yaşamak (Kaplanoğlu: 185, 186).

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNİTE VE BRESSON SİNEMASI

Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi.

Marshall Berman⁹

a. Moderniteyi Düşünmek

Bresson sineması ile modernite arasındaki ilişkiyi yorumlamadan önce, moderniteyi nasıl anlamak gerektiğine dair belirli değerlendirmelerde bulunmak gerekmektedir. ‘Modern’, ‘modernleşme’, ‘modernizm’, ‘modernite’ (modernlik) gibi kavramların¹⁰ nasıl tanımlanacağı, özellikle tarihsel olarak nasıl dönemselleştirileceği konusunda,

⁹ *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi*, çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, s. 27.

¹⁰ Erol Mutlu modernleşme ile modernlik (modernite) kavramlarını şöyle açıklamaktadır: “Modernleşme kavramı hem birikimsel, hem de birbirlerini pekiştirici olan bir süreçler demetini dile getirmektedir: Sermayenin oluşumu ve kaynakların harekete geçirilmesi; üretim güçlerinin gelişmesi ve emeğin üretkenliğindeki artış; merkezi siyasal erkin yerleşikliği ve ulusal kimliklerin oluşumu; siyasal katılım haklarının, kentsel yaşam biçimlerinin ve resmi okulların yaygınlaşması; değerlerin ve normların dünyevileşmesi, vb. (...) Modernlik: Marx, Weber ve benzeri düşünürlerin kuramsallaştırdığı şekliyle ‘Orta Çağlar’ı ya da feodalizmi izleyen dönemi dile getiren bir tarihsel dönemleştirme terimi. (...) A. Giddens (1991), modernliği her şeyden önce feodalite-sonrası Avrupa’da yerleşikmiş ama yirminci yüzyılda etkileri bakımından tüm dünyayı ve tarihi kapsayacak hale gelmiş olan davranış kipleri ile kurumlarını dile getiren bir terim olarak kullanmaktadır (Antony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, Stanford University Press, 1991)” (1998: 252, 253).

birçok düşünür tarafından paylaşılan bir belirsizlik yaşanmaktadır. Modern kavramı, ilkçağdaki antik dönemlere kadar geri götürülürken, modernleşme kavramı 18. yüzyıl sonundaki sanayi devrimi ile bağlantılı olarak düşünülmekte ve genel olarak 1960'lara ya da 70'lere kadar devam ettiği düşünülmektedir. Modernite ise ortaçağdan günümüze kadar süren bir yenilik hareketi olarak anlaşılmaktadır. Modernizm ise Kovács'ın da belirttiği gibi edebiyat ve sanat tarihiyle bağlantılı olarak düşünülmektedir.

19. yüzyılda moderne dair olumlu düşüncenin yayılması bu kavramın 'modernite,' 'modernizm' ve 'modernist' gibi diğer çeşitlemelerini ortaya çıkardı. Bütün bu kavramlar o zamandan beri sanat tarihinde ve estetikte yaygın bir şekilde kullanıldı. 19. yüzyılın sonunda din tarihi ve edebiyat eleştirisinde ortaya çıkan 'modernizm' kavramı¹¹ 1940'ların ardından edebiyat ve sanat tarihinde yaygın olarak kullanılır oldu (2010: 11).

Sanayi devrimiyle ortaya çıkan kapitalist modernite yabancılaşma, yalnızlık, iletişimsizlik, Tanrı'nın ölümü ve nihilizm gibi değer bunalımlarını ortaya çıkarmakla birlikte aşkın değerlerin dünyevileşmesi fırsatını da yaratmıştır. Bu açıdan Bresson filmlerinde ve diğer Avrupa sanat sineması filmlerinde bu temaların sıklıkla işlendiği görülmektedir.¹² Sanatlarla ilgili olarak modernite avangard, dada, fütürizm, gerçeküstücülük, dışavurumculuk gibi birçok farklı akıma bölünmüş durumdadır. Bu

¹¹ “‘Modernizm’ terimi ilk olarak Jonathan Swift tarafından 1737’de (*Oxford English Dictionary*); Fransızca’da 1879’da kullanıldı (Petit Robert). Bir terim olarak başlangıçta bir Latin Amerika edebiyat hareketini ve 19. yüzyıl sonundaki bir Roma Katolik teolojik eğilimini belirtti” (Kovács’ın notu).

¹² Özellikle Bresson’un filmlerinde sahnelerin çeşitli biçimlerde tekrar edilmesi, oyuncuların mekanik hareket tarzları ve filmlerin sonunun öngörülebilir olması, Bordwell’in modernite ile belli bir bağ kurduğu şu saptamalarıyla uyumludur: “Dedramatizasyon, bastırılmış duygusal anlatım izleyiciye film izleme sürecinin sürekli duyumsatılması- benim anladığım kadarıyla, modernist düşüncenin bir bölümünü oluşturmaktadır” (2000: 102).

akımların hemen hemen hepsi XX. yüzyıl başlarında etkili olmuşlardır. Her bir akım ile ilgili geniş bir külliyat oluşmuş durumdadır.¹³

Jean-François Lyotard, tarihsel bağlamda modernitenin nerede başlayıp, nerede bittiğini belirlemenin güçlüğünden bahsetmektedir (2002: 21, 22). Bu konuda birçok varsayım ve yöntem bulunmaktadır. Lyotard modernitenin sonu olarak 1943 tarihini belirler. Bunun nedenini, “‘son çözüm’le, savaşa yeni teknolojilerin girmesiyle, sivil halkı sistemli olarak ortadan kaldırma âdeti ile o tarihte bir değişimin başladığı tartışma götürmez,” diye açıklar. Modernitenin başlangıç tarihinin de Descartes’ta, Leibniz’de, *Ansiklopedi*’de ya da Fransız Devrimi’nde bulunabileceğini düşünür (22). Calinescu ise modernliğin Ortaçağ kökeni varsayımının dilbilimsel olarak onaylandığını belirtir: “*Modernus* sözcüğü, sıfat ve isim olarak, Ortaçağda (“daha yeni, az önce” anlamına gelen) *modo* sözcüğünden uydurulmuştu (...)” (2013: 21). Modern,¹⁴ birbirini takip eden tarihsel dönemler anlamında Chartresli Bernard’ın deyiimiyle antik devlerin omuzlarındaki cüceler olarak tanımlanmaktadır. Cüceler bu şekilde devlerden daha uzakları görme şansına kavuşurlar (23).

¹³ Bu akımlarla ilgili olarak daha ayrıntılı tartışmalar için ayrıca bkz.: *Modernizmin Serüveni: Bir “Temel Metinler” Seçkisi 1840-1990*, (haz.) Enis Batur, İstanbul: YKY, 2002; Mehmet Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*, İstanbul: Say Yayınları, 2011; Alain Touraine, *Modernliğin Eleştirisi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: YKY, 1994; Ahmet Çiğdem, *Bir İmkân Olarak Modernite: Weber ve Habermas*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004; Fredric Jameson, *Modernizm İdeolojisi*, çev. Tuncay Birkan, Kemal Atakay, İstanbul: Metis Yayınları, 2008; Eugene Lunn, *Marksizm ve Modernizm: Lucács, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme*, çev. Yavuz Alogan, Ankara: Dipnot Yayınları, 2011. Dada akımı ile ilgili olarak da, *Dada Manifestoları*, çev. Melis Oflas, İstanbul: Altıkırkbeş Yayıncılık, 2008; Tristan Tzara, *Dada Manifestoları*, çev. Elif Gökteke, İstanbul: Norgunk Yayınları, 2004.

¹⁴ Hans Robert Jauss, M.S. 5. yüzyılda ortaya çıkan modern sözcüğünün yeni ve güncel olmak üzere iki anlamı olduğunu belirtir: “*Modernus* o dönemde (5.yüzyılda) yalnızca ‘tam şimdi,’ ‘bir an için,’ ‘kesinlikle’ değil, ama belki de muhtemelen ‘şimdi,’ ‘şu an’ anlamına da *modo*’dan gelir ve anlam Latin dillerinde daimi hale gelmiştir. *Modernus* yalnızca ‘yeni’ değil, aynı zamanda ‘güncel’ anlamına gelir” (Kovács, 2010: 8).

Modernite olgusunun yaşanan siyasal gelişmeler etrafında yorumlanması anlamında Henri Lefebvre'nin saptamaları önemlidir: "Sınırlı ve kavramı gittikçe belirginleşen modernite, XX. yüzyılın toplumsal 'praxis'inin geçirdiği önemli değişimlerle doğmuştur. Bu değişimler içinde emperyalizmi ve dünya savaşlarını, Rus ihtilalini (1905 ve 1917), birikim sürecinde tekniğin öne çıkmasını sayabiliriz" (2002: 132). Calinescu da on dokuzuncu yüzyıldan itibaren gelişen sanayi devrimi ve kapitalizmin batı uygarlığında meydana getirdiği bir aşama olan modernite ile estetik modernite arasında bir ayırım yapmaktadır (47, 48). Bu anlamda iki farklı modernite olduğunu düşünür. İlki "ilerleme öğretisi, bilim ve teknolojinin yararlı olasılıklarına olan güven, zamana yönelik ilgi, akıl kültü ve soyut bir hümanizm çerçevesinde tanımlanmış bir özgürlük ideali, ama aynı zamanda pragmatizme ve eylem ve başarı kültürüne doğru bir yönelim" (47) olarak nitelendirilen burjuva modernliğidir. Burjuva modernliği postmodernizm ile birlikte yerini "hümanist aydınlanmacı mirasa, soyut akla ve bilim ile teknolojinin gücüne duyulan antipatiye" (Olivier, 1997: 37) bırakmıştır. İkincisi ise, "bu burjuva modernliği reddeden ve bu reddini isyan, anarşi, kıyametçilik, aristokratik sürgüne çıkmalarla ifaden eden kültürel modernlikti." Baudelaire de bu kültürel modernliğin önemli bir kuramcısıdır (Calinescu: 47, 48).

Zygmunt Bauman'a göre modernite, kendisi için sınıflandırılmayan, müphem olan şeyleri tıpkı bir şeyleri temizleyerek yok etme saplantısında olduğu gibi ortadan kaldırma eğilimindedir (2013: 13-20). Nasıl ki gündelik hayatta yapılan ev temizliği bunu gerçekleştiren kişiye bir düzen ve kontrol duygusu veriyorsa, modernite de kendisi için tehlikeli olan yabancılardan kurtulmak için böylesi bir temizliğe yeltenir. Modern

temizlik düşüncesinde yabancılar, bakteriler ve haşeratlarla benzer bir yazgıyı paylaşırlar (21). Sonraki bölümde modern sinema ile ilişkisini daha detaylı olarak ele alacağımız Bresson sinemasında ise yabancılardan kurtulmak isteyen modern dünya, bunu daha çok hapisane mekanizması ve toplumsal tecrit üzerinden gerçekleştirir. *Herhalde Şeytan*'da kilisede ve *Para*'da hapisanenin koridorunda elektrikli süpürge'nin gösterilmesi de bu anlamda yorumlanabilir. *Günah Melekleri*'nde Thérèse, yemek dağıtırken onu iten görevli rahibeye kızarak, yemek kazanını merdivenlerden aşağı atar, bu yüzden bir hücreye kapatılır. *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nde taşra papazı ve *Jeanne d'Arc'in Yargılanması*'nda Jeanne kendilerini biraz da gönüllü olarak, tinsel bir beden hapisanesine kapatırlar. *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı ya da Rüzgâr İstedığı Yerden Eser*'de (*Un Condamné À Mort S'Est Echappé Ou Le Vent Souffle Où Il Veut*, 1956) Fontaine (Nazi'lerin elinde tutsak genç bir Fransız teğmen) idam edileceği hapisaneden kurtulmak için çabalarken, kapitalist modernitenin faşizm ile olan bağının da farkına varırız. Filmin hemen başında önce bir hapisane binası ve duvarı görürüz, ardından şunlar yazılı olarak belirtilir: 'Bu gerçek bir hikâyedir. Yaşananları tüm çıplaklığıyla anlattım. Burada Alman işgali altında 10.000 kişi Nazi'lerin elinde tutsaktı. 7.000'i öldü.'

Toplama kampları, katliamlar ve sürgünler kapitalist modernitenin faşist görünümüdür. Bauman da modernite ile *holocaust* arasında doğrudan bir bağ olduğu düşüncesindedir. "Modern uygarlık Holocaust'un yeterli koşulu değil, kesinlikle gerekli koşuludur. O olmaksızın Holocaust düşünülemez. Holocaust'u düşünülebilir kılan, modern uygarlığın akılcı dünyasıdır" (1997: 32). Modernist ussallık bir yandan bilim ve

teknolojide önemli ilerlemeler gerçekleştirirken, diğer yandan “Hiroşima, toplama kampları, katliamlar, ozon tabakasının delinmesi, savaşlar (bu listeyi daha da uzatmak olası)” (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 17) gibi toplumsal felaketlere yol açmıştır. Bresson özellikle *Herhalde Şeytan*'da belgesel görüntüler üzerinden doğal çevrenin kirlenmesine, iklim krizine, nükleer felakete, hayvan katliamlarına dikkat çeker. Ayrıca dinleyicilerin nükleer santrallerin getireceği olası tehlikelere dikkat çektiği bir sunuma yer verilir. Bauman, modern çağın yabancılarını Claude Lévi-Strauss'un iki kavramını kullanarak açıklamaktadır (2013: 32, 33). İlki yabancıları yutan, farklı olanı benzer kılan, kültürel ve dilsel ayrımlarını yumuşatarak onu mümkün olduğu kadar uyumlu kılmaya çalışan *antropofajik*'tir. Diğeri ise yabancıları kusan, onları gettolara ya da görünmez duvarlar olan birlikte yemek yeme, evlilik, ticaret yasaklarına hapseden, fiziksel olarak telef edilmesini öngören dışlama stratejisi *antropoemik*'tir (32, 33).

Postmodern çağ ile birlikte yabancıların bu keskin dışlanması yerini daha esnek ve onları da içine alan bir yaşam tarzına bırakır. Bu yanıyla yabancılar giderek heyecan ve ilgi uyandıran varlıklara dönüşürler.

Yabancılar, sıra dışı yemekler veren ve heyecan verici deneyimler yaşatan restoranlar çalıştırır, gidilecek ilk partide muhabbet konusu olacak ilginç ve gizemli nesnelere satar, öteki insanların sunmaya tenezzül etmedikleri hizmetler sunar ve rutin ve alışılmışın dışında tatlar veren lokmalar satarlar (45, 46).

Bu durum postmodern çağda yabancıların aşk ilişkisi için de geçerlidir. Her şeyin büyük bir hız ve parçalanmışlıkta yaşandığı bu çağda yabancılar, aşkın anlamının cinsel haz olarak tüketilmesine uygun bir rol oynarlar. Bresson'un son filmlerindeki yabancı

erkeklerin böylesi bir ilişkilene ağı bulunmaktadır. *Tatlı Bir Kadın*'da Elle yaşadığı evlilik hayatının kuşatılmışlığından ve rutininden kaçmak için yabancı erkeklere ilgi gösterir. Bu anlamda 1960'ların sonu ve 70'ler Fransız toplumu için postmodern değerlerin yavaş yavaş hissedildiği bir geçiş dönemidir. Fredric Jameson da postmodernizmi yorumlarken 1960'ları önemli bir geçiş dönemi olarak görmektedir.

Kapitalizmin bu yeni momenti, geç 1940'lar ve erken 1950'lerde Birleşik Devletler'deki savaş sonrası patlamaya ya da 1958'de Fransa'da Beşinci Cumhuriyet'in kuruluşuna tarihlenebilir. 1960'lar, birçok bakımdan kilit önemdeki bir geçiş dönemidir. Bu dönemde yeni uluslararası düzen (yeni-sömürgecilik, Yeşil Devrim, bilgisayarla donanma ve elektronik enformasyon) oluşmuş, ancak kendi içsel çelişkileri ve dış dirençle sarsılarak ortadan kaldırılmıştır (2005: 15).

Bir Hayalcinin Dört Gecesi'nde (*Quatre Nuits d'un Rêveur*, 1971) ise Jacques, sadakatle sevdiği erkeği bekleyen Marthe'ı intihardan kurtararak geçici olarak kendine bağlayan bir yabancıdır. Marthe, Jacques'a tam bağlanmışken beklediği sevgilisi çıkagelir. Aslında Marthe'ın bu beklediği sevgilisi de bir yabancı sayılır. Marthe, annesi ile birlikte oturdukları evde parasızlıktan bir odayı bu adama verirler ve Marthe biraz da sıkıntıdan kurtulma niyetiyle bu yabancı adamın aşkına sığınır. *Gölün Lancelot'su*'nda (*Lancelot du Lac*, 1974) şövalyesi Lancelot'a âşık olan kraliçe de farklı olanı aramakta ve sıradanlıktan kaçmaya uğraşmaktadır. *Herhalde Şeytan*'da ise Charles aylak bir yaşam sürmenin çekiciliğini kullanarak, yabancı bir kadın ile birlikte olma şansı yakalar.

Kapitalist moderniteyi düşündüğümüzde, paranın her şeyi eşitlemesi anlamında bir nihilizm yarattığından bahsedebiliriz. Her şeyin alınıp satılabilen bir metaya indirildiği

para ekonomisinde anlamlı ilişkiler yerini meta fetişizmine bırakır. Bülent Diken'e göre para, tüm değerleri ortadan kaldıran nihilistik bir eşitlemeye işaret etmektedir, "para ekonomisi, paranın kinizmi, değerler arasındaki farkı ortadan kaldırır. Para tüm nitelikleri niceliğe indirger" (2011: 92). *Tatlı Bir Kadın*'da Luc, Elle'den aldığı İsa heykelli altın haçtan, bir işe yaramadığını düşünerek İsa heykelini çıkarır. Bu, para için en kutsal duyguların bile görmezden gelinebileceğini göstermesi açısından önemli bir sahnedir. *Herhalde Şeytan*'da uyuşturucu bağımlısı Valentin'in Charles ile birlikte uydukları kilisede, ahşap kutuları kırarak, içindeki bozuk paraları çalması da benzer bir durumu anlatır. Sermaye bütün krizlerde kendini yeniden var etmeyi başarmaktadır. Paranın mutlak ölümü bir türlü gerçekleşmez, sürekli elden ele geçer. Bresson'un *Para*'sı da sermayenin bu yanını vurgulaması açısından önemlidir. Yvon'un eline geçen para, masum sayılabilecek insanların ölümüyle sonuçlanır. Ayrıca bu felaketten sorumlu olanlardan biri olan ve fotoğraf dükkânında çalışan Lucien, kovulduktan sonra zamanını hırsızlık yapıp, çaldıklarını ihtiyacı olanlara dağıtmakla geçirir. Bu anlamda Lucien paranın yabancılaştıran serbest akışını tersine döndürmeye çalışmaktadır. *Yankesici*'deki Michel ise biraz çelişkili bir biçimde paranın bu aynılaştıran tarafına meydan okurcasına, çalmak suretiyle kendisinin yetenekli ve zeki biri olduğunu kanıtlamak ister. Burada kapitalist moderniteye özgü olan sorun, sermaye sahibi olanlar ile olmayanlar arasındaki ilişkilerin meşru bir biçimde nasıl düzenleneceğidir. Paranın kaygan mekânı, özgür bireylerin kaygan mekânıyla buluştuğunda bu sorun ortadan kalkacağına benzemektedir. Tarihsel anlamda ilkel dönemleri saymazsak, paranın adil ve eşit kullanımı henüz bir gerçekliğe bürünmemiştir. Sermaye, Deleuze ve Guattari'nin belirttikleri gibi bir göçebelğe sahiptir. "Sermaye elbette ki kapitalistin veya daha

ziyade kapitalist varlığın organsız bedenidir.¹⁵ (...) Organsız bedenin kendini yeniden-
üretmesine, filizlenip evrenin en uzak sınırlarına kadar uzanmasına benzer biçimde artı-
değer üretir” (2012: 24).

b. Modern Sinema ve Bresson Filmleri

XIX. yüzyılın sonunda doğan sinemayı, gelişim aşamalarıyla erken modernist dönemin bir ürünü olarak niteleyebiliriz. Teknolojik imkânların artmasıyla saniyede yirmi dört karelik görüntü beyazperdeye yansıtılabilmıştır. Modern çağda, sinema salonları da sinema tutkunları için yeni bir ibadet mekânı haline gelmiştir. Erken modernist dönemde sinema yeni ortaya çıktığından, edebiyat, tiyatro gibi sanatsal alanlar üzerine düşünerek modern bir gelenek yaratma yoluna gitmiştir.¹⁶ “Sinemanın sanatsal potansiyelini ortaya çıkarmanın bir yolu güzel sanatlardaki, tiyatrodaki ve edebiyattaki modernist hareketlerin sinemasal çeşitlemelerini yaratma ya da sinemayı ulusal kültürel mirasın anlatısıyla ve görsel biçimlerine uygun hale getirmektir” (Kovács, 2010: 17).

¹⁵ Deleuze’ün Antonin Artaud’tan esinlenip kullandığı organsız bedeni Artaud, gerçek özgürlük ile bağlantılı olarak düşünmektedir: “İnsan hastadır çünkü yanlış kurulmuştur. Onu soymaya karar vermek gerekir, onu ölesiye kaşındıran şu hayvancığı kazımak için, Tanrı’yı ve Tanrı’yla beraber onun organlarını. Çünkü bağlayın beni, isterseniz, ama bir organdan daha yararsız bir şey yoktur. Ona organsız bir vücut yaptığımızda, onu bütün otomatizmlerinden kurtarmış ve gerçek özgürlüğüne kavuşturmuş olacaksınız” (1999: 47).

¹⁶ Robert Wiene’nin yönettiği *Dr. Caligari’nin Muayenehanesi* (*The Cabinet of Dr. Caligari*, 1919) de yazınsal bir modernizm örneğidir. “Bir 11. Yüzyıl mitinin yeniden uyarlanmış modern bir hikâyesidir” (Wood, 2005: 220). Ayrıca Eric Paul Meljac, James Joyce üzerine yazısında (2009: 279, 283), Joyce’un yazılarını Lumière kardeşlerin çekim yöntemi gibi, tek bir çekimle, modern bir tarzda bütünlüklü bir biçimde okuyucuya sunduğunu belirtir. Joyce’u bu anlamda doğalcı ve gerçekçi akımların etkisindeki Flaubert ile karşılaştırır. Joyce’un bir kamera gibi, sahneleri olduğu gibi kaydedip gösterdiğini, Flaubert’in ise Joyce’un aksine seyircinin kafasındaki imaja göre sahneleri parça parça yazdığını iddia eder. Meljac, Joyce’un yalnızca mekanik bir gözlemcinin başarabileceği bir biçimde, anlatı formunu azaltarak bir tür saflığa ulaştığını belirtir (282). Bu anlamda Joyce’un anlatı tekniği ile Bresson sineması arasında bir ortaklık kurulabilir. Keza Joyce, Dublin’i kafasındaki imajlara göre değil, olduğu gibi aktarıken (282), benzer bir biçimde Bresson da Paris’i yine Paris olarak olduğu gibi göstermektedir.

Sinema ve modernlik ilişkisine dair, John Orr da modern kavramının bir muamma olduğunu belirttiikten sonra, Batı Avrupa sinemasında 1958-1978 yılları arasını neo-modern dönem olarak tanımlamaktadır. Bu dönemin klasik yerine modern (kendi tabiriyle neo-modern) olarak adlandırılmasının iki nedeni olduğunu belirtir: “Bunlardan birincisi bu dönemin sinemasının Batı toplumlarının yaşadığı modernliğin eleştirel ve yıkıcı bir yorumu olarak görülebilmesidir. İkincisi ise, onun 1960'lara kadar görülen stüdyo sistemi Hollywood anlatılarından kesin çizgilerle ayrılmış olmasıdır” (1997: 12). John Orr modernizmi bitmemiş bir proje olarak kurgularken, Kovács bu sinemasal modernizmin 1970'lerin ortasına kadar sürdüğünü iddia eder (2010: 46, 47). Özellikle sinemanın ilk ortaya çıktığı yıllar, sanayi kapitalizminin ABD, İngiltere, Fransa ve Almanya gibi ülkelerde yoğunlaştığı zamanlara denk gelmektedir. Bu bağlamda sinemanın doğuşu ve filmin kendisinin bu ülkelerde yoğunlaşması, teknik ve kimyasal süreçlerle yakından bağlantılıdır (Ulusay, 2008: 26).

XX. yüzyılı kendine has çelişkileriyle modern kapitalist bir dönem olarak kabul ettiğimizde, Bresson'un da filmleriyle bu modern dönemin tanığı olduğunu söyleyebiliriz. Bresson'un bu modern dönem içerisinde klasik üslupla çektiğı filmler de (*Günah Melekleri* ve *Boulogne Ormanı Kadınları*) bulunmaktadır. Sinemada klasik olan ile modern olanın kesin bir biçimde ayrıştırılmadığı da gözlenmektedir. Sözelimi Godard için klasizmi modernizmden ayırmak çok güçtür. “(...) *Çete Dışında*'da (*Band À Part*, 1964) hiçbir neden yokken İngilizce öğretmeni karatahtaya 'classique=moderne' yazar ve T.S. Eliot'un 'yeni olan her şey otomatik olarak klasiktir' dediğini aktarır” (Kovács: 38). Sinema tarihinin modern ve klasik olarak ayrılmasına karşılık, Deleuze bu

tarihi, imaj tiplerine ve karşılayan göstergelere göre sınıflandırır (1983: 54, 59). Bu anlamda western, polisiye, komedi gibi türlerin imaj tipleri ve göstergeler konusunda hiçbir şey söylemediğini belirtir. Ayrıntı çekim, uzun çekim gibi tekniklerin, ışık, ses ve zaman gibi etmenlerin imaj tiplerini tanımlamada daha önemli olduğunu düşünür. Bu bağlamda imajları, hareket-imaj ve zaman-imaj olarak tasarlar. Hareket-imaja bağlı olarak düşünebileceğimiz eylem sinemasında duyum-devimsel (sensori-moteur) durumlar bulunmaktadır. Belli durumlar içerisinde bulunan karakterler, bu durumlardan algıladıklarına göre eylemde veya tepkide bulunurlar. Bunun tam tersi bir durumla, algılayamadığı, aşkınsal şeylerle karşılaşan karakterin tepkisel durumunun krize girdiği anda, başka bir imaj tipi devreye girer. Bu imaj tipi algılayışın saf optik ve sesli hale gelmesiyle aktüel imajların, zihinsel imajlarla ilişkiye girmesidir. Deleuze, bunu zaman-imaj ile bağlantılı düşünür ve kristal-imaj olarak adlandırır (60). Bu anlamda zaman artık harekete bağlı olarak kurgulanmaz, hareket zamana bağlı olarak oluşur. Ayrıca Deleuze için zaman-imajın yapısı modern sinemayı sistemli bir biçimde düzenlemek için de uygun anlamlar sağlamaktadır (aktaran Daring ve Trahair, 2012: 4). Zaman imaj ile birlikte filmlerdeki içerik tartışmalarına ve üretilen düşüncelere seyirci de ortak edilir. Böylelikle modern sinema tarihinde görsel bir düşünme geleneği başlatılmış olur.

Modernist sinema, çağını sorgularken izleyici olarak bizi de bu tartışmanın ve sorunun içine çeker. Bizler *Yolcu*'da (Antonioni) yabancılaşmanın ve kimlik sorununun, *Uyuduğun Yatak*'da (Jost) güven duygusunun, *Paris'te Son Tango*'da (Bertolucci) cinselliğin, *Sevecek Biri*'nde (Jaglom) aşkın, *Manhattan Manzaranı*'nda (Naderi) iletişimsizliğin, *Anayurt Oteli*'nde (Kavur) varoluşumuzun, *Hiroşima Sevgilim*'de (Resnais) savaşlarımızın, Bunuel'in

filmlerinde burjuvazinin ve kurumlarının (aile, kilise vb.) Tarkovski'nin filmlerinde tüm bir çağın sorgulanışına katıldık (Büyükdüvenci ve Öztürk: 22).

Bresson sinemasında gerçek modernizm ya da zaman–imaj tipinin kullanımını *Bir Taşra Papazının Güncesi* ile başlar. Susan Sontag da bu film ile birlikte Bresson filmlerindeki dramın, karakterlerin kendileri ile olan mücadeleleri anlamında içselleştğini belirtir (1964: 56, 57). Taşra papazı gücünü aşan durumlarda ne yapacağını bilemez, şarap ve ekmekle katı bir perhiz uygular, sürekli bir kriz halindedir. Taşra papazı, dış dünyada karşılaştığı ve anlamlandıramadığı şeylere karşılık iç dünyasına kapanır, klasik anlamda bir dışsal tepki göstermez. Bu tepki zihnindeki iç sesle birlikte verilir. Deleuze özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası Yeni Gerçekçilik akımı ile birlikte duyum-devimsel şemanın başarısızlığa uğradığından söz eder. “Karakterler, artık onları aşan durumlara tepki vermeyi ‘beceremezler’, çünkü bu durumlar ya fazla korkunçtur ya fazla güzel, ya da fazla çözümsüzdürler...” (1985: 67). Bresson, *Bir Taşra Papazının Güncesi* ile birlikte model olarak andığı otomat oyuncularını, profesyonel olmayan oyuncular arasından seçer. Claude Laydu bu model anlayışını ilk canlandıran oyuncudur. Tony Pipolo’ya göre, Bresson’un ‘en iyi on film listesi’nde yer alan, 1940’lı yılların bilinen üç filmi [*Kısa Tesadüfler (Brief Encounter, 1945)*, *Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biciclette, 1948)*, *Louisiana Story, 1948*] oyunculuk üzerine düşüncelerinde etkili olmuştur (2010: 18). *Bir Taşra Papazının Güncesi*’nde ayrıca gündelik hayat bütün sıradanlığı ve sıkıcılığıyla resmedilir. Bu tavır Bresson’un sonraki tüm filmleri için de geçerlidir. Bu anlamda Bresson filmleri John Orr’un modern film tanımına da uymaktadır.

Modern filmler algılananı anlatarak, kameranın kaydettiklerini ekrana yansıtarak, günlük deneyimin yaşam dünyalarından çıkan imgesel anlatıları işler. Günlük sıradan şeylerin görüntüleri aracılığıyla giz perdesini aralamayı amaçlar ve Joyce'dan itibaren görülen modern romanın yaptığı gibi, kendine özgü kavrayışların doğduğu ve geliştiği anın matrisini (matrix of epiphanies) büyük olaylardan ya da melodramatik gösterilerden değil, günlük deneyim örgülerinden geliştirirler (1997: 23, 24).

Bresson'un *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nden önceki filmleri gerçeküstücü, klasik ve romantik akımlardan etkilenmeler taşımaktadır. Bu bağlamda Bresson'un ilk ve aynı zamanda sonradan bulunan filmi *Kamu İşleri*, erken dönem modern sanat akımlarından dada¹⁷ ve gerçeküstücülük akımından bariz izler barındırır. Bu ilk filmde, hayatın tüm karmaşası, komiklikleri ve sürprizleri, adeta dadacı bir tarzda yansıtılmaktadır: "Hayat, Dadaist sanatın cürekâr gündelik ruhunun heyecan verici haykırış ve alevlerinde ve tüm merhametsiz gerçekliğinde anında yakalanan sesler, renkler ve tinsel ritimler karmaşası olarak görülür" (Tzara, v.d., 1918: 31). Ayrıca bu filmdeki radyo sunucusu, planör ile uçan kadın, otomobil ile gezen Başbakan erken modernizme ait göstergeler sunarlar. *Günah Melekleri* ve *Boulogne Ormanı Kadınları* ise Bresson'un henüz tarzını bulamadığı, sonraki filmleri için deneme niteliğinde klasik çalışmalardır. İkinci Dünya Savaşı'nın bittiği yıl (1945) çekilen *Boulogne Ormanı Kadınları* güçlü bir kadın karakter (Hélène) yaratmasıyla geç modern dönem sinemanın habercisidir. *Günah Melekleri*'nde ise Anne-Marie, zengin ve konforlu evini bırakıp rahibeler manastırına katılmasıyla benzer bir güçlü kadın imajı sunar. *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'nda Jeanne ile bu

¹⁷ *Boulogne Ormanı Kadınları*'nin diyaloglarını yazan ve Bresson'un yakın arkadaşlarından biri olan Jean Cocteau da dadacılık akımının kurucularından Tristan Tzara'nın hazırladığı Dada Antolojisinin 4-6. sayılarında yer almıştır (Sanouillet: 2002, 309). Dada akımı için ayrıca bkz. Glen Macleod (2005) "The Visual Arts", *The Cambridge Companion to Modernism* içinde, (der.) Michael Levenson, UK: Cambridge University Press. s. 209, 212.

tema devam ettirilir. *Cahiers du Cinéma* dergisi yazarları da (Rivette, Godard) *Hiroşima Sevgilim*'i (*Hiroshima, Mon Amour*, 1959) tartışırken yeni sinemanın oluşturulmasının, yeni kadının yaratımından ayrı tutulamayacağı düşüncesindedirler:

'Hollywood tarzı idealleştirmeleri ve yıldızlık biçimlerini aşan Riva, Jeanne Moreau, Anna Karina, Monica Vitti ve Harriet Andersson'un çizdiği modern kadınlar, onlara göre modern sinemanın gelişinin en önemli göstergeleridir. Erkek rolleri genelde eski ataerkil otorite biçimlerini sergilemeyi sürdürürken, modern kadın karakter bu uzlaşımlara çarpıcı bir biçimde meydan okur (Orr: 22).

Boulogne Ormanı Kadınları'nda ayrıca modern hayata ait yaşam tarzları ile karşılaşırız. Filmde bir müzikholde çalışan dansçı Agnès üzerinden modern Paris şehrinin gece hayatı verilir. Bresson, *Günah Melekleri* ve *Boulogne Ormanı Kadınları* filmlerinde profesyonel oyuncularla çalışmış olmakla birlikte, bu filmlerde daha sonraki hiçbir filminde bulunmayan bir melodram ve tiyatro etkisi bulunmaktadır. Bresson'un özellikle ilk renkli filmi¹⁸ *Tatlı bir Kadın*'dan itibaren modern hayatın sorunları sinemasında yoğunlaşmaya başlar. İntihar, inançsızlık, amaçsızlık gibi Batı Avrupa toplumlarında hissedilen değer bunalımları, bu filmlerin (*Bir Hayalcinin Dört Gecesi*, *Herhalde Şeytan, Para*) temel izleğidir. Bunun yanı sıra modern hayatın çelişkileri ilk defa *Bir Taşra Papazının Güncesi* ve *Yankesici* filmlerinde hissettirilir. Taşra papazının

¹⁸ Mustafa Irgat, modern sinemada renk kullanımı ile ilgili yaşanan değişimden şöyle söz etmektedir: “‘Renk koyma korkusu’, özellikle 1960’lı yıllarda ortadan kalkmaya başladı ve böylece o yılların sinemasıyla, o yıllardan önceki sinema arasında belirgin bir ‘kopuş’ gerçekleşti. Bu kopuşun sonucu olarak da, sinema sanayinin bu teknik başarısı, yeni bir sinematografik dilyetisinin vizyonuyla kaynaştı (...)” (1995: 64). Murielle Gagnebin, Bresson’un beyaz rengi ve sessizliği karakterlerin birbirinden ayrılması, kopukluk, temassızlık, tecrit gibi belli bir mesafeyi ifade edecek anlamlarda kullandığını psikanalitik bir bakış açısıyla yorumlamaktadır: “Bresson, kişinin iç bölünmeleri ve varlıkların yalnızlığı konusundaki kanaati, beyazı ve sessizliği kullanarak gösteriyor (...)” (2011: 88).

ayın yaptığı kiliseye Louise adındaki bir kadın ve çocuklar dışında kimse gelmemektedir. Louise'nin kiliseye gelme nedeni, o yöredeki varlıklı insanlardan biri olan Kont ile yasak bir ilişki yaşıyor olmasının verdiği günah duygusundan kurtulma isteğiyle alakalıdır. Taşra papazı kiliseye neredeyse hiç kimsenin gelmiyor olmasını, kendi sözleriyle şöyle açıklar: 'Bayan Louise kutsal ayine her gün katılır. O olmasa, kilise boş kalırdı.' Bu durum İkinci Dünya Savaşı sonrası, bir Fransız taşrasında insanların içine düştüğü inançsızlığı göstermesi açısından çarpıcıdır. Taşra papazı da mide kanseri olduğunu öğrendiğinde tüm inancını yitirir gibi olur. Dua etmek için eski bir kiliseye girer, ancak o anda belirttiği gibi yoğun bir isteksizlik duyar: 'Duaya karşı, hiç bu kadar şiddetli bir fiziksel tiksinti duyamamıştım. İsteklerim, karşısında acizdi.'

Taşra papazı inançsızlığının yanı sıra kaygılı bir ruh haline sahiptir. Bu kaygılı durum İkinci Dünya Savaşı'ndan yeni çıkmış bir toplumun genel ruh halidir. Francis O'Gorman'a göre, "kaygı, modernizm çağında zihinsel bir deneyim kategorisi olarak çok iyi bir biçimde inşa edilmiştir" (2012: 1002). Modern dönemin kaygılı bireyi, taşra papazı gibi, belirsiz bir gelecekte ve sıradanlıklarla dolu gündelik hayatından kurtulmak için çaba harcamaktadır. Taşra papazının yeni geldiği kasaba, Deleuze'ün, "savaş sonrası Avrupası'nın yıkıntılarının, terk edilmiş binalarının ve ıssız sokaklarının, yeni-gerçekçi sinema ve onun modernist ardıllarının klasik sinemadaki öykü, sahne, ses ve optik görüntünün organik birimlerini yıkabileceği, yeni sinematik alanlar, 'herhangi bir yer'ler yarattığını" (Orr: 50)¹⁹ söylediği gibi, bir belirsizlik ve önemsizlik taşır.

¹⁹ Herhangi bir yer ya da mekân, Deleuze tarafından şöyle tanımlanmaktadır: "Bu, mümkünün saf yeri olarak kavranan bir virtüel birleşme mekânıdır. Aslında böyle bir mekânın istikrarsızlığını, heterojenliğini, bağıntı yokluğunu gösteren şey, her türlü aktüelleşmeden, her türlü belirlenimden önce gelen koşullar olarak, tekilliklerin ya da potansiyelliklerin zenginliğidir" (2014: 148).

Bresson'un sonraki filmlerinde de mekân özel bir anlama sahip olmadan gösterilir. Yankesici'de insanların birbirlerine yabancılaşmış olduğu modern şehir hayatında, herhangi bir yer olarak nitelenebilecek metro, tren istasyonu, hipodrom gibi yerlerde hırsızlık yaparak ayakta durmaya çalışan Michel'e tanık oluruz. Michel, komiser toplumdaki bazı yetenekli insanların çalma hakkından söz eder. Ayrıca polis komiseriyle olan rahat konuşmalarıyla kendisini, "yeni bir adam- davası barikatlar değil, ama tartışma olan bir adam; her akşam polis müdürüyle aynı masada oturabilecek ve dünyadaki bütün de la Hodde'ların sırdaşı olabilecek biri" (Benjamin, 2012: 109) olarak niteleyen Proudhon'u çağırır.²⁰ İnsanların birbirlerine kayıtsızlıkları, aralarındaki şiddet, hırs ve rekabet *Rastgele Balthazar*'ın da konusudur. Yoksulluğun intihara sürüklediği Mouchette'den de bu modern kötülük toplumu sorumlu tutulabilir. Ece Ayhan'ın deyimiyle: "*Kötülük toplumu* her sokakta, her caddede, her koyda elini kolunu sallıyarak kol geziyor..."dur (1982: 51).

²⁰ Michel'in yaşam tarzı, aynı zamanda Marx'ın da belirttiği gibi bohem bir yaşama yakındır. Marx, bohemleri fırsat olunca bohemlik yapanlarla, meslekten komplocular olmak üzere ikiye ayırır. İkinci gruptakileri şöyle değerlendirir: "(...) Bu sınıftan olanların hep sallantıda, aslında çalışmalarından çok, rastlantılara bağımlı varlıkları, tek durak yerlerini şarap satanların, içkievlerinin- oluşturduğu doludizgin yaşamları, her türden ne idüğü belirsiz kişilerle kurdukları ilişkileri, onları Paris'te *la Bohème* diye adlandırılan çevreye sokar" (aktaran Benjamin: 108, 109).

c. Nihilizm

1. Nihilizm Tarzları

Olumsuz anlamıyla nihilizm, yaşamın gözden düşürüldüğü ve insan gücünün tüketilip, aşkın değerlere savrulduğu bir durumu ifade etmektedir. Olumlu anlamda ise yaşamın olumlandığı, yıkıcı olmakla birlikte kuran ve insan gücünün arttığı, kendine dayanan bir durumdur. Friedrich Nietzsche nihilizm ile hesaplaştığı *Güç İstenci* kitabında nihilizmi şöyle tarif etmektedir: “Nihilizm ne anlama gelir? En büyük değerlerin, kendi öz değerlerini düşürmesi” (2014: 27). Modern öncesi çağlarda tek tanrılı dinler, yeryüzünün anlamını öteki dünyalara bağlamaları anlamında dinsel bir nihilizm üretir. Böylece aşkın bir Tanrı anlayışı üzerinden, içkin olan dünya değerleri gözden düşürülür. Spinoza felsefesindeki iyi ve kötü etik anlayışının insanın bedensel karşılaşmalarına bağlı olarak, yapma kudretinin artıp azalması olarak tarif edilmesi, dinsel dünya görüşünde geçersizleşmektedir. Dinsel anlamda iyi ve kötü, insanın bedensel duygulanımları ve davranışlarını aşan günah ve sevap kavramlarıyla, iyilik ve kötülüğe dönüşür. Nietzsche de bu anlamda üç tek tanrılı dinin, Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslam’ın nihilistik dinler olduğunu belirtmektedir (aktaran Diken: 13). Kovács, modernizmin yarattığı hiçlik duygusunun 1966 yılında çekilmiş olan Bergman’ın *Persona*, Tarkovsky’nin *Andrei Rublev* ve Antonioni’nin *Cinayeti Gördüm* filmlerinde ortak olarak yaşandığını belirtir (2010: 360). Bu filmlerde Bergman, Tarkovsky ve Antonioni hiçlikle yüzleşip, onu olduğu gibi kabullenerek kendi sanatlarına devam edebilirler (366).

