

TENKİD

temmuz ağustos 2023

kitap - sinema

08

ayıkla pıncını kaşını

KİTAP KRİTİKLERİ

TUTUNAMAYANLAR
GÜLÜN ADI
MATEMATİK ÜZERİNE DİYALOGLAR

SİNEMA KRİTİKLERİ

SAÇ
OKUL TIRAŞI
HÜZÜN ÜÇGENİ

BİLİM KRİTİKLERİ

RESİM KRİTİKLERİ

Bu dergi sadece kitap ve sinema üzerine düşünmek ister. Ehli tarafından hür tefekkürün kalesi olarak da tarifi yapılan dergi hedeflenmektedir. Derginin editörü ve yayın ekibi hayatıyetini yer yer Adana Hümeyra Ökten Kız İHL binasında kendine münhasır mütevâzî bir ofiste, klas bir duruşla devam ettirse de yüksek fikir ve sanata ulaşmanın daimî amatörlüğüne tâliptir. İmajinatif ve manüplatif bir çağda cicili bicili görselliğin yerine sözün ve düşüncenin yükselişinin imkanlarıdır bizi bir arada tutan.

İÇİNDEKİLER



82 BİLİM KRİTİKLERİ

RESİM KRİTİKLERİ

101 DÜNYEVİ ZEVLER BAHÇESİ

SEMANUR ERGİN

109 GOYA VE ÇOCUKLARINI YİYEN SATÜRN'Ü

RENGİN NİSA ŞEN

KİTAP KRİTİKLERİ

07 TUTUNAMAYANLAR

CEMİLE YÜSRA TEMEL

11 TIP VE FELSEFE

ALEYNA GÜNDÜZ

15 GÜLÜN ADI

CEMİLE YÜSRA TEMEL

18 MATEMATİK ÜZERİNE DİYALOGLAR

NESİBE YİĞİT

22 PROUST VE GÖSTERGELER

HACER DURMAZ KARDİYEN

25 ŞİİR SANATI

NESİBE YİĞİT

28 MONADOLOJİ VE MEDİTASYONLAR

NUR KARASOĞLU

31 VARLIK VE ZAMAN

MERYEM KÜÇÜK

SİNEMA KRİTİKLERİ

51 OKUL TIRAŞI

TENKİD EKİBİ

56 HÜZÜN ÜÇGENİ

TENKİD EKİBİ

62 ALCARRAS

MERVE ÇİN

65 KLONDIKE

TENKİD EKİBİ

69 MUTLU SON

TENKİD EKİBİ

74 JACK'İN YAPTIĞI EV

MEDİNE ÖZDEMİR

77 KÜRTAJ

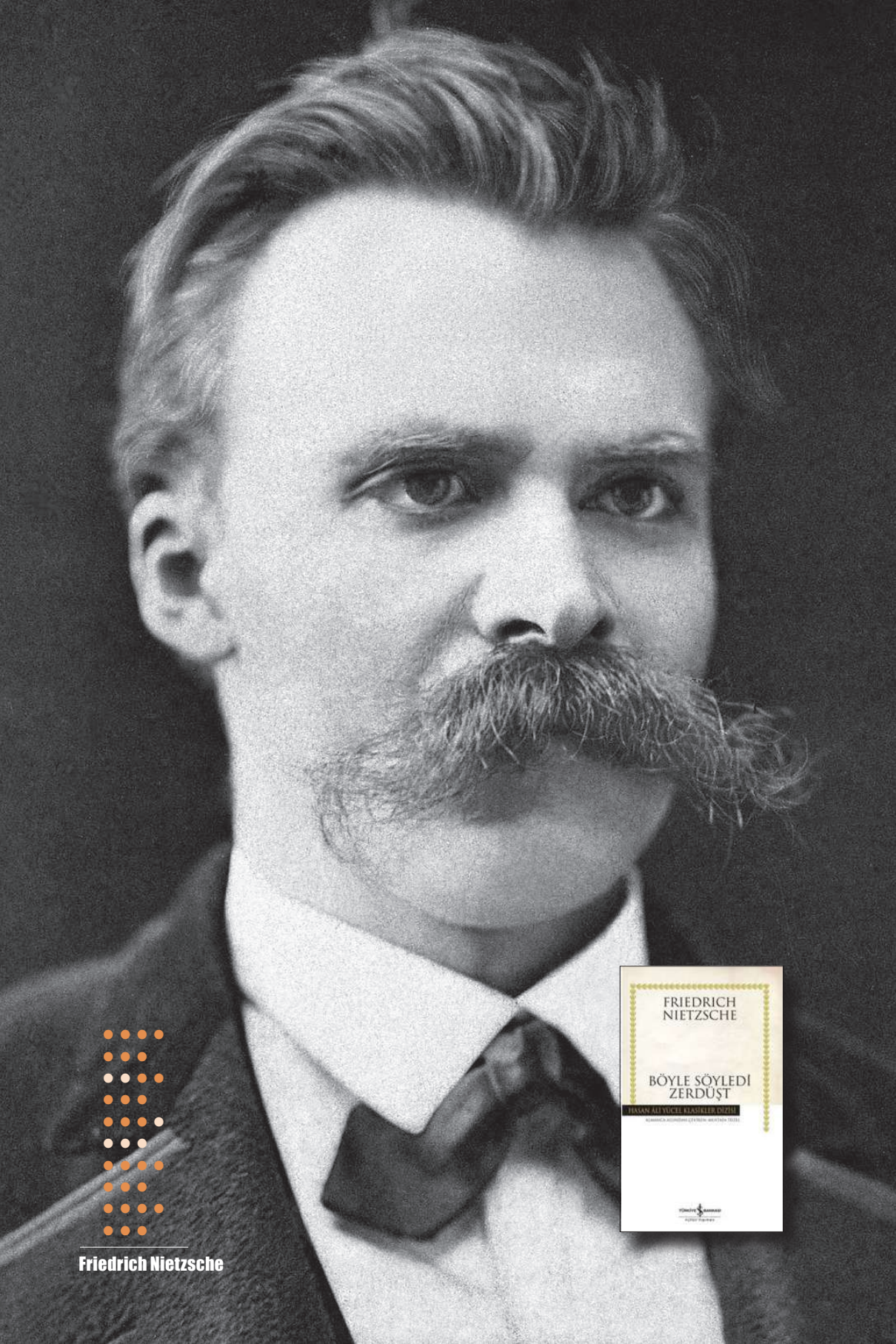
TENKİD EKİBİ

"Bu dergi Adana Hümevra Ökten Kız IHL Proje Okulundaki bir grup kitap ve film meraklısı tarafından çıkarılmaktadır."

Genel Yayın Sorumlusu ve İmtiyaz Sahibi: Murat Çelik



KITAP KRİTİKLERİ



Friedrich Nietzsche



Böyle Buyurdu Zerdüşt

Medine Özdemir

1 9. yüzyılın en önemli filozoflarından olan Friedrich Nietzsche'nin toplumun ahlak, yargı ve olgularını eleştirdiği kitabı "Böyle Buyurdu Zerdüşt"te Nietzsche, din ve tanrı temelli ahlak olgularının yıkılmaya mahkum olduğunu söyler -bunu da "Tanrıyı her yerde öldürdünüz!" diyerek ifade eder ve bu olguları yıkarak yeni bir sistem önerir: Übermensch yani Üstinsan.

Kitapta Zerdüşt yıllarca kaldığı mağarasında çıkar ve kendi deyişleriyle tanrının cenazesinin kalıntıları arasında gezmeye çıkar ve din öğretileriyle yozlaşmış insanlara Üstinsanı öğütler. Din öğretilerini birçok yönden eleştirir. Konuyu ve Nietzsche'nin düşüncesinin temellerini daha iyi anlayabilmek bu eleştirilere örnek vermek yerinde olacaktır. Geleneksel dini öğretilerde komşu ziyareti tavsiye edilirken Zerdüşt buna karşı çıkar ve komşuya ziyareti "insanın kendinden kaçışı" olarak yorumlar ve insanın Üstinsan'a ulaşabilmesi için kendi içine yönelmesi gerektiğini ifade eder.