Bresson da benzer bir biçimde kendi yalnız sanatçı dünyasındaki hiçlikle yüzleşme ve sıradan dünya gerçekliğiyle uzlaşmak adına, hiçliği olduğu gibi açığa çıkarır. Bu hiçlik bazen parada bazen de dünyaya olan inançsızlığın yol açtığı intiharda görünür kılınır. Bülent Diken'e göre, modern toplumu 'Tanrı'nın öldüğü' bir toplum olarak kabul edersek, bu toplum başlangıçta dinsel nihilizm olanı, edilgen ve radikal nihilizm olarak ikiye bölmektedir. Radikal nihilizm (aktif nihilizm), aşkın değerler adına bu dünyayı olumsuzlar, onu gözden çıkararak hiçlik istenci üretir. Edilgen nihilizm ise bu dünyadan memnundur, ancak değerleri ve arzuları istemeyerek istencin hiçliğini oluşturur. "Bir yanda bir dünya bulamayan değerler, diğer yanda ise değerlerin bulunmadığı bir dünya vardır. İşte bu yüzden iki nihilizm arasında, hiçlik istenciyle istencin yok-oluşu arasında tuhaf bir simetri bulunur" (13).²¹ Diken bu üç nihilizmin dışına, anti-nihilizm olarak adlandırdığı kusursuz nihilizmi yerleştirir (16). Bu, Nietzsche'nin çekici gibi yeni değerler yaratmak adına eski olanı ortadan kaldırır. Zerdüşt kusursuz nihilist tipinin dayanağı olarak görülebilir. Nietzsche'nin belirttiği gibi: "Bir sonsuz merdivendir onun üzerinde inip çıktığı; herkesten daha ötesini görmüş, daha ötesini istemiş, daha ötesini başarmıştır" (1999: 80). Kusursuz nihilist, içkin değerler yaratmak adına sürekli yeni ve farklı olanı yaratmak için yıkmak zorunda kalır. "Anti-nihilizm, paradoksal olarak, içkin değerler, yeni bir yaşam şekli üretmek için kendi kendine sırt çeviren, kendi kendini yıkan ve alt eden bir nihilizmdir" (Diken: 16).

²¹ Nietzsche insandaki aktif ve pasif nihilizmi şöyle yorumlamaktadır: "Nispi gücünün en üst noktasına şiddetli bir yok etme gücü olarak ulaşmaktadır- aktif nihilizm olarak. Bunun karşısında: Artık saldırmayan bitkin nihilizm ki bunun en ünlü biçimi Budizmdir; pasif bir nihilizm, zayıflığın işareti. Tinin gücü aşınmış, tükenmiştir" (2014: 38).

1.1. Dinsel Nihilizm

Dinsel nihilizmi²² bu dünya yerine aşkın olan dünyaya sığınmak olarak anlamlandırırız, Bresson'un *Günah Melekleri*'nde Anne-Marie, taşra papazı ve Jeanne d'Arc bunun en bariz örneklerini oluşturmaktadır. Ancak bu karakterlerde, çelişkili bir biçimde, yaşama yönelik bir arzu da bulunmaktadır. Bu yanı sıra, hınç ve çilecilik üzerinden tanımlanan dinsel nihilizmle tam olarak uyuşmazlar. "Eyleme geçmeyen hınç insanı, rahipte, rahibin güç istencinde, kendini bu zayıf hınç durumundan kurtarabilecek bir araç bulur" (Diken: 35). *Günah Melekleri*'nde Anne-Marie diğer rahibelerde rastlanmayan bir canlılığa ve heyecana sahiptir. Jeanne d'Arc, duyduğu inancın kusursuzluğu ve ölüm karşısındaki cesaretiyle yargıçları büyük bir hayrete düşürür. Aynı zamanda bir savaşçı olan Jeanne d'Arc'ın arzu dolu duyguları, çileci bir rahibenin edilgen tavrından farklıdır. Taşra papazı ise, şehirdeki doktora gitmek için kendisini tren istasyonuna kadar bırakan genç bir adamın motosikletine bindiğinde, kendini ilk kez hafiflemiş ve gençleşmiş hisseder. Bu hissettikleriyle o zamana kadar kendisini baskı altına almış olduğunu fark eder. Duygulanımlarını şöyle aktarır: "Sonrasında, nasıl öyle mucizevi bir şekilde genç hissedebildim ki? Evet, yol arkadaşım kadar genç. Her şey bir anda çok basit göründü. Gençlik kutsanmış. Aldığınız bir risk ve bu risk bile kutsanmış." Taşra papazının bu başı dik haliyle, başı eğikkenki hali arasında bir ayrım yapabiliriz. Bu ayrımı Deleuze Kafka karakterleri için kullanır.

²² Nietzsche dinsel nihilizmi şöyle tarif etmektedir: "Hastalar ve ölüm döşeğindekiydiler, bedeni ve yeryüzünü aşağılayanlar, göksel olanı ve kurtarıcı kan damlasını icat ettiler: ama bu tatlı ve keder verici zehirleri de bedenden ve yeryüzünden almışlardı!" (2006: 34).

Eđik bař (Portre fotođraf) = ket vurulmuř arzu, itaat etmiř ya da itaat ettirici, etkisizleřtirilmiř, en dūřuk dūzeyde bađlantılı, çocukluk anısı, yerliyurtluluk ya da yeniden-yerliyurtlulařma.
Dik bař (Mūzikal ses) = dođrulan ya da kaan ve yeni bađlantılara açılan arzu, çocukluk blođu ya da hayvansal blok, yersizyurtsuzlařma (2001: 10).

1.2. Edilgen Nihilizm (İstenç Hiliği)

Edilgen nihilizmde, hiçbir ařkın veya içkin deđere karřı bir istenç yoktur. Bu, eylemin anlamını kaybettiđi saçma bir dūnya anlayıřını beraberinde getirmektedir. Būlent Diken'in Lermontov'dan örnek verdiđi Pechorin de böyle birisidir. "Gelecekten hiçbir beklentisi olmayan bu adam, en alt seviyede bir yařam, salt hayatta kalmaktan ibaret bir yařam sūrer. Bu deđerleri olmayan 'saçma' dūnyada, simgesel deđiř tokuř imkānsız hale gelir" (40). *Boulogne Ormanı Kadınları*'nda Jean, Agnès'e karřı duyduđu ařkın karřılıksız olduđu řūphesiyle, 'yařama arzusunu kaybettiđini, sadece uyumak istediđini,' belirtir. *Bir İdam Mahkūmu Kaçtı*'da Fontaine ve birkaç mahkūm dıřında (Terry, Orsini, Jost) hiçbir mahkūmun kaçmaya dair bir eylem ve dūřūncesi yoktur, edilgen bir korkuyla beklerler. Hebrard, Fontaine'ne řunu söyler: 'Burada kaçmayı tek dūřūnen sensin.' *Yankesici*'de, Michel de böylesi bir edilgen nihilizmden izler tařımaktadır. Arkadařı Jacques'e iřsiz olduđunu, kendisi için iř adresleri olup olmadıđını sorar; ancak Jacques'in verdiđi iř adreslerine gitmek yerine kendi bildiđi yoldan gider. Michel'in tek inandiđı deđer hırsızlık yapmak gibi grūnūr. Michel annesinin lūmūnden sonra Jeanne'a, 'Tanrı'ya sadece ū dakikalıđına inandım' der. Hasta olan annesini görmek yerine, usta bir hırsızın peřinden gider. Michel bir sahnede Jeanne ile birlikte bir kafede

otururken hiçbir şey yapmadan öylece durmaktadır. Jeanne bunun üzerine, ‘gerçek yaşamın içinde değilsin, başkalarını ilgilendiren hiçbir şeyle ilgilenmiyorsun’ der. Michel’in o anda aklında sadece çalacağı cüzdanlar vardır. Gerçek dünyanın yerine, çalacağı paralardan oluşan bir hırsızlık dünyası yaratmıştır. Çalmak dışında hiçbir istence sahip değilmiş gibi davranır. Gagnebin, Michel’in bir savunma mekanizması olarak kendini ötekinden tecrit etmesi, duygularını soğutma gerekliliğiyle mesafeli davranması, bir başka savunma mekanizması olan geçersiz kılma ve hareketsizlik üzerinden psikanalizini yapmaktadır (2011: 89-91).

Rastgele Balthazar’da Marie de ne yapacağını bilemeyen hareketleri yüzünden istemediği birliktelikler yaşar. Bu anlamda yaşama karşı önceden planlanmış değerleri yoktur ve pasif bir biçimde yaşar. Marie, bir bankta otururken kendisiyle evlenmek isteyen çocukluk aşkı Jacques’e, ‘Bu sıra üzerinde hâlâ isimlerimizi görüyorsun, oyunlarımızı, Balthazar’ı, fakat ben hiçbir şey görmüyorum. Hiçbir şey hissetmiyorum, kalbim ve duygularım yok benim’ diyerek aşka olan inançsızlığını gösterir. Marie, Merchant’a, ‘Paraya değil, arkadaşına ihtiyacı olduğunu’ söylemesine rağmen Merchant ile birlikte olur. *Bir Hayalcinin Dört Gecesi*’nde Jacques de edilgen nihilizmden izler taşımaktadır. Jacques Marthe’a karşı sevgi beslemesine rağmen, Marthe’ın yazdığı mektupları sevgilisine götürür. Jacques kendi sesini kaydederek Marthe karşı söylemediklerini bu yolla gidermek ister gibidir. Filmin sonunda Jacques, Marthe beklediği sevgilisine kavuştuğunda, herhangi bir eylemde bulunmaz. *Herhalde Şeytan*’da eroin bağımlısı, isteksiz bir biçimde sürüklenir gibi yaşayan Valentin karakterini de edilgen bir nihilist olarak düşünebiliriz. Valentin, Charles’ın karşılığında

para vereceğini söylemesi nedeniyle onu hiç düşünmeden öldürür. Bu filmdeki karamsar atmosfer ile ilgili olarak Enis Batur şöyle bir yorumda bulunmaktadır:

Yaşlı yönetmen genç dünyaya bakıyor. Zor, zorlu iş. Filmin, kendisini hayta bir arkadaşına intihar ettiren delikanlı kahramanı dört dörtlük bir uyumsuz. Yeryüzünden umudunu hemen kesmiş, siyasal ideolojilere ve dinsel inanca sırtını dönmüş, bir tek yaşamdan olsa gene iyi: Ölümden de nefret eden bir köktenci. Hızla sonunu hazırlayacak. Yaşlı yönetmen de yeryüzünden, genç insanlara kalan çözümsüzlüklerden yorgun besbelli. Yarı yarıya alıntılar yoluyla ekolojik katastrofu gösterip kahramanını itmeyi seçiyor. En doğrusu bu. Kalınamayacak ölçüde çamura gömülmüş hayattan çekilip gitmek (2007: 168).

1.3. Radikal Nihilizm (Hiçlik İstenci)

Radikal nihilizmde kişi, eğer istediği üstün değerler gerçekleşmiyorsa, bu dünyanın yok olmasını veya kendisini yok etmeyi arzular. İntihara eğilimli olan bu nihilizm tarzı yaşama karşı büyük bir umutsuzluk beslemektedir (Diken: 44). *Günah Melekleri*'nde neşeli şarkılar söyleyen, çiçeklere meraklı Anne-Marie'nin tam karşısı bir karakter olan Thérèse, cinayet işledikten sonra manastıra sığınırken, 'geriye dönemem, dünyadan nefret ediyorum' der. Bu dünyaya olan nefreti radikal nihilizm tarifıyla uyuşmaktadır. Nietzsche hiçliği arzulayanlarla olan hesaplaşmasında, onların şu sözlerle yakınıp durduklarından söz etmektedir: "Niye yaşamalı? Her şey boş! Yaşamak –havanda su dövmektir; yaşamak –kendi kendini yakıp kavurmak ve yine de ısınamamaktır" (2006: 231). *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da Fontaine'nin bitişiğindeki hücrede kalan ve Fontaine'nin pencereden konuştuğu, tüm umutlarını yitirmiş, kendini öldürmek isteyen yaşlı Blanchet de böylesi örneklerdendir. Bresson'un Mouchette karakteri ise istediği

gibi bir hayat yaşayamaz; babasının baskısı, annesinin hasta olması, okulda öğretmenin şiddeti yüzünden istemeden Arsène ile birlikte olur. Bu anlamda hayata karşı radikal biçimde nihilist duygular beslemesi için potansiyel bir ortamda bulunmaktadır. En sonunda da tutunacağı hiçbir değer kalmadığında intihar eder. Mouchette, başka bir yaşam düşüyle hareket etmektedir; bu yüzden lunaparkta çarpışan arabalara biner, sonrasında ormana gider; başka bir yaşam gerçekleşmeyince kendini ortadan kaldırmak ister. Albert Camus da intihar ile hiçlik istenci arasında doğrudan bir ilişki olduğuna işaret etmektedir. “Sağlam insanlar arasında bile kendi intiharını düşünmemiş bir kimseye rastlanamayacağına göre, bu duyguyla hiçliği istemek arasında dolaysız bir bağ bulunduğu fazla açıklama yapılmadan da benimsenebilir” (2012: 24).

Tatlı Bir Kadın'da Elle ise, aldattığı eşi Luc tarafından yakalanınca adeta yaşama küser. Luc bu olayı unutturmak için çaba harcar, ancak Elle artık yaşama karşı bütün arzusunu kaybetmiştir. Kafasındaki ideal aşk gerçekleşmeyince intihar etmeyi seçer. *Herhalde Şeytan*'da Charles her şeye olan inancını kaybetmiş, dünyanın yok olacağını düşünen radikal bir nihilisttir. Charles yaşam tarzı olarak Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler* romanındaki İvan karakterini çağırıştırır. Bülent Diken de İvan karakterini radikal bir nihilist olarak adlandırmaktadır:

Şeytanın aşağılayıcı bir ironiyle “büyük adam” dediği, gerçek şeytana hasret kalmış bir XIX. yüzyıl radikal nihilisti olan İvan'dır. İvan, hor gördüğü toplumdan kurtulmak ister fakat ne yapacağını bilemez; şiddetli yadsıma ve etkisiz edimler dışında bir şey gelmez elinden. Ama emin olduğu bir şey vardır: Modern toplumun sunduğu sakinleştirici, edilgin varoluş yerine hiçliği ister o. Boşluğa, “hiç”e dokunmak, bir gerçeklik vaadine dönüşür. Yıkım, yaşamın kıyısında bir deneyimdir (2011: 14).

Charles, arzuları doğrutusunda yaşayamayınca derin bir umutsuzluğa kapılır ve her fırsatta kendini öldürmeye çabalar. Önce nerede tanıştıklarını bilemediğimiz bir kadınla birlikte olduktan sonra, kendini bir banyoya kilitleyerek küvette boğmaya çalışır. Sonra kendini öldürmek amacıyla sokak müzisyenlerinden bir silah çalar, ancak bunu gerçekleştiremez. En sonunda bu silahı satın alır ve Valentin'den kendisini öldürmesini ister. Valentin de onu bir mezarlıkta öldürür. Bu sahne aynı zamanda Abbas Kiarostami'nin *Kirazın Tadı*'nda (*Ta'm e guilass*, 1997) uzandığı çukurda ölürse, mezarını toprakla örtmesi için arabasıyla birilerini arayan Mr. Badii (Homayoun Ershadi) karakterini akla getirmektedir. Mr. Badii de yaşama olan inancını kaybetmesi ve intihar eğilimiyle radikal bir nihilisttir. *Para*'da Yvon'un bir hiç uğruna hapse girmesi, bu yüzden eşinden ayrılması ona bu dünyaya olan inancını kaybettirir. Bu duyguyla hapisten çıkar çıkmaz, kaldığı bir kır evinde yaşlı-çocuk bütün aile üyelerini öldürerek, büyük bir katliama yol açar. Yvon başka bir deyişle intihar etmek yerine cinayet işlemiştir. Walter Benjamin de intihar duygusu ve eylemi ile modernizm arasında doğrudan bir bağ olduğunu düşünmektedir.

Modernizmin insanoğlunun doğal ve üretken temposunun önüne çıkardığı engeller, insanoğlunun güçleriyle orantılı değildir. Bu durumda insanın felce uğraması ve kurtuluşu ölümden araması, anlaşılır olmaktadır. Modernizm, damgasını kendisine düşman olan bir anlayışa hiçbir önem vermeyen, kahramanca bir idarenin altına vuran intihar olgusunun işaretini taşımak zorundadır. Bu intihar bir vazgeçiş değil, ama kahramanca bir tutkudur (2012: 169).

1.4. Kusursuz Nihilizm

Üç nihilizm türünün dışında olan kusursuz nihilizmde üst-insan, kendi zayıflıklarını alt ederek kendisi üzerinde yükselir. Bu anlamda hayata karşı kin ve düşmanlık beslemez, onu olduğu gibi olumlayarak kendi gücünü artırmaya çabalar. Nietzsche bu olumlamayı şöyle dile getirmektedir: “Nedir yaşam? Yaşam şudur: Ölmek isteyen bir şeyden sürekli ayrılma; yaşam şudur: İçimizde, yalnız içimizde de değil, zayıf olan ne varsa, onlara karşı acımasız ve ödün vermez olan (...)” (2009: 47). Bu aynı zamanda üst-insanı daha özgür kılan içkinlik koşullarını, yeryüzüne inancı ortaya çıkarır. “İçkinlik fikri, dördüncü nihilizm türünü, üst-insanın ‘kusursuz nihilizm’ini olanaklı kılar. Bu nihilizm türü, kendi sınırlarını arar ve içkin değerler yaratmak için kendine düşman olup kendini yıkar” (Diken: 48). *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*’da Fontaine tüm olumsuzluklara rağmen kararlılığını yitirmez. Her gün hapisaneden kaçmak için kılı kırk yarararak düşünür ve çaba harcar. Bu ısrarlı çabaları sonucu özgürlüğüne kavuşur. Bu anlamda Fontaine kendini yıkararak, özgür bir Fontaine yaratmasıyla kusursuz bir nihilisttir. *Rastgele Balthazar*’da Marie ile ilişkiye giren ve sınırdan kaçak mallar getirip, götüren Gérard, kusursuz nihilizme yakın bir karakterdir. Arnold, amcasının servetine konduğu gece verdiği içkili partide Gérard bütün içki şişelerini kırıp, dökerek yıkıcılığını gösterir, daha sonra Marie yerine başka bir kız ile dans eder. Gérard, şiddete yatkın ve yıkıcı olduğu kadar, aynı zamanda bir fırıncıda çalışarak kendine daha düzgün bir hayat kurma peşindedir. Ancak Gérard tam olarak içindeki şiddet duygusunu ve başkalık özlemini

hayatını kusursuz kılmak için uygulayamaz, daha çok tepkisel bir düzlemde hareket eder.

Bir Hayalcinin Dört Gecesi'nde Jacques tesadüfen tanışıp, âşık olduğu ve ölümden kurtardığı Marthe'dan ayrıldıktan sonra, hiçbir şey olmamış gibi resmini yapmaya devam eder. Bu, ne olursa olsun yaşamı olumlayan tavır, Jacques'i kusursuz nihilizme yaklaştırır. *Gölün Lancelot'su*'nda Lancelot, kraliçe ile gizli bir ilişki yaşamaktadır; biraz bu gerçek açığa çıkmasın, biraz da kendisi hakkındaki söylentilere son vermek amacıyla, ölümcül bir turnuvaya katılmayı göze alır. Bu turnuva, katılımcıların at sırtında keskin uçlu mızrakları ile rakiplerine ölümcül bir darbe vurarak attan düşürmeleri ile sonlanan bir yarışmadır. Lancelot bu yarışmadan, yaralanmış ancak büyük bir başarı kazanmış olarak ayrılır. Bu kazandığı zafer Lancelot'un gücünü ve saygınlığını artırır. Filmin sonunda Kral Arthur, kraliçenin Lancelot ile ilişki yaşadığını öğrenmesine rağmen onları bağışlar. Lancelot'un bu bağıştan sonra tekrar Mordred'e karşı Kral'ın yanında savaşmaya gitmesi, kin ve nefretten ne kadar uzak olduğunu gösterir. Lancelot'u tüm bu savaşmaktan, fedakârlıktan ve çaba harcamaktan kaçınmayan olumlu özellikleri ile kusursuz bir nihilist olarak değerlendirebiliriz. Fontaine'nin demir parmaklıklı pencere komşusu Blanchet ile olan diyalogu, kusursuz nihilist karakter tipi ile radikal nihilist karakter tipi arasındaki ayrımı görmek açısından önemlidir.²³ Fontaine'nin tahta kapısını oyup kaçmak istemesine karşılık Blanchet, 'Neden yapıyorsun?' diye sorar. Fontaine, 'Kavga için. Duvarlara, kendime, kapıma

²³ Benzer bir ayrım *Herhalde Şeytan*'da kendini öldürmek isteyen Charles ile her şeye rağmen yaşamaktan yana olan Michel arasında da yapılabilir.

karşı yaptığım bir kavga. Bay Blanchet, siz de kavga etmelisiniz. Ve umarım...' diye cevap verir. Fontaine ile Blanchet arasındaki diyaloglar şöyle devam eder:

Blanchet: 'Neyi umarsın?'

Fontaine: 'Özgür kalıp, eve dönmeyi.'

Blanchet: 'Özgürlük?'

Fontaine: 'Seni bekleyen birileri...'

Blanchet: 'Hiçkimse'

Fontaine: 'Arkadaşın?'

Blanchet: 'Hiç arkadaşım yok.'

Fontaine: 'Yine de dövüş, buradaki herkes için dövüş. Kendini izle.'

Blanchet: 'Sonra ne yapacaksın?'

Fontaine: 'Seni izliyorum, bu beni cesaretlendiriyor.'

Blanchet: 'Eğer cesaretim olsaydı kendimi öldürürdüm.'

2. Melezlikler

Modern toplum, tüm değerlerine karşı gelen nihilist ve anti-nihilist bireylerin yanı sıra, bu değerleri sorgulayan melez bireyler de yaratmaktadır. Bu melez bireyler, aynı zamanda eli kulağındaki postmodern bir çağın da habercisidirler. "Bir ben (self) çok şey

ifade etmez, ancak bir ada olan ben de yoktur. Her ben eskisinden daha çok hareketli ve karmaşık olan bir ilişkiler yumağından varolmaktadır” (Lyotard, 1990: 23). Bu bireyler hem bir kurban, hem de bir cellâttırlar. Bu bireyleri aynı zamanda sanayi toplumunun kuyusunda bırakılmış anti-kahramanlar²⁴ olarak da yorumlayabiliriz.

Gelişmiş sanayi çağı asla kahramanca direnişin ya da soylu aşkınlığın çağı olarak idealleştirilemez. O, bölük pörçük, belirsiz, acı dolu, zaman zaman biçimsiz ve üstelik de anti-romantiktir. Tanrı’dan ve doğadan kopuk yaşamı, ahlaki yapıları bozulurken bile sürmelidir. Karşı-kahraman (anti-heroic) olan modernist kahraman, genellikle maddi dünyada ayrıcalıklara sahip, ancak ruhunun derinliklerinde yoksul bırakılmış, sorunlarla kuşatılmış bir savaşıdır. Bu modernlik görüşü yirminci yüzyılın; ondokuzuncu yüzyılın iyimser ve ilerlemeci düşünce yapısına meydan okuyuşunun bir parçasıdır (Orr: 28).

Herhalde Şeytan’da Charles ve *Para*’da Yvon radikal nihilist olmakla birlikte böylesi karakterlerdir. Bu karakterler aynı zamanda üç Fransız polisiye filminde birlikte oynamış olan Alain Delon ve Jean Gabin’in temsil ettikleri kırılğan, anti-kahraman oyunculuk tarzlarıyla (Ulusay, 2011: 69,103) benzer bir yazgıyı paylaşmaktadırlar. Bu çok konuşmayan, özgürlüğüne düşkün, yalnız karakterler ile Bresson’un karakterleri arasında yakınlıklar kurulabilir. Özellikle Gabin’in canlandığı ve ana karakterlerin ya intihar ettiği ya da birini öldürdükleri trajik son dışında eylemin sınırlı olduğu filmler (89) yapı olarak Bresson sinemasının durgunluğunu çağrıştırır. Gabin aynı zamanda çok konuşmayan ve kendini yüzüyle ifade eden minimalist oyunculuk tarzıyla (96) Bresson’un otomat modellerine benzemektedir. Bresson’un otomat karakterlerini yarı

²⁴ Ira Konisberg anti kahramanları şöyle tanımlamaktadır: “İnsani zaafıya yatkın, ancak aynı zamanda özel bir ahlaki kod geliştiren ve kimi zaman kendilerini toplumla çatışmaya zorlayan bireysel bir dürüstlük sergileyen yabancılaşmış ve dışlanmış karakterler” (aktaran Ulusay, 2011: 90).

‘nihilist,’ yarı ‘anti-kahraman’ olarak değerlendirirken bir zorluğu göz önüne almak gerekmektedir. Bu da bütünüyle herhangi bir sınıflandırmaya girmeyen karakterlerin kaotik ve melez durumlarıdır.

d. Yabancılaşma

Bresson’un insani ilişkilerin yabancılaştığı modern Fransız toplumunda, aşkın imkânsızlığına dair Dostoyevski’nin öykülerinden uyarladığı iki filmi özellikle önemlidir: *Tatlı bir Kadın* ve *Bir Hayalcinin Dört Gecesi*. *Tatlı bir Kadın*’da yoksul genç bir üniversite öğrencisi olan Elle, elindeki eşyaları satıp biraz para kazanmak amacıyla, tefecilik yapan Luc’un dükkânına uğrar ve Luc ilk gördüğünde dikkatini çekmeyen bu genç kadına âşık olur. *Bir Hayalcinin Dört Gecesi*’nde ise Jacques, şans eseri görüp intihardan kurtardığı Marthe’ya âşık olur. Fakat her iki filmde de bu aşklar tam yaşanmadan yarıda kalır. Jacques, başıboş gezinmeleri anlamında *Herhalde Şeytan*’da Charles’ı andırır, ancak resim yapmasıyla farklı bir varoluş tarzı sunar. Jacques, aynı zamanda Walter Benjamin’in hem büyük şehrin hem de burjuva sınıfının eşiğinde durduğunu belirttiği Flâneur’u akla getirir. Flâneur, “henüz hiç birinin ağırlığı altında ezilmiş değildir. Hiçbirinin içinde kendini yuvasında hissetmemektedir henüz. Sığınacak köşesini kalabalıkta arar” (2002: 39). Jacques, sokakta dünyaya yeni gelmiş biri gibi şaşkın bir biçimde dolaşmakta, yanından geçen alımlı kadınlara bakmakta, mağaza vitrinlerine göz atmaktadır. Bu yanıyla gündelik hayatında sokakla bu şekilde ilişki kurarak, tek başına yaşadığı evin boğuculuğundan kurtulmaya çabalar. Filmde, insanlar sokaktaki kalabalıklar içinde birbirlerinin yanından geçerken, göz göze gelmeye

çekinmektedirler.²⁵ Charles da benzer bir biçimde kendini rastlantılara kaptırır, ancak bu rastlantıları kendini öldürmek için kullanır. Yabancı bir kadınla birlikte olur ama aynı zamanda banyoda kendini boğmaya çalışır, sokak müzisyenleri ile karşılaşır ama onlardan silah çalarak kendini vurmayı dener. Charles ile Jacques’i birleştiren şey ise sokakta, kaldırımlarda sıkıntıyla gezinmeleridir. Bu yanıyla birer Flâneur’durlar.

Cadde, Flâneur için konuta dönüşür; sokaktaki adam, kendi dört duvarının arasında nasıl evinde olduğunu duyumsarsa, Flâneur de bina cepheleri arasında kendini evindeymiş gibi duyumsar. Onun gözünde emaye kaplı parlak firma tabelaları, aşağı yukarı bir burjuva salonundaki yağlı boya tablo gibi bir duvar süsüdür; duvarlar, not defterini dayadığı yazı masasıdır; gazete kulübeleri kitaplıklarıdır; café’lerin balkonları da, işini bitirdikten sonra eğilip sokağa baktığı cumbalardır. Yaşam bütün çok yönlülüğüyle, değişikliklerden yana bütün zenginliğiyle ancak kurşunî parke taşlarının arasında ve despotizmin oluşturduğu bir arkadüzlemin önünde göverebilir (Benjamin, 2012: 131).

Bresson sinemasında birbirine yabancılaşan karakterlerin varlığı, aynı zamanda modern kapitalist çağın bir özelliğidir. Bu çağdaki sanayileşme, mülkiyet ilişkileri insanları bir meta gibi alınıp satılır bir nesneye indirgemıştır. Paranın varlığı, insanların birbirleriyle çıkarsız ilişkiler kurması önünde bir engel olarak durmaktadır. Modern çağda Tanrı ölmüştür, onun yerini paranın hiçleştiren ve yücelten değerler dünyası

²⁵ Friedrich Engels kent yaşamında sokaklarda gerçekleşen yabancılaştırıcı değişimi, Londra üzerinden şöyle açıklamaktadır: “Bütün sınıflara ve mevkilere mensup, birbirlerinin yanından geçip giden bu yüzbinler, aynı niteliklerin ve yeteneklerin taşıyıcısı olan, aynı ölçüde mutluluğu isteyen insanlardan oluşmuyor mu? ... Oysa onlar hiçbir ortak yanları, birbirleriyle hiç ilgileri yokmuşçasına, birbirlerinin yanından geçip gidiyorlar; üzerinde kendiliklerinden anlaşmaya varmış oldukları tek nokta, kalabalığın karşılıklı hızla akıp giden kolları birbirinin yolunu kesmesin diye, herkesin kaldırımın sağından yürümesi; ama çevresindekilere bir kez olsun bakmak, kimsenin aklına gelmiyor. Bu toplum teklerinin yığıldıkları mekân küçüldükçe, her bireyin o acımasız umursamazlığı ve her türlü duygudan yoksun, yalnızca kendi özel yararları üzerinde odaklaşması, daha bir itici ve yaralayıcı biçimde belirginleşiyor” (aktaran Benjamin, 2012: 152).

almıştır. Bresson'un son filmleri de bu karamsarlığı yansıtır. Modernite ve yabancılaşma arasındaki ilişki üzerine Lefebvre'nin şu saptamaları da önemlidir:

Modernite birbirine ayırlamayacak biçimde bağlı ancak birbiriyle çelişkili iki görünüm verir. Yabancılaşmayı en üst düzeye çıkarır. Eski yabancılaşmalara yeni ve gittikçe ağırlaşan bir başkasını ekler: teknik yabancılaşma. Tersine dönen dünya gerçek dünya olur. Ancak aynı zamanda, bu aşırı yabancılaşmanın içinde, yabancılaşmadan uzaklaşma olgusu da aciliyet ve önem kazanır. Bu son olgu da gerçekleşir. Modernite, gerçekleşmemiş olan topyekûn ihtilali karikatürize eder ve onun nemasını toplar. İster istemez, beceriksizce ve kötü biçimde, modernite, tersine dönmüş olan ve ayaklarının üzerinde durmayan dünyada devrimin görevlerini yerine getirir: Burjuva yaşamının eleştirisi, yabancılaşmanın eleştirisi, sanatın, ahlakın ve genellikle ideolojilerin eriyip gitmesi, vb. (2002: 134).

Yabancılaşmanın varlığı toplu taşıma araçlarında, metrolarda birbirlerinden habersiz gibi davranan modern şehir insanlarında da açığa çıkmaktadır. Özellikle *Yankesici*, *Bir Hayacının Dört Gecesi* ve *Herhalde Şeytan* filmlerinin metro ve otobüs sahnelerinde yabancılaşmış insan ilişkileri belirgin bir biçimde gözlemlenir. *Yankesici*'de Michel metroda hırsızlık yaparken kimsenin dikkatini çekmez. *Bir Hayacının Dört Gecesi*'nde Jacques otobüste ses kayıt cihazını açar ve 'Marthe' diye yinelenen sesler duyulur ama ne karşısında oturan iki kadın, ne de otobüsteki diğer yolcular bir tepki gösterir. *Herhalde Şeytan*'da ise Charles ve Michel otobüste hükümet hakkında konuşurlarken, bir adam tedirgin olmuşçasına söze karışır. Bu olaydan sonra diğer yolcular da birbirlerine bakmadan görüşlerini dile getirirler. Sonra otobüs öndeki bir araca çapıp kaza yaptığında, şoför mekanik bir biçimde kapıdan dışarı çıkarken yolculardan

herhangi bir ses çıkmaz.²⁶ Ayrıca otobüs, otomatik olarak açılıp kapanan kapıları, otomatik kart okuyucusu makinesiyle, insanların yüz yüze ilişkiye gerek kalmadan bir arada varolabildikleri geçici bir uzamdır. Simmel, bu durumun insanlar arasında yarattığı tedirginliğin nedenini, insanların uzun süre konuşmadan birbirlerine bakmak zorunda kalmalarına bağlar.

Duymadan gören... Görmeden duyardan çok daha tedirgindir. Burada, büyük kentin sosyolojisi açısından karakteristik bir nokta söz konusudur. Gözün etkinliğinin, kulağın etkinliğine oranla daha ağır basması... Büyük kentlerde yaşayan insanlar arasındaki karşılıklı ilişkileri belirleyici bir öğedir. Bunun başlıca nedeni de toplu taşıt araçlarıdır. Ondokuzuncu Yüzyıl'da, otobüsler, trenler ve tramvaylar gelişmezden önce, insanlar birbirlerine tek kelime söylemeksizin, dakikalarca, hatta saatlerce bakmak zorunda değillerdi (aktaran Benjamin, 2012: 132).

Tarihsel olarak sinemada modernist dönem içerisine yerleştirdiğimiz Bresson sineması aslında hiçbir dönemselleştirmeye kolayca teslim olmayan bir niteliğe sahiptir. Bresson'un kendine özgü sineması modern dönemin sorunlarından, etkilenmelerinden tamamen bağımsız değildir. Modern çağın nihilizm, yabancılaşma, iletişimsizlik, inanç bunalımı gibi sorunlarını bünyesinde taşımaktadır. Bresson sinemasında modern çağın görüntüsü, tıpkı Dostoyevski romanlarındaki karakterler gibi çok boyutlu ve derinlikli ruhsal karmaşalara sahip karakterler yaratılarak verilir.²⁷ Bresson tüm bu modern

²⁶ Deleuze eylem imgenin krizine bağlı olarak zihinsel imgenin doğuşu sırasında, sinemadaki kırılmalardan bahseder. Bu anlamda gerçekliğin rastlantısal oluşuna örnek olarak verdiği *Taksi Şoförü*, yabancılaşma ve kayıtsızlık arasındaki ilişkiyi düşünmek açısından önemlidir: "Scorsese'nin *Taksi Şoförü*'nde [*Taxi Driver*], şoför kendini öldürmek ve siyasi bir cinayet işlemek arasında tereddüt eder ve bu planların yerine en sondaki katliamı gerçekleştirdiğinde, sanki bunun gerçekleştirilmesi onu önceki kararsızlıklardan daha çok ilgilendirmiyormuş gibi, yaptığına kendi de şaşırır" (2014: 267).

²⁷ Nurdan Gürbilek Dostoyevski karakterlerinin karmaşasını ve ikilemlerini şöyle betimlemektedir:

sorunları yalnızca gösterir ve bunu yaparken hiçbir siyasal ve etik reçete sunmaz. Bresson modern çağın sorunlarına çözümler sunmaz ancak sinemanın imkânlarını kullanarak eşine az rastlanır görsel bir saflık peşinde koşar.

“Büyük hayallerle bunlara ulaşamayacak kadar aşağılık olduğu sezgisi, yüksek tahayyüllerle bir ‘ayakkabı fırçası’ kadar değersiz olduğu düşüncesi, büyük bir gururla dipsiz bir hiçlik duygusu arasında yaşadığı gelgit, bütün bu savrulmaları tek bir kader gibi yaşayan Dostoyevski kahramanlarının da anahtarı olmalıdır” (2008: 28).

İKİNCİ BÖLÜM

Bresson Sineması Üzerine Kuramsal Tartışmalar

Sinema-felsefe ilişkisi, imge ve kavram ilişkisidir. Ama bizzat kavramın içinde imgeyle bir ilişki ve imgenin içinde de kavramla bir ilişki vardır (...)

Gilles Deleuze²⁸

a. Tinsel Otomatlık ve Minimalist Üslup

Bresson'un oyuncu anlayışı ile minimalist üslubu arasında doğrudan bir bağ bulunmaktadır. Çok az konuşan ve hareket alanı sınırlı olan oyuncular, az şeyle çok şey anlatmak anlamına da gelen minimalizmle örtüşmektedirler. Bresson az ve çok arasındaki ilişki için şunları belirtir: "Azıyla yapabilen çoğuyla da yapabilir. Çoğuyla yapabilenin ise mutlaka azıyla da yapabileceğini söyleyemeyiz" (1992: 29). Bresson karakterlerinin elleri çoğunlukla yüzleri yerine geçmekte ve dokunsal bir görsellik yaratmaktadır. Bu anlamda parçalı mekânları birbirine bağlayan eller üzerinden mekânsal bir minimalizm de yaratılmaktadır. Mekânsal minimalizm hapisane hücreleri, odalar, sokak köşeleri, kapalı ortamlar üzerinden ortaya çıkmaktadır. Bresson,

²⁸ *Müzakereler*, çev. İnci Uysal, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2013, s. 72.

oyuncularını bu kapalı ve sınırlı mekânlardan geçirerek sonsuz bir tinsellikle kuşatmaya çalışır gibidir. Oyuncuların tinselliği için Susan Sontag şunları belirtmektedir:

Filmler sadece, filmlerde görünen kişilerin isteminin es geçilmesiyle yapılabilir; onların yaptıkları şeylerin değil, oldukları şeyin kullanılmasıyla. Sonuçta: Sadece çabalama sakınlendiğinde, durulduğunda ortaya çıkıp görünür olan, çaba-ötesi tinsel kaynaklar vardır. (...) Claude Laydu'nun filmi yaparken kutsal olanı betimlemeye çalışması ona hiçbir zaman söylenmemişse de, filmi seyrederken onun devinmesinde yakaladığımız şey kutsal olandır (1964: 55).

Bresson bir kez çalıştığı oyuncularıyla, ikinci bir kez asla çalışmamayı yeğlemektedir.²⁹ Genellikle çalıştığı oyuncuları 'model' olarak adlandırır. Bu modeller herhangi bir psikolojik duygulanımdan ve belirlenimden bağımsız tam bir otomat gibi hareket ederler.³⁰ Yüzleri donuk ve ifadesizdir. Bu anlamda Beckett'in karakterlerini akla getirirler. "Beckett'in insanları devinimsiz, ölüce bir hayat sürerler, bütün kişisel özelliklerini yitirmişlerdir, sahiplenecek, isteklenecek, umut edecek hiçbir şeyleri yoktur" (Alvarez, 1999: 239). Kovács'ın da belirttiği gibi, Bresson, özellikle 1950-58 yıllarındaki yazılarında bu model anlayışını geliştirmiştir (2010: 248). Kovács modern sinemada mininalizmin üç çeşitinden bahsetmektedir. Bunlardan ilki Bresson filmlerinin oluşturduğu metonimik minimalizmdir. İkincisi Antonioni'nin 1957-1966 yılları arasında çektiği filmlerin oluşturduğu analitik minimalizm, üçüncüsü ise Ingmar Bergman'ın 1961-1972 yılları arasındaki filmlerinin oluşturduğu dokunaklı minimalizmdir (149).

²⁹ Bunun tek istisnası *Rastgele Baltazar*'da Arnold, *Mouchette*'de ise Arsène rolünde oynayan Jean-Claude Guilbert'tir.

³⁰ Deleuze *Cinema II*'de, bu modeli tiyatro oyuncusuna karşıt olan, otantik bir uyurgezer olarak tanımlamaktadır (1997: 178).

Kovács Bresson'un metonimik minimalizmini ise üç kısımda incelemektedir. Bunlar ekran dışı alanın yaygın kullanımı, üst düzeyde eksilteli anlatı ve üst düzeyde sakin oyunculuk anlayışıdır (150). Bresson'un model anlayışı yoğun olarak *Bir Taşra Papazının Güncesi*, *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*, *Yankesici* ve *Rastgele Balthazar* filmlerinde görülebilir. Daha sonraki filmlerinde de (özellikle *Gölün Lancelot'su*, *Herhalde Şeytan* ve *Para* filmlerinde) bu anlayış devam etmektedir. Kovács, Bresson'un model anlayışı ile Robbe-Grillet'nin yeni roman anlayışı arasında haklı bir benzerlik kurmaktadır. "(...) İfade etmek için psikolojik motivasyonu, kişisel geçmişi, tarihi, ailesi, isimleri ve duyguları ya da motivasyonu olmayan karakterler" (249). Seyirci bu modellere karşı herhangi bir duygulanımsal ilişki geliştiremez, ancak karakterler kendi içlerinde bu duygulanımları yoğun bir biçimde yaşarlar. Michel Haneke, bu model teorisine en uygun örneğin *Rastgele Balthazar* olduğu düşüncesindedir:

Bu teorinin en basit şekilde görüldüğü ve kendi ifadesini en açık şekilde bulduğu yer *Balthazar*'dır. Beyazperdedeki 'kahraman'la özdeşleşme kurulamaz. Bize etkileşim kurmak zorunda olduğumuz hisleri örneklemeyiz. Tam tersine, tek görevi izleyicinin düşünceleri ve duygularıyla doldurulmayı bekleyen boş bir sayfa, bir projeksiyon düzlemi gibidir. Bu eşek, hayatın dayattıkları karşısında üzüldüğünde ya da acı çektiğinde bize oynamıyordu; ağlamıyordu. Biz bu zorunlu 'hoşgörü' ikonasına ağlarız, çünkü duygularını bir oyuncu gibi dışı vuramıyordu. Hayvan Balthazar ve Bresson'un sonraki filmlerinden biri olan *Lancelot du Lac*'taki (Lancelot, Kraliçenin Şövalyesi) zırhı içinde hapsedilmiş, tanınmaz hâldeki şövalye, en ikna edici 'model'lerdir, çünkü tanımlandırılmaları gereği bize bir şeyler göstermeye âcizdirler (2012: 166).

Tatlı Bir Kadın'da Elle, Luc ile beraber Shakespeare'in *Hamlet*'ini seyrederek. Oyundan sonra Elle, evde *Hamlet* kitabını açıp okuyarak, oyuncuların kendilerinden istenen sakinliği ve ölçülülüğü göstermediklerini söyler. Elle'nin kitaptan okuduğu bölümde şunlar yer alır:

Hamlet'in oyunculara tavsiyesi: Verdiğim parçayı, ne olur, dediğim gibi rahat, özentisiz söyle. Çünkü birçok oyuncu gibi söz parlatmaya kalkarsan, mısralarımı şehrin tellallarına okuturum daha iyi. Duyduğun coşkunun bir sel, bir fırtına, bir kasırga gibi de olsa, onu dindirecek bir hava bulmalı, buldurmalsın (...)

Bresson, buna benzer bir çalışma yöntemiyle gerçeklik duygusuna ulaşabileceğine inanmaktaydı. “Modeller (her şey ölçülüp biçildikten, on defa, yirmi defa tekrarlandıktan sonra) otomatikleşip, filmdeki olayların ortasına salıverildiklerinde, etraflarındaki kişilerle ve nesnelere doğru ilişkiler kurarlar, çünkü düşünülmemiş ilişkiler kurarlar” (1992: 22). Bresson'un modelleri sanki bu yeryüzünde yaşamıyormuş gibi hareket ederler, bu anlamda tinsel bir boyut taşırlar. Başka bir deyişle bu modeller bir tür tinsel otomatlardır. Bu tinsel otomatları Deleuze ve Guattari'nin kavramsallaştırdığı organsız bedenlerle karşılaştırmak ilginç olacaktır.³¹ Organsız beden kendi saf arzusuyla hareket etmek isteyen; ama denetim toplumunun kurumları (okul, hastane, ordu, cezaevi, aile) tarafından bu arzusu engellenmek istenen bir varlık kipidir. Bu anlamda organsız bedenler, özgürlüğünü arayan Bresson karakterleriyle bir paralellik

³¹ Organsız beden için Deleuze şunları belirtmektedir: “Organsız beden, yalnızca kutuplar, bölgeler, eşikler ve gradyanlar içeren, duygusal, yoğun, anarşist bir bedendir. İçinden geçen, organik olmayan, güçlü bir yaşamsallıktır. (...) Organsız bir beden edinmek, organsız bedenini bulmak, yargıdan kurtulma yoludur” (2007b: 165, 166). Ayrıca bkz. Deleuze, Gilles ve Félix Guattari [1973] (2012) “1. Bölüm: Arzulama-Makineleri”, *Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni I* içinde, çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları. s. 13-72.

taşımaktadırlar. Bresson modellerindeki tinsel boyut, bu karakterlerin davranışlarında, yüz ifadelerinde, bakışlarında ve özellikle ellerinde maddileşmektedir. Tinsel otomatlar özellikle aşk ve ölüm (intihar) duygulanımları üzerinden kendi varlıklarını yoğun bir biçimde yaşarlar. Bu otomat karakterler, bu duygularla birlikte tinselliği yakalama şansına erişirler. Tinsel otomat gibi hareket eden karakterlerin davranışları rasyonel bir düzlemde, neden-sonuç bağlantılarından bağımsızdır. *Tatlı Bir Kadın*'da Luc, Elle'nin odasında şarkı söylediğini gördükten sonra nedensiz bir biçimde şehirde dolanır, öylesine kendinden geçmiştir ki, yürürken biriyle çarpışır. Demir parmaklıklı bir köprüden aşağıda geçen trene bakarken elleriyle yüzünü kapatır ve şöyle der: 'Bu denli kendimden geçişimin sebebini kimse anlayamazdı.'

Bresson'un 'az, çoktur' anlayışıyla çektiği filmler, aşkın olanı içkin kılan minimalist³² üslubunu ortaya sermektedir. Bu minimalist tavır doğudaki Zen geleneğinin ve Japon Haikularının sessizliğini ve uyumunu içinde taşımaktadır. Doğu sanatlarında, Bresson'un aşkın sinemasında olduğu gibi, dünyevi olan ile metafizik olan arasında bir ayırım yapılmamaktadır (Özdoğru, 2004: 69). Bresson karakterleri sakin ve durgun otomat bedenlerinin gerisinde, tutkulu bir ruhsal derinlik barındırırlar. Karakterlerin nasıl davranacaklarını önceden kestiremeyiz. Bu durum, seyirciyi, düşünce-imgelerle filmi algılamaya davet eder. Bresson'un, "neden sonuçtan sonra gelsin, birlikte ya da

³² Pelin Özdoğru, minimalist sinemanın temel karakteristik yapısına ilişkin olarak şu ilkeleri saptamaktadır: "Minimalist bir film, amatör oyuncu kullanımını destekler. Profesyonelliğin getirdiği aşırı mimikli oyunculuktan kaçınır. / Oyunculukta sadelik ve doğaçlama tercih edilir. / Bir oyuncu bir 'karakter'i karşılar. Birkaç oyuncu aynı 'tip'i oynamaz. / Dekor ve objeler mümkün olduğunca sade ve işlevseldir. / Olanaklar izin verdiği ölçüde doğal ışık kullanılır. / Sabit kamera açıları tercih edilir. Planlar uzun tutulur. / Yapay efektlere başvurulmaz. Dublaj yerine sesli çekim tercih edilir. / Dış müzik gibi destek öğelere sık rastlanmaz" (2004: 68). Burada değinilen minimalist sinema unsurlarının hemen hemen tamamını Bresson sineması için de kullanabiliriz.

önce değil” (1992: 72) diye belirttiği gibi, önce sonuç gösterilerek olayları düşünmemiz için bir boşluk anı yaratılır.

Bresson mekânı daha önce başka hiç bir yönetmenin yapmadığı biçimde kullanır. Eller vasıtasıyla, bağlantısız mekânları birbirine bağlar. Bresson sinemasında mekânlar hep parçalıdır, ya daracık bir oda veya hücre, ya da el üzerinden anlam kazanan herhangi bir yerdir. Bu yanıla Bresson uzamsal bir minimalizm yaratmıştır. Delueze’ün de belirttiği gibi:

Bu görsel küçük mekân parçacıklarını önceden belirlenmediği halde birbirlerine bağlayan nedir? İşte Bresson’da ellerin rolü burdan geliyor: Kenardaki el. Ama bu bir kuram değildir. Felsefe de değildir. Şunu söylüyorum: Bresson’daki mekân tipi kenardaki elin sinematografik bir değer kazanışıdır. Bresson mekânlarının parçalarının birleştirilmesi –bunlar bağlantısız küçük mekân parçacıkları olduğunda- ancak el ile yapılabilir. İşte Bresson’da elin yüceltilmesi bundandır. Böylelikle, Bresson’un hareket-uzam bloğu (*bloc d’étendue/mouvement*), elin doğrudan ortaya çıkan rolünü, bu yaratıcıya ve bu mekâna özgü bir özellik olarak kabul eder. Bir mekân parçacığını somut olarak diğeriyle elden daha iyi birleştirecek bir şey yoktur. Kuşkusuz, Bresson sinemaya dokunma ve temas değerlerini yeniden sokan en büyük sinemacıdır³³ (1998: 24, 5).

³³ 17 Mart 1987’de gerçekleşen bu konferansın tam metni *Trafic* dergisinin 27 No’lu 1998 Güz sayısında ‘Yaratma Eylemi Nedir?’ (*Qu’est-ce que l’acte de création ?*) adıyla yayınlanmıştır.

b. Hareket-İmaj ve Zaman-İmaj

Bresson'un filmlerindeki yapısal unsurların en önemli bileşenleri, kendine özgü bir biçimde kullandığı ses ve imajdır. Buna bağlı olarak Bresson'un model adını verdiği oyuncularını ses ve imaja minimalist bir görüntü tarzı, anlam ve derinlik kazandırır. Bresson ilk çalışmalarında (*Kamu İşleri*, *Günah Melekleri* ve *Boulogne Ormanı Kadınları*) sesi ve imajı kullanma biçimiyle hareket-ımağ³⁴ kuramı içinde yer alır. *Kamu İşleri*'nde Crogandy Cumhuriyeti Başbakanı'nın çeşitli açılış törenlerine ve etkinliklere katılırken yaşadıkları, abartılı bir gülünçlük içinde, nedensel bir olay örgüsüyle sunulur. Bu etkinliklerde yaşanan aksaklıklar, etki-tepki biçiminde müzikal bir güldürünün unsurlarını oluşturmaktadır. Filmde esneyen heykel görüntüsü sırayla başbakanın, halktan insanların, planördeki prensesin, radyocunun esnemesine yol açar. Algılanan heykel imgesi sırayla, eylem imgeye (planörün kaza yaparak düşmesi) ve yüzlerde somutlanan esnemeyle duygulanım imgeye yol açar.

Günah Melekleri'nde ise Anne-Marie'nin manastıra kabul edilmesi, burada tanrısal bir esinle Thérèse'i kurtarmaya çalışması, bu yüzden manastırdan ayrılmak zorunda kalması ve sonunda can vermesi doğrusal bir akış ile verilir. Anne-Marie, yaptığı

³⁴ Deleuze, *Hareket-İmge* kitabında hareket imajların üç biçiminden söz eder: "(...) Hareket-ımgeler, özel bir imgeyle ilişkilendirilir gibi bir belirsizlik merkeziyle ilişkilendirildiklerinde, üç çeşit imgeye ayrılırlar: algılanım-ımgeler, eylem-ımgeler, duygulanım-ımgeler. Ve özel imge ya da olumsal merkez olarak her birimiz, bu üç imgenin oluşturduğu bir düzenekten, algılanım-imge, eylem-imge ve duygulanım-imgenin bir birleşiminden başkaca bir şey değiliz" (2014: 95). Deleuze, bu üç imge biçiminin yokuluşunu da, Buster Keaton'un oynadığı, Beckett'in yazdığı *Film* (1965) üzerinden aktarır. Deleuze göre *Film*'in son sahnesinde karakterin sallanan koltukta uyuması, insandan önceki dünyaya bir gönderme olup, burada "Beckett, ışıklı içkinlik düzlemine, madde düzlemine ve bu düzlemdeki hareket-ımgelerin kozmik anaforuna doğru yükselmektedir" (98). Bresson'un *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*, *Mouchette*, *Gölün Lancelot'su* filmlerinin son sahnelerinde ana karakterlerin ölüm tarzı, bu üç imge biçiminin yokoluşuna örnek verilebilir.

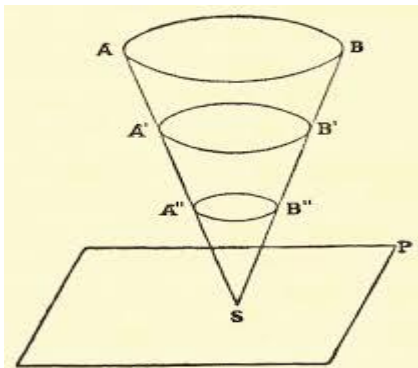
seçimlerin sonuçlarına katlanmak zorunda kalır, filmde bu anlamda herhangi bir belirsizlik anı yoktur. Ancak Anne-Marie'nin manastırdan ayrıldıktan sonra, yağmurlu bir gecede ne yapacağını bilemeden, manastırın kurucusu Jean-Joseph Lataste'ye yakardığı ve bayıldığı sahne, hareket-imge düzeneğinden bir kopuşu imlemektedir. Burada Anne-Marie aşkın olan Tanrı ile özel bir ilişkiye girerek, klasik neden-sonuç bağlantılarının ve rasyonel anlamların dışına taşar. Bu sahne aynı zamanda harekete bağlı etki ve tepki ile ilerleyen filmin bütünlüğünde zamansal bir aralık açar. Bresson'a özgü aşkın bir anın tinsel bir maddilik biçiminde aktarılmasına tanık oluruz.

Boulogne Ormanı Kadınları'nda varlıklı bir kadın olan H  l  ne, artık sevgilisi Jean'a karşı aşk duyguları beslemediğini itiraf eder. Jean'nın buna öfkelenip, kendisini suçluyacağını sanmasına karşılık, şaşkırtıcı bir biçimde sevgilisi de benzer bir itirafta bulunur. Bunun üzerine H  l  ne'nin sevgilisine karşı planladığı bir intikam planına tanıklık ederiz. Bu plana göre, Jean, kabare dansçısı Agn  s'e âşık olacaktır. Bu son derece rasyonel ve doğrusal bir biçimde gelişen yöntem, Agn  s'in hesapta olmayan bir biçimde, Jean'a âşık oluvermesi ile ters yüz olur. Agn  s'in öngörülemeyen aşkı, bu mantıklı olay örgüsünde bir gedik ağır. Bunun dıŐ ında filmde her Ő ey H  l  ne'nin planlandığı gibi hesaplı, kapalı ve öngörülebilir bir biçimde ilerler. Bu iki uzun metraj filmde de karakterlerin duyguları, yalnızca yakın plan yüz ifadeleri ile anlaşılır kılınmaktadır. Bu da Deleuze'  n hareket-imgeye bağlı olarak yorumladığı duygulanım-imaj kavramına uymaktadır: "Yüzün yakın planı yoktur, yüzün kendisi yakın plandır, yakın plan kendiliğinden yüzdür ve her ikisi de duygudur, duygulanım-imgedir" (2014: 121). Bu düzlemde Bresson'un *Jeanne d'Arc'in Yargılanması* ile Dreyer'in *Jeanne*

d'Arc'in Çilesi'ni (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928) karşılaştırmak açıklayıcı olacaktır. Bresson'un filminde Jeanne'nın ve yargılayan piskoposların yüz ifadelerinden duyguları açık bir biçimde anlaşılmazken; Dreyer'in filminde yakın plan yüz çekimleri ile Jeanne'nın ve piskoposların yüzleri, detaylı bir biçimde duygulanımları görünür kılmaktadır. Bresson'un sonraki filmlerinde karakterlerin duygularını sadece yüzlerinden okumak daha da güçleşecek ve yüzün yerini bir nevi eller alacaktır.

Deleuze, sinema kuramının "sinema üzerine olmadığını, sinemanın uyandırdığı kavramlar üzerine" (2007a:109) olduğunu belirtir. Deleuze bu anlamda kendi felsefesi ile sinemadan yeni kavramlar yaratmaktadır. Hareket-imağ ve zaman-imağ bu tarz kavramlardan yalnızca ikisidir. Bergson'un bellek kuramı, zaman-imağ kuramı için önemli bir dayanak oluşturmaktadır.³⁵ Hareket-imağ kuramına geçmeden önce, Bergson'un hareket düşüncesine değinmek gerekmektedir. Bergson, hareket-imağ

³⁵ Bergson, bellek kuramını açıklarken sıklıkla ters çevrilmiş koni imgesine başvurur. Koninin şimdiki zamana değen ucu, anı-imgelerin sıklaştığı belleği temsil ederken, koninin taban kısmı anı-imgelerin gevşediği belleği temsil etmektedir. Bu iki uç arasında ise, anı-imgelerin farklı düzeylerde gevşeyip, sıklaştığı koninin ara kesitleri bulunmaktadır. Beden ise etkide bulunan ve beden etkilediği şeylerin kesişim çizgisi olarak kabul edilir. "Belleğimde biriken anılar toplamını bir SAB konisiyle gösterirsem, geçmişin içinde oturan AB tabanı hareketsiz kalırken, her an için benim şimdiki zamanımı gösteren S tepesi sürekli ilerler ve benim edimsel evren tasarımı P hareketli düzlemine de yine sürekli olarak değer. Beden imgesi, S'de yoğunlaşır ve P düzleminin parçası olan bu imge, düzlemi oluşturan tüm imgelerden kaynaklanan eylemleri alımlamak ve geri göndermekle kendini sınırlar" (2007: 113, 121).



Figür 1.

kuramına örnek oluşturacak biçimde, *Yaratıcı Evrim* (1907) kitabındaki sinematografi üzerine olan yazısında, iki alayın geçişi üzerinde durmaktadır:

Farz edelim ki bir ekran üzerine bir alayın geçişi gibi canlı bir sahne aksettirmek istensin. Bu iki tarzda yapılır: birinci tarzda askerleri ayrı ayrı gösteren resimler kesilerek her birine yürüme hareketleri verilir. Müşterek bir insan yürüyüşü olmakla beraber bunların her birine hususi yürüyüşler verilerek hepsi ekranın üzerine aksettirilir. Netice, çok emek sarf edildiği halde, oldukça aşağı olur, çünkü hayatın yumuşaklık ve çeşitliliğini asla ifade etmez. Şimdi bir de ikinci bir tarz var ki hem çok kolay, hem de çok daha canlıdır. Bunun için evvela geçen alayın bir sıra enstantane resimleri çekilir. Sonra da bütün bu resimler birbirlerinin yerine pek çabuk geçecek gibi ekrana aksettirilir. Sinematografin yaptığı da budur (1947: 390-391).

Bergson'un aktarmaya çalıştığı, sinemadaki ilk hareket görüntüsünün perdeye aktarılması sürecidir. Bergson, bu tespitten sonra insandaki bilgi pratiği ile sinematografik mekanizma arasında bir benzerlik kurarak şöyle der: "Sinematografik metot, biricik pratik metottur, çünkü bilginin genel gidişini aksiyonların gidişine uydurmaktan ibarettir" (392). Bu, aksiyonlarla kurulu ilk sinema örneklerinin yaşandığı zamanlardır. Seyircilerin zihni daha çok bu hareketleri algılayıp, doğrudan tepkiler üretir.³⁶ Deleuze, Bergson'un *Yaratıcı Evrim*'de hareket üzerine olan üçüncü tezini kabaca şöyle formüle etmektedir: "An sadece hareketin hareketsiz bir kesiti olmakla kalmaz, hareket de sürenin, yani Bütünün, ya da bir bütünün hareketli bir kesitidir"

³⁶ İnsanın dışındaki uyarımları alımlayıp, bunlar arasından seçim yaparak bir tepkide bulunması süreci Deleuze'un [ihtiyaç, beyin, duygulanım, anı (belleğin ilk yönü), sıkışma (belleğin ikinci yönü) olarak beşe ayırdığı öznellik biçimlerinden] beyin-öznellik olarak bahsettiği aşamaya denk düşmektedir. "Beyin-öznellik, aralık ya da belirlenimsizlik momenti (beyin nesnede ihtiyaçlarımıza karşılık gelen şeyi 'seçmemiz' için gerekli aracı sunar; alımlanan hareketle uygulanan hareket arasında bir aralık açarak, beyin kendisi iki bakımdan seçim haline gelir, çünkü beyin, sahip olduğu sinirsel kanallar sayesinde uyarımı sonsuza dek böler ve de çünkü omuriliğin harekete geçirici hücrelerine göre, olanaklı pek çok tepki arasında seçim yapmayı bize bırakır)" (2006: 84).

(2014: 19). Bu anlamda hareket, süre ya da açık olarak tasarlanan bütünün bir türevi olarak gerçek niteliğine kavuşur. Deleuze, Bergson'un hareket üzerine olan birinci tezinde, bütünsel açıklık ve bununla bağlantılı gerçek hareket ile; kümesel kapalılık ve bununla bağlantılı hareketsiz kesitler arasındaki ayrımın güçlendiğinden şöyle söz etmektedir: “‘Hareketsiz kesitler + soyut zaman’, parçaları aslında hareketsiz kesitler olan ve ardışık halleri soyut bir zaman üzerinden hesaplanan kapalı kümeleri ifade ederken; ‘gerçek hareket → somut süre’, sürmekte olan ve hareketleri kapalı sistemleri kateden onlarca hareketli kesit teşkil eden bir bütünün açılmasını ifade eder” (23). Bu anlamda Bresson'un ilk iki uzun metrajlı filmi (*Günah Melekleri* ve *Boulogne Ormanı Kadınları*) ve kısa metrajlı filmi *Kamu İşleri*, ardışık olay örgüleri ve bir sonuca bağlanan kapalı kurgularıyla, hareketsiz kesitler + soyut zaman kısmında yer almaktadırlar.

Deleuze, Bergson'da anıların edimselleşmesini aktarırken, psikolojik bilinçdışı ile saf anının kendinde saklı durduğu ontolojik bilinçdışı arasında bir ayrım yapar. “Ontolojik bilinçdışı, saf, virtüel, ulaşılmaz ve etkisiz olan kendinde anıya karşılık gelir. Psikolojik bilindışı, edimselleşmekte olan anının hareketini temsil eder” (2006: 98-101). Buna göre psikolojik edimselleşmenin beş boyutundan bahseder. Bunlar, “tam anlamıyla ruhsal momentleri oluşturan aktarma ve dönme; dinamik hareket, bedenin önceki iki belirlenimin uygun dengesi için zorunlu olan tutumu; son olarak mekanik hareket, edimselleşmenin son aşamasını temsil eden hareket ettirici şema”dır. Deleuze, bunları sıraladıktan sonra, “geçmişin ancak olmuş olduğundan başka bir şimdiye göre ortaya çıkmasını sağlayan bir tür yer değiştirme” olarak söz ettiği edimselleşmenin beşinci

yönünü belirtir (100). Bergson ise saf anının ontolojik edimselleşmesi bağlamında, bunu bedensel duyumların ortaya çıkması olarak aktarır: “Katıksız anı, edimselleştiği ölçüde, bedende buna denk düşen tüm duyumlara yol açma eğilimi gösterir” (2007: 99). Bu anlamda Bresson filmlerindeki otomat karakterleri, ruhsallıktan yoksun edimselleşmenin mekanik boyutuna sabitlenmiş gibi düşünebiliriz. Geçmişten ve psikolojik belirlenimden yoksun, sadece şimdiyi yaşayan bir mekanik otomatlık böylelikle daha anlaşılır görünecektir.

Hareket-imağ, Deleuze tarafından organik rejim dediği, neden–sonuç bağlantıları, mantık örüntüleriyle işleyen bir yapıya sahiptir. Zaman-imağ³⁷ ise, bunun karşısında gevşek, nedensel olmayan bağlantıların olduğu kristal rejimde, temsil-dışı bir biçimde varlık kazanmaktadır (aktaran Sütçü, 2005: 162, 63). Ulus Baker’e göre iki imağ tipi arasındaki ayrım tarihsel değil, mantıksaldır (2010: 303). Zaman-imağ sinemasındaki düşünen imgeler, kendilerinde saf görsel ve işitsel akışlar yaratmaktadırlar. Bresson ise bu tanıma uygun olarak, kendi görüntü ve ses anlayışı konusunda birinin öne çıktığı yerde, diğerini bastırmak gerektiğinden bahseder (1992: 42, 43). Böylelikle hem görüntü, hem ses kendi saf tikelliğine kavuşacaktır. Örneğin, *Bir Taşra Papazının Güncesi*’nde taşra papazı ölmeden önce, halsizlikten bir sandalyeye çöküp, gözlerini boşluğa diktiği ve uzaktan bir tren sesinin işitildiği anda, saf bir görsel ve işitsel varlığa dönüşür. *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*’da Fontaine, hemen bitişiğindeki hücrede kalan mahkûm ile duvara tıklatarak iletişim kurmaya çalıştığı anda ve hücresinin kapısından bir parçayı sökmeye çalışırken gardiyanların ayak seslerine dikkat kesildiğinde saf bir işitsellik

³⁷ Deleuze, zaman-imağ anlayışının beş ayırt edici özelliğini şöyle sıralamaktadır: “(...) Dağıtıcı durum, kasıtlı olarak zayıf bağıntılar, yolculuk biçimi, klişelerin bilincine varış, komplonun ifşası” (2014: 270).

imgesi haline gelir. Filmin sonunda Fontaine ve Jost birlikte hapisanenin duvarlarını aşmaya çalışırken, aşağıdaki Nazi askerlerini gözlemlenmeleri ile saf görsel bir boyut kazanırlar.

Yankesici'de Michel, bir pazar günü Jeanne ile bir kafede otururken gözleri sadece çalacağı kol saatleri ile büyülenmiş bir haldedir. Michel, böylece bütün dikkatini kol saati, cüzdan gibi çalacağı nesnelere yoğunlaştırarak saf görselliği yakalamaktadır. *Rastgele Balthazar*'da eşeğin sirkteki diğer hayvanlarla sırayla bakışması, başka bir saf görsellik örneğidir. *Bir Hayalcinin Dört Gecesi*'nde Jacques, sesini bir cihaza kaydedip; hem kendi odasında, hem de dışarıda defalarca dinleyerek saf işitsel-imağı açığa çıkarır. *Gölün Lancelot'su*'nda atların gözlerinin yakın plan çekimi ve *Rastgele Balthazar*'da eşeğin gözlerinin yakın plan çekimi ile bakışa insani olmayan bir noktadan yaklaşmıştır. Böylelikle dış dünyanın insan merkezli bakışla anlamlandırılması, hayvani bakışla yer değiştirmiştir. Bu hayvani bakış açısı da, imgede insanın rasyonel aklı ile anlayamayacağı fenomenolojik bir kopuş yaratmaktadır. *Herhalde Şeytan*'da Charles, Valentin'in kendisini öldüreceği Père-Lachaise mezarlığına doğru giderken, birden açık bir pencereden duyulan müzik sesi ile birlikte duraklar. Kısa bir an için, televizyondan yayılan bu sese kulak kesilir. *Para*'nın son sahnesinde Yvon, bir lokantada, işlediği cinayetleri itiraf edip, polislere teslim olur. Lokanta müşterilerinin kapının dışında, Yvon ve polisler dışarı çıktıktan sonra bile bekleyip, içeri bakmaya devam eden meraklı gözleri başka bir saf görsellik örneğidir.

Saf bir sinemaya ulaşmak konusunda Alain Badiou, sinemanın sinema dışı sanatları (tiyatro, roman, müzik, resim...) kendi bünyesine katıp, saflaştırmaya çalıştığını belirtir

(2006: 72). Ancak bu saflaştırma eylemi Badio'ya göre asla tamamlanamayacak bir niteliğe sahiptir. Bu saflaştırma çok ileri deneysel noktalara götürülürse, sinemanın sadece küçük bir azınlığa hitap etme tehlikesi baş gösterir.

Sinema, bünyesi gereği, sanat ile sanat-olmayanın, sanatsalın birbirinden ayırt edilemediği yerdir. Kesinlikle hiçbir film baştan sona sanatsal düşünüşün denetiminde değildir. İçinde her zaman, etraftaki imgelerden, diğer sanatların kalıntılarında ve raf ömrü kısa uzlaşımından alınmış, hiçbir biçimde saf olmayan unsurlar taşır. Bir filmde sanatsal faaliyet ancak kendi içkin sanatsal karakterini saflaştırma süreci olarak ayırt edilebilir. Bu süreç asla tamamlanmaz. Daha doğrusu, tamamlanır ve böylece deneysel sinemanın saflığı denen şeyi (hatta Bresson'un "sinematografik yazı" hakkındaki bazı radikal normatif beyanlarını da) yaratırsa, o zaman sanatsal kapasitenin kendisi, daha doğrusu genele hitap etme imkânı bastırılmış olur. Sinemanın yaptığı sanatsal işlemler, hâlihazırdaki sanatsal biçimlere ya da bulanık imgelere (Rimbaud'un "budalaca resimler" dediği şeye) dayanan, tamamlanamayan saflaştırma işlemleridir (72-73).

Bu anlamda Bresson sineması da diğer sanatlardan (özellikle edebiyat alanında Dostoyevski, Bernanos, Diderot ve Tolstoy'un yapıtları) yararlanarak kendi hiç bitmeyecek saflaştırma eylemini gerçekleştirmektedir. Georges Bernanos'un romanından uyarlanan *Bir Taşra Papazının Güncesi*, Truffaut ve Bazin'e göre "romana sadık olan ve bu nedenle de en sinemasal olan, Bresson'un köle ruhlu, görsel açıdan kasvetli ve karanlık uyarlamasıdır" (aktaran Andrew, 2010: 222). Bresson, doğal ortam seslerini de sessizlik anlarında büyük bir yaratıcılıkla kullanır. *Jeanne d'Arc'in Yargılanması*'nda Jeanne'in idama gittiği sahnede, sessizliğin ortasında, Jeanne'nin bedeninin iki görevli tarafından halatlarla sarılması sesini ve çalılıkların alev alma seslerini işitiriz. *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da Fontaine, sessiz hücresinde, kaçmak için tahta kapıyı oymaya

çalışırken, merdivenlerden yükselen ayak sesleri; taşra papazının sessiz bir biçimde günlüğünü yazarken dışarıda duyduğu köpek havlamaları ile Kont'un tavşan avlamak için sığıdığı kurşun sesleri de buna örnek gösterilebilir. Doğal ortam seslerinin dışında, sessizlik anları imgeler üzerine düşünmemizi ve karakterlerin duygularını daha güçlü bir biçimde duyumsamamızı sağlar. Mouchette'in yamaçtan aşağıya sürüklenen bir taş parçası gibi nehre yuvarlanması; *Tatlı Bir Kadın*'da Elle'nin kendini balkondan aşağı atarak intihar etmesinden önce, odada düşünceli bir biçimde vakit geçirmesi; *Gölün Lancelot'su*'nun son sahnesinde Lancelot'un biraz yürüdüktan sonra, içinde kralın da olduğu ölmüş olan savaşçıların arasına düşerek can vermesi böylesi güçlü sessizlik anlarından sayılabilir. Bu anlamda, Frampton saf sessizliğin önemini şöyle belirtmektedir:

Film-zihin sesi geri plana çekmeye ve her türlü sesi düşünüşünden tamamen çıkartmaya karar verdiğinde, sessizlik güçlü bir duygu haline gelir. Filmin bu seçimi, müziğin sakladığı şeyi görmemizi sağlamak, kendimizi duyumsatmak, kalp atışlarımızı dinletmek, kendi algılarımıza yoğunlaşmamızı sağlamak vb. birçok amaca yönelik olabilir. Belki de sadece derindeki gürültüyü öne çıkartmak veya bizi patlamalara hazırlamak için düşünülmüştür (2013: 192).

İkinci Dünya Savaşı öncesinde yoğunlaşan hareket-imağ sinemasında, zaman duygusu, harekete bağlı olarak verilir. Donato Totaro da bunu, "hareket bize bütünsel bir zaman değil de 'sürenin devingen bölümü'nü (Bergson'un uzamsallaşmış zaman olarak betimlediği³⁸) verir" diye belirtmektedir (2007a: 80). Buna örnek olarak da "*İstasyona*

³⁸ Bergson, uzamsallaştırılmış zaman eleştirisini Einstein'ın görelilik kuramıyla hesaplaşarak yapmaktadır. Bergson süreye ait virtüel, sürekli ve niteliksel çoklukla; uzaya ait edimsel, sayısal ve süreksiz çokluk arasında bir ayrım yapmaktadır. Einstein'da eleştirdiği ise, bu iki tür çokluğu birbirine karıştırmış olmasıdır (aktaran Deleuze, 2006: 109, 110, 115). Bergson, benzer bir biçimde uzama ait gibi görünen maddeyi, belleğin bir türevi olarak tanımlamaktadır. "(...) Bellek, hiçbir düzeyde, maddeden türeyen bir

Varan Tren'de korkuyla kaçışan izleyicileri, Fütüristleri, D.W. Griffith'in paralel montajını, Devrim sonrası Sovyet sinemasının diyalektik montajını, Fransız izlenimciliğini ve Alman Dışavurumculuğunu," verir (80-81). Bresson'un da gerçeküstücü akımın etkisindeki ilk kısa filmi *Kamu İşleri*, düz bir nedensellik hattı izleyen *Günah Melekleri* ve basit bir melodram olan *Boulogne Ormanı Kadınları* gibi filmleri hareket-imağ akımının özelliklerini taşımaktadır. Bu üç filmin ortak özelliği filmdeki aksiyonların zamanı belirlemesi ve seyircilerin hareketin etkisinden kurtulmuş, doğrudan saf zamanı algılayamamasıdır. Totaro, Deleuze üzerinden hareket-imağ yorumlayarak, üç kısma ayırır: "Algı-imağ (algısal süreç), aksiyon-imağ (anlatısal süreç) ve duygulanım-imağ (ifadesel süreç)." Bu kısımların da 'limit-imağ, özdek-imağ, us-imağ vs.' gibi başka alt kısımlara ayrıldığını ve "İkinci Dünya Savaşı öncesi klasik sinemanın bütün türlerinde farklı derecelerde varlık gösterdiğini" (81) belirtir.

Donato Totaro, ayrıca Deleuze'ün zaman-imağ kuramının köşe taşı kristal-imağın oluşturduğunu söyler (2007b: 88). Kristal-imağın, virtüel imaj (öznel, geçmişte olan ve hatırlanan) ile aktüel (nesnel, şimdiki zamanda olan ve algılanan) imajın ayırt edilemeyen sınırında yaşadığını düşünür (88).³⁹ Bu durum özellikle Tarkovski sinemasında [*Ayna*, *Nostalji* (*Nostalghia*, 1983)] birdenbire geçmişe, çocukluk günlerine, anılara giden, şimdiki zaman ile bir arada tasarlanan sahne düzenlemelerinde açıkça görülebilir. *Rastgele Balthazar*'da Jacques, çocukken üzerine kalp işareti (içine Marie ve kendi isminin baş harfini) kazıdığı banka yıllar sonra tekrar Marie ile oturur.

şey değildir; tam tersine, madde, daima belli bir süreyi işgal eden somut bir algı içinde kavradığımız haliyle, büyük ölçüde bellekten türer" (2007: 134).

³⁹ Deleuze, virtüel ve aktüel imajların bu ayırt edilemeyen sınırında yaşayan kristal imajı, Gaston Bachelard'dan esinlenerek ortak imaj olarak nitelendirmektedir (1997: 69, 81).

Jacques, geçmişin ve şimdinin kristalleştiği o anda şunları söyler: ‘Sana daha önce burada söylediğimi hatırladın mı? Tek aşkım olacağını.’ Mouchette, okulda öğretmenin zorlamasıyla söylemeye çalıştığı şarkıyı, Arsène ile birlikte geçirdiği gecede, Arsène’nin bayıldığı sırada söylemesiyle kristal-imağı gerçekleştirmiş olur. *Tatlı Bir Kadın*’da Luc, Elle’nin intiharından sonra odada cesedi başında hizmetçi Anna’ya geçmişlerinden bahseder. Luc, Elle ile ilk tanıştıkları günden, Elle’nin intiharına ve tabuta konulmasına kadar geçen sürede tüm olup bitenleri ayrıntılarıyla anlatır. Bu acı olay ile birlikte saf geçmiş, şimdi ile birlikte harekete bağlı olmayan doğrudan saf zamanı açığa çıkarır.

Totaro, Bergson’da biri alışkanlıksal, diğeri ise saf hatırlamadan oluşan iki bellek türü olduğunu aktarır (89). Bu ikisinin dışında David Gross’a göre üçüncü bir bellek tipinin var olduğunu belirtir. Bu, Marcel Proust’un *Geçmiş Zamanın İzinde* romanında ‘istemsiz hafıza’ olarak kullandığını düşündüğü “doğrudan eylem ve algıdan sıyrılmış, talep üzerine gelmeyen bağımsız anılardır” (1985: 369-380).⁴⁰ Bu anlamda virtüel imaj ile aktüel imaj arasında yalpalayan kristal imaj biçiminin, bir yanıyla istemsiz hafızaya da denk düştüğü söylenebilir. Deleuze de bu anlamda istemsiz hafızanın işaret ettiği “amnezi, hipnoz, sanrılar, delilik, ölüm imgeleri, kâbuslar ve rüyalar” gibi durumların, Amerikan aksiyon sinemasından farklı bir düzlemde yer aldığını belirtir (aktaran Totaro: 90). Yere düşüp bayılırken Meryem Ana imgesini bir ölüm imgesi olarak gözünün

⁴⁰ Bergson, biri gündelik pratik nedenlere bağlı, diğeri saf hatırlamanın etkisindeki iki farklı bellek türünü şöyle anlatmaktadır: “Organizmanın içinde sabitlenmiş olan biri, olası çeşitli sorgulamalara uygun karşılıklar veren zekice kurulmuş mekanizmalar bütününden başka bir şey kesinlikle değildir. Mevcut duruma uyum sağlamamızı ve maruz kaldığımız eylemlerin, kâh tamamlanıp bitmiş kâh henüz ortaya çıkan, ama daima az çok uygun kendiliğinden tepkiler halinde sürmesini mümkün kılar. Bizim geçmiş deneyimimizi, bellekten çok alışkanlık için işin içine katar, ama imge uyandırmaz. Diğeri gerçek bellektir. Bilinçle birlikte yayılarak, tüm durumlarımızı, meydana geldikleri ölçüde akılda tutar ve ardından da bunları birbirine ekler; her olguyu kendi yerine yerleştirir ve sonuç olarak, bu olgunun tarihini belirler ve ilk bellek gibi sürekli yeniden başlayan bir şimdiki zamanın içinde değil, mutlak geçmişin içinde çok gerçek olarak hareket eder” (2007: 113).

önünde canlandıran taşra papazı, gaipten tanrısal sesler duyan Jeanne d’Arc, sanrılar halinde yaşayan *Tatlı bir Kadın*’daki Elle ve *Herhalde Şeytan*’da kendini değişik biçimlerde öldürmeye çalışan, çantasında siyanür taşıyan ve rüyasında kendini öldürülmüş veya ölü olarak gören Charles, istemsiz hafızanın etkisinde yaşayan karakterlere örnek verilebilir.

Zaman-imağ ile bağlantılı filmlerde rasyonel bağlantılar zayıf olmakla birlikte, olayların akışında rastlantısallığın ve belirsizliğin önemli bir payı bulunmaktadır. Karakterler, yakılıp yıkılmış, yeniden inşa edilen veya boş, tekinsiz mekânlarda nedensizce gezinmekte, varlık krizi içersinde yaşamlarına bir anlam bulma peşindedirler. Özellikle Roberto Rossellini’nin İkinci Dünya Savaşı sonrasında Yeni Gerçekçilik akımını başlatan *Almanya Sıfır Yılı*’nda (*Germania Anno Zero*, 1948), çocuğun yıkılmış Berlin şehrindeki gezinmeleri, *1951 Avrupası*’nda (*Europa 51*, 1952) ise varlıklı kadın karakterin yoksullara yardım etmek gibi yaşamsal arayışları buna örnektir. Deleuze bu konuya, hareket-ingenin krizine bağlı olarak şöyle değinmektedir: “Karakterler kendilerini artık daha ziyade ‘motive edici’ duyu-motor durumlar içinde değil, saf işitsel ve görsel durumlar tanımlayan gezinti, yolculuk ya da başıboş dolaşma halinde buluyorlardı” (2014: 162). Bresson sinemasında bu saptamalara karşılık gelen imajlar çeşitli örneklerle gösterilecek olursa: *Bir Taşra Papazının Güncesi*’nde taşra papazının kız öğrencilerinden biri olan Séraphita, taşra papazını yolda görür görmez çantasını yere fırlatıp, kaçar. Taşra papazı bu duruma bir anlam veremeyip, kızın çantasını geri götürdüğünde, annesi tarafından kaba bir biçimde karşılanır. Bu, zaman-imağ kuramındaki rastlantısal ve irrasyonel olay akışına örnek olarak yorumlanabilecek bir

sahneler bütünüdür. *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı* 'da Fontaine'nin dışarıya haber yollamak amacıyla mektup yazmasına yardım eden Terry'nin daha sonra gardiyanları atlatıp, Fontaine'nin hücresi önüne kadar gelmesi anlaşılmazdır. Bu belirsizliğe benzer biçimde Fontaine, penceresinde duyduğu kurşun sesleri üzerine, arkadaşı Orsini'nin infaz edildiğini hisseder. Pencere komşusu Blanchet'e, 'Bu o'der. Blanchet, 'Emin misin?' diye sorunca, 'Emin miyim? Burada emin olabileceğimiz bir şey var mı ki?' diye karşılık verir.