Yine geleneksel öğretilerde -özellikle Hristiyan öğretilerinde- insanın işlediği günahlar için sürekli tövbe etmesi ve bağışlanma dilemesi gerektiği öğretilir. Zerdüşt ise tövbe etmenin insanın içindeki şeytanın bir eseri olduğunu "İçindeki korkak şeytan, ellerini açmaktan, ellerini kucağında kavuşturmaktan ve rahat etmekten hoşlanır. Bu korkak şeytan der ki sana: Bir Tanrı vardır!" satırlarıyla ifade eder. Sadaka vermeyi ise alanı yücelterek eleştirir. Zerdüşt'e göre veren kişi zaten vermek zorundadır, alan kişi onun verdiğini alarak onu bu yükümlülüğünden kurtarır. Yine din öğretilerinde insanın kendi çevresinde ve toplumda olan insanları önemsemesi ve doğru yola iletmesi önerilirken Zerdüşt insanları doğru yola iletmeye çalışmanın gereksiz olduğunu, uygunsuz bir şey gördüğü zaman insanın yapacağı en iyi şeyin önünden geçip gitmek olduğunu öğütler. Buna dayanak olarak da kendilerine iyiler ve adiller diyen ama aslında toplumun yozlaşmış ve bozuk tabakası olan muhafazakârların

var olan öğretileri yıkan ve yeni sistem önerenleri içlerinde barındırmadığını "İyiler kendi erdemini kendisi bulan kişiyi çarmıha germek zorundadırlar." diyerek Hristiyan öğretiyi İsa üzerinden eleştirir. Nietzsche Hristiyanlığı ve Hristiyanları bu derece eleştirdikten sonra insanlara Übermensch'i yani Üstinsanı öğütler.

Nietzsche'nin Üstinsanı hazırlarından ve intikam gibi duygularından arınmıştır. Diğer insanlar Üstinsanı ilgilendirmez. Üstinsan kendine yönelir, toplumdaki uzaklaşır ve yalnızlaşır böylece toplumun yozlaşmışlığından uzaklaşmayı amaçlar. Üstinsan kendi erdemlerini kendisi kurar, bir tanrı adı altında insanlara dayatılmış ahlak öğretilerini takip etmez. Nietzsche'ye göre "bir dine inanma" fikri bile yanlışır bunu da Zerdüşt üzerinden hikayeleştirerek anlatır. Zerdüşt, insanlara Üstinsanı öğütlemek için mağarasından çıkar ve halka sürekli olarak Üstinsanı öğütler ve onları eleştirir. Halk ise buna karşılık olarak ona deli der ve toplumdaki uzaklaştırır. Bunun üzerine Zerdüşt şehirden ayrılır ve müritleri onu yolcu ederken Zerdüşt onlara yaptığı veda konuşmasında "Henüz kendinizi aramamıştınız, bu sırada beni buldunuz. Böyle yapar tüm müminler; bu yüzden değersizdir tüm inanışlar." der. Bu satırlardan da anlaşılacağı gibi insanlara onlar daha kendilerini tanımadan ve kendi ahlak ve erdem sistemlerini kurmadan onlara aileleri tarafından tanrı adı altında belli ahlak yargıları dayatılmasını ve toplumun bu şekilde