Yankesici'de Michel, bir ay aradan sonra annesini ziyarete gittiğinde alt komşusu Jeanne ile karşılaşır ve annesini görmekten bir anda vazgeçer. Hipodromda bir kadının çantasından çalmış olduğu parayı Jeanne'a vererek hızlıca oradan uzaklaşır. Daha sonra Jeanne'nın gelip söylediği gibi, Michel'in annesi de bu duruma bir anlam veremez. Michel, annesini kendinden çok sevdiğini söyleyip, görmeye arkadaşı Jacques'i yollar. Michel yine tuhaf bir biçimde, yabancı bir adam (Kassagi) tarafından takip edilir ve birbirleri ile tanıştıklarında bu yabancı adam hemen Michel'e hırsızlığın püf noktalarını öğretmeye başlar. *Jeanne d'Arc'in Yargılanması*'nda Jeanne'nın, kiliseye itaat etmesi ve yargıçların dediklerine uyması karşılığında yakılarak öldürülmekten kurtulması mümkünken, Tanrı, melekler, aziz ve azizelerin (St. Michel, St. Catherine, St. Margaret) sesine uyarak ölmeyi göze alması rasyonel anlamda kavranılamaz bir olgudur. *Rastgele Balthazar*'da eşek rastlantı eseri bir sirke gelir ve burada matematiksel çarpım konusunda olağanüstü bir yetenek sergiler. *Mouchette*'de ise yoksul bir genç kız olan Mouchette, okuldan eve olan rotasını ormana doğru kıırarak, çizgisel olay akışında bir kırılma yaratır. *Tatlı Bir Kadın*'da Luc, karısı Elle'nin kendisini aldattığını düşünüp

cebinde silahıyla onu aramaya koyulduğunda önce bir parkta oturup öylece bekler. Gece olduğunda ise Elle'yi tesadüf eseri (kendi içinde 'ne diye o tarafa yürüdüm,' demektir) bir arabanın içinde başka bir erkekle yakalar. *Bir Hayalcinin Dört Gecesi*'nde Jacques işsiz güçsüz, yalnız yaşayan bir ressam olarak tesadüfen Marthe ile yolu kesişir. Jacques cebinde taşıdığı teybe kaydettiği 'Marthe' sesini bir halk otobüsünde nedensizce açar. *Para*'da Yvon hapisten çıktıktan sonra bir otele gidip, ordaki çalışanları öldürür, daha sonra tesadüf eseri yolda gözüne çarpan yaşlı bir kadını takip ederek, evinde kalır. Sonra kadını ve diğer ev sakinlerini nedensiz bir yere öldürür. Kadın, Yvon tarafından öldürülmeden önce şöyle der: 'Öldürdünüz mü? Neden? Bir şey için insan öldürülür. Bir sebep vardır.' Yvon ise şöyle karşılık verir: 'Bu bana zevk verdi...'

Sinemanın klasik/modern; zaman-imaj/hareket-imaj olarak bölünmesine karşı bazı itirazlar da yükselmektedir. Bazin ve Deleuze'un sinemayı klasik dönemden itibaren kavramsallaştırmalarına karşılık, Epstein ve Godard sinemanın doğrudan modern bir temelde ortaya çıktığını savunurlar (aktaran Gönen, 2008: 15). Sinemanın klasik dönemi hem Deleuze, hem de Bazin tarafından montaj tekniği üzerinden tanımlanır. Montajın işlevi, klasik sinemada her algılanmanın bir tepki-devinim ürettiği mekanizmada aracılık görevi görmektir. Deleuze, bu mekanizmayı sensori-moteur (duyum-devimsel) olarak adlandırmaktadır. Montaj, aynı zamanda Deleuze tarafından dolaylı bir zaman-imaj rejimi oluşturan hareket imaj ardışıklığının kompozisyonu olarak tanımlanır (24, 25). Oysaki zaman-imaj sinemasında algılanım, doğrudan tepki ya da anlamlandırmayı doğurmaz. Bu anlayışta karakterler kolay bir biçimde anlamlandırılmaz, davranışlar

nedensizleşir. Bunda İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı tahribatın önemli bir payı bulunmaktadır. Dünya ile insan arasındaki inanç bağı zayıflamıştır (27, 28).

Metin Gönen, sinema sanatının, hem klasik sinemanın rasyonel hikâye etme özelliğine sahip olması; hem de klasikten moderne geçiş anlamında Deleuze ve Bazin'in savundukları zaman-imaj, alan derinliği, plan-sekans gibi unsurları içermesinden dolayı paradoksal bir sanat olduğu görüşündedir (38). Gönen, bu çelişkili duruma örnek olarak, John Ford'un *Stagecoach*'un (*Posta Arabası*, 1939) ve Robert Bresson filmlerinin Deleuze tarafından hem hareket-imaj, hem de zaman-imaj kuramları içinde gösterilmesini verir (39, 40). Donato Totaro'nun da benzer bir biçimde yorumladığı üzere Deleuze'ün klasik sinemacıları içinde Bresson da bulunmaktadır. Deleuze, Bresson'u 'duygulanım-imaj (yakın çekim) bağlamında Dreyer'e, aksiyon-imaj bağlamında Chaplin'i Keaton'a ve fiziksel-metafizik mekân tartışması çerçevesinde Kurosawa'yı Mizoguchi'ye karşı konumlandırmaktadır (aktaran Totaro: 2007a: 81).

c. Düşünce-İmge

Zaman imaj ile bağlantılı olan film-düşünme, seyirciye bir sahnenin bütünü hakkında düşünmesi için saf görsel ve işitsel ipuçları sunmaktadır. *Rastgele Balthazar*'da Marie'nin terk edilmiş boş bir odanın bir köşesinde sırtı dönük, çıplak bir biçimde diz çökmesi, daha önceki çekimlerde görünür kılınır. Marie'nin bu durumu, boş odanın bulunduğu evden kaçan Arnold ve üç arkadaşının Marie'nin elbiselerini fırlatmaları, Balthazar ile beraber olayın geçtiği yere gelen Marie'nin babası ve Jacques'in

pencereden Marie'nin ağlamaklı hıçkırıklarını duymalarıyla açığa çıkar. *Para*'da Yvon'un hapisten çıktıktan sonra bir otelde cinayet işlemesi, elini lavaboda yıkarken çıkan kan lekeleri ve üzerine kan bulaşmış elbiselerini değiştirmesi üzerinden gösterilmektedir. Böylelikle seyirci filmde kaynağı tam olarak gösterilmeyen olaylar hakkında düşünmeye başlayacaktır. Bu anlamda Daniel Frampton da, film-düşünme ile ilgili düşüncelerini Hitchcock'un *Arka Pencere* (1954) filmi üzerinden şöyle aktarmaktadır:

Deleuze'ün *Cinema* kitabında film-düşünmenin daha rahat anlaşılmasını sağlayacak olan önemli bir açıklama var: '*Arka Pencere/Rear Window* filminde kahramanın bacağına niçin kırık olduğunu açıklayan, diyalog değil, kameradır (odasındaki yarış arabası fotoğrafları ve kırık fotoğraf makinesi).'⁴¹ Film, ayağı alçıda, tekerlekli sandalyesinde uyuklayan Jeffries'e dönmeden önce apartmanın avlusunu baştan sona gezinir, sonra Jeffries'in dairesine yönelir ve paramparça olmuş bir yarış arabasının fotoğrafı ile kırılmış bir fotoğraf makinesi gösterir. Demek ki film-düşünme, film-zihnin niyetinin dramatize edilmiş barınan film biçiminin eylemidir (2013: 21).

Deleuze, filmde yaşanmış olaylara tepki biçiminde gerçekleşen eylem imajlara bağlı olan hareket-imaj ile ilgili bir temsil krizinin⁴² yaşandığından bahseder. Bu krizin

⁴¹ Gilles Deleuze [1983] (1986) *Cinema 1: The Movement-Image*, çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, s. 201. (Bkz. *Sinema 1: Hareket-İmge*, çev. Soner Özdemir, İstanbul: Norgunk Yayınları, 2014, s. 259).

⁴² Bu krize bağlı olarak zaman-imaj akımına bağlı filmler, Avrupa'nın İkinci Dünya Savaşı nedeniyle yıkılıp yıkılmasının etkisiyle Deleuze'ün antropolog Pascal Auge'den ödünç alarak kullandığı 'herhangi-bir-yerler/any-space-whatevers' denilen mekânlarda geçmektedir (aktaran Totaro, 2007: 81). Bu durum Pascal Auge ve Peda Bensmaia tarafından farklı yorumlanmaktadır. Auge, herhangi-bir-yer'in metro istasyonu, bir doktorun bekleme odası ve havalanı gibi kişisellikleri ve tekillikleri ortadan kaldıran anonim kamusal mekânlar olduğunu belirtir. Bensmaia ise herhangi-bir-yer'in anonim ve homojenleştirici yerler olmaktan ziyade tekilliğin ve biricikliğin ortaya çıktığı yerler olduğunu düşünür (81-82). Deleuze ise Auge'nin belirttiği "tren istasyonlarına Bresson'un *Pickpocket*'inde, havaalanına Marker'ın *La Jetee*'sinde, boş kentsel alanlara Antonioni'de temas etmektedir" (82). Deleuze, aynı zamanda hareket-

tarihsel olarak “1948 civarı İtalya; 1958’e doğru Fransa; 1968’e doğru Almanya’da” gerçekleştiğini belirtir (2014: 271). Bu temsil krizi ile birlikte zaman-imağa bağlı olarak yeni bir sinematografik görüş açığa çıkar. Deleuze’e göre artık önemli olan, Artaud’un buna inandığını söyleyerek belirttiği gibi, düşüncenin kalbindekini düşünmeye olan güçsüzlüktür. Bu aynı zamanda bize düşünmek için bir güç vermektedir (1997: 166-168). Bu, sinemada düşünilemeyi düşünülür kılacak bir zihinsel imajın yaratılmasıyla ilişkilidir. *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*’da Fontaine kimsenin kaçmayı bile düşünmediği hapisneden kaçmayı başararak bir nevi imkânsız bir düşünceyi kendi bedenselliğinde göstermiş olur. “Deleuze’ün ‘zihinsel imaj’ı zaman-imağa dayalı sinemada üç farklı hareket gerçekleştirir (veya üç biçime bürünür): İmajdan kavrama hareket, kavramdan imaja hareket ve kavram olarak imaj” (aktaran Frampton: 2013: 104, 105). Bu kavrayışla birlikte sinemanın kendisi tıpkı felsefe gibi, kendi kavram-imaglarını yaratır. Bresson sinemasında dünyevileşen aşkın imajlar, model kullanımı, eksilteli minimalist görsel düzenlemeler, eller ile parçalı mekânların birbirine bağlanması böylesi kavram imajlardandır. Tanrısal veya tinsel olanı görünür kılan Bresson imajları, seyirciyi düşünmeye zorlayarak kendilerini var ederler. Bresson karakterlerinin birer tinsel otomat olması gibi, zaman-imağa bağlı filmler de Deleuze’e göre, “‘ruhsal bir makine’dir, ruhsal bir otomattır, kendi mantığına sahip bir dil sisteminde söylenebilir olandır⁴³” (110).

Zihinsel imajın en önemli işlevi düşünceye gücünü geri kazandırmaktır. Ancak günümüzde düşünce teknoloji karşısında büyük oranda zayıflamıştır. Bu anlamda

imajın bu krizi ile birlikte Eisenstein’in şok düşüncesinin yerini, Hitchcock’un ‘suspense’ (endişe, belirsizlik) düşüncesinin aldığını belirtir (1997: 164).

⁴³ Gilles Deleuze [1985] (1989) *Cinema 2: The Time-Image*, çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta, Londra: Athlone Press. s. 262.

zihinsel imaja bağılı zaman-imaj sineması unutulmuş olan düşünceyi tekrar var kılmaya çalışır. Heidegger de hesaplayıcı, rasyonel, iktisadi düşünce (teknik hegemonya) ile tefekküre dayalı şiirsel düşünce arasında bir ayırım yapmaktadır. Hesaplayıcı düşünme tarzını “asla durmayan, asla toparlanamayan”⁴⁴ bir düşünce tarzı olarak nitelendirir (aktaran Frampton: 292). Buna karşılık Frampton zihinsel imaja bağılı, felsefi kavramlarla yakından bağlantılı film anlayışının, tefekküre dayandığını ileri sürer. “Filmin temel doğası tefekküre dayalıdır -filmi öyküye, dile, teknolojiye indirgemeye çalışan ham film yapımının hesaplayıcı bir tarafı vardır sadece” (294). Bresson sineması da bu anlamda tefekküre dayalı, sezgisel⁴⁵ ve hızdan arındırılmış bir dünyanın tarafında bulunmaktadır. Bresson’un şu yazdıkları da bu görüşü doğrular: “Sezgilerinin sana fısıldadığı şeyi, kafanda on kez yeni baştan bozup yaptığın şeye tercih et” (1992: 94). Bresson, özellikle *Herhalde Şeytan* ve *Para* gibi son filmlerinde rasyonel ve teknolojiye dayalı bir dünyanın nasıl da düşünceyi zehirleyebileceğine dair ciddi kaygılarını dile getirir. Bresson sinemasında, Tanrı’nın öldüğü, hesaplayıcı düşüncenin hegemonyasındaki bir yeryüzünde, para için bir başkasını öldürmek seyirciler için üzerinde düşünülecek bir hale gelir.

⁴⁴ Martin Heidegger (1966) *Discourse on Thinking*, çev. John M. Anderson ve E. Hans Freund, New York: Harper and Row, s. 46. Alain Badiou da, Heidegger’den hareketle teknik hükümlerle ile düşünsel şiir arasındaki ayırmadan söz etmektedir: “Modern çağda (teknik hükümlerle kurulmakta olduğundan insanın Özneye, dünyanın Nesneye dönüştüğü çağda), ardından çağımızda, teknik zincirlerinden boşanmış, nesnelleşmesinin çağında, yalnızca birkaç şair varlığı ya da en azından düşüncenin teknik istencin özel buyruğunun ötesinde ortaya çıkışa (éclosion) ve Açığa (Ouvr) yeniden yönelmesinin koşullarını dile getirdi. Sadece sanatsal söz tek başına teknik ele aldığı sonsuz ve kapalı kullanılabilirliğe (disponibilite) karşı var olana (étant) yardım eli uzatan olası vakıf olarak gürledi. Bu şairler eşsiz Hölderlin ile Rilke ve Trakl’dır” (2005: 38).

⁴⁵ Donato Totaro, bu bağlamda Deleuze’un rasyonel/irrasyonel ikiliği ile Bergson’un akıl (intellect) ve sezgi (intuition) epistemolojik ikiliği arasında bir paralellik kurmaktadır. Buna göre akıl=rasyonel, sezgi=irrasyonel (2007: 94).

d. Duyumsatan Sinema

Bresson filmlerinde (*Bir Taşra Papazının Güncesi*'den itibaren) yaşanan olayları ve karakterlerin davranışlarını bütünüyle bilimsel ve rasyonel bir biçimde algılamak mümkün değildir. Dudley Andrew, Kracauer'ın gerçekçi film kuramını yorumlarken, bilimsellik eleştirisini, “şeylerin ‘şeylik’ duygumunu ve anlamını kaybettik” diye belirtir (2010: 214). Bresson filmleri de seyirciyi tam da bu kaybolan duyum ve anlam üzerine bir deneyime çağırır. Olayın kaynağına inip, anlamak yerine filmlerde yaşananların seyirciler tarafından deneyimlenip, düşünülmesi sağlanmaya çalışılır. Böylelikle, görüntüler duyumsal anlamda saf düşünce-imge niteliğini kazanırlar. Bresson da seyircilerden filmlerini anlamak yerine duyumsamalarını istemektedir (1978: 12). Örneğin *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nde taşra papazının kasaba halkı tarafından dışlanması, çektiği yalnızlık ve çaresizlik duyguları etik bir mesaj verme kaygısı olmadan seyirciye sunulur. Mouchette'in de yalnızlık, çaresizlik ve dışlanma anlamında durumu taşra papazından çok farklı değildir. Taşra papazı ve Mouchette, tekil bireyin gözünden olayları görmeleri ve yaşamaları açısından, seyircide kendi tekil düşüncesini kışkırtır. *Yankesici*'de Michel'in üstün yeteneği olanların hırsızlık yapmakta serbest olması gerektiği görüşünü savunması, benzer biçimde *Herhalde Şeytan*'da Charles'ın kendini diğer insanlardan üstün ve farklı hissederek toplum kurallarını umursamaması, seyirciyi toplum-birey uyumsuzluğu üzerine düşünmeye ve hissetmeye sevkeder. Bresson, Charles ve Michel'i Raskolnikov'a benzerlikleri yönünden şöyle ayırmaktadır: “Charles, Raskolnikov'a, olsa olsa kendini diğerlerinden daha zeki ve akıllı gördüğü için

benzeyebilir. PICKPOCKET'deki (orijinal metinde büyük harflerle yazılmıştır) Michel, üstünlük kuramıyla Raskolnikov'a daha yakındır" (1991: 13).

Rastgele Balthazar'da ancak sezgilerimizin ve duyumsamalarımızın kılavuzluğunda anlamlandırabileceğimiz bir eşek karakteri vardır. Toplumsal ilişkiler ağı içerisinde, tıpkı elden ele geçen para gibi, el değiştiren eşeğin dünyası bizlere duyumsatılarak verilir. *Para*'da en ufak bir adaletsizliğin ne kadar büyük felaketlere yol açabileceği gösterilerek; seyircide para, insan ve toplum arasındaki ilişkiler üzerine farklı gözlerle düşünme imkânı kazanılır. Bergson, algı ile duyumsamayı karşılaştırarak, duyumsamanın dışsal olan algısal imgenin tersine, içsel bir biçimi olduğundan söz etmektedir. "Hissedilen duyum ile algınan imge arasında şu fark vardır ki, duyum bizim bedenimizin içindedir, imge bedenimizin dışında" (2007: 171). Kendini saf bir duyumsamaya teslim eden göz, düşünce-imge olarak bedenselleşen görüntüleri alımlayabilir. Analitik ve hesapçı bir gözün Jeanne d'Arc'ın, taşra papazının, Balthazar'ın, Mouchette'nin v.b. karakterlerin gerçekçi,⁴⁶ arzulu ve yalnız yaşamlarını duyumsaması güçtür. Özellikle sinemadaki fenomenolojik kuram, filmlerin düz mantıksal algısından ve göstergebilimcilerin bilimsel analizlerinden çok yaşamsal deneyime vurgu yapmaktadır. Yaşamsal gerçekler her zaman için bilimsel göstergelerden daha zengin ve indirgenemeyen bir çokluğa sahiptirler. Bu kuramın düşünürlerinden biri olan Amédée Ayfre, "pek çok gerçek türü vardır, fenomenolojik kuramcılar mantığa indirgenemeyen gerçeğin türünün üstünü açmak istiyorlar," der

⁴⁶ Dudley Andrew'in belirttiği Bazin'in gerçekçilik anlayışı ile Bresson'un yaratmaya çalıştığı gerçekçilik arasında belli paralellikler kurulabilir. "Bazin için sinemasal gerçekçilik konvansiyonların yokluğunda kendi yerini bulur, hammadenin gelişmemiş-saf bakireliğinde, sanatçının kendi-kendini sildiği, yarattığı eserin saf ve yalın olarak seyirciye ulaştığı süreçte kendi köklerini bulur" (2010: 267).

(aktaran Andrew, 2010: 354). Merleau-Ponty ise, algıladığımız nesnelere rasyonel anlam ilişkileri kurmanın eleştirisini, deneycilik ve entelektüalizm tartışması üzerinden gerçekleştirir.

Algılananda öyle bir anlam bulunabilir ki bunun anlamının evreninde bir eşdeğeri olmayabilir; algılanan varlık henüz anlama yetimiz tarafından belirlenmemiş bir varlıktır. Merleau-Ponty'nin entelektüalizme getirdiği eleştirilerin asıl hedefi entelektüalizmin algının belirlenmemişliğini, saydamsızlığını, muğlaklığını kabul etmemesidir (Direk, 2003: 38).

Zaman-imağ anlayışına bağlı filmlerde, bilimsel bir bakışla kavrayamayacağımız boyutlar bulunmaktadır. Örneğin, Bresson karakterleri bir yandan soğuk, rasyonel aklın, belirlenimci yaklaşımın etkisi altında görünmekle beraber, bunun dışına da taşarlar. Bu yüzden Bresson karakterlerini tamamen akıl ile yargılamak ve düşünmek mümkün değildir. *Tatlı Bir Kadın*'da Luc'un Goethe'nin Mephisto'sundan örnekle belirttiği gibi, çelişkili bir durum yaşanmaktadır: 'Ben kötülük yapmak isterken, iyilik yapan o gücün parçasıyım.' Bu durumda bedeni tamamen nesneleştiren ve duyumsamayı yok eden bilimsel yaklaşımlar, zaman-imağ sinemasında geçerliliğini yitirmektedir. Zeynep Direk de bedenin bilimsel bir anlayışla ele alınamayacağını, Merleau-Ponty felsefesi üzerinden şöyle açıklamaktadır:

Yaşayan vücut, kendini bu dünyadaki oluş biçimiyle, jestleriyle, gülüşüyle, konuşmasıyla, davranışıyla ifade eder. Bunlar sabitlik varsayımına dayalı mekanist fizyoloji tarafından nedensel ilişkilere ya da üçüncü tekil şahıs diline ait süreçlere indirildiğinde vücut da iletken bir kabuğa dönüştürülmüş olur. Bu kabuk, dünyayı içindeki boşluğa zevk ve acı uyandıracak şekilde yansıtan bir sinir sistemidir. Duyumsama bir niteliğin alımlanması olarak görülüp duygulanım ve devinimden koptukça, yaşayan beden de nesneleşir ve örneğin

ampirik ben'in, somut ego'nun ifadesi olarak kendine özel bir ontolojik statü kazanamaz
(2003: 43).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AŞKIN İMGELERİN MADDİLİĞİ

Bresson'da aşkın öğenin insanın başına gelenler vasıtasıyla ortaya çıkması ama bunun neredeyse mekanik şekilde, bir kurallar silsilesi içinde ortaya çıkması ilgimi çekiyor. Yaşamın sırrını o matematiğin içinde oluşturuyor. Paranın saflığı nasıl ele geçirdiğini anlatması da önemli. Onun bir aziz gibi sinema yapması beni çok etkiliyor.

Semih Kaplanoğlu⁴⁷

a. Aşkın İmgenin Dokunsallığı

Bu bölümde, Bresson filmlerindeki karakterlerin aşkın olarak duyumsadıkları acı, sevinç, keder, nefret, öfke, aşk, ölüm gibi duygular içkin bir düzlemde Spinoza'nın duygulanışlar ve üç bilgi tarzı kuramları aracılığıyla ele alınmaktadır.⁴⁸ Karakterlerin başına gelen gizemli, aşkınsal durumların gündelik hayatın maddi düzleminde nasıl

⁴⁷ Yusuf'un Rüyası, söyleşi: Uygur Şirin, İstanbul: Timaş Yayınları, 2010, s.187.

⁴⁸ Spinoza duygulanışı (duygulanım) bedensel kudretin artıp azalmasına bağlı olarak şöyle tanımlamaktadır: “Duygulanış deyince Bedenin etkileme (tesir etme) gücünün artmasına veya eksilmesine, tamamlanması ya da indirilmesine sebep olan bu Beden duygulanışlarını, aynı zamanda bu duygulanışların fikirlerini anlıyorum. Bu duygulanışlardan birinin upuygun sebebi olabildiğimiz zaman duygulanış deyince bir etki (action); başka durumlarda bir edilgi (passion) anlıyorum” (2009: 131).

üretildiği gösterilmektedir. Bu maddi düzlemde üretilen imgeler aynı zamanda dokunsal (Bresson filmlerindeki eller) ve bedensel bir niteliğe sahiptirler. Bresson, ‘ellerimizle, başımızla, omuzlarımızla ne çok şey anlatabiliriz!.. Böylece, gereksiz yere söylenen, ortalığı dolduran ne çok söz ortadan kalkar!’ (1992: 90) diyerek beden dilinin önemine dikkat çeker. Bu anlamda Bresson sessizlikle anlatabileceği her şeyi tükettikten sonra, diyalogu ve müziği kullanmaktan yanadır. “Hareketsizlik ve sessizlikle aktarılabilen her şeyi, en sonuna kadar kullandığından emin ol” (21).

Bresson’un birçok filminde eller, aşkın durumları içkin kılan ara bir bağlantı noktası görevi üstlenmektedir. Sözgelimi *Bir Taşra Papazının Güncesi*’nde genç taşra papazının günlüğüne sürekli bir şeyler yazan eli, aynı zamanda kanserden öleceği anlara da tanıklık eder. Bu yazan eller giderek ölüme yaklaşan bir bedeni ve melankolik duygulanımı hissedilir kılar. Bu filmde eller ölüme doğru olan bir yaşamla mücadele halindeki bir savaş makinesi gibidir. *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*’da⁴⁹ idam mahkûmu Fontaine, bin bir zorlukla edindiği demir kaşıkla hücresinin ahşap kapısını açarak, özgürlüğüne kavuşmak için önemli bir engeli ortadan kaldırır. Fontaine’nin hapishane arkadaşlarından papaz Pastor de Leyris için bir İncil’e sahip olmak nasıl bir şans ve mucize ise, Fontaine içinde bir demir kaşığa sahip olmak benzer bir işleve sahiptir. Bu kapıyı açmak için uğraşan eller, özgürlük duygusunun, sabretmenin ve bunun karşılığında sevincin maddi karşılığı olur.

⁴⁹ Bu film, aynı zamanda bir yıl boyunca Nazi’lerin elinde tutsak kalmış olan Bresson’un kendi hayatından da izler taşımaktadır (Pipolo: 2010: 27).

Rastgele Balthazar'ın,⁵⁰ Marie'nin babasının elinden kurtulup Jacques'in verdiği mumu aldığı ve Jacques'in eliyle eşeğe⁵¹ bilgelik tuzunu verdiği giriş sahnelerinin birinde, ölmekte olan bir kız çocuğunun tüm tinsel atmosferi bu eller üzerinden yaratılır. Yine Marie'nin eşeğin yüzünü okşadığı sahnelerde, eller şefkat duygusunu maddileştirir. Marie ile Jacques'in yıllar sonra tekrar bir araya geldiklerinde yaşadıkları duygusal ayrılık, birbirinden uzaklaşan elleri üzerinden verilir. *Tatlı Bir Kadın*'da ise, yoksul ve genç bir öğrenci olan Elle tefecilik yapan Luc'a İsa heykelli altın bir haç verir. Luc, İsa heykelini çıkarıp Elle'ye geri vermek ister, ancak Elle bunu kabul etmez. Bu sahnede İsa'nın simgelediği tüm aşkınsal değerler, basit bir maddi ilişkiye indirgenir. Elle'nin intihara kalkışmadan önce bir çekmecenin gözünde bu İsa heykelli haçı okşadığını görürüz. Böylelikle Elle'nin ölümü, bu haçla kendi küçük törenini yapmış olur. Ressam Vermeer'in 'sonsuzluğun yansıması parıltılı incisi, kapalı dünyanın ve aşkınlığın simgesi'⁵² (Hulten, 2012: 67) olarak nasıl bir işlev görüyorsa, altın İsa heykelli haç da benzer bir sonsuzluk işlevini yerine getirmektedir.

⁵⁰ Filmin ismi (*Rastgele Balthazar*) hakkında Michael Haneke, *Rastgele*'ye dikkat çekerek, Balthazar'ın yerinde bir başkasının da olabileceğini belirtiyor ve Bresson'un bunu ses uyumundan (*Au hasard Balthazar*) dolayı seçtiğini aktarıyor (2013: 165).

⁵¹ Deleuze, diğer insanlarla ilişkisi bağlamında Balthazar'ı şöyle tasvir etmektedir: "Seçme durumunda olmayan birinin masumiyetine sahip olan eşek, ancak insanın seçimsizliğinin ya da seçimlerinin etkisini bilir, yani olayların sonlandırma ya da tinsel belirlenimden taşan kısmına ulaşmaksızın (ama bunu ele vermeyi de becermeksizin) bedenlerde sonlanan ve bedenleri yaralayan yüzünü bilir. Böylece eşek, insanların kötü yürekliliğinin gözde nesnesi olur, ama aynı zamanda İsa'nın ya da seçim insanının öncelikli yoldaşdır" (2014: 156).

⁵² René Huygue'nin 'Vermeer'in Şiirselliği' başlıklı denemesinden aktarılmıştır. De Vries, *Jan Vermeer de Delft*, Basel, 1948.

Donato Totaro, Laura U. Marks'ın *Filmin Teni*⁵³ adlı kitabından hareketle dokunsal görselliği sorgulamaktadır (2007c: 96-108). Marks, bu çalışmasında kültürlerarası sinemayı Deleuze ve Bergson'un görüşlerinden hareketle duyumsal hafıza ve dokunma temaları üzerinden ele almaktadır. Kültürlerarası sinema kavramı ile anlatılmak istenen ise "bir sebepten dolayı azınlık kültürü ile egemen Batı kültürü arasında kalmış bireylerin gerçekleştirdikleri Kanadalı, Amerikan ya da İngiliz filmleri ve videolarıdır" (98). Marks bu tarz sinemada Deleuzecü anlamda yeni bir sinema düşüncesinin doğduğuna inanır. Marks'ın bu yeni sinema düşüncesi yakınsal olan duyumların (koklama, tatma, dokunma), batı göz merkezilikle bağlantılı uzaksal duyumlardan (duyma ve görme) daha önemli ve baskın hale geldiği bir sinemasal stratejiye denk düşmektedir. Marks bu stratejiyi "haptik (dokunsal) görsellik" (99) olarak adlandırmaktadır. Bu tarz sinemada tıpkı Bresson'un eller üzerinden yaptığı gibi göz, bir dokunma organı işlevi görür.⁵⁴ Yakın plan çekimlerle (özellikle yüz çekimleri), nesnelerin ve bedenlerin yüzeylerinin boylu boyunca çekimleriyle, duyumsal bir hafıza iş başına çağrılır. Seyirci böylelikle dokunsal bir duyumsamayla imgeleri algılamaya başlar. Totaro, Marks'ın dokunsal görsellik kavramını Bresson'un minimalizminden

⁵³ Laura U. Marks (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham and London: Duke University Press.

⁵⁴ Deleuze, Bresson'un parçalı mekânlarının elsel bir sürekliliğe sahip olduğu düşüncesindedir. El, eyleme bağlı duyu-hareket ettirici şemanın ötesinde, duygulanımsal anlamda, yüzün yerini almakta; algısal anlamda ise tinsel kararlara uygun mekân kurucu bir kip olmaktadır. Özellikle *Yankesici*'de dokunsal imgeler Bresson'da herhangi bir mekânın özgüllüğünü oluşturmaktadır (1997: 12, 13). Ayrıca Bresson'daki herhangi bir mekânın işlevi, Deleuze tarafından şöyle yorumlanmaktadır: "Mekânın kendisi, hem metrik ilişkilerini hem de kendi koordinatlarını geride bırakır. Bu, dokunsal bir mekândır. Buradan Bresson, Dreyer'de yalnızca dolaylı olarak var olan bir sonuca ulaşabilir. Tinsel duygu artık bir yüz tarafından ifade edilmez ve mekân da artık bir yakın plana benzetilmeye ya da uymaya, yakın plan muamelesi görmeye ihtiyaç duymaz. Şimdi artık duygu, ona karşılık gelebilen bir mekânda doğrudan doğruya orta plan olarak sunulmaktadır" (2014: 148).

izler taşıyan İran sinemasından Majid Majidi, Abbas Kiarostami ve Tarkovski üzerinden açıklar.

Örneğin, Majid Majidi tarafından çekilen ödüllü İran filmi *Children of Paradise*'da (1999) başrolde kör bir çocuk oynamaktadır ve izleyiciye çocuğun gerçekliği nasıl deneyimlediğini iletmek için olağanüstü renkler ve doğal güzellikler kullanarak vekâleten bir öznelik biçimi sunulmaktadır. Veya film boyunca görünmeyen ama yine de var olduklarını bildiğimiz neredeyse bir düzine karakterin sunulduğu *The Wind Carry Us* (2001) adlı filmde de dokunsal görseelliğe yönelik bir eğilim vardır. Filmin yönetmeni Abbas Kiarostami bir röportajda şöyle söylemiştir: 'Ben göstermeden anlatan bir sinema tipi yaratmak istiyorum.'⁵⁵ Dokunsal görseelliğin özellikleri -duyusal belleği çağrıştıran duyumsal görüntüler (su, doğa gibi), duyusal aktivite durumları içindeki karakterlerin betimlemeleri (koklayan, dokunan, tat alan, vb.), yakın çekim kamera pozisyonları ve kameranın obje yüzeyleri boyunca gezdirilmesi – Andrei Tarkovsky'nin filmlerinde de yaygın biçimde görülebilmektedir. Örneğin, Tarkovsky'nin çocukluk evinin anlatıcı Andrei'in anılarının kaynağı haline geldiği *Mirror* (1975); veya su üzerinden duyusal, dikey ve tepeden yapılan kamera çekimlerinin bulunduğu *Stalker* (1979) ve *Nostalghia* (1982) (104).

Brian Price'a göre, Bresson aynı zamanda karakterlerinin duygulanımlarını soğuk ve belirsiz yüz ifadelerinden çok, yakın plan el çekimleri ile vermektedir (2002: 127). Karakterlerin yüzünden anlamadığımız duygular, el çekimlerinden anlaşılır kılınır. *Yankesici*'de⁵⁶ Michel, Longchamps hipodromunda kadının çantasından cüzdanını aşırıya çalıştığında; yüz ifadesinden hiçbir şey anlaşılmazken, kararsız ve kurnaz

⁵⁵ David Sterritt (2000) "Taste of Kiarostami", Abbas Kiarostami ile Söyleşi, *Senses of the Cinema*, Sayı 9, Sept-Oct., <http://sensesofcinema.com/2000/9/kiarostami-2/>

⁵⁶ Bu filmde Michel'in elleri için Bresson şöyle bir yorumda bulunmaktadır: "Dışa yönelmiş serüven dediğimiz yankesicinin ellerinin serüvenidir. Bu eller sahiplerini bir iç serüvene sürükler" (aktaran Irgat, 1995: 17). Bu da Bresson sinemasında asıl olayların içte, derinde yaşandığını göstermektedir.

ellerinden duyguları anlaşılır kılınır. Benzer bir biçimde *Para*'da Lucien fotoğraf dükkânından kovulduğunda, yüzünde öfke ya da üzüntüye dair bir duyguya rastlamayız. Dışarıda arkadaşlarıyla buluştuğunda, avucunda dükkânın kasasına ait iki anahtarın gösterilmesi ile gerçek açığa çıkarılır. Bu, Lucien'in aynı zamanda geleceğe ait planlarına işaret etmektedir (127). *Para*'da başta üst sınıftan Norbert'in piyasaya sürdüğü sahte para, ilkin orta sınıftan fotoğraf dükkânının sahibinin eşinin eline geçer, daha sonra işçi Yvon'a geçer. Sadece Yvon bu olay karşısında şiddete başvurur (129). Yvon'un bir kafede garsonun sahtecilik suçlamasına karşı gösterdiği şiddet, havada asılı kalmış olan eli üzerinden aktarılır. Bu üçlü durum, sosyal baskı mekanizmasının işleyişine dair anlamlı bir öngörü sunmaktadır. Bunun ötesinde Price'a göre, Yvon'un elleri, *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da Fontain'in ellerinden ve *Yankesici*'de Michel'in ellerinden daha kederli bir yazgıya sahiptir (133). Yvon, kendi elleriyle kendi sonunu hazırlar. Filmin sonunda anlamsız yere cinayetler (oteldekiler ve bir ailenin tüm bireyleri) işler ve polislere teslim olur. Deleuze'e göre, eller, aynı zamanda dokunma yoluyla bir mekânın parça parça ortaya çıkarılmasıdır.

Masalar ve kapılar bütün olarak verilmez. Jeanne'ın odası ve mahkeme salonu, idam mahkûmunun hücreyi uzak planda verilmeyip, onları her seferinde kapalı ama sonsuza doğru kapalı bir gerçeklik haline getiren uyusumları takiben ardı ardına yakalanır (2014: 147).

Bresson sinemasında ellerin, yüze ait duyguları göstermesi ve aşkın imgelerin bedenselliği bağlamında Bresson'un 'Model: Her tarafı yüz' tabiri özel bir anlam kazanmaktadır. Bresson, bu ilişkiyi Montaigne'in bir denemesinde geçen öykü üzerinden aktarır.

Kim olduğunu bilmediğim birisi, kışın ortasında gömlekle dolaşan ve kulaklarına kadar kürklere gömülmüş biri gibi mutlu ve sağlıklı görünen bir dilenciye, nasıl dayanabildiğini sormuş: “Ya siz” diye karşılık vermiş dilenci, “sizin de yüzünüz açık değil mi? Benim de her tarafım yüz” (Montaigne Denemeler, Cilt I, Bölüm XXI) (1992: 28).

b. Görünmez Görünür Kılınması

Görünmez olan rüzgârı, esip geçerken
biçimlendirdiği suyun diline AKTARMAK.

(Bresson, 1992: 53)

Bresson sinemasında bize kaynağı gösterilmeyen olaylar, sesler aracılığıyla görünür kılınmaktadır. Bu ses-görüntü ilişkisi, bir tür görünmez görüntüsünü yaratır. Örneğin *Rastgele Balthazar*'da Gérard ve çetesinin yere yağ döküp arabaların kaza yapmasına yol açmasında, sadece ilk arabayı yoldan çıkarken görürüz, ikinci arabanın ise çarpışma sesini işitiriz. Olay böylelikle zihnimizde bir trafik kazası imgesi olarak canlanır. *Bir Taşra Papazı'nın Güncesi*'nde taşra papazı ile kasabadan ayrılmadan önce konuşan Chantal, birden dışarıdan gelen motor gürültüsüne kulak kabartarak, ‘Bu Oliver’in motosikleti,’ der. Motosikleti ve Oliver’i görmeyiz. *Gölün Lancelot’su*'nun girişinde ormanda kaybolan Lancelot’un sesini işiten yaşlı kadın bir kehanet niyetine: ‘Ayak sesleri önden giden adam bir yıl içinde ölecek’ der. Ulus Baker, kaynağını görmediğimiz ‘akusmatik’ denilen sesi ilk tasvir edenin Spinoza olduğunu düşünür. (2011: 94) Bu

tasvirde, Hz. Musa'nın dağa çıkması, önce bir gürültü duyup, sonra ateşi görmesi, sırasıyla Tanrı'nın sözü ve imajını imgelemektedir. Baker, sonrasında bu durumu şu sözlerle aktarır:

Spinoza Tanrı ile pek sakin anlarda, mesela hayatın farkına varma yoluyla, akıl yoluyla, bilgiyle, günlük hayat içindeki algılarımız yoluyla da karşılaşabileceğimizi hatırlatmak istemiş olmalı. İşte Bresson bizi neredeyse her imajında Tanrı ile yani asla görülemeyecek, işitilemeyecek olanla karşılaştırmak isteyen bir sinemacı-filozof... Ben buna bir süredir “transandantal”, yani “aşkınsal” imaj diyorum ki Bresson'dan başka pek çok ustası var- Tarkovski, Sokurov, bazen Renoir, ama esas ve sistematik olarak İran sineması... (94-95).

Gündelik hayatta tanrısal olan ile bizi karşılaştıran aşkınsal imaj, Ulus Baker'e göre “esas olarak Deleuze'un ‘zaman-imaj’ diye tasvir ettiği alana ait. Tarkovski ile Bresson (günümüzde ise Sokurov) bunun en büyük ustalarıdır” (98). Bresson, aynı zamanda fark edilemeyen ve bu yüzden çok çabuk göz ardı edilebilen imajların yaratıcısıdır. Görüntülerindeki imgelerin tanrısal olan ile benzerliği biraz da buradan kaynaklanır. Sinemasında bir şeylerin var olmasından çok; şeylerin bir tür yitip gidişlerini algılanır kılar. Sözelimi *Para*'da masumiyetin yitip gidişi olarak para teması göze çarpar (99). Bresson sinemasında ruhani olan durumlar, karakterlerin ifadesiz yüzlerinde, boş bakışlarında ve özellikle bir köşeden fırlayan yakın plan el çekimlerinde maddi bir düzlemde yeniden yaratılmaktadır. Bresson'un bu içkinlik anlayışının benzerleri, Baker'in deyimiyle transandantal imajın resimdeki en büyük ustası Cézanne'ın tablolarında ve Bizans ikonografilerinde de görülebilmektedir. Bresson'un çamura düşen ya da kan ve şarap kusan taşra papazı karakteri gibi ‘modeller’i ne kadar Katolik değerlerle yüklü olsalar bile bir ikon haline gelirler ve “günlük hayata yeniden dönerler.

Belki Yılmaz Güney'in *Umut* filmindeki yarı-dinsel, yarı-büyüsel ritüeller gibi..." (103, 104). Görünmez olanın görünür kılınması tartışmaları ya da başka bir deyişle aşkın olanın içkin kılınması Rilke'nin şiirinde şöyle açıklığa kavuşturulur:

Evet, bizim ödevimiz bu gidici, dayanıksız yeryüzünü öyle derin, öyle acıyla, tutkuyla kavramak ki onun özü 'görünmez olarak' bizde yeniden dirilsin. Bizler görünmez'in arılarıyız. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l' accumuler dans la grande ruche d'or de l'invisible... (Çılgın gibi topluyoruz görünür'ün balını. Görünmez'in büyük altın kovanında biriktirip saklamak için) (2010: 1).

Bresson, sinemasında aşkın olan tanrısal imgeleri yerli yerinde kullanarak karakterlerinin ruhsal dünyalarını derinleştirir. İç dünyaları genişlemiş olan karakterler yeryüzündeki tanrısal olan aşkınlığı yakalamak için, kendi arzularıyla hareket ederler. Taşra papazı, *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da Fontaine, Jeanne d'Arc, Lancelot hepsi belli bir tinsel inançla, yaşama karşı daha güçlü bir duruş sergileme niyeti taşımaktadırlar. Maddi yaşamın sıradanlığı kendilerini boğduğunda ve çok zayıf hissettikleri anlarda Tanrı'ya sığınır. Böylece kendi bedenlerinde, yüz ifadelerinde bir tanrısal görüntü oluştururlar. Schrader'in deyişiyle, "Tanrı'nın görüntüsü, *Imago Dei* tasviri Bresson'un en ilginç sentezidir" (2008: 121). Bu tanrısal görüntü, *Jean d'Arc'ın Yargılanması*'nda yargıçların Jean'a sorduğu, müritlerinin kendisinin herhangi bir resmini yapıp yapmadığı sorusunda düğümlenmektedir. Jean'ın cevabı belirsizdir: 'Bir tane gördüm.' Böylelikle Jean bu belirsiz cevabıyla, Bresson'un gözünde, "Tanrı'sız bir evrende spiritüel bir ikona değeri" kazanır (121-23). Ayrıca, taşra papazının ormanda başı yana eğik bir halde yürümesinde, *Yankesici*'de Michel'in uzun, düşünceli ve donuk yüz ifadesinde tanrısal görüntüye dair ikonografik izler bulunmaktadır. André Bazin de taşra papazı ile kontes

arasında geçen, normal bir biçimde başlayıp giderek gerilimi artan diyalogun tanrısal bir görünüm taşıdığını iddia etmektedir (2000: 126). Aşkın olanın içkinlikle olan karmaşık ilişkisi ve yaşamı derin kılması konusunda Uğur Kutay ise şöyle düşünmektedir:

İnsanoğlunun ‘aşkın olan’la çok tuhaf bir ilişkisi var: ‘Aşkın’la karşılaştığı anda ona ‘içkin’ oluyor, hayret verici bir teslimiyet içinde kendini ‘aşkın’ın büyüüne bırakıyor. Demek ki, ihtiyaçlar hiyerarşisinde çok arka sıralarda yer alıyor olsa bile, bir tür ‘aşkın ihtiyacı’ söz konusu... Çünkü ‘aşkınlık’, gündelik yaşam tecrübesinin, o tanıdık deneyimler dünyasının çok dışında bir yerde tezahür ediyor olmasına rağmen, tam da o basit gündelik yaşantıyı kavrayıp kucaklayarak olağanın ve sıradanın dışına taşıyor. Böylece hayat farklı bir derinlik kazanıyor. (2008: 9, 10).

Aşkın üsluba sahip filmlerde aşkınlık, dinsel filmlerden farklı olarak, daha çok karakterlerin arayışlarında, iç dünyalarında sezgisel olarak belirir. Paul Schrader’in belirttiği gibi aşkın üsluba sahip olan yönetmenlerin (Ozu, Bresson, Dreyer v.b) çektiği filmler, dinsel sembollerin açıkça kullanıldığı filmlerden farklı bir üsluba sahiptirler (2008: 14). Bresson filmlerinin sonunda beliren durumlar (karakterlerin ölümü ve intiharı) tinsel bir maddilik biçiminde ya tanrısal olanı ya da öte dünyayı çağırır. Ancak Bresson bu durumları bir dinsel filmdeki gibi belli bir son duygusu ile olayları dramatize ederek aktarmaz. Zaten her filmin başında yönetmen bize filmin sonuna ve içeriğine dair gerekli bilgileri vermektedir. Örneğin *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*’nın ismi her şeyi açıklamaktadır ya da *Bir Hayalcinin Dört Gecesi*’nde hayalci Jacques’in dört gece süren hikâyesine tanıklık ettiğimiz gibi sürprize yer yoktur. *Yankesici* filminin başında çıkan yazı da filmde olup bitecek olan her şeyin bir özeti gibidir: “Bu film polisiye türünde bir film değildir. Yazar imajlar ve seslerle, bir gencin zaafıyla,

kendisine uygun olmadığı halde içine girdiği yankesicilikte yaşadığı kâbusu anlatmaya çalışıyor. Yalnız eğer bu macera olmasaydı, birbirlerini asla tanımayacak iki kalbi garip yollardan birleştirecektir.” Her şeyin önceden biliniyor ve öngörülüyor olması aynı zamanda tanrısal bir konumu çağırıştırır. André Bazin, *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nde İncil'e ve Hristiyanlığa ait göndermelerin ikincil olduğunu belirtir.

(...) Filmin sonuna doğru kolayca gözden kaçabilecek göndermeler yapılmıştır. Çamurun içine düşme, kan ve şarap kusma gibi. Hristiyanlığın çöküşü ve Tutkunun Kanını simgeleyen benzetmelerdir bunlar. Hepsi bu değil. Veronica'nın peçesi, bize Seraphita'nın giysisini hatırlatır; tavan arasındaki son ölüm, Golgatha'yı anımsatır. Şimdi, bu karşılaştırmaları bir kenara bırakalım ve konuyu teolojik değerlerden sıyrıp estetik düzleme taşıyalım. Bresson da tıpkı Bernanos gibi, İncil'deki belirgin paralelliğe karşın sembolik imalar kullanmaktan kaçınır. Her bir benzetmenin kendine özgü biyografik ve bireysel anlamı vardır. Onun Hristiyanlığa gönderme şeklindeki anlamı ikinci sırada gelmektedir. Ambricourt papazının hayatının tanrısal modelin taklidi olarak belirlendiğinden kuşku yoktur. Ancak bu tekrarlama hayatın daha ileri şekilde resmedilmesidir (2000: 125).

Asıl olan taşra papazının bu tanrısal modeli taklit eden ruhunun hayatıdır. Bu ruhsal hayat, aşkın olan tanrısallığı (görünmez olan) bütün somutluğuyla yaşayarak, kendi bedeninde görünür kılar. Başka bir deyişle aşkın olan bedenselleşerek yeryüzüne ait kılınır. Bresson, *Bir Hayalcinin Dört Gecesi*'nde Dostoyevski'nin öyküsünde olmayan Jacques'i ziyarete gelen bir ressam karakteri eklemiştir. Jacques kapıyı açar açmaz arkadaşı, 'Beni tanıdın mı?' diye sorar. İçeri girer ve 'Ustalık öldü', der. 'Chardin'in *Brioche*'u, Manet'in Pivoines'i, Van Gogh'un sandalye ve ayakkabıları, hepsi bitti.' Jacques mutfakta çekmecelerden içki bulmaya çalışırken, arkadaşı bir yandan duvara

yaslanmış tuvaleri kontrol eder, bir yandan da, gelişmiş bir sanatın doğa ile olan temasında patlamak yerine, basitçe bir ressam ile kavramın karşılaşması olduğundan söz eder. Jacques elinde içki şişesi ve bardak ile mutfaktan gelirken, arkadaşı kibarca teşekkür eder. ‘Önemli olan ne obje ne de ressamdır, objenin özüdür, objedeki özü taşıyan işaretlerdir. Onu mekânda askıya alıp, sınırlayan ama gerçekte destekleyen şey..’ diye devam eder. ‘Obje orada değildir, ressam orada değildir.. Onların görünürlüğü ortadan kaybolmuştur, tuvali yapan budur. Böylece, özellikle biçim olarak kusursuz olan bütün bir ışık kaynağı duyumsal biçimde yapılandırılır..’ Daha sonra şu beneklere bak diyerek, yanında getirdiği resimleri gösterir. Yaptığı resimlerin, ‘düşünüşe göre küçük ya da dünyadan daha büyük olarak nitelenebileceğini’, belirtir. ‘Resme bakan biri benekleri görmemekte, orada olmayan her şeyi görmektedir. Mecburen. Bu yüzden biz ressamlar, esas olarak sanatın sorunlarını yeniden düşünmekle mükellefiz. Etki, ister istemez, kendi birikiminin yöntemidir.’ Bunları dedikten sonra saatine bakar, kusurumu başıyla deyip çıkar, gider. Arkadaşının söylemeye çalıştığı, resimde önemli olanın duyumsatmak olduğu, bu anlamda obje ve ressamın ortadan kaybolduğu, sadece tuvalin işaret ettiklerinin önemli olduğu bir sanat anlayışıdır. Ressam ya da eserin yaratıcısı görünmezleştiği oranda sanat eseri görünürlük kazanmaktadır. Bu anlayışta sanatçının kendi sanatı üzerine düşünmesi (düşünce-imge) kritik bir önemdedir.

Pascal Bonitzer, alan-dışı’ların sinemadaki önemine değinirken, bunun gösterilmeyen şeyleri imgesel bağlamda görünür kıldığını belirtmektedir. Burada alan-dışı kavramı ile kastedilen çerçevelemenin dışında olup biten, ama göremediğimiz şeylerdir. Bonitzer’e göre, Noël Burch “alan-dışı uzayın rolünü dinamik bağlamında,

montajda ve kamera hareketlerinde inceleyen ilk kişidir” (2007: 13). Bonitzer, Burch’a kadar sinemanın gösterdikleri kadar göstermedikleriyle de; sinematografik uzayın bir alan-uzayla olduğu kadar; alan-dışı uzayla da iş gördüğü gerçeğinin farkına varılmadığını düşünür (17). Bresson da alan-dışı’na görüntünün ötesinde duyulan seslerle işaret etmektedir. Bize gösterilmeyen olaylar ve nesnelere ses-imgeleri aracılığıyla var kılınır. Bresson’un da belirttiği gibi: “Telefon. Sesi onu görünür kılar” (1992: 87). Sözelimi *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*’da Fontaine’in hücrenin kapısını açmaya çalışırken, ayak sesleri duyması ve buna göre tedbir almasından, gelenlerin gardiyan olduğunu anlarız, ancak bu gardiyanlar gösterilmez. Gene Fontaine hücrende demir parmaklıklardan dışarıyı seyrederken, silah sesleri duyarız ancak infaz edilenleri görmeyiz. *Yankesici*’de Michel trenle Milano’ya gider ve iki yıl boyunca Londra’da yaşar. Ancak tüm bu yaşadıkları dış ses aracılığıyla verilerek, alan-dışı’na görünürlük kazandırılır. Âlâ Sivas da *Yankesici*’nin ilk sahnesinde ekran alanı dışında kullanılan sesi “ekranda görülebilir olanın ötesinde ise hipodromdaki izleyiciler tarafından takip edilen at yarışı sürmektedir. At yarışını sunan spikerin sesi, koşan atların sesleri ve izleyenlerin tezahüratları ile anlatı enformasyonun görülmeyen kısmı iki kanaldan (zaman ve sesle) aktarılır,” diye tarif etmektedir (2013: p.12). Alan-dışı’nın kullanımında özellikle ses bandı aracılığıyla zihnimizde, olayların ve nesnelere yerine geçen bir imge yaratılır. Bonitzer’e göre bu ses bandı sinemanın olmazsa olmazıdır.

(...) Alan-dışı’da yalnızca kameranın göstermediği, Burch’ün imgesel uzayı, Baudry’nin etiyle kemiğiyle aygıtı yoktur: İşitilen de vardır, ses şeridi vardır: Bu unutulursa (“işitsel dünya görsel dünyadan daha geniştir,” der Straub), sinemayı küçük Platon’vari aygıtla

(mağara efsanesi...) sınırlama tehlikesi belirir; bu aygıtın içinde görmek, ya da daha doğrusu onunla sınırlanmak öyle kolaydır ki! (2007: 22).

c. Temsil Etmeyen Görüntü ve Aşkın Üslup

Bresson'un sanat anlayışındaki kusursuzluk arayışı, Jasujirō Ozu ile kesişmektedir. Bresson'un örnek verdiği, 'her fırça darbesinde hayatını tehlikeye atan Cézanne' gibi (1992: 98), zen ressamı da:

Tüm yaşamını aynı manzarayı boyayarak ve yeniden boyayarak belirli fırça vuruşlarını mükemmelleştirmek için harcayacaktır. Ozu da aynı zamanda bir mükemmeliyetçidir. O, yaşamını küçük bir çekim repertuarını mükemmelleştirerek aynı hikâyeyi çekmek ve yeniden çekmek için geçirmiştir (Schrader, 2008: 45).

Mükemmel olana ulaşma çabasını, bir tür aşkın olandaki tanrısal kusursuzluğa olan arzu olarak yorumlayabiliriz. Bu anlamda Tanrı'nın kendi kendisinin nedeni (*causam sui*) olması konusunda Spinoza'nın şu tespiti önemlidir: "Tanrı hiçbir baskıya bağlanmadan, sırf kendi tabiatının kanunlarıyla tesir eder, etkindir" (2009: 51). Bresson da sinematografik görüntülerine kendi kendisinin nedeni bir temsiliyet-dışılık kazandırmaya çalışır. Perdede gördüklerimiz yalnızca kendilerini oldukları gibi gösterirler, bunun dışında bir temsilleri yoktur. Kendi tabiriyle "Sinematograf filmleri: Temsil Etmeyen, heyecanlı"dır (1992: 70). Bresson, başka bir yerde de, *Tokyo Üzerinde Otuz Saniye* filmini örnek göstererek, sinematografin 'görüntülerle, hiçbir şeyi temsil etmeme sanatı' olduğunu belirtir (84). Jean-Luc Nancy de sinemanın yeni yüzyılın başlangıcında, bakışın apaçıklığını sergileyerek temsil dışı yeni bir yola girdiğinden söz

etmektedir: “Bu sinema, sinema tarihini haklı olarak belirlemiş problemlere eklenmeye gelen yeni bir temsiliyet problematiği değil, daha ziyade bir bakış aksiyomatiğidir: Dünya ve onun hakikatini göz önüne almak olarak sinematografik bir bakışın apaçıklığı ve kesinliği” (2013: 12). Bu, imgenin temsil etme yerine, kendi saf mevcudiyeti haline gelişidir. Michael Haneke, Bresson’un *Rastgele Balthazar*’ından hareketle, Bresson’un güzel, hoş giden görüntüler yerine, ‘kirliliğin mucidi’ olarak, gerçeği olduğu gibi, basit bir biçimde aktardığını belirtir (2012: 167, 168).

‘Güzellik’ yerine doğruluk: Her görüntü sadece gösterilmesi en gerekli şeyleri gösterir. Her sekans gerekli olan en kısa zaman içerisindeki forma sıkıştırılmıştır; ancak buna karşın plan ve kesme uzunlukları, filmin çekildiği 1965 tarihindeki diğer filmlere oranla alışılmadık şekilde sakindir. Zamanda uzamalar duygusallığa hiç yer vermez. Her şey katı bir estetik konseptin hizmetinde olmasına rağmen kendi sadeliğinde, sanki doğal olarak gelişmiş gibi etki eder ve hiçbir şey bu konseptin kurbanı olmaz (168).

Bresson, bu ‘temsili-dışılığı’ kendi parçalı sineması üzerinden temellendirir. “TEMSİL’e (orijinal metinde büyük harflerle yazılmıştır) saplanıp kalmak istemiyorsak parçalar gereklidir” (1992: 65). Parçalar ile kastettiği bir şehrin ve bir manzaranın uzaktan böyle olduğu, onlara yaklaşıldıkça ağaçlar, otlar, karıncalar gibi ayrıntıların görüleceği üzerine Pascal’ın bir sözüdür. Bu bağlamda Bresson sinemasında her bir görüntü, kendi başına hiçbir şey ifade etmez, ancak başka bir görüntü ile yan yana geldiğinde bir anlam kazanır ve değişime uğrar: “Görüntü, başka görüntülerle yan yana geldiğinde, tıpkı bir rengin başka bir renkle yan yana geldiğinde değişmesi gibi, değişmelidir. Mavi, yeşilin, sarının, kırmızının yanında hep aynı mavi değildir” (12). Deleuze’e göre, mekânsal parçalılık yoluyla, açık bir tinsel bütünlüğe ulaşmak mümkün

hale gelmiştir. “Mekân artık belirli değildir, tinin gücüyle özdeş olan herhangi mekân, sürekli yenilenen tinsel karar haline gelmiştir” (2014: 158). Bresson çerçevelemelerini merkezden çok kenarlara odaklanarak (kenardaki el) gerçekleştirir. Bonitzer’e göre de Bresson, “çerçevelemeyi kullanarak bedenleri gözü kırpmadan parçalayan, uzayı sistemli olarak ve sonradan hiçbir düzeltmeye başvurmadan ‘bozan’ ender sinemacılardan biridir” (2006:183). Bonitzer çerçevelemenin bu tuhaf kullanımını dekadraj⁵⁷ olarak nitelendirmektedir. Dekadrajın kullanımı ile birlikte bir tablonun merkezine yoğunlaşmayı alışkanlık edinmiş olan gözler, “merkezde hiçbir şey bulamayınca kenarlara kayar ve hala kırırdayan ama yok olmak üzere olan bir şeyle karşılaşır. Temsilin *fading*’idir (kademeli olarak sönme, kaybolma, ç.n.) bu...” (186). Deleuze’e göre Spinoza’da şeylerin özü Tanrı’da olmakla birlikte maddi bir içkinlik düzlemi de oluştururlar. Bu içkinlikte var olan şeyler, tıpkı Bresson görüntülerinde olduğu gibi birbirinin yerine geçemeyecek eş-tekilliktedirler. Kaynağını Tanrı’dan alan varlık, kendi özünde aşkın olanı diğer varlıklarla eşit ölçüde maddileştirir.

İçkinlik kendi hesabına saf bir ontolojiyi, Bir’in sadece tözün ve var olanın özelliği olarak yer aldığı bir Varlık teorisini içerimler. Dahası, saf halde içkinlik varlığın eşitliğini ya da eşit-

⁵⁷ Bonitzer, çerçevelemede temsilin eleştirisi olarak da okuyabileceğimiz dekadrajı şöyle tanımlamaktadır: “Dekadraj, bir bakış hakkının kullanım biçimleri olarak sinemanın, resmin, hatta fotoğrafın işlevine ironiyle yaklaşan bir sapkınlıktır. Deleuze’un terimleriyle söylersek, dekadraj sanatı, açının yer değiştirmesi, görüş açısının radikal tuhaflığı, bedenleri parçalayıp çerçevenin dışına kusması ve dekorun ölü, boş, kısır bölgelerine odaklanması bakımından, ‘ironik-sadık’tır” (2007: 185). Deleuze, ‘duygulanımsal kadrajın, kesici yakın planlarla’ işlediğini belirterek, bu durum ile dekadraj arasında, Dreyer’in *Jeanne d’Arc’ın Çilesi*’ni örnek vererek bir benzerlik kurar: “Kimi zaman uluyan dudaklar ya da dışsız sırtmalar yüzün kütesine kesilir. Kimi zaman çerçeve bir yüzü enine, boyuna, yanlamasına ya da vev keser. Ve sanki fazlasıyla gerçek ya da fazlasıyla mantıklı bağlantıları kırmak gerekiyormuş gibi, hareketler ilerleyişlerinde kesilir, uyumlar sistematik olarak uyumsuzluklardır. Ayrıca, Jeanne’in yüzü sıklıkla imgenin alt tarafına doğru itilir, öyle ki bu yakın plan, Jeanne’in esinlenebileceği beyaz bir dekor parçasını, boş bir alanı, göğün bir bölümünü barındırır. Yüzlerin birbirlerine dönmesi ve birbirlerinden başka tarafa dönmesi üzerine olağanüstü bir belge. Bu kesici çerçeveler, Bonitzer’in, eylemin ya da algılanımın gerektirdikleriyle tam olarak gerekçelendirilemeyen, sıradışı açıları belirtmek için önerdiği ‘dekadraj’ kavramına yanıt niteliğindedir” (2014: 145).

Varlığın koyuluşunu gerektirir: Varlık sadece kendinde eşit olmakla kalmaz, bütün varlıklarda da eşit olarak belirir. Neden de her yere eşit derecede yakındır: Uzak neden yoktur. Varlıklar bir hiyerarşi içinde, rütbeleriyle tanımlanmazlar; Bir'den az ya da çok uzak değillerdir; her biri, varlığa eşit olarak katılmakla ve varlıktan alabilecek olduğunu, özünün yeteneği uyarınca dolaysız, her türlü yakınlık ve uzaklıktan bağımsız bir biçimde almakla doğrudan doğruya Tanrı'ya bağlıdır (2013: 176-7).

Doğadaki nesnelere düşünürsek bizim anlam dünyamızdan bağımsız bir varlığa sahiptirler. Bresson'un tekil görüntüleri de "kendisini anlamsız (anamlı olmayan) görüntülere verdiği" (1992: 13) oranda anlamdan yoksundur. Temsil-edilemezlik sorununa dair Rancière, "şeyin fikrine tam uygun duyulur sunum formlarının ve şeyin duyulur gücüne eşit bir anlaşılabilirlik şemasının bulunmadığını" (2008: 112) belirtir. Şeyler ve buna paralel olarak kurgulayabileceğimiz tekil görüntüler sadece kendileri için vardır. Spinoza'da kendi kendisinin nedeni olan cevher gibi, herhangi bir başkalıkla temsil edilemezler. Rancière, temsil sisteminin yıkımını şöyle aktarmaktadır:

Artık büyükler ve küçükler, önemli olaylar ve önemsiz epizotlar, insanlar ve şeyler, her şey tek bir düzlem üzerindedir. Her şey eşitlik halindedir, eşit ölçüde temsil edilebilir. Ve bu "eşit ölçüde temsil edilebilir" olan, temsil sisteminin yıkımıdır (122).

Bu parçalanmış temsil aygıtı, küçük mekânsal parçaların eller üzerinden birleşmesinden oluşan Bresson sinemasına uygun düşer. Bresson'un filmlerinde nesnelere ve kişilere hep belirli bir mesafeden bakan donuk üslubu da, bu temsilin ortadan kalktığı durumla benzeşmektedir. Hiç bir Bresson karakteri diğerine göre ayrıcalıklı değildir. Bu durum Bresson'un da aktardığı gibi akla Cézanne'ın çalışma yöntemini getirir: "Bütün şeyler arasındaki eşitlik. Komposto kâsesini de, oğlunu da,

Sainte Victoire Dağı'nı da aynı gözle ve ruhla resme döken Cézanne" (1992: 98). Filmlerdeki karakterlerin başından geçen küçük olaylar, en az büyük değişimler kadar etkilidir. Söz gelimi *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da Fountain'in hücreğine gelen Jost olmasa, kaçış imkânsız olacaktır, *Para*'da başkarakter Yvon, sahte para ile karşılaşmasa hayatı mahvolmayacaktır, *Bir Hayalcinin Dört Gecesi*'nde Jacques olmazsa, Marthe intihar etmiş olacaktır.

Aşkın üslubu tartışmadan önce, aşkınlığı açıklamak yerinde olacaktır. Aşkın olan, insanın yeryüzünde kendi zihinsel algı ve duyularıyla kavrayamayacağı olağanüstü durumlara işaret eder. Bu anlamıyla aşkınlık, ruhsal olanın alanına aittir. Kant da aşkın olanın, insanı hayrete düşüren, zihin dünyasını allak bullak eden bir deneyim olduğunu açıklamaktadır.⁵⁸ Bresson ise bu ruhsal deneyimi (*Gölün Lancelot'su*'nda bulutlarla kaplı aya bakan şövalyeler gibi) sinemasal imgeler aracılığıyla görünür kılar ve yeryüzüne indirir. Bu bağlamda Bresson sinemasında ruhsal olan ile maddi olan, insan ve hayvanın (Balthazar) yaşamında karşılaşarak, büyük bir sentez meydana getirirler. Bu karşılaşmada çelişkiler, gerilimler ve hayatın sonsuz rastlantıları bir arada yaşanır. Bresson, işte bize tinsel olan ile maddi olanın bu ayırt edilemez sınırındaki deneyimleri aktarmaya çalışır.⁵⁹ Bu kesişme anları ile birlikte, düşünen bir sinema karşımıza çıkar.

Aşkınlık gündelik, somut olan gerçekliğin içinde belli belirsiz ortaya çıkar. Dudley

⁵⁸ Giriş bölümünde de belirtildiği gibi bu aşkınlık, Kant'ta transandantal olarak kavramsallaştırılır. Bkz. Gilles Deleuze [1978] (2000) *Kant Üzerine Dört Ders*, çev. Ulus Baker, Ankara: Öteki Yayınevi. s. 109.

⁵⁹ Pontus Hulten, Barok dönem ile birlikte tinsel olanın maddileşmesinin insan merkezli oluşundan şöyle söz etmektedir: "Rönesans'taki, dünya ile insan arasındaki ikiciliğin üstesinden gelinmiştir. Tüm çelişkilerin aşılmış gibi görüldüğü, ilk baroğun problemlerinden özellikle muaf bu evrende, bu güçlü birliğin kaynağı, topyekûn bir insanbiçimcilik ve buna bağlı olarak, tinsel olanın maddeleşmesidir. Tanrı ile doğa insanlaşmıştır. İnsani olan, kozmosun merkezindedir" (2012: 36). Ancak Hulten, Vermeer'in resimlerinde ve Spinoza felsefesinde insanın evrenle olan ilişkisinde ayrıcalıklı bir konumu olmadığını da belirtir (60, 61). Bu da Vermeer ve Spinoza'nın çağlarının çok ilerisinde düşündüklerini göstermektedir.

Andrew'in, Mizoguchi ve Dreyer için "yaşama karşı sentetik, kutsal yaklaşımı temsil eder, aşkın bir gerçekliğe ulaşmak için somut deneyim içinde verilen analogiler yoluyla yaşamı el yordamıyla aramaktadırlar," (2010: 357) diye belirttikleri de benzer bir duruma işaret etmektedir. Tıpkı insanın kendisini aşan durumların düşüncesiyle birlikte varılması gibi, Bresson sinemasındaki varlıkların düşüncesi de sonsuz olan bu tinsel alanla birlikte varolur. Baudelaire de *Sanatçının Günah Çıkarma Duası* şiirinde, sonsuz olan ile karşılaşması ve bunun kendi bedeninde bıraktığı duygulanımları, kendi 'ben'inin yok oluşunu şöyle aktarmaktadır:

Gökyüzünün ve denizin sonsuzluğunda bakışın boğulması ne büyük zevktir! Yalnızlık, sessizlik ve eşsiz kutsallığı ufkun! Gökte, titreyen ve küçüklüğüyle, yalnız haliyle çaresiz varlığıma öykünen küçük bir örtü, çalkantının tekdüze ezgisi. Bütün bunlar benimle düşünürler ya da ben onlarla düşünürüm. (Zira düş gücünün büyüklüğünde ben çabucak yitip gider); tüm bu nesnelere düşünüyorlar, ama onlar müzikli, özgün biçimde, gereksiz ayrıntılara dalmadan, tanımlama yapmadan, bir sonuç çıkarmadan düşünüyorlar, diyorum kendi kendime (2006: 19).

Paul Schrader'e göre, Bresson sinemasında aşkın üslubun en fazla hissedildiği filmler hapisane dörtlmesi olarak adlandırılanlardır (*Bir Taşra Papazının Güncesi*, *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*, *Yankesici* ve *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*). Bu filmlerde karakterler tinsel kurtuluşa, kendi bedenlerini yok ederek (taşra papazı ile Jeanne d'Arc), hapisaneden kaçmakla (*Fontaine-Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*) veya hapishaneye kapatılmakla (*Michel-Yankesici*) ulaşırlar (2008: 73-74). Bresson'un sinematografisinde beden de bir anlamda ruhun hapisanesidir ve bundan kaçış ancak ölüm ile mümkün olmaktadır. Ancak Susan Sontag'a göre Schrader, *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'ndan

sonrasını tartışmadığı için aşkın üslup Bresson'un bütün filmleri için kapsayıcı bir kavram değildir (aktaran Pipolo, 2010: 10). Bu eleştiri, aynı zamanda Bresson'u tek bir kavram etrafında incelemenin zorluğunu da göstermektedir.

Schrader, aşkın üslubu gündelik hayat, disparite ve stasis olmak üzere üç bölümde incelemektedir (2008: 76-102). Bresson sinemasında, gündelik hayatın aşkın üslubuna ilişkin görüntülerin, Çin porseleninde, İslam halılarında, Bizans mimarisinde ince ayrıntıların işaret ettiği bir yüzey estetiğine sahip olduğunu belirtir. Schrader, buna örnek olarak üçüncü yüzyılda İskenderiyeli yorumcuların, metinde, mistik anlama, her ayrıntıya ayrı ayrı yoğunlaşarak ulaşabilmesini gösterir (76). Bu incelik arayışı ve derinlik tutkusu, Bresson'da yakın plan el çekimlerinin meydana getirdiği sahnelerde bariz bir biçimde fark edilir. Ayrıca hapishane dörtlemesi filmlerindeki karakterlerin donuk yüz ifadeleri, ikonografik bir aşkınlık niteliği taşımaktadır. Hem bu yeryüzüne ait gibi davranan, hem de tamamen dünya dışı varlıklar gibi duran Bresson karakterlerinin ikiliği, belli bir tinsel materyalizm fikrini beslemektedir. Bu materyalizm daima gündelik basit gerçeklerden beslenen; ama bu gündeliğin ötesine geçen bir mistisizm ile yüklüdür.

Bresson, gündelik olandaki gerçeğe ulaşmak adına dramı dışlamaktadır. Ona göre, film hikâyesi, oyunculuk, kamera oyunları, kurgu, müzik hepsi birer perdedir (78). Bu perde seyircinin film ile dolaysız bir bağ kurmasına ve düşünmesine engel olur.⁶⁰

⁶⁰ Tarkovski sinemada müzik kullanılmasına ihtiyaç olmadığını düşünmesine rağmen *Ayna* filminde kullandığı elektronik müzik için bir tür aşkınlığa ulaşmaya çalıştığını belirtir: "Elektronik müziğin bu filmde uzak bir yankı, dünyevi olmayan bir hışırtı ve bir inleme etkisi yaratmasını istemiştik" (2008: 145). Sinema tarzı Bresson minimalizmi ve Tarkovski'den etkilenmeler taşıyan Nuri Bilge Ceylan da müzik konusunda benzer bir görüş ileri sürmektedir: "Müzik kullanmak beni korkutuyor. Bir duyguya koltuk

Schrader'in ikinci aşkın üslup olarak tanımladığı disparite, gündelik hayatın rasyonel, hesaplı ve duygusuz dünyasına spiritüel bir yoğunluk katar.⁶¹ Bresson filmlerinde kullandığı ikilemeler ve iç konuşma tekniğiyle, gündelik hayatın saklanan gerçekliği konusunda bir kuşku uyandırır. Sözelimi, *Yankesici*'de Michel günlüğüne bir şeyler yazar. Daha sonra bu yazdıklarını okumaya başlar: 'Paris'in büyük bankalarından birinin lobisinde oturdum bugün.' Üçüncü olarak Michel'i bu banka lobisinde otururken görürüz. Böylelikle hem yazı, hem söz, hem de görüntüler aracılığıyla eylemin etkisi üç katına çıkarılmış olur. Taşra papazı da, Torcy Papazı'nın evde olmadığını öğrendiğinde, 'o kadar hayal kırıklığına uğramıştım ki, kapıya yaslanmak zorunda kaldım' diyerek, gördüğümüz olayı sesli bir biçimde ikinci kez tekrar eder. Bu tekrarlar, seyircide gerçek olanın niteliği konusunda bir rahatsızlık uyandırır (Schrader: 86-87).

İkilemeler bir adım öteye geçerek mutlak bir öteki duygusu yaratırlar. Bu, karakterlerin doğaya ve çevrelerine tam olarak yabancılaştıkları bir atmosfer yaratır. Taşra papazının durumu buna açık bir örnek sunmaktadır. Taşra papazı, hem kendisini yavaş yavaş ölüme sürükleyen hastalığı, hem de toplumsal ve kutsal anlamdaki yalnızlığı nedeniyle büyük bir yabancılaşma yaşar. Taşra papazı kendisini, 'kutsal acının⁶² (*la Sainte Agonie*) bir mahkûmu' olarak adlandırarak, tinsel bir yok oluşu deneyimler (88). Taşra papazı tüm bu yaşam tarzıyla, aşkın bir tutkuya gönderme

değneği olarak kullanıyor olabilirim duygusu. O yüzden hep bir suçluluk duygusu içinde kullanmışımdır müziği. Her filme bu kez müzik kullanmak istemiyorum duygusu ile başlarım" (Özgüven, 2003: 220, 21).

⁶¹ Deleuze *Cinema II*'de, özellikle Ozu filmlerini örnek göstererek, gündelik sıradanlığın anlaşılmasız bir kesintisi olarak tanımlanan Schrader'in disparite kavramına karşı çıkmaktadır. Bu kavramın daha çok neo-realizm için geçerli olabileceğini, Ozu'da her şeyin, doğal unutulmuş nesnesi olan ölümün bile, sıradanlığın bir parçası olduğunu belirtir. Deleuze'e göre, Ozu filmlerinde doğanın görkemi ve karla kaplı dağlar yalnızca tek bir şeyi, herşeyin sıradan ve düzenli olduğunu anlatmaktadır (1997: 14,15).

⁶² Kutsal acı kavramı aklı İsa peygamberin çarmıha gerilirken duyduğu acıları getirmektedir.

yapmaktadır. Benzer bir biçimde mahkemede yargıçlarla aşkın bir ses tonuyla konuşan Jeanne d’Arc, bu kaynağı belirsiz tinselliğe başka bir örnektir. Jeanne d’Arc’ın tanrısal sesler duymasına benzer bir durum, *Günah Melekleri*’nde Anne-Marie için de söz konusudur. Filmde rahibelerin seçtiği kartların sahipleri, bir yıl boyunca kartlarda yazılanları kendi yaşam ilkeleri olarak benimserler. Anne-Marie’nin payına düşen kartta ise, ‘eğer duyduğun Tanrı’nın sözü, seni bir başka söze katarsa, bu başka sözleri dinleme; bunlar sadece onun yansımasıdır,’ yazılıdır. Anne-Marie, buna uyararak tanrısal bir söz duyduğuna inanıp, Thérèse’e yardım etmeye çalışır. Anne-Marie, taşra papazı ve Jeanne d’Arc, Spinoza’nın deyimiyle yorumlarsak özgürlük sevgisi için, başka bir deyişle tanrısal sevgi adına can verirler. Onların ölüm tarzı özgürlük sevgisiyle karışık, bir Tanrı sevgisini yerine getirir. Bu tarz bir özgürlük sevgisi ve ölme tarzı ne kadar akıldışı gibi görünse de, aslında Anne-Marie, taşra papazı ve Jeanne d’Arc için vazgeçilmez rasyonelliktedir. Spinoza da, bu anlamda özgürlük sevgisi ile zorunluluğun rasyonelliği arasında bir bağ kurmaktadır.

Her kim duygulanışlarını ve iştahlarını yalnız hürriyet sevgisiyle yöneltmeye çalışırsa, gücü yettiği kadar erdemleri ve onların nedenlerini bilmeye, onların doğru bilgisinden doğan gelişmenin tam olgunluğuna kendini bırakmaya; fakat hiçbir zaman insanların kötülüklerini göz önüne almamaya, insanlığı alçaltmaya, sahte bir hürriyet görünüşü ile gelişmemeye çalışacaktır. Her kim bu kuralı dikkatle gözleyecek (ki, bu güç değildir) ve ona göre yaşamaya kendini alıştıracak olursa, şüphe yok kısa bir zamanda hareketlerini, etkilerini Aklın emrine göre yöneltecektir (2009: 274).

Bir İdam Mahkûmu Kaçtı’da Fontaine, üzerindeki kirli giysiler yerine, kendisine gelen yeni elbiseleri hapisten kaçmak için halat yapımında kullanır. Bu davranış biçimi

de tuhaf ve anlaşılmaz bir dünya dışılığa işaret etmektedir (Schrader: 92). Ancak tüm bu akıl-dışı gibi görünen tutkular karakterlerin içsel özgürlük arzuları göz önünde bulundurulduğunda, mantıksal açıklamalarına kavuşurlar. Bu filmde özellikle kapalı mekânların kullanılma biçimi, akla Pontus Hulten'in yorumladığı biçimiyle, Vermeer tablolarını ve bunun Spinoza felsefesiyle olan bağı getirmektedir (2012: 31, 69,70). Buna göre Spinoza'nın sonsuzluğu sonluluk içinden bulmaya çalışması; ama bunu rasyonel, kapalı bir sistem içinden yapıyor olması büyük bir zorluk oluşturmaktadır. Hulten, bu bağlamda Vermeer'in 'kapalı, hapsedilmiş ve rasyonel' mekânları ile Spinoza'nın sonsuzluğa ulaşmaya çalışan, kapalı geometrik sistemi arasında bağ kurmaktadır (69,70). Bu yorumla ilişkili olarak, bu bağı *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'ya kadar genişletebiliriz. Sonsuzluğun gücü bu kapalı mekânlar, hücre gibi odalar ile daha derinden duyumsanır kılınır.

Hapishane dörtlemesindeki ana karakterlerin duyumsadıkları tutkular kaynağını aşkın bir güçten alıyormuş gibi durmakta ve içinde buldukları koşullar onlara yetersiz gelmektedir. İçkin olanın maddi yanları, bu karakterlerin ruhsal boyutlarını anlamlandırmada güdük kalmaktadır. Bunu, Schrader'ın disparate tanımıyla açıklayabiliriz: "Disparate, fiziki olanın içinde spiritüel olanın var olması çelişkisidir ve dünyevi mantık ve insani duygularla 'çözülemez'" (98). Bu karakterler, Ayfre'nin de belirttiği gibi, "En mahrem anlarında bile kendi muammaları dışında bir şey açıklamazlar-Tanrı'nın kendisi gibi. Bunlar nihai sırları sadece izleyiciyi değil, Bresson'u da aşan insanlardır" (aktaran Schrader, 101). Schrader'in üçüncü olarak stasis dediği aşamanın oluşumu da bu anlamda bir belirsizlik taşımaktadır (101). Stasis,

filmdeki nihai eylemin son bulduğu, donuk ve kutsal olan bir sahnedir. *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nde haçın gölgesi, *Jean d'Arc'ın Yargılanması*'nda geriye kalan yanmış direk, *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da hapisten kaçan Fontaine ve Jost'un gölgesi, *Yankesici*'de demir parmaklıklar arkasındaki Michel'in yüzü stasis örnekleri olarak sunulur (98). Bu örneklere kendini yamaçtan yuvarlayarak suya bırakan Mouchette'den geriye kalan çalılıklara takılmış beyaz elbiseyi, koyunlar arasında siyah bir nokta gibi görünen Balthazar'ı, *Tatlı Bir Kadın*'da balkondan atlayarak intihar eden Elle'nin beyaz şalını ve *Herhalde Şeytan*'da arkadaşı tarafından iki el kurşunla öldürülen Charles'ın eline tutuşturulan tabancayı ekleyebiliriz. Tony Pipolo, özellikle müzik ve sesler üzerinden bu son sahnelerin estetik ve tematik kristalleşmeler sağladığını belirtir. Bunlara örnek olarak; *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da çalınan Mozart'ın *Kyrie-Mass in C Minor*'ünü, *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'ndaki trampetleri, *Mouchette*'de Monteverdi'nin *Magnificat*'sını (Meryem Ana ilahisi), *Rastgele Balthazar*'da koyunların çan seslerini gösterir (2010: 10).

Bresson, karakterlerinin yazgısını önceden belirleyerek, karakterin veya seyircinin bu yazgıya uyup uymayacağı yönünde bir dram oluşturmaktadır. Bu önceden belirlenmişlik, Bresson'un Jansenist olarak nitelendirilmesine yol açmıştır. Bresson seyirciyi o kadar özgür kılar ki, seyirci en sonunda filmde belirlenmiş sonu kabullenmek zorunda kalır. Öte yandan önceden kestirilemezlik düşüncesi, takdir-i ilâhî anlayışında da yer almaktadır. Bu anlayış şans ve tesadüfü olumlar. Nitekim *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'nın alt başlığı olan *Le Vent Soufflé Où Il Veut* (Rüzgâr İsteddiği Yere Eser) sözü

İsa'nın Nicodemus ile sohbetinden alınma olup,⁶³ takdir-i ilâhînin bu kendi içinde çelişkili önceden kestirilemezliğini vurgulamaktadır (Schrader: 107, 108). Bu haliyle takdir-i ilahi hem zorunluluğu hem de rastlantıyı olumlar. Bu durum Deleuze'ün yorumladığı gibi, bir zar atımını andırmaktadır: “Bir kez atılan zarlar rastlantının olumlanmasıdır, düşerken oluşturdukları kombinasyon ise zorunluluğun olumlanmasıdır” (2010: 43). Bresson sinemasının aşkın olan dünyayla bir başka temas noktası, Bizans ikonalarındaki figürler ile filmlerindeki karakterleri arasındaki ortaklıklardır.