yozlaştırılmasını eleştirir. Şu da vardır ki insan kendi erdem sistemini kurarak Üstinsan olamaz. Nietzsche'ye göre insan, hayvan ile Üstinsan arasındadır. Eğer ona dayatılan ahlak sistemiyle yozlaşırsa hayvandan daha aşağı bir düzeye iner fakat kendi erdem sistemini kurarsa üstinsana giden bir köprü olur. Bu yüzdendir ki Nietzsche sürekli "İnsan, aşılması gereken bir şeydir." der. Kendini aşan, yalnızlaşan, kendi kendini seçen insanların oluşturduğu halkın içinden seçilen kişidir Üstinsan. Tabii Üstinsan tanrı değildir, mutlak değildir. Üstinsan'ın da ufku vardır ama öncelikle Üstinsan'a ulaşılması gerekir.

Nietzsche'nin "Tanrıyı her yerde öldürdünüz" sözünü iki yönde inceleyebiliriz. Bir ateizm bir de "herhangi bir tanrının varlığı fikri" olarak. Nietzsche bu kitabında tanrı fikri üzerine yoğunlaşmıştır. Onun araştırdığı soru herhangi bir tanrının varlığı değil, tanrının varlığı fikrinin insanlar üzerindeki etkisi ve bir takım kurumların tanrı adı altında insanları sömürmek ve boyunduruk altına almak için nasıl dini kullandıklarını araştırır. Kilise gibi kurumlar dini, toplumu dize getirmek için bir nevi kırbaç olarak kullanır ve bunları tanrı adı altında, tanrı için yaptıklarını söyleyerek toplumu yozlaştırdıklarında tanrıyı öldürürler. Nietzsche'ye göre tanrının katili bizzat kilise ve din adamlarıdır. Yeni Üstinsan öğretisinde insanlar kendilerini aşacak ve yozlaşmadan kurtulacaklardır. Üstinsan yeryüzünün anlamıdır ve tanrı öldüğüne göre artık Üstinsan yaşamalıdır.

Tutunamayanlar

Cemile Yüstra Temel

Koca bir yükü sırtlanan hikayesine rağmen yarım bırakılmış, üzerine düşünmek tercih edilmemiş kitaplardan Tutunamayanlar. Direnme kuvvetindeki düşüşlerde oluşan nefretimizden mi depresif hayatımıza yeni bunalmalar katmak istemeyişimizden midir bilinmez okuyamamayışımız.

Ya da baş karakterimiz Turgut Özben'in dediği gibi bizi düşündüren, boğuşuran felsefeden uzaklaşıp mizah okuma isteğimizdir. Oysa Oğuz Atay'ın TRT roman yarışmasına katılırken dahi tek isteği kitabınının okunmasıdır. Bu durum akıllara okunmayı önemseyen bir yazarın neden mizah türünde bir kitap değil de eleştirilmek pahasına toplumsal sorunlara devamlı eleştiri okları fırlatan bir kitap yazmayı tercih ettiği sorusunu getirmektedir. Zira basılan birçok kitabın yasak düşünceler içerdiği gerekçesiyle geri gönderildiği bir dönemde Tutunamayanlar, çok da tutulmayı tercih edici bir tavır değildir. Tutunmayı tercih etme Oğuz Atay'ın kitaplarınının okunmadığı takdirde, hayat hikayesine girilmediği ölçüde anlaşılır olmayacaktır.

Oğuz Atay mizahta tutunmayı dener. Çocukluk yıllarından itibaren karikatürler çizer. Korkuyu Beklerken kitabının satırlarına “Ben buradayım sevgili okuyucum, sen neredesin acaba?” cümlelerini ilişitirirken yine varlık kanıtlamalarını hissettirir. Lakin bu çabalar beceriksiz ve korkak bir hayvan, Disconnectus Erectus'un yani Tutunamayan hayvanın ortaya çıkışını engelleyemez. Selim Işık karakterini yazarken etkilendiğini ifade ettiği çok kıymetli dostu Ural ve beraberinde kendi benliği de dahil olmak üzere yaşadığı kayıplar, onun çabalarının kırılma noktasıdır. Kendi benliğini kaybetme cümlesini kurarken abarttığını düşünebilirsiniz. Lakin okunduğunda fark edilecektir ki Oğuz Atay yani Tutunamayanlar'ın baş karakteri Turgut Özben, Selim Işık'ın ölümünün ardından bir Selimleşme çabasına girmekte ve beraberinde benden bize çıktığı Olric'le hayali konuşmalar yapmaya başlamaktadır. Kitabın birinci bölümü Tutunamayanlar, ikinci bölümü Turgut Özben'e zemin hazırlarken; üçüncü bölüm Selim Işık zemini şiddetle sarsmakta ve yavaş

yavaş okuyucuya karakterin yabancılaş-tığını göstermektedir. Bu yabancılaş-mayı dışarıya hissettirmemeye çalıştığı hikayesinde, büyük bir anlaşılama ve yadırğanma korkusu görülmekte. Örneğin “Biliyor musun Olric adama az kalsın gidiyordum yerine gidiyorduk diyecek-tim.” cümlesinde olduğu gibi.