Önden görüntü, ifadesiz yüzler, hiyeratik duruşlar, simetrik kompozisyonlar, iki boyutluluk ikisinin de ortak özelliğidir. Bizans mozaikçileri ifadesiz yüzü, Tanrı, bütün ifadelerin ötesinde olduğu için yarattılar, benzer biçimde Bresson da ifadesiz yüzü, izleyicilerin aşkınlığa karşı tavırlarını önyargılardan arındırmak için kullanır. (...) Uzun bir alın, zayıf bir yüz, kapalı dudaklar, boş bir bakış, önden görünüm, düz ışık, durağan arka plan, sabit kamera gibi özellikler Bresson'un kahramanlarını saygıdeğer nesnelere haline getirir. *Yankesici*'de Michel'in soğuk yüzü her çekimde kameraya dosdoğru baktığında, Bresson onun yüzünü tapınak duvarına resmedilmiş bir Bizans yüzü gibi kullanmaktadır (Schrader: 117, 8).

⁶³ Bkz. “Nikodim, ‘Yaşlanmış bir adam nasıl doğabilir? Annesinin rahmine ikinci kez girip doğabilir mi?’ diye sordu. İsa şöyle yanıt verdi: “Sana doğrusunu söyleyeyim, bir kimse sudan ve Ruh’tan doğmadıkça Tanrı’nın Egemenliği’ne giremez. Bedenden doğan bedendir, Ruh’tan doğan ruhtur. Sana, ‘Yeniden doğmalısınız’ dediğime şaşma. Yel dilediği yerde eser, ama nereden gelip nereye gittiğini bilemezsin. Ruh’tan doğan herkes böyledir” (*Yuhanna* 3: 4-8). [*Kutsal Kitap* (2011) içinde s. 1127].

d. Spinoza ve Bresson Sineması

Bresson'un medyadan, televizyonlardan uzak sade ve mütevazı yaşam tarzı Spinozacı yaşam ilkelerini akla getirmektedir. Deleuze'e göre alçakgönüllülük, yoksulluk ve dürüstlük olan bu ilkeler, çileci bir erdemi temsil ediyor gibi görünseler de; aslında kendi kudretinden güç alarak zenginleşen bir yaşamın temelleridirler (2005: 9). Bu aynı zamanda saf içkin ve özgür bir yaşamın da eşik noktasıdır. Bresson karakterleri de bu saf içkinliğe ulaşmak için çaba harcarlar ve kibir, hırs, nefret gibi olumsuz duygulanımları aştıkları oranda buna yaklaşırlar. Bu Spinozacı yaşam ilkelerini Deleuze, Nietzsche'nin etik anlayışından hareketle yorumlamaktadır.

Alçakgönüllülük, yoksulluk, dürüstlük, bundan böyle, düşünceyi fethedecek ve tüm diğer içgüdülere –Spinoza'nın Doğa olarak adlandırdığı- hükmedecek kadar güçlü, görülmemiş biçimde zengin ve bolluk içindeki bir hayatın sonuçlarına dönüşürler: Artık ihtiyaçtan kaynaklanan, araçlar ve amaçlara bağlı olarak yaşanan bir hayat değil de, üretimden, üretkenlikten, kudretten kaynaklanan, nedenlere ve sonuçlara göre yaşanan bir hayat. Alçakgönüllülük, yoksulluk, dürüstlük, bunlar bir Büyük Yaşayan olmanın ve çok kibirli, çok zengin, çok şehvetli bir sebep için kendi vücudunu bir tapınak haline dönüştürmenin filozofa özgü yollarıdır (9).

Bresson filmlerinde karakterlerin iyi karşılaşmalar örgütleyip, özgürlüklerine ulaşmak için çaba harcadıklarına tanıklık ederiz. Buna en iyi örnek *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da Fontaine'nin kılı kırk yaran çabası sonucu kaçmayı başarmasıdır. Bresson karakterleri bu karşılaşmaları örgütleyemediklerinde ya da güçsüz kaldıklarında bir şekilde intihar, ölüm ve cinayet yoluyla tanrısal özgürlüğe ya da kendi kişisel tinsel

kurtuluşlarına kavuşmak isterler. Bu güçsüzlükten kaynaklı ölme veya öldürme çabası, hastalıklı bir bedenden kurtulup sonsuz bir tinselliğe ulaşma arzusundan ayrı düşünülemez. Ölüm yoluyla sonsuz bir yaşama kavuşulmakta ve tüm çekilen bedensel acılar bir şekilde yok olmaktadır. Böylesi bir tinsel kurtuluşun arka planında Hz. İsa'nın çarmıha gerilerek öldürülmesinin büyük bir payı bulunmaktadır. *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nde genç papazın ve *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'nda Jeanne'in tanrısal bir özgürlüğe ulaşmak isterken, kendi bedenlerinden vazgeçmek zorunda kalmaları, bu tarz örneklerdendir. Karakterler, geçici de olsa bir özgürlük duygusu yaşatan kötü karşılaşmalar da yaşarlar. Bu kötü karşılaşmalarda işlenen suçlar geçici bir rahatlama yaratır. *Yankesici*'de Michel'in kendi farkını ispatlamak için ihtiyacı olmadığı halde hırsızlık yapması, benzer bir biçimde *Para*'da Yvon'un incinen gururu yüzünden cinayet işlemesi buna verilecek örneklerdir.

Spinoza'ya göre gerçek özgürleşme bireyin kendi özüne ve bedeninin yapabileceklerine uygun çaba harcaması ve bunlarla bağlantılı karşılaşmalar yaratması ile mümkündür. Bu aynı zamanda tanrısal olan ile benzer bir düzleme yerleşmek anlamına gelmektedir. Spinoza bu tanrısal özgürlüğü şöyle dile getirmektedir: “Sırf kendi tabiatının zorunluluğu ile var olan ve etkinliği yalnız kendisi ile gerektirilmiş bulunan şeye hür diyorum” [I, 7. Tanım] (2009: 32). Bu bağlamda Spinoza üç tarz bilgi anlayışı sunar. Birinci tarz kişinin kendi özünden en kopuk olduğu ve tesadüflerin belirleniminde zaman harcadığı bilgi tarzıdır. İkincisi kendi özüne iyi gelen karşılaşmaları örgütleyebildiği, ortak mefhumlar denilen bilgi tarzıdır. Üçüncüsü ise kişinin özünün Tanrı ve doğanın özü ile kaynaştığı özgürlüğün bilgisi tarzıdır (Deleuze,

2005: 53, 54). Spinoza üçüncü tarz bilgiyi⁶⁴ ve insanın gerçek özgürlüğünü şöyle açıklamaktadır:

(Önerme XXVII) Bu üçüncü bilgi tarzından, Ruhun bu bakımdan edinebileceği en yüksek memnuluk doğar. (Kanıtlama) Ruhun yüce erdemi Tanrı'yı bilmektir (önerme 28, bölüm IV), yani şeyleri üçüncü bilgi tarzı ile bilmektir (önerme 25); ve Ruh şeyleri bu üçüncü tarz ile ne kadar bilirse bu erdem de o kadar büyük olur (önerme 24); öyle ise her kim bu bilgi tarzı ile şeyleri bilirse en yüksek insani yetkinliğe yükselir ve bunun sonucu olarak en yüksek sevinç ile duygulanır (duygulanışların ikinci tanımı) ve bu, (önerme 43, bölüm II) kendisi ve kendi erdemi hakkındaki fikirle birlikte bulunur ve bundan dolayı, (duygulanışların 25'inci tanımı) bu bilgi cinsinden onun sahip olabileceği en yüksek memnuluk doğar (2009: 282).

Kendi yolunu çizmekte başarısız kalan Bresson karakterlerinin, bu üçüncü tarz bilgi tarzından ne kadar uzak düştükleri görülebilir. Bu karakterler, bazen kendilerini tesadüflerin akışına bırakarak birinci tarz bilgiye yakınlaşırlar. *Yankesici*'de Michel'in şansına güvenerek, metroda gözüne kestirdiği kişilerin cüzdanlarını çalması böylesi bir ilişkiye işaret eder. Mouchette'in, ailesindeki yoksulluktan kaçmaya çalışırken Arsène ile ilişkiye girmesi; *Rastgele Balthzar*'da Marie'nin ne yapacağını bilemediği boşluk anlarında Gérard ve sonrasında Merchant ile beraber olması; *Para*'da Yvon'un başına ne geleceğini bilmeden, intikam duygusunun etkisiyle bir banka soygununa karışması,

⁶⁴ Üçüncü tarz bilgi konusunda ayrıca Deleuze'un *Spinoza ve İfade Problemi* kitabında, 'XIX. Bölüm: Kutluluk' kısmına bakılabilir: "Ben, şeyler ve Tanrı üçüncü tür bilginin üç fikridir. Bunlardan sevinçler, bir arzu ve bir sevgi doğar. Üçüncü türün sevinçleri etkin sevinçlerdir: Nitekim bizim özümüz tarafından açıklanır ve onlara her zaman bu özün upuygun fikri 'eşlik eder'" (2013: 307). Solmaz Zelyüt ise bu üç bilgi tarzı için şöyle bir yorumda bulunmaktadır: "(...) Spinoza, her biri bir diğerinden daha yüksek bilgi içeren üç tür bilmeden bahseder: *cognitionem primi generis*, yani birinci tür bilgi; *cognitionem secundi generis*, yani ikinci tür bilgi ve üçüncüsü *scientia intuitiva*, buna, bizim dilimizde hep 'sezgisel bilgi' denmiştir. İlki algısal, imgesel, tecrübeye dayalı, kanı karakterinde bilgidir; ikincisi, rasyonel, akıl yürütmeye dayalı, temellendirmeye dayalı bilgidir. Bu bilgilerin ikisi de, adlarından görüldüğü gibi, 'tanıma' bilgisi, 'tanımaya dayalı', 'tan eylemeye dayalı' bilgi iken, üçüncüsü öyle değildir; o, 'alimâne temaşa'dır" (2011: 62).

birinci tarz bilgi düzeyiyle açıklanabilir. *Bir Hayalcinin Dört Gecesi*'nde amaçsız bir biçimde sokakta gezinirken Pont-Neuf köprüsünden atlayarak intihar etmek isteyen Marthe ile karşılaşan Jacques da benzeri bir durumu yaşar.

Bresson karakterleri bazen de iyi karşılaşmalar örgütlemeye çalışarak, ikinci bilgi tarzıyla hareket ederler. *Bir Taşra Papazı'nın Günceci*'nde deneyimsiz genç papazın geldiği kasabada, olumlu şeyler hissetmek adına Torcy Papazı ve Kont ile görüşmek istemesi buna bir örnektir. *Gölün Lancelot'su*'nda Lancelot'un kendisi hakkındaki dedikoduların önüne geçmek adına ve gücünü artırmak için, küçük bir savaş temsili olan turnuvaya katılması da bu ikinci tarz bilgi anlayışı ile açıklanabilir. Üçüncü tarz bilgi anlayışı ile hareket eden Bresson karakterine örnek olarak *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da Fontaine gösterilebilir. Fontaine kendi özü ve arzusundan hareketle hapisten kaçmayı planlar ve bunu gerçekleştirir. Bu eylemi kendi bedeni ve zihni için uygun olan bir niteliğe sahiptir. Spinoza'nın da açıkça belirttiği gibi, "(Önerme XLI) birinci cinsten bilgi, yanlışlığın biricik sebebidir. Fakat ikinci ve üçüncü cinsten bilgi zorunlu olarak doğrudur" (114). Üçüncü tarz bilgi insan varlığının kendiyle en uygun varoluşu oluşturduğu bir yaşam tarzıdır. Bu aynı zamanda insanın özgürleştiği bir bilme tarzıdır. Jeanne d'Arc ve taşra papazı da ölme biçimleriyle bu üçüncü bilgi tarzına negatif anlamda yaklaşırlar.

Birçok Bresson karakteri çıkarının nerede olduğunu bilmesine rağmen, akıldışı bir tavırla tutkularının peşinden gider. İnsanın kudretini, bu kudretin derecelerini ve güçsüzlüğünü açıklayan Spinoza, bu durum üzerinde özellikle durur ve bir şairden şöyle bir alıntı yapar: "En iyiyi görüyorum, beğeniyorum; fakat en kötüyü yapıyorum" [IV,

Scolie] (211). *Rastgele Balthazar*'da sarhoş Arnold içkiyi bırakmak ister ancak bunu yapamaz, benzer biçimde Marie kendisini seven saf ve dürüst Jacques yerine Gérard'ı tercih eder. *Günah Melekleri*'nde Anne-Marie'nin yardım etmeye çalıştığı Thérèse, manastırda iyi bir yaşam sürebilecekken, bir cinayete karışır. Benzer biçimlerde *Yankesice*'de Michel ve *Para*'da Yvon, kendi tutkularıyla suça bulaşırlar. Bu yanı sıra Spinoza'nın bir insan bedeninin ne yapabileceğini bilemeyeceğimiz yönündeki tespiti, daha bir anlam ve geçerlilik kazanmaktadır. "Gerçekten, şimdiye kadar kimse Bedenin gücünü tespit edemedi; demek istiyorum ki deney henüz kimseye Bedenin Ruhtan bağımsız olarak ve sırf tensel gibi göz önüne alınan Tabiat kanunlarıyla ne yapabileceği ve ne yapamayacağı konusunda hiçbir şey öğretmedi" [III, Scolie] (133). Bresson karakterlerinin de bir beden olarak nasıl davranacakları önceden kestirilemeyecek bir karanlığa sahiptir. Hem tanrısal bir esinle hareket eder gibidirler, hem de gündelik hayata göbekten bağlıdırlar. Tüm bu belirsizliğe karşın, Bresson'un model karakterleri dışarıdan bir otomat gibi hareket etmekle, kendi içlerinde bir özgürlük duygusu yaşarlar. Bu onlara dış dünyadan gizlenebilecekleri güvenli bir ev duygusu verir. *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da Fontaine, *Yankesice*'de Michel bunun tipik örneğidirler.⁶⁵

⁶⁵ Andrey Tarkovski'nin *Kurban (Offret, 1986)* filminin başında Alexander'ın bir ağacı dikmeye çalışırken oğluna söyledikleri de bu otomatizmin (aynı şeyleri tekrarlamak anlamında) huzur ve mutluluk getiren taraflarına açıklık kazandırmaktadır: "Bir zamanlar, çok uzun yıllar önce, bir Ortodoks manastırında yaşlı bir keşiş yaşarmış. Adamın adı Pamve'ymiş. Bir ağacın yamacına kuru bir ağaç dikmiş. Aynı bunun gibi. Genç bir öğrencisi varmış. Öğrencisinin adı Ioaan Kolov'muş. Ona bu ağaç canlanıncaya kadar her gün buraya gelip sulayacaksın demiş. (...) Ioaan, her sabah erkenden bir kovaya su doldurup manastırdan çıkarmış. Dağa tırmanır ve suyu kurumuş ağacın dibine dökermiş. Akşam olup karanlık çökünce de manastıra geri dönermiş. Bu üç yıl sürmüş. Günün birinde yine dağa tırmanmış ve ne görsün, koca ağacın her yanında çiçek açıyormuş. (...) Eğer bizde her gün tam aynı saatte bir ayın yapar gibi belirli bir davranışı hiç değiştirmeden sistemli olarak yinelersek dünya çok farklı olur."

Deleuze, “yazarlar, şairler, müzisyenler, film yönetmenleri ve ressamalar da, hatta şanslı okurlar bile kendilerinin, meslekten filozof olanlardan daha Spinozacı olduklarını görebilirler,” der (2005:139). Bu düşünceden hareketle Bresson’un da Spinozacı bir yönetmen olduğu ileri sürülebilir. Spinoza maddi doğadaki şeylerin tözünün tanrısal bir karşılığı olduğunu düşünmektedir. Buna göre her şeyin kaynağında Tanrı vardır ve doğadaki maddi karşılığında ayrı tasarlanamaz. “Var olan her şey Tanrı’da vardır ve Tanrı olmadan hiçbir şey varolamaz ve tasarlanamaz” [I, 15. Önerme] (2009: 46). Bu anlamda insan da bir varlık kipi olarak tanrısal bir cevher taşımaktadır. Ancak bu tanrısal cevher,⁶⁶ insanın kendi bedeni ile doğa arasındaki ilişkisi, duygulanımlar ve bu duygulanımların kudret dereceleriyle sınırlıdır. Bu yüzden Spinoza felsefesi aşkınsal olanı, insanın bedeni ve duygulanımları üzerinden gündelik hayatın bir gerçekliği ve uzantısı kılar. Deleuze ve Guattari, kendini aşkın olan ile sınırlamayan ve bu aşkınlığa teslim olmayan biricik filozofun Spinoza olduğunu belirtirler. “Spinoza, sonsuz filozof-haline geliştir. O, ‘en iyi’, yani en saf, kendini aşkına teslim etmeyen ve aşkını da yeniden vermeyen, en az yanılısama, kötü duygular ve hatalı algılamalar telkin eden içkinlik düzlemini göstermiş, çatmış, düşünmüştür...” (2004: 59). Bresson sinemasında içkinleşen Tanrı sorusu Tony Pipolo için, Bresson’un Katolik özgeçmişini bilinmeden yeterince anlaşılabilir. Pipolo’ya göre Tanrı sorusunun varlığı Bresson’un tematik meşguliyetlerinde, insan hayatı ve davranışı hakkındaki felsefesinde, filmlerinin biçimsel katılığında ve hatta profesyonel oyuncular yerine model kullanımında ortaya

⁶⁶ Spinoza, önce cevheri (töz) ardından Tanrı’yı tanımlar: “Kendi başına var olan ve kendisi ile tasarlanan, yani kendisini teşkil edecek başka hiçbir fikrin yardımı olmaksızın hakkında fikir edindiğimiz şeye cevher diyorum (I, 3. Tanım). Mutlak olarak sonsuz bir varlığa, yani sonsuz sıfatları olup başsız ve sonsuz (ezeli) özü bu sonsuz sıfatlarında her biriyle ifade edilmiş olan cevhere Tanrı diyorum (I, 6. Tanım)” (2009: 31, 32).

çıkılmaktadır (2010: 5). Spinoza'daki beden ve duygulanımlar kuramı, iyi ve kötünün bireyin hayatı düzenleme biçimine bağlı olduğu, yeni bir etik anlayışı oluşturur. Bu etik anlayış, tanrısal kaynaklara sahip ahlak anlayışını yeryüzüne indirerek, bedenselleştirir. Deleuze, iyi ve kötünün bedensel karşılaşmalar ile nasıl düzenlendiğini şöyle açıklamaktadır:

İyi (veya özgür veya akılcı veya güçlü) diye adlandırılan kişi, elinde olduğu ölçüde karşılaşmalarını düzenlemek, doğasıyla uyuşan şeylerle bir araya gelmek, ilişkilerini kendi içinde uyumlu ilişkilerle birleştirmek ve böylece kudretini artırmak için çaba gösterendir. Çünkü iyi olma bir canlılık, kudret ve kudretlerin bileşimi meselesidir. Kötü veya köle veya aciz veya sağduyusuz olarak adlandırılan kişi ise, karşılaşmaların tesadüfünde yaşayan, karşılaştığı şeylerin sonuçlarına katlanmaktan rahatsız olmayandır, her defasında yakınsa ve suçlasa bile, katlandığı sonuç tam tersini gösterir ve ona kendi kudretsizliğini bildirir (2005: 30).

Spinoza'nın etik felsefesi nasıl ki aşkın olan ahlak anlayışının içkin⁶⁷ bir karşılığını icat ettiyse, Robert Bresson da sinemasında 'görünmez olanı, görünür kılarak' benzer bir içkinliği yaratmaktadır. Bu içkinlik başka bir bağlamda yeryüzüne inanmaktır. Başka bir dünyanın olanaklı olmadığı, tüm olup bitenlerin buradalıkla-şimdilikle bağlantılı olarak anlam kazanmasıdır. Bu dünyaya inancın zayıfladığı durumlarda aşkın olan ortaya çıkar.

⁶⁷ François Zourabichvili, Deleuze'ün içkinlik düzlemi kavramını açıklarken, Spinoza'ya da değinir. Spinoza'daki içkinliği, bedeni de oluşturan, karşılaşmalara açık parçacıkların hızlı ve yavaş olma ilişkisine göre değişen duygulanımlar olarak tarif eder. "Gerçekten de Spinoza'nın varsaydığı tek bir şey vardır, o da devinimdir. Belirlenmemiş maddi parçacıklar sahası verildiğinde, algı yalnızca bu parçacıkların farklı bileşiklerde değişken yeniden dağılımına bağlı olarak biçim alır; bu bileşenler belli durağanlık ve devinim ilişkileriyle, hız ve yavaşlık ilişkileriyle tanımlanırlar, ama her zaman karşılaşmalara, alt-bileşenlerin [sous-composés] göçlerine, bileşiklerin bileşiklerine [compositions] ve de çözümlere [décompositions] ('boylamlar') açıktırlar; diğer yanda duygusallık, daha kıymetli ya da daha kıymetsiz olabilen bu karşılaşmalara karşılık düşen (düzlem üzerinde dağılmış adsız bir eyleme gücünün artışları ve azalışları, ya da 'enlemler') oluşlara bağlı olarak farklılaşır, zenginleşir" (2011: 81, 82).

Özgürleşmenin nadir olarak yaşanması gibi, Deleuze'e göre dünyaya inanç da çok az kimse tarafından duyumsanır: "Dünyaya inanmak, bizde eksikliği en çok görülen şey budur.." (2006:197).⁶⁸ Bresson da ne istediğini iyi bildiğinden Spinozacı bir yönetime sahiptir. Çekime başlamadan önce her şeyi en ince ayrıntısına kadar planlar. Mümkün olduğunca elindeki imkânlarla en iyiyi, kusursuz olanı kotarmaya çalışır. *Para* filminin setinde yer almış olan Jonathan Hourigan, Bresson'un ne kadar hassas bir çalışma yöntemine sahip olduğunu, şöyle açıklamaktadır:

Bresson ve de Santis⁶⁹ her ikisi de kendi işlerinde titizdiler. Bresson seti kurmaya karar verdiğinde bunu önce de Santis ve operatör Mario Cimini ile tartışır. Bu bazı küçük değişikliklerle sonuçlanır. Daha sonra Bresson kameranın yerini ve oyuncuların eylemlerini istediği biçimde düzenlemeye başlar. İsteddiği sonucu alıncaya kadar yirmiden fazla bazen kırk defa çekim yapar (Burnett, 2004: p.13).

Bresson'a mistisizm hakkında bir soru sorulduğunda bunun ne anlama geldiğini bilmediğini belirtir. Bresson'a göre bu, bir çeşit sinema dili olabilir. Sinema dilinden anladığı ise yönetmenle başlayıp biten bir dildir. Bazı teknik konular dışında filmin oluşumunda bütün kararları Bresson vermektedir (aktaran Greene, 1960: 6). Bresson, ayrıca filmin çekimi sırasında kendi istediği ortam gerçekleşmediğinde sıkıntı duymaktadır: "Beni gergin bir bekleyiş içine sokan, öngörülmedik yerlerde, tanımadığım modellerle, hazırlıksız çekim yapmak" (1992: 23). Tüm bunlar Bresson'un kendi

⁶⁸ Deleuze *Cinema II*'de, dünya ile insan arasındaki kopmuş olan bağın, tekrar dünyaya olan inanç sayesinde kurulabileceğini belirtir. Bu aynı zamanda modern sinemanın da gücünü oluşturmaktadır (1997: 172).

⁶⁹ Burada adı geçen Pasqualino de Santis, Emmanuel Machuel ile birlikte *Para*'nın görüntü yönetmenidir.

karşılaşmalarını mükemmel derecede örgütlediğini ve sezgileriyle hareket ettiği oranda tanrısal bir boyut taşıyan üçüncü tarz bilgiyi yaşadığını göstermektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İÇKİN AŞKINLIK OLARAK AŞK VE ÖLÜM

İnsanların ve meleklerin diliyle konuşsam,
ama sevgim olmasa, ses çıkaran bakırdan ya
da çınlayan zilden farkım kalmaz.
Peygamberlikte bulunabilsem, bütün sırları
bilsem, her bilgiye sahip olsam, dağları
yerinden oynatacak kadar büyük imanım olsa,
ama sevgim olmasa, bir hiçim.

(1. Korintliler, 13: 1-2)⁷⁰

a. Bresson Filmlerinde Aşkı ve Ölümü Düşünmek

Bresson filmlerinde, tinsel olanın maddiliği, daha çok aşk ve ölüm (intihar) üzerinden duyumsanır kılınmaktadır. Bresson karakterleri için aşk, bir kaçış ve özgürleşme anıdır. Ancak çoğu kez yaşanan bu aşklar ihanet, beklenmedik olaylar veya hayal kırıklığı ile kesintiye uğrar. Bresson'un ilk kısa filmi *Kamu İşleri*'nde de bu duruma rastlayabiliriz. Miremy Kralı'nın kızı, Crogandy Başbakanı'na âşık olduğu için planörle ona gitmeye çalışır, ancak planör kaza yaparak düşer. Buna rağmen filmin finalinde prenses ile başbakan birbirlerine kavuşurlar. Bresson karakterlerinin duyduğu aşk, Tanrı'ya

⁷⁰ Bkz. *Kutsal Kitap* (2011) içinde s. 1230.

olabileceği gibi,⁷¹ bireysel ve bedensel bir aşk da olabilmektedir. *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı* ve *Jeanne d'Arc'in Yargılanması* filmlerinde ise özgürlüğe duyulan bir aşk söz konusudur. Bu özgürlük aşkı Fontaine'nin hapisten kurtulmasını sağlarken, Jeanne'nin yakılarak infaz edilmesine yol açar. Alain Badio, günümüz toplumunda yaşanan aşkların,⁷² tıpkı sıfır ölümlü savaşlar gibi hiçbir risk içermeyen bir yapıya büründüğünü ileri sürmektedir. “Güvenlikçi aşk, ana ilkesi güvenlik olan her şey gibi, iyi bir sigortası, iyi bir ordusu, iyi bir polisi, iyi bir kişisel zevk psikolojisi olan için risksizlik anlamını taşır, tüm risk karşısındakinin üstüne yıkılır” (2011: 17).

Bresson filmlerinde karakterler aşkı tamamen bir serüven ve belirsizlik biçiminde yaşarlar. Tarkovski de aşkın neliği konusunda bilinemezci bir tavra sahiptir. “Aşk nedir? Bilmiyorum. Aşkı bilmiyorum değil, onu nasıl tanımlayacağımı bilmiyorum” (2011: 142). Aynı şekilde ölümü tanımlamak da olanaksız bir duruma işaret etmektedir. “Ölümü tanımlamak olanaksızdır; çünkü ölüm, tuhaf bir biçimde, bütün varlıkları var eden o nihai boşluğu, o varolmayışı temsil eder. Ölüm varlığın mutlak ötekisidir (...)” (Bauman, 2012a: 11). Bu anlamda aşk ve ölüm duyguları, tanımlanmalarının imkânsız

⁷¹ Tanrı'nın sevgi olduğu düşüncesi, Kutsal Kitap'ta şöyle geçmektedir: “Sevgili kardeşlerim, birbirimizi sevelim. Çünkü sevgi Tanrı'dandır. Seven herkes Tanrı'dan doğmuştur ve Tanrı'yı tanır. Sevmeyen kişi Tanrı'yı tanımaz. Çünkü Tanrı sevgidir” (1. Yuhanna, 4: 7-8). [Bkz. *Kutsal Kitap* (2011) içinde, s. 1324]. Bresson'un *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nde taşra papazı da benzer bir biçimde, Kont'un karısını hizmetçisi ile aldatması ve kızının intihar edebileceği olasılığına karşılık Kont'un karısını ziyaretinde: ‘Tanrı, sevginin efendisi değildir, bizzat kendisi sevgidir,’der.

⁷² Badio, aynı zamanda felsefeyi oluşturan dört hakikat tarzından bahsetmektedir. Aşk da bunlardan biridir. “‘İnsanlık’tan benim anladığım şey, türeyimsel usullere ya da hakikat usullerine dayanak olan şeydir. Bu türden usuller dört tiptir: Bilim, siyaset, sanat ve –özellikle de- aşk. Dolayısıyla, insanlığın gerçekliğine yalnızca ve yalnızca ortada (özgürleştirici) siyaset, (kavramsal) bilim, (yaratıcı) sanat ya da (duygusallık ile cinselliğin karışımına indirgenmemiş) aşk varsa tanıklık edilir” (2006: 126). Bu konuda ayrıca bkz. Alain Badiou, *Felsefe İçin Manifesto* (2005), çev. Nilgün Tütal, Hakkı Hünler, İzmir: Ara-lık Yayınları. s. 23, 101, 137.

oluşları nedeniyle de birbirleriyle benzeşmektedirler. Bresson'un âşık olan karakterleri, kendilerini intihara⁷³ kadar sürükleyebilecek bir risk alırlar. Aşk yaşayan karakterlerin intiharı, bu aşkların hemen yanı başındaki olaylara trajik bir boyut kazandırır. İntihar, başka bir anlamda güvenlik politikalarına karşı riskin ve belirsizliğin yanında saf tutan aşka benzemektedir. Alvarez de intiharın bu belirsiz yanına vurgu yapmaktadır. “Bir insanı yaşamına son vermeye iten gerçek nedenler başka yerlerde; içsel dünyaya ilişkin, çapraşık, çelişkili, dolambaçlı ve çoğun anlaşılmaz” (1999: 102). İntihar eylemi belirsiz ve aniden ortaya çıkan karakteriyle, kötü bir ölüm biçimi olarak anılabilir. Kellehear, bu kötü ölüm biçiminin pastoral toplumlarda düzeni bozan ve bu düzende kesintiler, kopuşlar yaratan bir olgu olduğu düşüncesindedir.

Gelecek nesile aktarımı ortaya çıkaran mevsimler, düzenli ekme ve biçme döngüleri, düzenli ölüm ve evlilik döngüleri, daha fazla doğum ve daha fazla ölüm döngüleri pastoral toplumlarda iyi yaşamı tanımlayan düzenlerdir. Kötü ölümler, belirsizlikler oluşturarak ve veraset, mal varlığı, isim, onur ve haklar konularında kayıplar meydana getirerek bu düzenin karşısında durur (2012: 149).

Bu bağlamda Bresson filmlerinde gösterilen aşk ve ölüm anları, hareket-imaj sinemasının nedensel ve rasyonel akışını bozan bir yapıya sahiptirler. Tinsel otomat karakterlerin yaşadıkları aşk ve ölüm, onları biraz daha tinselliğe yaklaştırırken, aynı zamanda bu karakterleri dünyevi kılmanın bir aracı haline getirirler. Aşk ve ölüm

⁷³ İntiharın kavramsal kökeni konusunda A. Alvarez şunları belirtmektedir: “Latince kökenli ve nispeten soyut bir sözcük olan ‘suicide’ (intihar) sonraları kullanılmaya başladı. *Oxford İngilizce Sözlüğü* ilk kez 1651’de kullanıldığını belirtir; bu tarihten kısa bir süre önce, 1635’te yazılıp 1642’de basılan Thomas Browne’nun *Religio Medici*’sinde sözcüğü buldum. Ama *Dr. Johnson Sözlüğü*’nün 1775’teki basımına hala alınmamıştı. Onun yerine ‘kendi kendinin cinayetini işleme’, ‘kendi kendini yok etme’, ‘kendi kendini öldürme’, ‘kendi kendini katletme’, ‘kendi kendini boğazlama’ gibi cinayeti çağrıştıran ifadeler kullanılmıştı” (1999: 57).

duyguları, insanın sonsuz yüce karşısında şaşkınlığa düşmesi gibi yaşanır. Aşk ve ölüm tanrısal bir an gibi gündelik ritmi bozan, dengeleri alt üst eden yoğun anlar (disparite) olarak belirir. Örneğin, *Boulogne Ormanı Kadınları*'nda Agnès'e âşık olan Jean, bu deneyimini Hélène'ne şöyle belirtir: “İnanılmaz bir deneyim yaşadım. Seine nehri boyunca yürüdüm ve köprüler arasındaki mesafeyi ölçmeye çalıştım. Bin adımın üzerine çıksaydım, dönüp daha yavaş sayacaktım. Kendi kendime ‘yıldızlara tırmanıyorum, eğer sol ayağım yerdeyse, kayboldum demektir,’ dedim.” Bresson'u özgün kılan bir başka unsur da aşk yaşayan karakterleri çıplak bir cinsellikle göstermemesidir. Kadın ve erkek karakterlerin çıplaklığı,⁷⁴ arkadan gösterilir, bu da seyircide cinsel bir haz uyandırmaz. Bu bedensel çıplaklık, sanatsal bir resimde açığa çıkan estetize edilmiş çıplaklığa benzer. *Tatlı Bir Kadın*'da Elle, *Para*'da Norbert, sanatsal nü resimlerin olduğu kitaplara bakarlar. *Herhalde Şeytan*'da ise kilisede, çıplak kadın fotoğrafları çeşitli dinsel kitapların arasına bırakılır. Bresson filmlerinde karakterlerin aşk ve ölüm duyguları çoğu zaman kesişerek, belirsizlik anlarında bir tür kurtarıcı rolü oynarlar. Bu anlamda aşk duygusu ile ölüm duygusu arasında bir benzerlikten söz edilebilir. Aşk ve ölüm duygularının birbirlerine ne kadar da yakın oldukları konusunda, İvan Klima şöyle düşünmektedir:

Tamamına ermiş aşk ile ölüm kadar birbirine yakın pek az şey vardır. İkisinin her biri biricik ama aynı zamanda kesindir, tekrara tahammülü yoktur, hiçbir çağrıya cevap vermez ve hiçbir erteleme vaat etmez. Her biri “tek başına” ayakta durmalıdır ve durur da. Her biri her zaman hiçlikten doğarak, geçmişsiz ya da geleceksiz varlık-olmayanın karanlıklarından gelip

⁷⁴ *Rastgele Balthazar*'da Marie, *Tatlı Bir Kadın*'da Elle, *Bir Hayalcinin Dört Gecesi*'nde Marthe, *Gölün Lancelot'su*'nda nedimeleri tarafından yıkanan kraliçe, *Herhalde Şeytan*'da Charles buna örnek gösterilebilir.

ortaya çıktığında ilk kez ya da yeniden doğmuş olur. Aşk da ölüm de her seferinde baştan başlar, geçmiş tasarıların gereksizliğini ve gelecekteki bütün tasarıların da boşunalığını çırılçıplak ortaya koyar (aktaran Bauman, 2012b: 17).

b. Tanrısal Aşk

Günah Melekleri'nde⁷⁵ Anne-Marie, tanrısal bir aşkla rahibeler manastırına gönüllü olarak yazılır. Anne-Marie'nin varlıklı ve rahat aile ortamını bırakıp, sıkıntılarla karşılaşacağı bir manastır hayatını seçmesi, normal toplumsal algıda tuhaf karşılanabilecek bir tercihe işaret etmektedir. Rossellini'nin *1951 Avrupası*'daki Irene (Ingrid Bergman) karakteri de, benzer bir biçimde zengin ev ortamını bırakıp, yoksullar için yaşamaya başlamasıyla Anne-Marie'i andırır. Anne-Marie bu davranışı ile aynı zamanda "alçakgönüllülük ve cesaret yoksa aşk da yoktur" (2012b: 23) diyen Bauman'ı haklı çıkarmaktadır. Anne-Marie'nin katıldığı Dominiken manastırının temel amacı, hapisten çıkan suçlu kadınların tekrar topluma kazandırılmasıdır. Thérèse adındaki kadın da bunlardan biridir. Anne-Marie, Thérèse'i kendi dinsel anlayışı doğrultusunda eğitmeye çalışır. Ancak bu durum ve Anne-Marie'nin diğer davranışları manastırdaki öteki rahibelerin düşmanlığını kazanır. Bir gün rahibelerin birarada, İncil'den bir bölüm okuyan rahibeyi dinleyip, el işi örgüler yaptıkları sırada bazı rahibeler siyah bir kediyi okşar, Anne-Marie de bunu görüp kediyi kapı dışarı eder. Sonrasında Anne-Marie, baş rahibeye, bu kediyi okşayan rahibelerin cezalandırılması gerektiğini belirtir. Anne-

⁷⁵ Bresson, bu filmin 1867 yılında peder Lataste tarafından kurulan Fransız bir Dominik cemaatinden esinlenerek çekildiğini, filmin hemen başında yazılı bir biçimde belirtmektedir. Bu filmin yazarlarının, bu cemaatin görüşlerini yayma ve gerçeğe uygun bir biçimde, tinsel atmosferini yansıtmada sorumluluk sahibi oldukları vurgulanır. Film, bu ön yazıdan sonra çan seslerinin yankılanması ve bir rahibenin manastır koridorunda tek tek kapıların önünde 'Ave Maria' diye seslenmesiyle başlar.

Marie'ye göre kedi, bir tür şeytan olarak dünyevi günahların somutlaşmış halidir. Başrahibe ise Anne-Marie ile kendi odasında özel bir biçimde konuşarak, bu suçlamanın saçma olduğunu, ya manastırdaki rahibelerin teker teker ayaklarını öpeceğini ya da bu cezayı kabul etmezse, manastırı terk etmekte özgür olduğunu söyler. Bu hiç de adil olmayan yargılama sonunda Anne-Marie, istemeyerek de olsa manastırdan ayrılmak zorunda kalır. Bu şekilde manastırdan uzaklaştırılan Anne-Marie, bu duruma dayanamaz ve yağmurlu bir günde manastırın mezarlığında Tanrı'ya yakarırken bayılıp kalır. Kendine geldiğinde artık çok geçtir, bütün rahibelerin katıldığı bir cenaze töreninde can verir.

Anne-Marie'nin bu durumu, tanrısal aşk için sıkıntılı bir yaşamı göze alması ve diğer rahibeler tarafından dışlanmasıyla, *Bir Taşra Papazının Güncesi*'ndeki ana karakteri akla getirir. Her iki karakter de toplum tarafından tam olarak anlaşılammış ve tanrısal bir aşkla dolu olarak ölmüşlerdir. İlâhî aşk konusunda Comte-Sponville, Pascal üzerinden düşüncelerini dile getirmektedir. Bu aşk anlayışında, birey, tanrısal sonsuzluğa erişmek için kendi beninden vazgeçer. Birey hiçleşerek, dünyevi olana duyduğu sevgiden vazgeçerek, tanrısal sevgiye ulaşabilir (2013, 288-292). Spinoza'nın üç tarz bilgi anlayışında olduğu gibi, Pascal da üç tarz sevgi anlayışını açıklamaktadır: “(...) Bedensel haz sevgisinin egemen olduğu et düzeyi (libido sentiendi), bilgi sevgisinin egemen olduğu akıl düzeyi (libido sciendi), nihayet kibrin (libido dominandi) ya da ilâhî aşkın, diğer bir deyişle öz sevginin ya da Tanrı sevgisinin egemen olduğu kalp düzeyi” (295). Comte-Sponville, Simone Weil'in felsefesinde sevgi ve ölümü değerlendirirken, doğanın mantığı bağlamında Spinozacı conatus mantığı ile tanrısal

mantık arasında bir karşıtlıktan söz eder: “Doğanın mantığı: Conatus mantığı, gücün mantığı, sonsuz genişleme, yer çekimi ya da savaş mantığıdır – entropi mantığıdır. Ya da Tanrı’nın lütfunun mantığıdır: Uysallık ve geri çekilme mantığı – ilâhî aşk mantığıdır” (305).

Anne-Marie ve taşra papazının kilise cemaati içindeki konumları, akla Bauman’ın şu saptamasını getirmektedir: “(...) Birleşme ve ayrılıklar, özgürlük ihtiyacını ve aidiyet açlığını eşzamanlı olarak sürdürmeyi ve bu iki özlemin aldaticılığını, büsbütün gidermese de, gizlemeyi sağlar” (2012b: 57). Bu karakterlerin kiliseye olan bağlılıkları, özgür bir aşk yaşamaları önünde engeldir. Özgürlük ile aidiyet arasındaki gerilim, kendini tanrıya kurban etme olarak adlandırabileceğimiz trajik bir ölümle sonuçlanır. Bu karakterlerin örneğinde olduğu gibi tanrısal ya da bireysel aşkı yaşarken, diğer varlıkları ve toplumu unutan insan giderek ölüme yaklaşır. Badiou’ya göre de aşk ikinin sahnesi olmayı bırakıp, birin sahnesi olmaya başladığında ölüm kaçınılmaz olmaktadır.

Özneyle nesnenin birbirine karıştığı aşk anlayışı şudur: İki sevgili karşılaşır ve dünyaya karşı Bir’in kahramanlığı olarak adlandırılacak bir şey meydana gelir. Romantik mitolojide bu birleşme noktasının çoğunlukla ölüme yol açtığı fark edilecektir. Aşkla ölüm arasında sıkı ve derin bir ilişki vardır, bu ilişkinin doruk noktası da hiç kuşkusuz Richard Wagner’in Tristan ve Isolde’sindedir, çünkü aşk karşılaşmanın dile sığmaz ve olağanüstü anı uğruna harcanmış ve sonrasında ilişkinin dışında kalan dünyaya bir daha geri dönülemez olmuştur (2011: 33).

Bir Taşra Papazının Güncesi’nde genç papaz, tanrısal aşkı ile bir kadına (Chantal) duyulan aşk arasında kararsız kalır.⁷⁶ Ölmeden önce ziyaretine gittiği papaz okulundan

⁷⁶ Taşra papazının aşkı çileci bir biçimde yaşaması, Roland Barthes’ın şu saptamasıyla paralellik göstermektedir: “ÇİLE (orijinal metinde büyük harflerle yazılmıştır). Ya sevilen varlığa karşı kendini

eski arkadaşı Dufrety'e şöyle der: 'Sizin için papazlık yeminimi bozduysam, bunun entelektüel yaşam diye adlandırdığımız şeydense, bir kadını sevdiğim için olmasını tercih ederim.' Taşra papazının mide kanserine yakalanmış olması ve öleceğini biliyor olması, bu iki aşkı da tam olarak yaşamasına izin vermez. Bu iki aşk duygusu, tanrısal inancın zayıfladığı modern toplumda⁷⁷ giderek trajik bir hal almaktadır. Taşra papazı da tıpkı Tolstoy'un romanındaki İvan İlyiç gibi hiç ölmeyeceğini düşünmektedir. Tanımadığı birinin motosikletiyle kasabadan ayrılırken, içinden şunları geçirir: 'Açıklayamayacağım bazı önsezilere dayanarak Tanrı'nın, bu tehlike hakkında bir şeyler öğrenmeden, zamanı geldiğinde çilemi dolduruncaya kadar, ölmeme izin vermeyeceğini seziyordum.' Ancak tıpkı İvan İlyiç gibi günden güne ölüme doğru sürüklenirken, buna karşı elinden yapacak hiçbir şey gelmez. Taşra papazı zaman zaman aldığı notlarla ölüm deneyimiyle hesaplaşır. Yazı ve ölüm deneyimi arasındaki ilişki, Pierre Macherey tarafından Raymond Roussel'in⁷⁸ edebiyatı için şöyle dile getirilmektedir: "Edebiyat aracılığıyla, deneyimin kördüğümü, yani hayatla ölümün buluştuğu bu mutlak nokta, görünürlük kazanır, yani doğrudan doğruya okunabilir hale gelir" (2012: 13). Ölüm karşısında kendini toplumun diğer üyelerinden farklı gören tavır, diğer Bresson karakterlerinde de

suçlu bulduğundan, ya mutsuzluğunu sergileyerek onu etkilemek istediğinden, âşık özne çileci bir özcezalandırma tutumunu (yaşama düzeni, giyim, vb.) benimser" (2012: 38).

⁷⁷ Modern toplumlarda görülen inanç eksikliği konusunda Kellehear şunları aktarır: "Son zamanlarda dini tasavvurlarda büyük bir gerileme görülmüştür ve bu durum özellikle kiliseye gitme, üyelik, pazar okuluna katılım, tam zamanlı profesyonel din adamları, ayinler ve inanç anketlerinin sayıca azaldığı sanayileşmiş Batı ülkelerinde görülmektedir. (Gill ve diğerleri 1998; Bruce, 2002: 63-73). Bu düşüşü yansıtmak için bir örnek yeterli olacaktır. 1950'li yılların Britanya'sında yapılan Tanrı inancıyla ilgili anketlerde % 43'lük bir kesim Tanrı'ya inandığını iddia etmiştir; bu oran 1990'larda %31'e, 2000'de ise %26'ya gerilemiştir. Tanrı'ya inanmayan kesim 1950'li yıllarda %2'lik kısmı oluştururken 1990'larda ise bu oran % 27'ye yükselmiştir (Bruce, 2002: 72)" (2012: 284).

⁷⁸ 1877-1933 yılları arasında yaşamış olan gerçeküstücü Fransız yazar.

görülmektedir. Bunu aşkınlığın, ölümsüzlük düşüncesi üzerinden deneyimlenmesi ya da kendini aşkınlaştırma (tinselleştirme) eylemi olarak değerlendirebiliriz.

Kezewette'nin 'Mantık' adlı kitabından öğrenmiş olduğu bir cümle vardı. 'Gaius bir insandır, insanlar ölümlüdür, öyleyse Gaius da ölümlüdür.' Bu cümleyi bütün yaşamı boyunca Gaius için doğru bulmuştu ama kendisi için de doğru olabileceğini hiç mi hiç düşünmemişti. O Gaius, soyut olan insan –ölümlüydü, bu doğrudu; ama kendisi ne Gaius'tu, ne de soyut bir insandı. Kendisi her zaman ötekilerden ayrı bir yaşıyordu (Tolstoy, 1994: 77).

Taşra papazı, *Günah Melekleri*'ndeki Anne-Marie ve Jeanne d'Arc, dinsel bir konumda olmalarından dolayı, ölüm onlar için ruhun özgürleşmesi anlamına gelmektedir. Ruhun özgürleşmesi teması, Platoncu bir bakış açısıdır. "Ruh beden hapsedildiği bir mağaradır. Ölüm, ruhu bu hapisneden kurtaracak tek güçtür" (aktaran Yücel, 2007: 18). Aynı zamanda bu karakterlerin ölüm tarzları akla İsa peygamberi getirir. Bu karakterler, dinsel inançlarından taviz vermemeleri sonucunda varlıkları ağır bir ölümlü kuşanır. Ölüm tanrısal hakikatı bulmak adına, kendi benliğinden vazgeçmektir. Aziz Pavlus da benzer bir biçimde Tanrı için ölmeyi, kendini hiçleştirerek Mesih İsa'da yaşam bulmak olarak nitelendirmektedir:

Çünkü ben Tanrı için yaşamak üzere Yasa aracılığıyla Yasa karşısında öldüm. Mesih'le birlikte çarmıha gerildim. Artık ben yaşamıyorum, Mesih bende yaşıyor. Şimdi bedende sürdürdüğüm yaşamı, beni seven ve benim için kendini feda eden Tanrı Oğlu'na imanla sürdürüyorum (Galatyalılar, 2: 19-20).⁷⁹

Alvarez'in aktardığına göre, İsa'nın ölümü ilk Hıristiyanlar tarafından bir tür intihar olarak görülmüştür. "Kilisenin birinci yıldönümünde intihar öylesine nötr bir konuydu ki

⁷⁹ Bkz. *Kutsal Kitap* (2011) içinde s. 1248.

İsa'nın ölümü bile ilk havarilerinin en ateşlisi, Tertullian tarafından bir tür intihar olarak görüldü" (1999: 58). Jeanne d'Arc'ın kalabalıklar içerisinde çıplak ayakla yakılmaya doğru götürülmesi, yöneticilerin sadist bir gösteri eğilimi taşıdıklarını açığa çıkarmaktadır. İktidar için tehdit olanın öldürülmesini savunan bu çarpık arzu, halkın gözünde yöneticilerin kudretini yüceltmeye yöneliktir. "Krallar güçlerini göstermek için idam törenlerini seyirlik hale getirmişlerdir. Mahkûmun korkması-titremesi kral adına güç demektir, buna halkın asılan kişiyi taşlaması, yuhalaması da eklenince artık taht sarsılmaz demektir" (Yücel, 2007: 47). Böylelikle iktidarı elinde bulunduranlar, bunun kaynağının Tanrı'dan alındığını kanıtlamak adına Jeanne'ı şeytanlaştırmışlardır. Bresson'un filminde halk Jeanne'ın idam edilmesini destekleyip, onu yuhalar; Dreyer'in *Jeanne d'Arc'ın Çilesi*'nde bu duruma isyan edip ayaklanır.

c. İntihar Eden ve Kayıp Âşıklar

Rastgele Balthazar'da, Marie, çocukluk aşkı Jacques'den kopar ve kendisiyle hiç uyuşmayan Gérard ve Merchant ile ilişki kurar. Bu uyumsuz ilişkiler aynı zamanda Marie'nin de sonunu getirir. Gérard ve çetesi tarafından çırılçıplak soyulup aşağılanır. Marie'nin, babası ve Jacques tarafından bir odaya kilitlemiş bir biçimde bulunduğu bu sahne, aşkın yolundan çıkmasının ne büyük felaketlere yol açabileceğini göstermektedir. Bundan sonra Marie ortadan kaybolur, sırayla Marie'nin babası ve en sonunda eşek Balthazar ölür. Mouchette ise, yoksul ailesinde bulamadığı huzuru ve mutluluğu dışarıda ararken, önce bir lunaparkta çarpışan arabalar aracılığıyla yabancı biriyle yakınlaşır. Ancak babası bu ilişkinin gelişmesine hemen engel olur. Sonrasında Mouchette, okuldan

döndüğü bir sırada eve değil, ormana gider. Ormanda fırtınaya yakalanır ve oradan geçen Arsène’i takip ederek geceyi geçirir. Gaston Bachelard ormanın kendine özgü uçsuz bucaksızlığında, aşkın bir doğaya sahip olduğuna işaret etmektedir: “Nereye gittiğimizi bilmezsek, kısa sürede artık nerede olduğumuzu da bilmeyiz” (2008: 269). Arsène ile yaşadığı bu kaçak aşk ilişkisinden sonra, annesinin ölümü gerçekleşir. Bu ölümden ve karşılaştığı insanların tepkilerinden çok fazla etkilenmiş olsa gerek, birdenbire intihar eder. Bu filmde de çarpık yaşanan bir aşkın trajedisine tanık oluruz. Mouchette’nin intiharı yavaş yavaş olgunlaşıp gerçekliğe dönüşmüş gibidir. Mouchette, intiharı seçerek toplumsal güç karşısındaki çaresizliğini ve görünmezliğini, bireysel karar verme gücünü göstererek yenmek ister gibidir. Camus da intiharın bu bireysel yanını şöyle belirtmektedir:

İntihar şimdiye kadar yalnızca toplumsal bir olay olarak ele alınmıştır. Buradaysa, tam tersine, bireysel düşünceyle intihar arasındaki ilişki söz konusu. Böyle bir edim, yüreğin sessizliğinde, tıpkı büyük bir yapıt gibi hazırlanır. İnsan kendi de bilmez bunu. Bir akşam tetiğe basar ya da kendini sulara bırakır. Bir gün bana intihar etmiş bir emlak yöneticisinden söz ederken, beş yıl önce kızını yitirdiğini, o zamandan beri çok değiştiğini, bu olayın onu “için için yediğini” söylemişlerdi. Bundan daha uygun bir sözcük bulunamaz. Düşünmeye başlamak, için için yenmeye başlamaktır. Bu başlangıçlarda toplumun fazla bir etkisi yoktur. Kurt insanın yüreğindedir (2012: 22).

Tatlı Bir Kadın’da Elle, aradığı aşkı Luc’ta bulamadığı için, onu başka biri ile aldatır. Ancak bu ihanetin acısıyla uzun süre yüzleşemeyip, intihar eder. Elle, evliliğin aşkı yok edebileceğini, Luc’la ilk tanıştıkları zamanlarda gittikleri bir hayvanat bahçesinde dile getirmiştir: ‘İstediğin aşk değil. Beni evlenmeye ikna etmek.’ ‘Sen ne

istiyorsun?’ diyen Luc’a karşı şöyle devam eder: ‘Bilmem, fazlası... Evlilik sıkar beni.’ Luc, ‘Milyonlarca kadın evlenmeyi umut ediyor’ diye itiraz edince, Elle, ‘Olabilir. Milyonlarca maymun da var,’ diye alaylı bir cevap verir. Elle, evlendikleri günün ilk gecesi, tuhaf bir hızllıkla televizyonu açar. Elle’nin hızlı hareketleriyle uyumlu bir biçimde, ekranda formula yarış arabaları geçip gitmektedir. Bresson bu sahneyle, aşkın olmadığı evliliklerde cinselliğin tıpkı yarış arabaları gibi büyük bir hızla tüketildiğini söylüyor gibidir. Elle ve Luc, birlikte gittikleri müzelerde giderek kaybettikleri aşkın tinselliğini yeniden bulmaya çalışır gibidirler. Agamben, bu anlamda müzeleri modern çağın işlevi yer değiştirmiş yeni tapınakları olarak nitelemektedir: “Müze tam olarak bir zamanlar kutsallığın ve kurban törenlerinin yeri olan Tapınak için uygun görülen yere ve işleve sahip olmuştur” (2011: 143). Elle’nin aşk arzusu, Platoncu anlamda yoksunluklar (Comte-Sponville, 2013: 51) üzerinden varlık kazanmaktadır. Elle, aradığı aşkı bulduğunu sandığında, çarçabuk sıklıp başka bir aşk arayışına girer. “Altı ay ya da kimileri için altı yıl önce herkesin hızı farklı -onu diğer herkesten çok arzuluyordunuz ve şimdi, altı ay ya da altı yıl sonra, sokakta önünüzden geçen hafif güzel ve mini giyinmiş ilk genç kız ya da bakışlarınızın kesiştiği hafif gizemli ve biraz çekici ilk erkek bir anda size çok daha arzu edilir gelir!” (52). Elle bu kurama uygun bir biçimde, kendisini hâlâ seven Luc’a: ‘İstediğim başka bir şey’ der. Bresson’un çoğu filminde aradığı aşkı bulamayan ya da yaşadığı ilişkiyi hak etmediğini düşünen karakterler intihar etmektedirler.

Bir Hayalcinin Dört Gecesi'nde⁸⁰ Jacques, başıboş dolaşmalarının bir hediyesi olarak Marthe'a âşık olur. Jacques'in Marthe ile karşılaşması aşkın kendine özgü, biricik yanına da işaret etmektedir. Bu konuda Barthes şunu belirtmektedir: "Yaşamımda milyonlarca bedenle karşılaşırım; bu milyonlarca bedenden ancak birkaçının yüzünü arzularım; ama bu birkaç yüzden yalnızca birini severim. Âşık olduğum öteki bana arzusun özgüllüğünü gösterir" (2012: 26). Jacques'in sokaklarda aylakça dolaşırken, kadınlarla aniden göz göze gelmesi, akla Walter Benjamin'in 'son bakışta aşk' olarak tanımladığı deneyimi getirmektedir. "Bu anlık karşılaşmada, bir anlık göz göze gelişte, bakan ve bakılanın kalabalığın içinde kaybolmasından hemen önce yaşanan bu şokta, deneyimin yeni biçimini bulur Benjamin" (aktaran Gürbilek, 2012: 37). Marthe'in umudunu kestiği sevgilisi çıkagelince, bu aşk ilişkisi de yarım kalır. Bu film, aynı zamanda Dostoyevski'nin *Beyaz Geceler*⁸¹ öyküsünün serbest bir uyarlamasıdır. Öyküde Nastenka'nın (Marthe) sevgilisi Sen Petersburg'dan Moskova'ya gideceğini ve bir yıl sonra döneceğini söyler. Filmde ise Marthe'in sevgilisi, üniversite bursu ile Paris'ten Amerika'ya (Yale) gideceğini söylemektedir.

⁸⁰ Bu filmle ilgili Sabri Gürses düşüncelerini şöyle aktarmaktadır: "Robert Bresson'un *Quatre nuits d'un rêveur* (*Bir Düşününün Dört Gecesi*) adlı uyarlaması, romanı Paris'e, 1970'lerde bir çatı katında tek başına yaşayan ressamın öyküsüne, modern şehirdeki yabancılaşma ve teknoloji vurgusuna kaydıran bir film. Bu filmdeki Hayalperest tipinin mekanik soğukluğu, kendi sesini teybe kaydedip anlatı olarak dinlemesi, şehrin çeşitli yerlerinde Amerikan müziği dinleyen gençler, Nastenka/Martha'nın üçüncü kişiye ilgisinin cinsel bir ton kazanması (ya da ilgisindeki cinsel öğenin dışavurulması) ve onun odasına gittiği zaman soyunduğunu görmemiz öyküyü romantik olmaktan çıkarıp dönemin temel kültürel tartışmalarının havasına sokar" (2013: 15).

⁸¹ Beyaz geceler, Rusya'da her yıl mayıs sonu ile temmuz başı arasında yaşanmaktadır (Gürses, 2013: 11).

Uzaklara gitme düşüncesi ve Marthe’ın bunu gerçekleştiremiyor oluşu, aşkını daha fazla güçlendirir.⁸² Marthe, artık sevgilisinin geri dönmesinden umudunu kestiğinde intihar etmeye kalkışır, tıpkı umutsuz aşklar yaşayan Marie, Mouchette, Elle gibi. Tam bu sırada aşk üçgenini kapayan Jacques devreye girer ve Marthe’nın hayatını kurtarır. Böylelikle yalnız ve hayalperest bir yaşamı olan Jacques, giderek Marthe’a âşık olmaya başlar. Dostoyevski, Jacques’ın yalnızlığını çarpıcı bir biçimde dile getirmektedir. “(...) İşte sekiz yılı buldu, Petersburg’da yaşıyorum ve neredeyse tek bir ahbap edinmeyi başaramadım. Ama ahbap neyime gerek? Ben o olmasa da bütün Petersburg’u tanıyorum..” (2013: 27). Burada Dostoyevski’nin yaşamı ile öyküdeki hayalperest arasında bir benzerlik kurulabilir. “(...) Geceleyin Neva Irmağı’nın kıyısında gezinen, tam da Hayalperest gibi hayaller kuran Dostoyevski’nin ta kendisini okuduğumuzu hayal edebiliriz” (Gürses, 2013, 12). Marthe da sevdiği yabancıdan gelmesinden umudunu kestiğinde, Jacques’ın aşkına kapılır. Marthe’nın uzakta olan yabancıya karşı duyduğu aşkı, Agamben *Aşk Fikri* adlı yazısında paralel bir düzlemde dile getirmektedir:

Yabancı biriyle mahremiyeti yaşamak ve bunu ona yakınlaşmak ya da onu tanımak için değil de uzaktaki bir yabancı olarak tutmak için yapmak: Görünmez -öylesine görünmez ki adı tümüyle içerir onu. Ve rahatsız durumdayken dahi, günler boyu, her daim açık yerden, varlığın-ö şeyin- sonsuza dek açık kaldığı batmayan ışıktan başka bir şey olmamak (2009: 55).

⁸² *Boulogne Ormanı Kadınların*’da Jean, Agnès’e trene binip uzaklara gitmeyi teklif eder. *Tatlı Bir Kadın*’da ise Luc, Elle’ye, ‘işlettiği rehineci dükkânının bir hata olduğunu’ ve ‘hemen, şimdi, yarın nereye isterse gidebileceklerini’ söyler.

Jacques'in Marthe'in intihar etmesine engel olduktan sonraki gece, Marthe hikâyesini anlatmasını ister. Jacques ise bir hikâyesi olmadığını, ne bir kimseyi gördüğünü ne de bir kimseyle konuştuğunu söyler.

(...) “Siz nasıl bir insansınız? Haydi, başlayın, anlatın hikâyenizi.” “Hikâyeyi!” diye bağırdım korkarak, “Hikâyeyi! Ama size kim söyledi benim bir hikâyem olduğunu? Benim bir hikâyem yok...” “Bir hikâyeniz yoksa nasıl yaşıyorsunuz?” diye sözümü kesti o güler. “Tamamen hikâyesiz! Yani, bizde dendiği gibi, bir başıma yaşadım, yani tamamen yalnız -yalnız, tümüyle yalnız- anlıyor musunuz, nedir bu yalnız?” “Ama nasıl yalnız? Yani hiç kimseyi görmüyor musunuz?” “Ah hayır, görmesine görüyorum -ama yine de yalnızım.” “Ne yani, kimseyle konuşmuyor musunuz?” “Tam anlamıyla, kimseyle” (Dostoyevski, 2013: 42).

Bu diyalogtan da anlaşılacağı üzere, Jacques yalnız, sıkıntılı ve şehir hayatına yabancılaşmış bir karakterdir. Teybe kaydettiği sesinde, yaşadığı aşkı saf ve masum olarak nitelemekte; oturduğu çatı katının zeminine yaydığı tuvalde buna uygun renkli ve naif resimler yapmaya çalışmaktadır. Jacques, bu anlamda Bresson'un diğer ifadesiz, otomat karakterleriyle büyük oranda uyumaktadır. Ancak Tarkovski'nin de dile getirdiği gibi, böylesi kayıtsız karakterlerin ruhunda büyük gerilimler yaşanır.

Gelişmeyen, neredeyse durgun bir karakterde, ihtirasın baskısı aşırı derecede yoğunlaşır ve bu yüzden adım adım gelişen bir insanda olduğundan çok daha belirgin ve inandırıcı bir şekle bürünür. İşte, Dostoyevski'yi de bu tür bir ihtirası anlattığı için seviyorum. Benim bütün ilgim, görünüşte dingin, ancak esiri oldukları ihtiraslar yüzünden içsel gerilimle dolu karakterlere yöneliktir (2008: 5).

Jacques, evinde yarım kalan resmini boyayıp; bir yandan da sesini kaydettiği sırada, Marthe'yı kastederek, ‘onu tekrar Venedik’te buldum’, der. ‘Işığın ve müziğin

sarayındaki o değil miydi? O'ydu ve dans ediyordu. Bana baktı ve birlikte balkona geçtik. Maskesini yırtıp attı ve kulağıma fısıldadı: Jacques ben özgürüm. Geçmiş şatonun, eski bahçenin, eski kocanın tasaları sona erdi.' Bresson, Jacques'in bu sözleriyle, Visconti'nin *Beyaz Geceler*'deki (*Le Notti Bianche*, 1957) Natalia'nın (Maria Schell) dans sahnesine gönderme yapıyor gibidir. Visconti'nin bu filmde hayalperest karakteri Marcello Mastroianni (Mario) canlandırmakta ve filmin bir sahnesinde Natalia ile birlikte, bir barda çılgınlar gibi dans etmektedirler. Mastroianni, duygularını açıkça sergilerken Bresson'un filmindeki Jacques, mesafeli bir otomatlık sergilemekte ve kaydettiği sesler dolayısıyla duygularını açığa çıkarmaktadır.

Gölün Lancelot'su'nda şövalye Lancelot, kraliçe Guinevere ile gizli ve gelgitli bir aşk ilişkisi yaşamaktadır. Lancelot ve yanındaki savaşçılar (yuvarlak masa şövalyeleri), içinde İsa peygamberin kanının saklandığı kutsal kâse (Gaal) için sefere çıkmışlar ancak elleri boş dönmüşlerdir.⁸³ Lancelot, kraliçe ile olan gizli görüşmesinde bu kutsal kâseyi gördüğünü ve bu kâsenin kendisini hainlik ile suçladığını söyler. Bu yüzden artık kraliçenin sevgilisi olamayacağını, Tanrı'ya söz verdiğini belirtir. Kutsal kâse böylelikle tanrısal bir maddilik olarak bu iki âşık arasına girer. Tıpkı *Günah Melekleri*'nde siyah kedinin Anne-Marie'nin tanrısal aşkı arasına girmesi gibi. Bu gizli aşk ilişkisini öğrenen Kral Arthur, her şeye rağmen Lancelot'u ve Kraliçe'yi bağışlar. Lancelot kendi elleriyle

⁸³ Filmin başında bu durum, önde bir kâse imgesi ile birlikte kırmızı renkte akan uzun bir yazı ile özetlenmektedir: "Göllü Lancelot'un da yiğitliğiyle önemli rol oynadığı birçok muhteşem maceradan sonra, Yuvarlak Masa Şövalyeleri, Kutsal Kâse'yi aramak üzere yola çıktılar. Kutsal Kâse, Arimathea'lı Joseph'in İsa'nın kanını içinde topladığı kaptır. Doğaüstü güçler bahsettiği düşünülür. Britanya'da saklandığına inanılır. Merlin, ölmeden önce şövalyelere araştırma teminatı vermiş; araştırmaya Lancelot'un değil, Perceval (Parsifal)'in önderlik etmesi gerektiğini belirtmişti. Kaleden ayrıldıktan sonra şövalyeler dağıldılar. Perceval bir daha görülmedi. İki yıl geçti. Kaybolmayan az sayıda şövalye, Kral Arthur ve Kraliçe Guinevere'nin yanına döndü. Kutsal Kâse'yi bulamamışlardı."

Kraliçe'yi Arthur'a teslim eder. Sonra tuhaf bir duyguyla Arthur için savaşmaya gider ve bize açık olarak gösterilmese de öldürüldüğünü sezeriz. Yerde yatan birini zırhlı maskesi üzerindeki kral tacından Arthur olduğunu anlarız. Sadece Lancelot'un atının kafasında beyaz bir nişan olmasından dolayı, Lanceolt'un farkına varılır. Bresson, yüzleri kapalı bu karakterin ayırt edilebilmesi için böyle ustaca ayrıntıları kullanmıştır. Ayrıca metalik giysileri içindeki karakterlerin kılıç darbeleriyle başlarının kesilmesi ve oluk oluk kan akması filme gerçekdışı bir etki katmaktadır. Lancelot da böylece kaybettiği aşk uğruna farklı bir intihar biçimini seçmiş bulunur. Final sahnesinde, tıpkı *Rastgele Balthazar* ve *Mouchette* filmlerinin son sahnelerinde olduğu gibi, insana kayıtsız doğa manzaraları yer alır. Filmin başında, doğadaki acımasız döngüye benzer biçimde bir ağaca asılı olan iki cesetin başları, kargalar tarafından yenilmektedir. Bir ormanın kuytulduğunda ölüp gitmiş olan şövalyelerin üzerinden kuşlar uçmakta, doğadaki yaşam tekdüze akışını devam ettirmektedir.

d. Para Ekonomisinin Yok Etmeye Çalıştığı Aşklar

Boulogne Ormanı Kadınları'nda Hélène, kıskançlığın etkisiyle sevgilisi Jean'ın kendisini yeterince sevmediğini düşünerek bir oyun oynamaya karar verir. Barthes, kıskançlığın üçlü doğası hakkında şunları belirtmektedir: “Kıskançlık üç (belirlenemez) değişkenli bir denklemdir: Her zaman iki kişiyi birden kıskanır insan: Sevdiğimi ve onu seveni kıskanırım” (2012: 63). Hélène, bu oyunda genç ve yoksul kabare dansçısı Agnès'i kullanır. Ancak işler Hélène'nin umduğu gibi gitmez. Agnès ve Jean giderek birbirlerine âşık olurlar. Hélène, Agnès ile annesinin yeni bir evde oturmalarını sağladığı

ve maddi destek verdiği için, Agnès buna karşı içten içe bir suçluluk duymaktadır. Agnès'i içinde bulunduğu karmaşık duygular, kendisini ölüm döşegine sürükleyecek kadar hasta eder. Bunun dışında, klasik bir melodram atmosferinde ilerleyen filmde, Agnès'in yaşamının bir aşk ile birlikte nasıl bir değişime uğradığını görürüz. Bu filmde aşkın yoğun yaşanılınca ne kadar öldürücü olabileceğine dair önemli mesajlar okunabilir. Aşk ve ölümün nasıl da birbirine yakın duygular olduğuna bir kez daha tanık oluruz. Özellikle filmin sonunda Jean'nın tanrısal denilebilecek bir güçle, Agnès'i tekrar yaşama döndürmesi, aşkınsal olanın içkinliğine dair önemli bir örnektir.

Yankesici'de Michel, Jeanne'a karşı belirsiz duygular beslemektedir. Filmin sonunda Jeanne'a olan aşkını kendi kendine şöyle itiraf eder: 'Oh, Jeanne, sana ulaşmak için öyle tuhaf yollardan geçmem gerekti ki.' Bu aşk ilanı ile birlikte Michel yaşadığı aşkı rastlantısal olmaktan çıkarıp, bir açıklığa kavuşturur. Badio da aşk ilanı konusunda şöyle der: "Aşk ilanı etmek olay-karşılaşmadan bir gerçekliğin kurulması işine başlanmasına geçilmesi demektir. Karşılaşmanın rastlantısını bir başlangıç halinde sabitlemek demektir" (2011: 41). Michel bu tavrıyla, gerçek aşka ulaşmak için zorlu yollardan geçilmesi gerektiği mesajını verir gibidir. Bresson'un son filmi *Para*'da ise, tam tersi bir düzlemde gerçekleşen bir ayrılık söz konusudur. Basit bir işçi olan Yvon, sahte para yüzünden hapse düşer ve bu yüzden eşi Elise tarafından terk edilir. *Yankesici*'de Michel hapisanede aradığı aşkı bulmuşken, Yvon sevdiği eşini hapisanede kaybeder. Bu iki filmin ortak yanı ise, gerçek aşkın yerini kısa yoldan para kazanma tutkusunun almış olmasıdır. Aşk duygusu yerine para kazanma hırısının yaşanması, hem Michel'i hem de Yvon'u topluma yabancılaştırır ve birer suçluya

dönüşmelerine yol açar. Yvon'un filmin sonunda mantıksızca cinayetler işlemesi Dostoyevski'nin Raskolnikov karakterini çağrıştırmaktadır.

Kapandığı yeraltında budalaca düşüncelerle oyalanmaktansa eyleme geçmiş yer altı adamıdır Raskolnikov. Tefeci kadını öldürür, parasına el koyar. Para sayesinde başkalarına avuç açmaktan kurtulacaktır. Ama daha da önemlisi “bir mantığa dayanmadan” öldürebildiğini, yani sıradan insanı bağlayan yasayı, insana insan kanı dökmemesini emreden toplumsal yasayı umursamayacak kadar “katı ve güçlü” olduğunu göstermek için öldürmüştür Raskolnikov (...) (aktaran Gürbilek, 2008: 36).

Herhalde Şeytan'da siyasal, dinsel ve ailevi aidiyetleri reddeden bir karakteri yansıtan Charles, yaşadığı geçici ve başarısız aşk ilişkilerinden sonra tümüyle yaşamdan soğur ve ölmeye karar verir. Anlamli bir aşk ilişkisi yaşayamadığı için artık hayatta olması, bir şey ifade etmemektedir. Charles, *Bir Hayalcinin Dört Gecesi*'ndeki Jacques ile karakter olarak büyük ölçüde benzeşmektedir. Her ikisi de bir hayal dünyasında yaşamakta ve bu dünyaya karşı bir yabancılik çekmektedir.⁸⁴ Bu uyumsuzluğu, Camus'un “arzulayan tinsel varlıkla umut kırıklığına uğratan dünya arasındaki kopuş” (2012: 64) sözü, isabetli bir biçimde açıklamaktadır. Bu iki karakter, tüm dinsel ve toplumsal değerler aşınmaya başladığında bir sığınak olarak aşka sarılırlar. Benzer bir tavır, *Yankesici*'de Michel'de ve Mouchette'de gözlenmektedir. Bu, yalnız ve iletişim kuramayan modern insanın açmazıdır. Otto Rank, bu sorunu şöyle yorumlar: “Çağımız

⁸⁴ Bu karakterlerin yabancılik durumları, Baudelaire'in *Yabancı* şiirini düşündürür: “-De bana, sır kutusu adam, kimi seversin en çok? Babanı mı, anneni mi, kız kardeşini mi, yoksa erkek kardeşini mi? /-Ne babam, ne annem, ne kız kardeşim, ne erkek kardeşim var. /-Dostlarını? /-Bu sözün anlamı bana yabancı. /-Yurdunu? /-Hangi enlemde olduğunu bile bilmem. /-Güzelliği? /-Severdim, tanrısal ve ölümsüz olsaydı eğer. /-Altını? /-Tanrı'dan tiksindiğiniz kadar altından tiksindiririm. /-Sevdiğin nedir o halde, garip yabancı? /-Bulutları severim... Şu geçen bulutları... Şuradaki... Şuradaki... Güzelim bulutları!” (2006: 17).

insanın aşkta eşe bağımlılığı ‘tinsel ideolojilerden yoksunluğun sonucudur.’ Tanrı’dan ve onun dindışı benzerlerinden yoksun kalan çağdaş insan, çökmekte olan toplu ideolojileri değiştirmek için birisine, ‘bireysel bir geçerli neden ideolojisi’ne gereksinim duyar” (aktaran Bauman, 2012a: 41). Oysaki, Bresson’un son sığınak olarak aşka sığınan karakterleri, burada da aradıkları güveni ve huzuru bulamazlar.

Rastgele Balthazar’da Marie, Merchant’a: ‘Artık hiçbir şeyimiz yok. Ev bile bize ait değil’ diyerek babasının yoksullaştığını dile getirir. Bu yeni gerçekle birlikte Marie, geceyi kendisine para teklif eden Merchant’la geçirir. Mouchette yoksul bir ailede olmanın getirdiği sınırlanmışlıktan kaçış olarak arzuladığı aşk ilişkisini yaşayamaz. *Tatlı Bir Kadın*’daki Elle ise yoksul öğrenci hayatından birden rahat bir yaşama kavuşmanın beraberinde getirdiği gizli sıkıntıyı taşımaktadır. İsteddiği gibi hareket edememesi, özgürlüğünün kocası Luc’un elinde olduğunu hissetmesi intiharına yol açar. Bu anlamda alt toplumsal sınıflardan gelen Mouchette ve Elle’nin intiharları arasında bir ortaklık bulunmaktadır. *Herhalde Şeytan*’da Charles’ın gittiği psikiyatrist ile karşılıklı konuşmaları, ölüm, yaşam, Tanrı inancı, aşk karşısındaki tavrını anlamak açısından önemlidir. Charles toplumsal konumu itibariyle çalışmayan, para ile bir ilişkisi olmayan, aylaklık peşinde koşan bir karakterdir. Psikiyatrist de genel olarak Charles’ı toplumsal konumu, çalışıp çalışmadığı, babası ve annesi ile olan ilişkileri üzerinden anlamaya çalışır. Charles ise cebinden çıkardığı gazete parçasına bakarak aile, evlilik, tatil planları, eğitim sistemi, askerlik, kredi kartları, vergiler gibi modern toplumsal yaşamı simgeleyen düzeneklerden öfkeyle söz eder ve gazeteyi buruşturup fırlatır. Charles’a göre tüm bu inanmadığı değerler, hayatını yitirdiğinde zaten kaybedecekleridir.

Psikiyatristin ‘Tanrı’ya inanıyor musun’ sorusunu, ‘sonsuz yaşam mümkün olduğu kadar inanırım’ diye cevaplar. ‘Eğer intiharı yorumlarsam, bunun için yargılanacağımı düşünmüyorum,’ diye devam eder. Psikiyatristin ‘ne zamandır ölüm hakkında düşünüyorsun’ sorusuna, ‘sık sık uykumda kendimi öldürülmüş, ölü olarak görüyorum,’ diye cevaplar. Charles, ‘kendimi banyoda boğmak ya da tetiğe basmak istediğimde bunun ne kadar zor olduğunun farkına vardım,’ diyerek kendini arkadaşına öldürtmesinin ipuçlarını verir. Charles’ın kendi düşünceleri uğruna intiharı, akla Dostoyevski’nin *Ecinniler* kitabındaki Krilov’u getirir. “O bir görüş, bir düşünce için hazırlanır ölüme. Üstün intihar denir buna” (aktaran Camus, 2012: 122). Psikiyatristin cinsellik üzerine sorularına Charles, kendi zevklerini merkeze alan, kadını ise metalaştıran cevaplar verir. Psikiyatristin Charles’ın ölümden hem nefret edip, hem arzuluyor olmasının çelişmesini çocukken yediği şaplağa göre açıklaması, Charles tarafından tatmin edici bulunmaz. Charles’ın bir tür anti-kahraman olarak intiharı, Allan Kellehear’ın yaşlı insanların intiharı üzerinden anlattığı, toplumsal kayıtsızlığa karşı bir isyan halini barındırmaktadır adeta.

Burada anlatılan kahramanca bir hikâye olmamakla beraber bir kurbanın hikâyesi bile değildir. Bu hisler yalnızca utanç duygusunun inkâr ve reddedilmesini; aynı zamanda toplumsal ilişkilerin bozulması ve farkındalık eksikliğine karşı duyulan kızırgınlığı yansıtmaktadır. Bahsi geçen sadece bir muhalifin öyküsüdür. Acı ve itidal duyguları; bu insanların toplumsal damganın utanç oyununa katılmayı psikolojik olarak reddetme ya da kendilerinden kültürel anlamda yüz çevrilmesini kabul etmeme yönelimini yansıtmaktadır. Belki de, itidal ve intihar; toplumun ve ekonominin kabul edilmeyen parçaları olarak konumlandırılmaya ve dahi sürekli bu konumda kalmaya karşı alınmış bir çeşit sivil itaatsizlik tavrı olarak düşünülebilir (2012: 338).

Ekonomik ilişkiler bağlamında bağımlı veya yoksunluk içinde olan karakterler, aşk ilişkilerinde de umdukları mutluluğa kavuşamazlar. Bresson karakterlerin ekonomik yaşamlarını özellikle vurgulamamasına rağmen, karakterlerin para ile olan ilişkisi önemli bir gösterge oluşturmaktadır. *Boulogne Ormanı Kadınları*'nda Agnès, *Yankesici*'de Michel, *Mouchette*, *Tatlı Bir Kadın*'da Elle, *Bir Hayalcinin Dört Gecesi*'nde Jacques, *Herhalde Şeytan*'da Charles ve *Para*'da Yvon genel anlamıyla alt sınıflardan gelmektedirler. Bu karakterler para toplumu içinde güçlü ve sabit bir konuma sahip olamadıklarından aşk ilişkilerinde de tutarlılığa sahip olamazlar. Alt sınıflardan gelen karakterlerin sabit bir işte çalışmamaktan kaynaklı çalkantılı, belirsiz ve esnek yaşamları, genel olarak aşk ilişkilerine de yansımaktadır. Parçalı yaşam tarzı *Boulogne Ormanı Kadınları* ve *Yankesici*'de olduğu gibi gerçek aşka kavuşmak için bir fırsat da yaratabilmektedir. Ancak gerçek aşk uzun ve sancılı bir sürecin sonucunda gerçekleşir.

SONUÇ

Sinema sanatını teknik ilerlemeler ve siyasal dönemlerden ayrı düşünmek güçtür. Sessiz sinema dönemi, sesin bulunduğu dönem, sesli dönemden İkinci Dünya Savaşı'na kadar geçen dönem, savaş sonrası, sinemada rengin kullanılması, 1968 dönemi, 1980'li yılların getirdiği dönüşümler gibi dönemler içinde sinema da gelişimini, kırılmalara uğrayarak farklı düzlemlerde devam ettirmiştir. Özellikle Bresson'u düşündüğümüzde 1951 yılına dek çektiği filmlerde hareket-imgenin etkisi altında görünmektedir. Bu filmler düz bir anlatım ve rasyonel olay örgüleri ile kotarılan çalışmalardır. Bresson sinemasında *Bir Taşra Papazının Güncesi* ile birlikte tekil bireyin iç dünyası, anlamsız bir dünya ile baş etmeye çalışması, Tanrı ile olan ilişkileri gibi temalar görülmeye başlanır. Tekil karakterlerle birlikte “diyalogun yerini birinci-kişinin ağzından anlatım” alır (Sontag: 1964: 52). Bresson, *Rastgele Balthazar* filmi ile o zamana kadar sinemada yapılamayan bir şeyi yapar. Bir eşeği ana karakter olarak seçerek, bir hayvanın gözünden dünyayı ve insanları seyretmemizi sağlar. Böylelikle sinemasının içine duyumsama ve sezgi girer. *Gölün Lancelot'su*'nda da Balthazar'a benzer olarak atlar kullanılır. Bununla beraber karakterlerin elleri, anlatamadıkları duyguların aynası olur. *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da Fontaine'ni özgürleştiren eller, *Yankesici*'de insanları soymanın, *Para*'da ise dünyadan intikam almanın aracı haline gelir. Sinemanın giderek ticarileştiği bir dönemde Bresson düşünce-imgeler üretmeyi bırakmaz. Böylelikle filmlerinde aşkın ve kutsal görüntülerin anlamları üzerine seyirciyi düşündürür.

Bresson filmleri ile ilişki kurmak, anlamını ve büyüsunü kaybetmiş yeryüzü ile ilişki kurmaya benzemektedir. Bresson karakterlerinin sancısı, arayışları ve tekil yalnızlıkları modern çağ ile birey arasındaki çatışmalı ilişkiyi düşünmek açısından ipuçları sunar. Belki de yaşayan herkesin bir an için duyumsadığı boşluk ve anlamsızlık duyguları *Herhalde Şeytan*'da Charles karakteri kadar yerinde somutlaştırılmazdı. Bireyin özgürlüğe duyduğu arzu ve engeller karşısında gösterdiği direnişler ya da savrulmalar genel olarak Bresson karakterlerinin profilini sunmaktadır. Yaşamın zorlukları karşısında taşra papazı kendi kabuğuna çekilip yaşamayı tercih ederken, *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da Fontaine mücadele etmeyi bir an olsun bırakmaz. Yaşam karşısında gösterilen kudret dereceleri bireylerin öz niteliklerini açığa çıkarır. Modern sinemanın karakterleri özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra geride kalanlar olarak, tıpkı Beckett karakterleri gibi derin bir anlamsızlık duygusu ile hesaplaşmak zorunda kalırlar. Bu hesaplaşma sinemada varoluşsal kaygıların ve arayışların arttığı bir döneme denk gelmektedir. Bu anlamda 1951 yılında çekilen *Bir Taşra Papazının Güncesi* de o dönemin havasını taşımaktadır.