Tutunamayanlar’ın ilk okuyuşta okun-ması mümkün olsa da anlaşılması günümüzde halen devam eden karmaşalardan. Bu karmaşanın devam etmesi kitabın yalnızca okuma yazma bilgisi değil birçok birikimi harmanlamayı da istemesinden kaynaklanıyor diye düşünüyorum. Çünkü Tutunamayanlar bir zihnin olabildiğince en saf hali. Modernist anlayışın ilk basamağı bu eser sürekli zihnin boşalımı ilkesini kullanıyor. Bilinç akışı, iç diyalog gibi tekniklerle dokunulmamış, ezilmemiş, irdelenmemiş fikirler vücut buluyor. Yazarın bazen noktalama işaretlerinin bile bu fikirleri kirletmesinden korktuğunu seziyoruz. Öyle ki 76 sayfa boyunca duraksamaksızın devam eden cümlelerle karşılaşıyoruz.

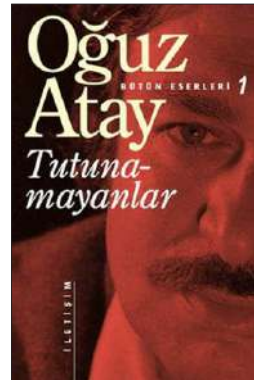
Selim’i okumak ve dinlemek tutkusu Turgut’un benliğini ele geçirirken tutunma halatlarının son lifleri olarak gördüğü kitapları, okuyamama karakterimiz için aşılması epey güç bir durum. Atay ironi tekniğini ustalıkla sergilediği, karakterin rüyalar ve hayal alemine gitgelleri diyebileceğimiz bu zor süreci en yoğun duygularla aktarıyor. Okurken Oblamov ve Dönüşüm kitaplarından tanıdık kokular alıyoruz. Gönül isterdi ki kitabın ilk baskısında olduğu gibi rüyalar alemininin atmosferini daha iyi yansıtan orijinal kapak korunabilirdi. Ne

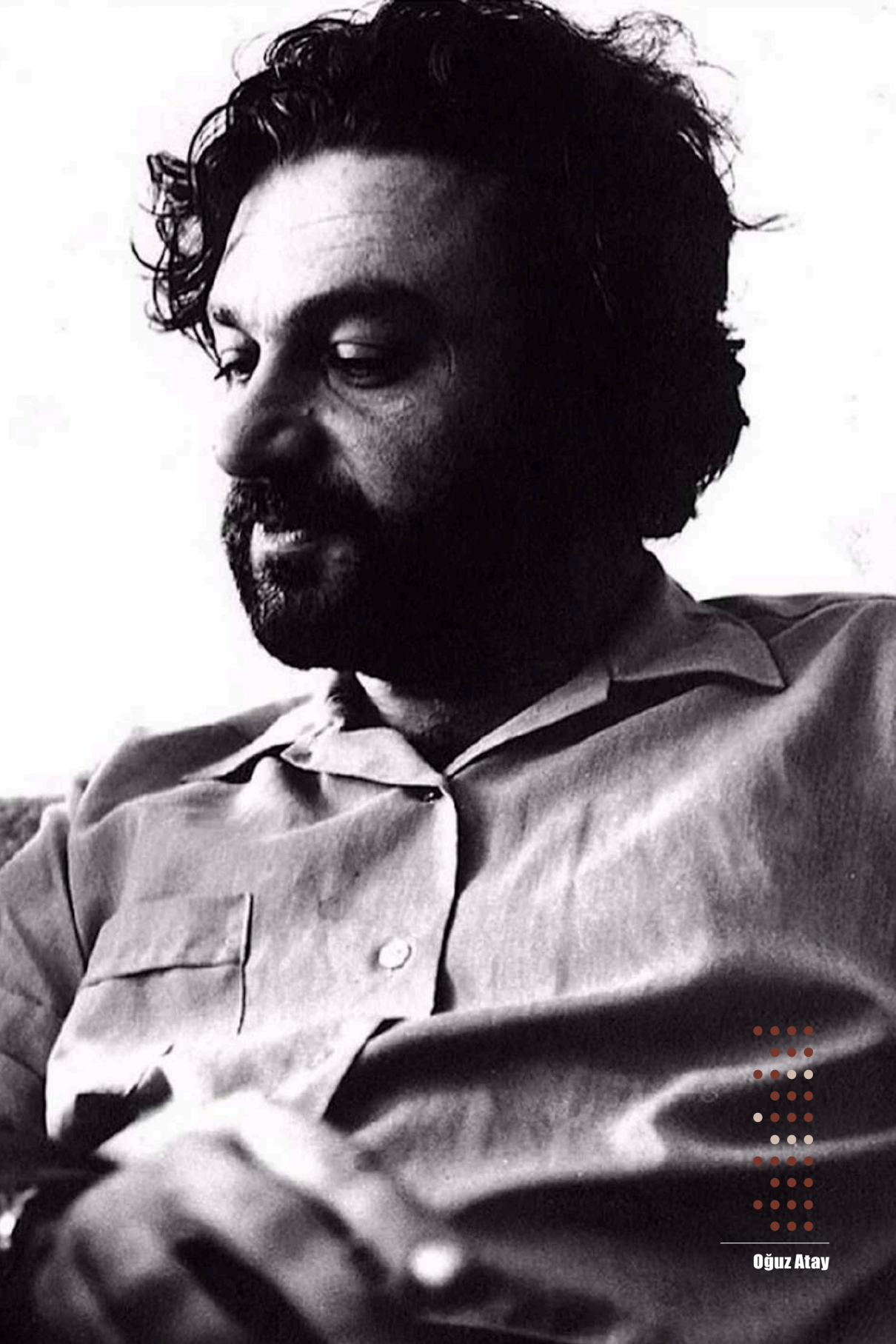
yazık ki zamanla günümüzün sima pazarlamalarına kurban olan tasarımlardan olmuş.

Sorunlarını çözememesi ve annesinin telkinleri, en nihayetinde karakterimizi doktora götürüyor. Büyük umutlarla gittiği doktordan esaslı bir hastalık kanısı alamaması yani çevrenin kendisine sağlıklı damgası yapıştırması Turgut’un hoşuna gitmiyor. Ona göre Selim’in yokluğuna alışmak ve Selim’siz hayatı kabul etmek ölümden daha güç. Şu alıntı da olduğu gibi:

“Ölmeden önce ölmek zormuş, öyle söylüyor şair. O kadar zor değil. Ölümü beklemek zor.”

Bir yanda son sözleri “Sevinmeyin, daha ölmedim.” olan bir yazar Oğuz Atay, bir yanda vakit geçirme oyunu oynayan Turgut Özben. Anlatmaya çalıştıkları çok şey var dünyaya. Gözyaşlarımızın yanaklarımızı üşüttüğü, zıtlıklarımızın uyuma zorlandırıldığı, yaşamının zorunlu bir ödev haline getirildiği hayatlarımıza acı ve manidar mesajlar başta olmak üzere...





Oğuz Atay



Bergamali Galenos

Tıp ve Felsefe: Erdemli Tabip Filozof Olmalı: Bergamalı Galenos

Aleyna Gündüz

İbn-i Fatik'e göre dünyanın en ünlü sekiz doktorundan biri olan Bergamalı Galenos, rivayetlere göre M.S. 130-217 yılları arasında yaşamış; tıp ilmiyle uzun yıllar boyunca uğraşmış bir filozoftur. Hipokrates'ten sonra Antik dünyanın en önemli hekimi olarak kabul edilir. Hakkında birçok söylem görebiliriz. Bunlardan biri İbn-i Cülcül'e ait olan "Galenos tıbbın anahtarıdır. Galenos olmasaydı tıp ilmi bütünüyle silinip giderdi." ifadesidir. Galenos Hipokrates'in ve onun takipçilerinin görüşlerini savunup kitaplar, şerhler yazmıştır. Bu eserleri sayesinde tıp bilimine birçok şey kazandırmıştır. Hipokrates'in bazı eserlerine şerhler yazması, unutulmuş olan görüşlerini ve eserlerini yeniden canlandırması Galenos'u tıp biliminin ilerlemesinde kilit nokta haline getiriyor.

Galenos tıbbın sadece tıp eğitiminden ibaret olmadığını savunur. "Bir kimse, tıp öğreniminde ve sonrasında

da da felsefeye ihtiyaç duyuyorsa, şüphesiz ki filozof olması gerektiği de açığa çıkar." Bu ifadesinden hareketle tıp ve felsefenin aslında zaruri olarak birbirleriyle ilişki içinde olması gerektiğini anlayabiliriz. Felsefeye başvurulmadan tıp ilminde tecrübe sahibi olmanın olanaksız bir eylem olduğunu söyleyebiliriz.

"Felsefesi olmayan bir tıp bilgisi felaketlere yol açar. Zaten açmakta da. Felsefesi olmayan bir tıp, hikmetin uzağına düşmüş bir tıp. Teknikerlerin, uzmanların elinde zanaate dönüşmüş bir tıp." diyor Dücane Cündioğlu. Tıbbı iki yönüyle (teorik-pratik bilgi ve felsefe) birlikte aynı kefeye koyup eyleme dönüştüremezsek sadece hekim olarak kalırız ancak bunu başarabilirsek hâkim vasfına erişebiliriz. "Hekimler belki hastayı tanırlar fakat hâkimler insanı." (D.C.)

Galenos'a göre erdemli tabip, felsefenin mantık ilmine vâkıf olmalı ki bed-



nin tabiatının detaylı bilgisine hâkim olsun, teşhis ve tedavi için doğru akıl yürütmeler yapabilsin, yeni çözümler üretebilsin ve gerektiğinde öneriler sunabilsin. Çünkü felsefe tıbbı daha yaratıcı, gelişime açık, bütünlüklü ve kapsayıcı bir disipline dönüştürme potansiyeline sahip bir alan.

Galenos aynı zamanda erdemli tabibin Hipokrates çizgisinde olmasını ister. Bunun içinse felsefeye ihtiyaç vardır. Ne demiş Hipokrates "Felsefeyi tababete, tababeti felsefeye sokmalıdır." Ancak bu şekilde Hipokrates'e sadece hayranlık duymakla kalmayıp onun görüşlerini daha ileriye taşıyabileceğimizi ve hatta onun eksik kaldığı hususları tamamlayabileceğimizi söyler.

Galenos erdemli tabibin, duygulanımlarına yenik düşmeyen ve kontrollü olması gerektiğini vurgular. Burada ölçüt, orta olma ilkesi olduğu için söz konusu duygulanım yok edilmemeli,

akıl kontrolünde tutulup itidalden uzaklaştırmayacak ölçüde eyleme ulaşmalıdır. Duygulanımlarımızı daimi dikkat ve mücadeleyle kontrol altında tutarak erdemli eylemler gerçekleştirebileceğimizi anlatır.

Galenos'un ideal insanının bazı meziyetleri vardır. Erdemli tabip; zenginliği, servet kazanmayı küçük görüp fazilete önem vermeli. Çünkü icra edilen bu sanat yüce ve şerefli bir makama sahip. Bu sanatın temeli esasen insanların, toplumun faydasını gözetmek üzerine inşa edilmiştir. Bu gaye asıl rotasından saparsa o zaman tıp sanatı, hekimlerin elinde zanaate dönüşmüş olacak. Asıl hikmetini, mânâsını kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır.