Aşkınılığı yaşayan karakterlerin Tanrı'ya ulaşmak adına ölümü göze almaları (*Günah Melekleri*'nde Anne-Marie, taşra papazı, Jeanne d'Arc), inançsız karakterlerin (*Yankesici*'de Michel, *Herhalde Şeytan*'da Charles) ise durgun ikonografik yüz ifadelerinde tinselliğe dair izler barındırmaları bu iki farklı dünyayı birleştirmeye yarar. Örneğin taşra papazı gibi inançlı bir karakter bile zayıf anlarında Tanrı'ya şüphe ile yaklaşabilir ya da *Yankesici*'deki Michel'de olduğu gibi annesinin ölümünün ardından kilisede yapılan ayinde, duygusuz yüz ifadesinde ilk defa gözyaşları belirebilir. Bunlar

aynı zamanda Bresson karakterlerini tek bir kuram ile betimlemenin olanaksızlaştığı melezlik halleridir. Bu durum hareket-imge ile zaman-imgenin bir arada var olduğunu savunan Metin Gönen'in paradoksal yaklaşımını (2008: 38) bir anlamda haklı çıkarmaktadır. Bununla birlikte hareket-imge tamamen yok olmamakla beraber zamanı belirleme özelliği zayıflamış, neredeyse yok olmuştur denilebilir. Karakterlerin başıboş gezinmeleri, rastlantıya göre anlam kazanan yaşamlar, taşrada sıkışan tekdüze yaşamlar, mekân-zaman uyumunun zaman lehine bozulması, herhangi bir yerler gibi göstergeler karakterlerin içkin sürelerinin değerini ortaya koyar. Bu içkin süreler sayılabilir ve ölçülebilir olarak değil, yaşamın içinden hissedilerek kavranabilir. Belleğin özgürleştirici gücü de sürenin bu yaşamsal bağında gizlidir. *Günah Melekleri*'nde Anne-Marie'nin manastıra giderken duyduğu saf heyecan; *Boulogne Ormanı Kadınları*'nda Jean'ın Agnès ile karşılaşmasından sonra duyduğu hayranlık ve büyülenme; taşra papazının rutin zaman döngüsünü terk edip, Olivier'in motosikletine binerken hissettiği yenilik duygusu ve gençliğe özgü coşku; *Bir Hayalcinin Dört Gecesi*'nde Jacques'in Marthe ile karşılaştıktan sonra hissettiği çocuksu heyecan gibi duygulanımların hepsi sürenin özgürleştirici yanı ile kristalize olurlar. Deleuze'ün belirttiği gibi: "Süre, Yaşam; olması gereken olarak bellek, olması gereken olarak bilinç, olması gereken olarak özgürlüktür" (2006: 133).

Felsefede özellikle Spinoza'dan itibaren aşkın imgelere bu dünyaya ait olma anlamında bir bedensellik kazandırılır. Bresson sinemasında bu düşünüşün izleri açık bir biçimde sürülebilir. Abbas Kiyarüstemi sinemasını, "dünya ile bağı olan bir metafizik düşünüş" olarak betimleyen Jean-Luc Nancy'nin bu yaklaşımını Bresson sineması için

de düşünebiliriz. “Kiyarüstemi’nin sineması (Descartes’in başlığını⁸⁵ gündeme getirmek için söylersek) metafizik bir düşünüşdür [*méditation*]. Ancak bu ifade (örneğin Bergman’ın *Yedinci Mühür*’de yaptığı anlamda) metafizik temaları inceleyen bir sinemaya işaret etmez; sinematografik bir metafiziğe, düşünüşün yeri, bedeni ve yuvası olarak, dünyanın anlamıyla bir ilişkinin meydana gelişi olarak sinemaya işaret eder” (2013: 36). İçkinlik tekil bireyin kendi duygulanımları ve davranışları arasında kudret derecesinin farkına varmasını sağlar. Farkındalık, kendi arzularına bağlı olarak Bergsoncu süre ile olan ilişkisini zorunluluk olmaktan çıkarıp oyunun döngüsüne bağladığında gerçek özgürlükte gerçekleşmiş olur. Agamben’e göre, oyun, aynı zamanda kutsal olanı dünyevileştirmenin de bir aracıdır: “Bildiğimiz oyunların çoğu, bir zamanlar dar anlamıyla dinsel alana ait antik kutsal seremonilerden, ritüellerden ve ilahi teamüllerden kaynaklanır” (2011: 129). Zorunluluğu iki anlamda düşünmek gerekir. İlki görev duygusunun verdiği, insanın kendi öz arzusundan kaynaklanmayan; ikincisi ise kendi öz arzusunu gerçekliğe dönüştürmesinden doğan zorunluluktur. *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*’nın alt başlığı olan *Rüzgâr İsteddiği Yerden Eser*’in isminde olduğu gibi zorunluluk, rastlantı ve özgürlük arasında bir bağ bulunmaktadır. Bresson, Jansenizm inancı üzerine olan düşüncesinde bundan söz etmektedir: “Jansenizm’de belki de şu vardır ki bu benim de bir izlenimimdir: Yaşamımız hem alınyazısından (*prédestination*)-öyleyse, Jansenizm- hem de rastlantıdan oluşmuştur” (aktaran Soysal, 1991: 68). Eğer rastlantı olanı kendi çabalarımızla zorunluluk haline getirirsek özgürlüğe yaklaşmış oluruz. İdam mahkûmu Fontaine de bu bilinçle hareket ederek kaçmayı başarır. Görev

⁸⁵ Burada Descartes’in *Méditations Métaphysique* başlıklı kitabı kastedilmektedir (Türkçeye çeviren Tacettin Ertuğrul’un notu).

duygusunun getirdiği zorunluluk ve arzu arasındaki ilişki konusunda Bresson şöyle demektedir: “İçimden geldiği gibi çektiğimde filmimin yükselişi, görev gibi baktığımda düşüşü” (1992: 31). Bresson bu anlamda kendi iç sezgilerine dayanarak, ölümün ötesindeki sonsuz yaşama ulaşmak adına sinemasını saflaştırma eylemine tabi tutar. Bresson karakterleri de sonsuz yaşama ulaşmak adına ya intihar ederler, ya da bedenlerine çile çektirirler. Tekil karakterler kendi güçlerini aşan doğaüstü çağrıya kulak vererek kozmik alan ile ilişkiye geçerler. Bu ilişkilenme aynı zamanda gündelik hayata sıkı sıkıya bağlı bulunmaktadır.

Saf işitsel ve saf görsel durumların yaratılması ile ilişkili zaman-imge sineması, seslerin gündelik hayatı çeşitliliğiyle yansıttığı, saf anımsamanın belleği ile ilişkiye girdiği, bakışın ya da tanıklığın karakterin yaşamında asıl hareket ettirici olduğu Proustvari bir deneyimler dünyasıdır. Bu dünyada bir ses aniden çocukluk günlerine götürebilir, bakışlar ise başıboş gezinmenin tanıklığıdır. Böylelikle sinemada kendi sesi ve bakışı ile hayatı deneyimleyen, bir başkasından içkin farkı ile ayırt edilebilen tekil karakterler yaratılmış olur. Sinemada çocuk imgesinin kullanımı da saf işitsel ve saf görsel duyumlardan ayrı düşünülemez. Mouchette, yaşamı hiç kimsenin bilemeyeceği, kendine özgü bir noktadan deneyimlemesi ile böylesi bir karakter tipidir. Çocuk karakterler büyüklerin rasyonel dünyasında anlamsız gelebilecek bir yerde durduklarından, saf görsellik ile doğrudan bir bağ kurabilirler. Bresson’un diğer karakterleri de toplumsal anlamda ayrıksı konumları itibariyle bu çocuksuluk ile dolaylı bir bağa sahiptirler. Ulus Baker’in de işaret ettiği gibi “Deleuze zaman-imge filminin her zaman çocuğa ihtiyaç duyduğunu” belirtmekte ve bunun nedenini de “çocukların

eylemde pek bulunmayan, ama seyreden varlıklar olması” olarak göstermektedir (2011: 313).

Bresson, tanrısal görüntünün temsil edilemez ve görünmez doğasını ele geçirmek arzusuyla karakterlerin yüzlerini özellikle ifadesiz bir biçimde kullanır. Görünmez olan imgeler var olan gündelik gerçekliğin tekrarları ve alan-dışı sesler aracılığıyla sezdirilmeye çalışılır. Gündelik hayatlarında masumiyetlerini kaybeden karakterler, sanki Tanrı’larını öteki dünyada bulma umudu ile intihar ederler. Karakterlerin ölüm anında yüzlerinin hiç gösterilmiyor oluşu da bu gizeme katkı sunmaktadır. Bresson, Tanrı’sını giderek kaybeden yeryüzünde, insanlara manevi olan ile yeni bir bağ kurması adına tinsel bir gerçeklik fırsatı yaratmaktadır. Belki de bu insanlığa karşı bir uyarı veya sinemanın büyülü oyununa bir davettir.

KAYNAKÇA

Agamben, Giorgio (2009) *Nesir Fikri*, çev. Fırat Genç, İstanbul: Metis Yayınları.

———, (2011) *Dünyevileştirmeler*, çev. Betül Parlak, İstanbul: Monokl Yayınları.

Akal, Cemal Bâli (2004) *Varolma Direnci ve Özerklik: Bir Hak Kuramı İçin Spinoza'yla*, Ankara: Dost Yayınevi.

Alvarez, A. (1999) *İntihar: Kan Dökücü Tanrı*, çev. Zuhâl Çil Sarıkaya, Ankara: Öteki Yayınevi.

Andrew, J. Dudley (2010) *Büyük Sinema Kuramları*, çev. Zahit Atam, İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Artaud, Antonin (1999) *Tanrı Yargısının İşini Bitirmek İçin*, çev. Ahmet Soysal, İstanbul: Nisan Yayınları.

Ayhan, Ece (1982) “Şairlerin Elinde Şiirden Başka Şeyler de Vardır”, *Dipyazılar* (1996) içinde, İzzet Yasar ile Söyleşi, İstanbul: YKY.

Bachelard, Gaston (2008) *Uzamın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları.

Badiou, Alain (2005) *Felsefe İçin Manifesto*, çev. Nilgün Tütal, Hakkı Hünler, İzmir: Ara-lık Yayınları.

———, (2006) *Sonsuz Düşünce*, çev. Işık Ergüden, Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.

Badiou, Alain ve Truong Nicolas (2011) *Aşka Övgü (Söyleşi)*, çev. Orçun Türkay, İstanbul: Can Yayınları.

Baker, Ulus (2005) “Spinoza ve Siyaset Soruşturması-2: Ulus Baker ile Tarihin En Lanetlenmiş Filozofu”, *Siyahi*, Sayı: 5

———, (2010) *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*, çev. Harun Abuşoğlu, İstanbul: Birikim Yayınları.

———, (2011) *Beyin Ekran*, der. Ege Berensel, İstanbul: Birikim Yayınları.

Barthes, Roland (2012) *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis Yayınları.

Batur, Enis (2007) *Enis Batur'dan Sinema Yazıları: Hurufî Gözüyle Büyü Kutusu*, İstanbul: Es Yayınları.

Baudelaire, Charles [1869] (2006) *Paris Sıkıntısı: Küçük Düzyazı Şiirler*, çev. Erdoğan Alkan, İstanbul: Varlık Yayınları.

Bauman, Zygmunt [1989] (1997) *Modernite ve Holocaust*, çev. Süha Sertabiboğlu, İstanbul: Sarmal Yayınevi.

———, [1992] (2012a) *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri*, çev. Nurgül Demirdöven, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

———, [1997] (2013) *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

———, [2003] (2012b) *Akışkan Aşk: İnsan İlişkilerinin Kırılganlığına Dair*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Versus Yayınları.

Bazin, André [1958-62] (2000) *Sinema Nedir*, çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Benjamin, Walter (2002) “Paris: XIX. Yüzyılın Başkenti”, çev. Tevfik Turan, *Modernizmin Serüveni: Bir “Temel Metinler” Seçkisi 1840-1990* (2002) içinde, (haz.) Enis Batur, İstanbul: YKY.

———, (2012) *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY.

Bergson, Henri [1896] (2007) *Madde ve Bellek: Beden–Tin İlişkisi Üzerine Deneme*, çev. Işık Ergüden, Ankara: Dost Yayınları.

———, [1907] (1947) *Yaratıcı Tekâmül*, çev. M. Şekip Tunç, İstanbul: M.E.B.

Berman, Marshall [1982] (2013) *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi*, çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları.

Bonitzer, Pascal [1982-85] (2006) *Kör Alan ve Dekadrajlar*, çev. İzzet Yasar, İstanbul: Metis Yayınları.

———, [1995] (2007) *Bakış ve Ses*, çev. İzzet Yasar, İstanbul: Metis Yayınları.

Bordwell, David (2000) “Modernizm, Minimalizm, Melankoli: Theo Angelopoulos ve Görsel Biçim”, çev. Adnan Ufuk, İstanbul: *Yeni İnsan Yeni Sinema*, sayı:7, s.101-122.

Bresson, Robert [1975] (1992) *Sinematograf Üzerine Notlar*, çev. Nilüfer Güngörmüş, İstanbul: Nisan Yayınları.

Bresson, Robert [1978] “Filmlerim Üzerine Mektup”, çev. Cemal Ener, *Nisan Kitap 10: Bresson Özel* içinde (1991), (haz.) Mehmet Güreli, Uğur Erüzün, Reha Erdem, Oğuz Karabeli, İstanbul: Nisan Yayınları.

Burnett, Colin (2004) “Inside Bresson's *L'Argent*: Interview with Crew-member Jonathan Hourigan”, Jonathan Hourigan ile Söyleşi, *Offscreen*, Vol. 8, No. 8.

http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/hourigan_interview.htm

(Erişim Tarihi:10.04.2013)

Büyükdüvenci, Sabri ve Semire Ruken Öztürk (1997) “Postmodernizm ve Sinema: Giriş”, (der. ve çev.) Sabri Büyükdüvenci ve Semire Ruken Öztürk, Ankara: Ark Yayınları.

Calinescu, Matei [1987] (2013) *Modernliğin Beş Yüzü (Modernizm, Avangard, Dekadans, Kitsch, Postmodernizm)*, çev. Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları.

Camus, Albert (2012) *Sisifos Söyleni*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Can Yayınları.

Comte- Sponville, André (2013) *Cinsellik, Aşk ve Ölüm*, çev. Canan Özatalay, İstanbul: İletişim Yayınları.

Deleuze, Gilles [1962] (2010) *Nietzsche ve Felsefe*, çev. Ferhat Taylan, İstanbul: Norgunk.

———, [1966] (2006) *Bergsonculuk*, çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Otonom Yayıncılık.

———, [1969] (2013) *Spinoza ve İfade Problemi*, çev. Alber Nahum, İstanbul:

Norgunk.

———, [1970] (2005) *Spinoza: Pratik Felsefe*, çev. Ulus Baker, İstanbul: Norgunk.

———, [1978] (2000) *Kant Üzerine Dört Ders*, çev. Ulus Baker, Ankara: Öteki Yayınevi.

———, [1983] (1986) *Cinema 1: The Movement-Image*, çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press.

———, [1983] “Hareket-İmaj Üzerine” (söy.) Pascal Bonitzer ve Jean Narboni, *Cahiers du Cinéma*, Sayı: 352, *Müzakereler* (2013) içinde, Gilles Deleuze, çev. İnci Uysal, İstanbul: Norgunk.

———, [1983] (2014) *Sinema I: Hareket-İmge*, çev. Soner Özdemir, İstanbul: Norgunk Yayınları.

———, [1985] (1989) *Cinema 2: The Time-Image*, çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta, Londra: Athlone Press.

———, [1985] (1997) *Cinema 2: The Time-Image*, çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta, Minneapolis: University of Minnesota Press.

———, [1985] (2007a) “Sinema Kuramına Neden Gerek Var?” (*Cinéma II: L’Image-Temps*, s. 365-6), çev. Ulus Baker, Ankara: *Tesmeralsekdiz, Toplumsal Araştırmalar ve Sanat Kolektifi*, sayı: 1.

———, [1985] (2013) “Zaman-İmaj Üzerine” (söy.) Gilbert Cabasso ve Fabrice Revault d’Allones, *Cinéma*, Sayı: 334, *Müzakereler* içinde, Gilles Deleuze, çev. İnci Uysal, İstanbul: Norgunk.

———, [1987] (1998) “Yaratma Eylemi Nedir?”, *İki Konferans* (2003) içinde, çev. Ulus Baker, İstanbul: Norgunk Yayınları.

———, [1990] (2013) *Müzakereler*, çev. İnci Uysal, İstanbul: Norgunk.

———, [1993] (2007b) *Kritik ve Klinik*, çev. İnci Uysal, İstanbul: Norgunk Yayınları.

———, (2009) *İki Delilik Rejimi: Metinler ve Söyleşiler 1975-1995*, (haz.) David Lapoujade, çev. Mahir Ender Keskin, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Deleuze, Gilles ve Félix Guattari [1975] (2001) *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, Çev. Özgür Uçkan-Işık Ergüden, İstanbul: YKY.

———, [1991] (2004) *Felsefe Nedir?*, çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: YKY.

Diken, Bülent [2009] (2011) *Nihilizm*, çev. Aylin Onacak, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Direk, Zeynep (2003) *Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*, (haz.) Zeynep Direk, İstanbul: Metis Yayınları.

Dostoyevski, Fyodor (2013) *Beyaz Geceler: Bir Hayalperestin Anılarından*, çev. Sabri Gürses, İstanbul: Can Yayınları.

During, Lisabeth ve Lisa Trahair (2012) “Belief in Cinema”, *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 17:4, London: Routledge, s. 1-8.

Frampton, Daniel (2013) *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları.

Gagnebin, Murielle (2011) *Psikanalitik Bir Estetik İçin*, çev. Simla Ongan, İstanbul: YKY.

Gönen, Metin (2008) *Paradoksal Sanat Sinema*, İstanbul: Versus Kitap.

Greene, Marjorie (1960) “Robert Bresson”, *Film Quarterly*, Vol. 13, No. 3, pp. 4-10.

Gross, David (1985) “Bergson, Proust and the Revaluation of the Memory”, *International Philosophical Quarterly* 25, no.4.

Gürbilek, Nurdan (2008) *Mağdurun Dili*, İstanbul: Metis Yayınları.

———, (2012) *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*, İstanbul: Metis Yayınları.

Gürses, Sabri (2013) “Dostoyevski: Mesih'ten Önce Hayalperest”, Fyodor Dostoyevski, *Beyaz Geceler* içinde, çev. Sabri Gürses, İstanbul: Can Yayınları.

Haneke, Michael [1995] (2013) “Dehşet ve Formun Ütopyası: Rastgele Balthazar-Robert Bresson”, *Yakın Plan Haneke* içinde [2008], (der.) Thomas Assheuer, çev. Nazlı Pakkan, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Hulten, Pontus (2012) *Vermeer ve Spinoza*, çev. İnci Uysal, İstanbul: Norgunk Yayınları.

Irgat, Mustafa (1995) *Duhuldeki Deney: Sinema Yazıları*, İstanbul: YKY.

Jameson, Fredric (2005) *Kültürel Dönemeç*, çev. Kemal İnal, Ankara: Dost Kitapevi.

Kaplanoğlu, Semih (2010) *Yusuf'un Rüyası*, Söyleşi: Uygur Şirin, İstanbul: Timaş Yayınları.

Kellehear, Allan (2012) *Ölümün Toplumsal Tarihi*, çev. Tuğçe Kılınç, Ankara: Phoenix Yayınevi.

Kovács, András Bálint (2010) *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*, Çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki Yayınları.

Kutay, Uğur (2008) “Önsöz: Aşkınlığa İçkin Bir Bakış”, *Kutsalın Görüntüsü: Ozu, Bresson ve Dreyer Sinemasına Bir Bakış* içinde, Paul Schrader, çev. Zeliha Hepkon-Oya Şakı Aydın, İstanbul: Es Yayınları.

Kutsal Kitap (2011) *Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil)*, İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları.

Lefebvre, Henri (2002) “Modernite Üzerine Tezler”, çev. Emre Gönen, *Modernizmin Serüveni: Bir “Temel Metinler” Seçkisi 1840-1990* (2002) içinde, (haz.) Enis Batur, İstanbul: YKY.

Lyotard, Jean-François [1979] (1990) *Postmodern Durum*, çev. Ahmet Çiğdem, Ankara: Ara Yayıncılık.

———, (2002) “Postmoderne Dönüş”, çev. Berran Ersan, *Modernizmin Serüveni: Bir “Temel Metinler” Seçkisi 1840-1990* (2002) içinde, (haz.) Enis Batur, İstanbul: YKY.

Macherey, Pierre (2012) “Sunarken: Foucault / Roussel / Foucault”, *Raymond Roussel: Ölüm ve Labirent* içinde, Michel Foucault, çev. Savaş Kılıç, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Meljac, Eric Paul (2009) “James Joyce, The Cinematographic Modernist”, *The Explicator*, 67: 4, 279-283, London: Routledge.

Mutlu, Erol (1998) *İletişim Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Nancy, Jean-Luc [2001] (2013) *Filmin Apaçıklığı: Abbas Kiyarüstemi*, çev. Tacettin Ertuğrul, İstanbul: Küre Yayınları.

Nietzsche, Friedrich [1881-1887] (2009) *Şen Bilim (Ana Metin 1)*, çev. Ahmet İnam, İstanbul: Say Yayınları.

———, [1883-1885] (2006) *Böyle Söyledi Zerdüşt*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki Yayınları.

———, [1888] (1999) *Ecce Homo: Kişi Nasıl Kendisi Olur*, çev. Can Alkor, İstanbul: YKY.

———, [1901] (2014) *Güç İstenci*, çev. Nilüfer Epçeli, İstanbul: Say Yayınları.

O’Gorman, Francis (2012) “Modernism, T.S. Eliot, and the ‘Age of Worry’”, *Textual Practice*, 26: 6, 1001-1019, London: Routledge.

Olivier, Bert (1997) “Modernite, Modernizm ve Postmodernist Film: Verhoeven’in Temel İçgüdü’sündeki Yüzeysellikler”, *Postmodernizm ve Sinema* (1997) içinde, Sabri Büyükdüvenci ve Semire Ruken Öztürk (der. ve çev.), Ankara: Ark Yayınları.

Orr, John [1993] (1997) *Sinema ve Modernlik*, çev. Ayşegül Bahçıvan, Ankara: Ark Yayınları.

Özdoğru, Pelin (2004) *Minimalizm ve Sinema*, İstanbul: Es Yayınları.

Özğüven, Fatih (2003) “Nuri Bilge Ceylan ile Taşra ve Kent Üzerine...”, Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi, *Yirmibir Mimarlık*, Mayıs, Sayı: 12, Nuri Bilge Ceylan (2004) *Uzak* içinde, İstanbul: Norgunk Yayınları.

Pipolo, Tony (2010) *Robert Bresson: A Passion for Film*, New York: Oxford University Press.

Price, Brian (2002) “The End of Transcendence, The Mourning of Crime: Bresson’s Hands”, *Studies in French Cinema*, Vol. 2, No. 3, s. 127-134.

Rancière, Jacques [2003] (2008) *Görüntülerin Yazgısı*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Versus Yayınları.

Rilke, Rainer Maria [1912-1922] (2010) *Duino Ağıtları*, çev. Can Alkor, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Sanouillet, Michel (2002) “Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York”, çev. Turhan Ilgaz, *Modernizmin Serüveni: Bir “Temel Metinler” Seçkisi 1840-1990* (2002) içinde, (haz.) Enis Batur, İstanbul: YKY.

Schrader, Paul [1972] (2008) *Kutsalın Görüntüsü: Ozu, Bresson ve Dreyer Sinemasına Bir Bakış*, çev. Zeliha Hepkon-Oya Şakı Aydın, İstanbul: Es Yayınları.

Scruton, Roger (2007) *Spinoza*, çev. Hakan Gür, Ankara: Dost Yayınları.

Sivas, Âlâ (2013) “Sinemada Minimalizm: *Yankesici* Üzerine Bir Değerlendirme”, *İletişim*, Sayı: 18, Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi.

Sontag, Susan (1964) “Robert Bresson’un Filmlerinde Tinsel Stil”, çev. Alper Oysal, *Nisan Kitap 10: Bresson Özel* içinde (1991), (haz.) Mehmet Güreli, Uğur Erüzun, Reha Erdem, Oğuz Karabeli, İstanbul: Nisan Yayınları.

Soysal, Ahmet (1991) “Biçim ve Ahlak”, *Nisan Kitap 10: Bresson Özel* içinde (1991), (haz.) Mehmet Güreli, Uğur Erüzun, Reha Erdem, Oğuz Karabeli, İstanbul: Nisan Yayınları.

Spinoza, Benedictus (Baruch) [1661-1675] (2009) *Geometrik Düzene Göre Kanıtlanmış ve Beş Bölüme Ayrılmış Olan Etika*, çev. Hilmi Ziya Ülken, Ankara: Dost Kitabevi.

Sterritt, David (2000) “Taste of Kiarostami”, Abbas Kiarostami ile Söyleşi, *Senses of the Cinema*, Sayı 9, Sept-Oct. <http://sensesofcinema.com/2000/9/kiarostami-2/> (Erişim Tarihi: 26.01.2014)

Sütçü, Özcan Yılmaz (2005) *Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, İstanbul: Es Yayınları.

Tarkovski, Andrey (2008) *Mühürlenmiş Zaman*, çev. Füsün Ant, İstanbul: Agora Kitaplığı.

———, (2011) *Zaman Zaman İçinde: Günlükler (1970-1986)*, çev. Seda Kervanoğlu, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Tolstoy, Lev Nikolayeviç (1994) *İvan İlyiç'in Ölümü*, çev. Sevim Raşa, İstanbul: Oda Yayınları.

Totaro, Donato [1999] (2007a) “Sinema 1: Hareket-İmaj: Gilles Deleuze’ün Bergsoncu Film Projesi”, çev. Ayşen Sezer, Emre Koyuncu, *Ankara: Tesmeralsekdiz, Toplumsal Araştırmalar ve Sanat Kolektifi*, sayı: 1.

———, [1999] (2007b) “Sinema 2: Zaman-İmaj: Gilles Deleuze’ün Bergsoncu Film Projesi”, çev. İlkay Ufuk Sümer, *Ankara: Tesmeralsekdiz, Toplumsal Araştırmalar ve Sanat Kolektifi*, sayı: 1.

———, [2002] (2007c) “Deleuzecü Film Analizi: The Skin of the Film (Filmin Teni)”, çev. Umut Şah, *Ankara: Tesmeralsekdiz, Toplumsal Araştırmalar ve Sanat Kolektifi*, sayı: 1.

Tzara, Tristan, v.d., (1918) “Dadaist Manifesto”, *Dada Manifestoları* (2008) içinde, çev. Melis Oflas, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayıncılık.

Ulusay, Nejat (2008) *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*, Ankara: Dost Kitapevi.

———, (2011) “Yalnız Anti-Kahramanlar: Jean Gabin ve Alain Delon”, Ankara: *Kültür ve İletişim*, 14(1): Kış 69-103.

Watkins, Raymond (2012) “Robert Bresson’s Modernist Canvas: The Gesture toward Painting in *Au Hasard Balthazar*”, *Cinema Journal* 51, No.2, Winter, Austin: University of Texas Press.

Wood, Michael (2005) “Modernism and Film”, *The Cambridge Companion to Modernism* (2005) içinde, (der.) Michael Levenson, UK: Cambridge University Press.

Yasar, İzzet (2007) *Asla Yazamayacaksın O Şiiri*, İstanbul: Komşu Yayınları.

Yücefer, Hakan (2005) “Deleuze’ün Bergsonculuğuna Giriş”, *Bergsonculuk* içinde, Gilles Deleuze, çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Otonom Yayınları.

Yücel, Müslüm (2007) *Edebiyatta Ölüm ve İntihar: Kurban Olduğum Sunakta Tanrı Yok*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Zelyüt, Solmaz (2011) *Spinoza*, Ankara: Dost Kitapevi.

Zourabichvili, François [2002] (2011) *Deleuze Sözlüğü*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Say Yayınları.

FİLMOGRAFI

Kamu İşleri (Les Affaires Publiques, 1934)

Senaryo: Robert Bresson **Oyuncular:** Beby (Crocandy başbakanı), Andrée Servilanges (Miremy prensesi), Marcel Dalio (radyo spikeri, heykeltraş, itfaiye şefi, amiral)

Kamera: Nicolas Toporkoff **Kurgu:** Robert Bresson **Sanat Yönetmeni:** Pierre Charbonnier **Ses:** Girardot **Müzik:** Jean Wiener, Roger Désormière **Süre:** 25 dak.

Günah Melekleri (Les Anges Du Peché, 1943)

Senaryo: Robert Bresson, Raymond Leopold Bruckberger, Jean Giraudoux (Diyaloglar)

Oyuncular: Renée Faure (Anne-Marie Lamaury), Yolande Laffon (Anne-Marie'nin annesi), Jany Holt (Thérèse), Sylvie (La Prieure) **Kamera:** Philippe Agostini **Kurgu:** Yvonne Martin **Sanat Yönetmeni:** René Renoux **Ses:** René Louge **Müzik:** Jean-Jacques Grünenwald **Süre:** 96 dak.

Boulogne Ormanı Kadınları (Les Dames du Bois de Boulogne, 1945)

Senaryo: Robert Bresson, Denis Diderot (*Kaderci Jacques ile Efendisi* adlı öykü), Jean

Cocteau **Oyuncular:** Paul Bernard (Jean), María Casares (Hélène), Elina Labourdette (Agnès), Lucienne Bogaert (Agnès'in annesi), Jean Marchat (Jacques) **Kamera:** Philippe Agostini **Kurgu:** Jean Feyte **Sanat Yönetmeni:** Max Douy **Ses:** René Louge, Robert Ivonnet, Lucien Legrand **Müzik:** Jean-Jacques Grünenwald **Süre:** 86 dak.

Bir Taşra Papazının Güncesi (Le Journal d'un Cure de Campagne, 1951)

Senaryo: Robert Bresson, Georges Bernanos'un romanı **Oyuncular:** Claude Laydu (Taşra Papazı-Ambricourt), Jean Riveyre (Kont), Adrien Borel (Torcy Papazı), Rachel Bérendt (Kontes), Nicole Maurey (mürebbiye-Louise), Nicole Ladmiral (Chantal), Martine Lemaire (Séraphita), Antoine Balpêtré (Dr. Delbende), Leon Arvel (Fabregard), Jean Danet (Olivier), Bernard Hubrenne (Louis Dufréty), Yvette Étiévant (Dufréty's kız arkadaşı) **Kamera:** Léonce-Henri Burel **Kurgu:** Paulette Robert **Sanat Yönetmeni:** Pierre Charbonnier **Ses:** Jean Rieul **Müzik:** Jean-Jacques Grünenwald **Süre:** 115 dak.
Ödüller: Prix Louis Delluc Ödülü, Prix Louis Delluc Film Festivali, 1950. Uluslararası Ödül, En İyi Görüntü Yönetmeni (Léonce-Henri Burel), İtalyan Film Eleştirmenleri Ödülü, OCIC Ödülü, Venedik Film Festivali, 1951. Eleştirmenler Ödülü (En İyi Film), Fransız Sinema Eleştirmenleri Sendikası, 1952.

Bir İdam Mahkûmu Kaçtı ya da Rüzgâr İstedığı Yerden Eser (Un Condamné À Mort S'Est Echappé Ou Le Vent Souffle Où Il Veut, 1956)

Senaryo: Robert Bresson, André Devigny–*Anılar* **Oyuncular:** François Leterrier (Fontaine), Charles Le Clainche (François Jost), Maurice Beerblock (Blanchet), Roland Monod (Pastor Deleyris-papaz), Jean Paul Delhumeau (Hebrard), Jacques Ertaud (Orsini), Roger Tréherne (Terry) **Kamera:** Léonce-Henri Burel **Kurgu:** Raymond Lamy **Sanat Yönetmeni:** Pierre Charbonnier **Ses:** Pierre-André Bertrand **Müzik:** Wolfgang

Amadeus Mozart **Süre:** 99 dak. **Ödüller:** En İyi Yönetmen, Cannes Film Festivali, 1957. Eleştirmenler Ödülü (En İyi Film), Fransız Sinema Eleştirmenleri Sendikası, 1958.

Yankesici (Pickpocket, 1959)

Senaryo: Robert Bresson **Oyuncular:** Martin LaSalle (Michel), Dolly Scal (Michel'in annesi), Marika Green (Jeanne), Pierre Leymarie (Jacques), Jean Pelegri (başkomiser), Kassagi (Michel'i hırsızlık konusunda uzmanlaştıran), Pierre Étaix (2. Hırsız) **Kamera:** Léonce-Henri Burel **Sanat Yönetmeni:** Pierre Charbonnier **Kurgu:** Raymond Lamy **Ses:** Antoine Archimbaud **Müzik:** Jean-Baptiste Lully **Süre:** 75 dak. **Adaylık:** Berlin Uluslararası Film Festivali, Altın Ayı Ödülü, 1960.

Jeanne d'Arc'ın Yargılanması (Le Procès de Jeanne d'Arc, 1962)

Senaryo: Robert Bresson, Pierre Champion **Oyuncular:** Florence Delay (Jeanne d'Arc), Jean-Claude Fourneau (Bishop Cauchon) **Kamera:** Léonce-Henri Burel **Kurgu:** Germaine Artus **Sanat Yönetmeni:** Pierre Charbonnier **Ses:** Antoine Archimbaud **Müzik:** Francis Seyrig **Süre:** 65 dak. **Ödüller:** Jüri Özel Ödülü, OCIC Ödülü, Cannes Film Festivali, 1962.

Rastgele Balthazar (Au Hasard Balthazar, 1966)

Senaryo: Robert Bresson **Oyuncular:** Anne Wiazemsky (Marie), Philippe Asselin (Marie'nin babası), Nathalie Joyaut (Marie'nin annesi), François Sullerot (fırıncı), Marie-Claire Fremont (fırıncının eşi), Walter Green (Jacques), François Lafarge (Gérard), Jacques Sorbets (polis memuru), Jean-Joël Barbier (papaz) Jean-Claude Guilbert (Arnold), Pierre Klossowski (Merchant) **Kamera:** Ghislain Cloquet **Kurgu:** Raymond Lamy **Sanat Yönetmeni:** Pierre Charbonnier **Ses:** Antoine Archimbaud, Jacques Carrère **Müzik:** Franz Schubert, Jean Wiener **Süre:** 95 dak. **Ödüller:** Yeni Sinema Ödülü, OCIC Ödülü, San Giorgio Ödülü, Venedik Film Festivali, 1966. Eleştirmenler Ödülü (En İyi Film), Fransız Sinema Eleştirmenleri Sendikası, 1967.

Mouchette (1967)

Senaryo: Robert Bresson, Georges Bernanos'un romanı **Oyuncular:** Nadine Nortier (Mouchette), Marie Cardinal (Mouchette'in annesi), Paul Hebert (Mouchette'in babası), Jean-Claude Guilbert (Arsène), Jean Vimenet (Mathieu), Marie Susini (Mathieu'nun eşi), Marine Trichet (Luisa), Liliane Princet (öğretmen), Raymonde Chabrun (bakkal), Suzanne Huguenin (cenaze levazımatçısı) **Kamera:** Ghislain Cloquet **Kurgu:** Raymond Lamy **Sanat Yönetmeni:** Pierre Guffroy **Ses:** Séverin Frankiel, Jacques Carrère **Müzik:** Claudio Monteverdi, Jean Wiener **Süre:** 78 dak. **Ödüller:** OCIC Ödülü, Özel Saygı Ödülü, Cannes Film Festivali, 1967. Pasinetti Ödülü, Venedik Film Festivali, 1967.

Eleştirmenler Ödülü (En İyi Film), Fransız Sinema Eleştirmenleri Sendikası, 1968.
Gümüş Kurdele Ödülü (En İyi Yabancı Yönetmen), İtalyan Ulusal Film Gazetecileri Sendikası, 1969.

Tatlı Bir Kadın (Une Femme Douce, 1969)

Senaryo: Robert Bresson, Fyodor Dostoyevski- Kısa Öykü **Oyuncular:** Dominique Sanda (Elle), Guy Frangin (Luc), Jeanne Lobre (Anna) **Kamera:** Ghislain Cloquet **Kurgu:** Raymond Lamy **Sanat Yönetmeni:** Pierre Charbonnier **Ses:** Jacques Lebreton, Urbain Loiseau **Müzik:** Henry Purcell, Jean Wiener **Süre:** 88 dak. **Ödül:** Gümüş İstiridye Ödülü, San Sebastián Uluslararası Film Festivali, 1969.

Bir Hayalcinin Dört Gecesi (Quatre Nuits d'un Rêveur, 1971)

Senaryo: Robert Bresson, Fyodor Dostoyevsky- *Beyaz Geceler* adlı kısa öykü **Oyuncular:** Isabelle Weingarten (Marthe), Guillaume des Forêts (Jacques), Jean-Maurice Monnoyer (Marthe'in sevgilisi), Lidia Biondi (Marthe'in annesi), Jérôme Massart (Jacques'in arkadaşı) **Kamera:** Pierre Lhomme, Ghislain Cloquet **Kurgu:** Raymond Lamy **Sanat Yönetmeni:** Pierre Charbonnier **Ses:** Roger Letellier **Müzik:** Michel Magne; Groupe Batuki; Christopher Hayward; Louis Guitari; F. R. David **Süre:** 87 dak. **Ödüller:** OCIC Ödülü, Berlin Uluslararası Film Festivali, 1971. Sutherland Trophy Ödülü, İngiliz Film Enstitüsü Ödülleri, 1971.

Gölün Lancelot'su (Lancelot du Lac, 1974)

Senaryo: Robert Bresson **Oyuncular:** Luc Simon (Lancelot du Lac), Laura Duke Condominas (Kraliçe La Reine- Guinevere), Vladimir Antolek–Oresek (Kral Arthur), Humbert Balsan (Gawain), Patrick Bernard (Mordred), Arthur de Montalembert (Lionel), Marie-Louise Buffet (ormandaki yaşlı kadın), Marie-Gabrielle Carton (ormandaki kız çocuğu) **Kamera:** Pasqualino De Santis **Kurgu:** Germaine Lamy **Sanat Yönetmeni:** Pierre Charbonnier **Ses:** Bernard Bats, Jacques Carrère **Müzik:** Philippe Sarde **Süre:** 88 dak. **Ödül:** FIPRESCI Ödülü, Cannes Film Festivali, 1974 (Bresson bu ödülü reddetmiştir).

Herhalde Şeytan (Le Diable Probablement, 1977)

Senaryo: Robert Bresson **Oyuncular:** Antoine Monnier (Charles), Tina Irissari (Alberte), Henri de Maublanc (Michel), Laetitia Carcano (Edwige), Nicolas Deguy (Valentin), Régis Hanrion (Dr. Mime, psikiyatrist), Geoffrey Gaussen (kitapçı), Roger Honorat (komiser). **Kamera:** Pasqualino De Santis **Kurgu:** Germaine Lamy **Sanat Yönetmeni:** Éric Simon **Ses:** Georges Prat **Müzik:** Claudio Monteverdi, Wolfgang Amadeus Mozart **Süre:** 95 dak. **Ödüller:** Interfilm Ödülü, OCIC Ödülü, Gümüş Ayı, Berlin Uluslararası Film Festivali, 1977.

Para (L'Argent, 1983)

Senaryo: Robert Bresson, Leo Tolstoy-*Sahte Kupon* adlı öyküsü **Oyuncular:** Christian Patey (Yvon Targe), Vincent Risterucci (Lucien-fotoğrafçıda çalışan genç), Caroline Lang (Elise), Béatrice Tabourin (fotoğrafçı kadın), Didier Baussy (fotoğrafçı adam), Marc Ernest Fourneau (Norbert), André Cler (Norbert'in babası), Claude Cler (Norbert'in annesi), Bruno Lapeyre (Martial), Sylvie Van den Elsen (dul kadın), Michel Briguët (dul kadının babası) **Kamera:** Pasqualino De Santis, Emmanuel Machuel **Kurgu:** Jean-Francois Naudon **Sanat Yönetmeni:** Pierre Guffroy **Ses:** Jean-Louis Ughetto, Luc Yersin **Müzik:** Johann Sebastian Bach **Süre:** 85 dak. **Ödüller:** En İyi Yönetmen Ödülü, Cannes Film Festivali, 1983. NSFC En İyi Yönetmen Ödülü, ABD Ulusal Film Eleştirmenleri Derneği, 1985.

ÖZET

Bergson'un süre ve bellek kavramları ile Deleuze'ün hareket-ımağ ve zaman-ımağ kuramlarından hareketle, Robert Bresson sinemasını ele almakta olan bu tez çalışması, modernizmin yarattığı nihilizm ve yabancılaşma gibi sorunların Bresson filmlerindeki karakterler üzerindeki etkisini analiz etmektedir. Tez çalışmasında, Bresson filmlerinin yukarıda anılan kavram ve kuramlarla ilintili olarak saf bir düşünce sineması oluşturduğu belirtilmekte ve Bresson'un tinsel duyuları, gündelik yaşamın içkin maddesi haline getirdiği ileri sürülmektedir. Bu anlamda Spinoza'nın duygulanımlar ve üç tarz bilgi kuramlarına başvurulması, Bresson sinemasında aşkınlığın içkinliği sorunsalı üzerinde durulmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Modernizm, Nihilizm, Süre, Duygulanım, Hareket-İmağ, Zaman-İmağ, Aşkınlık, İçkinlik.

ABSTRACT

This thesis, which analyses Robert Bresson's films through the concepts such as duration and memory raised by Bergson as well as Deleuze's concepts of movement-image and time-image, dwells upon the relationship between such consequences of reality as nihilism and alienation and the characters in Bresson's films. This work argues that Bresson's films are the examples of pure thought cinema and that Bresson transforms spiritual sensations into the immanent substance of everyday life. In this sense, referring to Spinoza's theories of affections and three kinds of knowledge, the thesis focuses on the problem of the immanence of transcendence in the Bresson's cinema.

Key Words: Modernism, Nihilism, Duration, Affection, Movement-Image, Time-Image, Transcendence, Immanence.