Erdemli tabip; çok azimli olmalı, yorulmayı oturmaya tercih etmeli. Hak ve doğruluk yolunu tercih etmeli. Lezzete sırtını dönmelidir. Aşırıktan

uzak durmalı. Ölçülülüğün zirvesinin cansiperane peşine düşmelidir. "Seven sevdiğine kördür" mantalitesini terk etmeli ve kendi hatalarının farkına varmalı. Kendini aşmaya çalışmalıdır. Bu hususta Galenos'un şu tavsiyesine kulak verelim: "Adalet, ölçülülük, cesaret ve basiretin peşinde koşarken öğrenip büyümeni tavsiye ediyorum."

"Hekimin filozof hali, hekimin zorunlu halidir."(M.Bilgin Saydam)

Descartes'ın şu sözüyle devam edelim: "Felsefe bir ağaç gibidir; kökleri metafizik, gövdesi fiziktir. Gövdeden çıkan dallar da bütün bilimlerdir. Bunlar da üç dalda toplanabilir: Hekimlik, teknik ve ahlak."

Heidegger'in zamanında sorduğu gibi "Felsefe ağacının kökleri hangi toprakta bulunur?" dersek eğer cevabı Osmanlı alimlerinden Taşköprülüzade'de bulabiliriz. Taşköprülüzade bunu "vücut/varlık" olarak açıklamıştır. Varlığı ise dört mertebeye ayırmıştır: yazıda, dilde, zihinde, aynda. Varlık-bilgi bütünselliğini ve birbir-

lerini tamamladıklarını anlatmak istemiştir Taşköprülüzade. Dolayısıyla varlık ile felsefenin iç içe olduğunu ve birinin yokluğunun diğerini yarım bırakacağını anlamamız gerekir. Bu bağlamda tıp bilimini ele alacak olursak; varlık-bilgi-felsefe çerçevesinde donanmış bir alan olarak karşımıza çıktığını görürüz.

Tıp biliminin kökeninin insan şefkatinin ve duygularının bir ifadesi olduğunu ve insanın öz değerini sürdürmesini, hayatta kalma ve üretim yeteneklerini korumasının önemli bir aracı olduğunu her zaman hatırlamalıyız. Bu nedenle tıp bilimini sadece teorik-pratik bilgi veya tekniğe indirgemek doğru olmaz. Çünkü bu bilim bir insanlık ve iyilik bilimidir aynı zamanda. İnsanı bir meta olarak görmez; insana değer verir. Ruh-beden açısından tam bir iyilik hali sağlama-ya gayret gösterir. İnsanı; ruhu, özü ve bedeniyle bütün bir varlık olarak ele alır. Bu yaklaşımın sağlıklı bir şekilde sürdürülebilmesi hikmete, felsefeye muhtaçtır. Hikmet ve felsefe ise yaşama ilişkin derinlikli kavrayışın adıdır.



Umberto Eco

Gülün Adı

Cemile Yüstra Temel

Suç Manastırı adı verilmesi düşünülen kitap, insanların polisiye olmasından ötürü seçebileceği bir eser değil. Öncelikle bunu belirterek başlamak istiyorum. Zira piyasa pazarlaması okuyucuları epey yanıltıyor. Kitaba övgüler dizisi, tanıtım aşaması ve bitmek tükenmek bilmeyen açıklamalara katlanması güç. Fakat yazarın anlatmak istediği çok şey var, derinlere inmeliyim telkinleri ile bitiremez değil.

Eserde Hristiyan dünyasının Orta Çağ başta olmak üzere günümüze dek yaşanan bütün yozlaşmalarını anlatan yoğun imgelemler ile karşılaşılıyor. En baskın olanı dünya rezervini oluşturabilecek bir kitap hazinesine sahip olunmasına rağmen rahiplerin insanları kitaplardan uzaklaştırması. Aşırı sert gözetlemelerle ancak okunabilen tek tük kitabın bireylerin hayatlarına katmaya çalıştığı etkinin çaresizliği... İnsanlar bir fanusun altında dışarıda bırakılan yanlışların henüz ne olduğu-

nu görmeden, tanımadıkları bir yanlış yapmamaya koşullandırılıyorlar. Sorgulamalarının varacağı yolun yanmış et parçası olacağını bilmeleri başlarının üstlerinde taşıdıkları organizmaya göğüslerinin içindeki kadar yaklaşmamalarına neden oluyor. Cinsiyet farkı parmaklıkları daha da sıklaştırıyor.

Gardını alıp gitmek çözüm müdür? Bu soruyu defaatle soruyoruz. Kitapların sağladığı özgürlüklerin elinden alındığı bir toplumun dayanacak gücünün olmayışı ürkütüyor.

Adso karakterinin ilerleyen yaşlarda kaleme aldığı bir hikayeyi okuyoruz. Bu durum olayların yaşandığı yaşa göre mi o anki kalem tutulan ana göre mi aktarılması gerektiği konusunda kafa karıştırıyor. Ancak kabul etmemiz gerekir ki Umberto Eco, karakterlerini tüm taraflarıyla anlatırken konuşturduğu hünerini burada da ifade etmiş. Beni şaşırtan nokta sürekli hata ya-

pan, ezilen yani o yaşın atmosferine dokunulmadan yazılan Adso'nun Eco tarafından daha çok sevilmesi oldu. Son kısımda yazarın Adso'yu takdimini okurken daha büyük bir ilgi ile sarıldığımız William'a nazaran büyükçe bir ilgi ile karşılaşmak epey düşündürdü. Yazarın hatalara odaklanmak istediğini ve bunu yaparken mükemmeliyetçi karakterlere sadece oynamada rol biçtiğini gördük zamanla. Sadece bu örnek bile Eco'nun yazma amacındaki yüklü farkındalığı gösterir diye düşünüyorum.

Her hâlükârda şaşırarak çok şey var. Bunlardan diğer biri "bir yazarın eserinin gidişatını değiştirmemesi için ölmesi gerektiğini savunan bir yazar" olmasına karşın Eco'nun kitabına yıllar sonra yaptığı eklemeler mesela. Onun nezdinde bunlar ekleme değil; düzeltme. Fakat yanlış kasıtların olması ne kadar değişime sebep olmalı tartışılır. Hitap ettiği okurun okuduğu bilgiye direkt kabul ile yaklaşacağını düşünmesi güvensizlik oluşturuyor şahsen. "Kendi kitabına yeniden okur olan Eco'nun cümlelerinin can çekiştiği yerde kendini rahatlatması" üzerine ne kadar çabalasam da empati kuramıyorum.

Kitapta toplam yedi günün, gün doğumundan batımına, itinayla isimlendirilmiş vakitler yardımıyla bölümlendirildiğini görüyoruz. Bu yedi güne başlamak kolay değil. Yazar bizlerin macerasına ortak olmaya hazır olup olmadığını ölçüyor. Uzunca bir giriş ve manastır krokilendirmelerinin ardın-

dan içeri ancak adım atabiliyoruz.

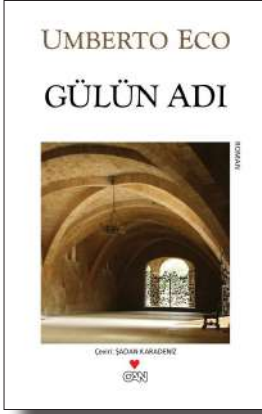
Betimlemeler oldukça uzun ve akademik. Eco'nun estetik alanda yakaladığı yetkinliğe felsefe ve tarih bilgileri eşlik edince zengin bir anlatımla muhatap oluyoruz. Derinliğinde boğulacağımız cinsten.

Şimdilik kıyıda daha fazla uzaklaşmadan devam edelim. Manastırın örtbas etmeye çalıştığı cinayet davaları baş edilmez bir boyut aldığında William ve Adso teftişe gönderiliyor. Sorgulamanın yapılması suçlunun yakalanması için taleplerde bulunan insanlar, birer birer kaçıyor. Sorgulamak gerekli bulunurken sorgulanmak rahatsız ediyor onları. Peyami Safa'nın bu durum için manidar bir sözü var:

"Suçlamak, anlamaktan daha kolaydır çünkü anlarsan değişmen gerekir."

Başrahibin istikrarını kaybetmediği kıstlayıcı ve korumacı tavrı bizleri "suçu olan gocunur"a itebiliyor her an. Lakin ilerleyen zamanlarda acele etmememiz gerektiğini fark ediyoruz.

Ölümlerin birbiri ile ilişkisini olay mahalline dokunmadan, kütüphaneye girmeden, çözülmeye zorlanmak ciddi manada zor bir durum. Başta bahsettiğimiz fanus örneğini hatırlatmak isterim. Fanusun dışındaki gerçekleri görmek için ister perspektifimizi arttırarak yukarılardan bakalım, ister tündengelem, tümevarım bildiğiniz bütün yöntemleri uygulayalım. Hiçbiri yeterli gelmeyecektir. Ve hurafelerle savaşımız bitmediği taktirde her an genel kabul



şeytani ölümlere, kendimizi inandırma ihtimalimizi yükseltecektir.

Basamaklar dik olsa da en azından bir cinayetin önlenbilmesini istiyoruz içten içe. Ölümlerin varlığından daha acı ihmalkârlıklar canımızı sıkıyor. Ve belirtmem gerekir ki sorunlar çığ gibi büyümektedirken Hristiyanlığın senelerdir tartıştığı meselelerine yönelik sayfalarca süren oturumlara yeterli ölçüde dikkat kesilemiyoruz. Elimizden kayıp giden sorunlarımızı değil; kaybettiklerimize vahlandıklarımızı önemsiyoruz çoğu zaman. Kurtarabileceklerimiz de gidiyor.

Kitapta baskın olan diğer bir anlatı Decal öğretisi. Rahiplerin kendilerini değil mistizmi öne sürdüğü küçümsenen bir sorun daha. Deccal modern zamanın susmak bilemediği, şahıslara atfedip durduğu eskimeyen bir konu aslında. Beraberinde kurtarıcı bekleme anlayışını doğuran bir süreç belki de. Halbuki farkına varabilirsek kimseyi Deccal kılığına sokmaya ya da Mesih olmaya zorlamaya gerek yok.

“Tanrının istediği ne?” sorusunun de faatle sorulduğu bu esere “Akletmez misiniz?” ayetinin muhattabı olarak ne ölçüde dikkat kesildik merak ediyorum doğrusu. Yazarın modernizm ve post-modernizme attığı oklar kadar kendimizi muhatap alır mıyız bir gün?

Kaçınılmaz sona yaklaşırken gözümüzü ısrarla yumduğumuz olaylara ufacık da olsa göz aralayabilelim istiyorum sanırım. Eco’nun ifadeleri ile toparlayayım cümlelerimi:

“Kissadan hisse, saplantısal düşünceler vardır. Bunlar hiçbir zaman kişisel değildir. Kitaplar kendi aralarında konuşurlar; tam anlamıyla yapılmış bir polis soruşturması suçlunun biz olduğunu kanıtlamalıdır.”

Her gün başka bir suçlu aramak dışında bir şey mi yapıyoruz! Suçlarımızı ne lere atfedip duruyoruz? Seneler önce Doğu’ya sırtımızı döndüğümüzde aynı şeyleri sorduk mu kendimize? Tembelliğimize bahaneler bulduk anlamsızca. Derinliğine kanaat getirdiğimiz denizlerin üstünde daha kaç tur kulaç atacağız? İdeolojik tartışmaların yerini ne zaman sorgulamalarımıza vereceğiz?

Suç da suçlu da çok. Anlatacak söz de cevabını vermeyi bilemediğimiz soru da çok. Ahkam kesmek isteyene malzeme de, akıntının hızını lehine çevirmek isteyene fırsat da. Fanusun dışında kalan gerçeklere atılan oltamız kitaplara, bu kadar çokluk arasında daha ehemmiyet göstermemiz gerek. Kıymetlilerimize kıymet biçmeye geç kalmamız gerek.

Matematik Üzerine Diyaloglar

Nesibe Yiğit



Bu aralar biraz soyut olan, mantıksal, sistemli ve kanıtlanabilirlik ilkesinin muhatabı olan bir alandan bahsedelim. Aradığımız bu alan matematiktir.

Esasında matematik çok farklı işlevlere sahiptir. Hesap, ölçme, form ve bunların yanı sıra kendisi ayrıca bir dil olma vazifesini de üstlenmektedir. Matematiğin dil olma vazifesi üzerinde duracak olursak kendisinin bizim dünya üzerinde konuştuğumuz dillerden farklı bir yapısı vardır. İlk olarak

mecazlara, yan anlamlara, dilsel oyunlara kapalılık barındırır bu yüzden anlaşılır ve nettir. Kendisi mantıksal ve sistemlidir. Çevre şartlarına, değişen alışkanlıklara karşı dirençlidir. Birikimli ilerler ve ileriye doğru yol alır diğer diller gibi kıvrak bükümlü eğimli olmakla beraber kendi standartları vardır. Ayrıca kendinin doğruluğunu ispatlandırır ve kendi doğruluk değerini tekrar tekrar kontrol eden bir yapısı vardır. Bu yüzden bilimin dili de olma vazifesini üstlenmiştir .

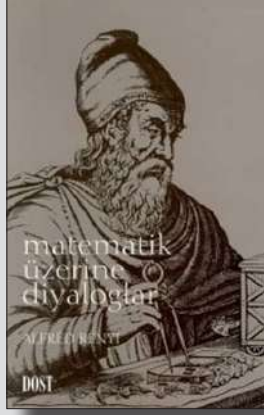
Diğer dillerde olduğu gibi matematik dili de zihinseldir ve bizim tanımlamalarımızdan oluşur fakat bu tanımlama sürecinde ikisinin farklılaştığı bazı noktalar da vardır. Matematik dili; formdan, geometriden, sayıdan, asal sayılardan bahsettiği zaman ilk olarak zihinlerde karşılık bulmasına karşın bu kavramların yansısını gerçek, somut dünya ile de nesnel bir şekilde ilişkilendirebilirsiniz. Örnek verecek olursak altın orandan, geometrik şekillerden bahsedebiliriz. Biz geometrik şekillerden dikdörtgeni tanımlamasak bile dikdörtgen şeklinde oluşmuş olan herhangi bir şey somut dünyada dikdörtgen olarak varlığını devam ettirecektir.

Diğer diller söz konusu olunca ise matematik dilindeki gibi gerçek somut dünyayla nesnel bir şekilde ilişkisini kurmakta zorlanırsınız.

Matematik bizlerin şu an 12 yıllık eğitim hayatında gördüğümüz birçok öğrencinin zorlandığı bir derstir. Sembollerin oluşturduğu ve bu sembollerin farklı anlamları olan bir ders ayrıca içinde bol bol formül de bulunmaktadır. Aslında matematiğin sembolik olarak ifade edilmesi çok uzak bir zamana dayanmaz mesela sözel cebirden sembolik cebire geçmenin ilk izlerini biz Harezmi'de 780-847 yıllarında görmekteyiz ki bu da milattan sonra 800 yıllara denk gelmektedir. Milattan önce 1650

yıllarında Ahmes isimli mısırlı bir matematikçinin kitabında sayı dizileri, denklem çözümleri, dört işlem, piramitlerin ölçüleri, tahlil depolama hacimleri gibi konularla ilgili 87 adet problem ve çözümü, kesirlerle ilgili bazı tablolar bulunmaktadır. Matematiğin tarihi bu kadar eskiye giderken sembolik matematik o kadar da eski değildir. Önceleri yapılan matematik işlemleri sözel bir şekilde ifade edilmekteydi. Bu durum aslında işlemlerin birbirine karışmasını ve anlaşılmasını zorlaştırabilirdi. Şimdilerdeki standart semboller düşündüğümüzden fazlasıyla işlemleri yapmamızı kolaylaştırmaktadır. Matematiğin karmaşık, korkutucu ve zor olmasına sebep olduğunu düşündüğümüz semboller, formüller aksine çok büyük bir kolaylık sağlamaktadır. Hem cümledeki anlamsal karışıklığı engel olmakta hem pratik, kolay uygulanabilirlik sağlamaktadır. Yeni nesil ve medeniyetlere pratik bir şekilde aktarılmasını ve anlaşılmasını da kolaylaştırır. Daha iyi anlamak açısından örnek verecek olursak rasyonel sayıların a/b şeklinde yazılması 10 yüzyıl civarına denk gelmektedir. Bu vakitten çok eski vakitlerde de kesirli sayılar bilinmekte ve kullanılmaktaydı. Ama bu şekilde ifade edilmemekteydi.

Ayrıca cebirsel ifadeleri geometrik bir şekilde ifade etmeye çalışmamız çok eski dönemlere kadar gitmekte iken geometriyi cebirsel bir

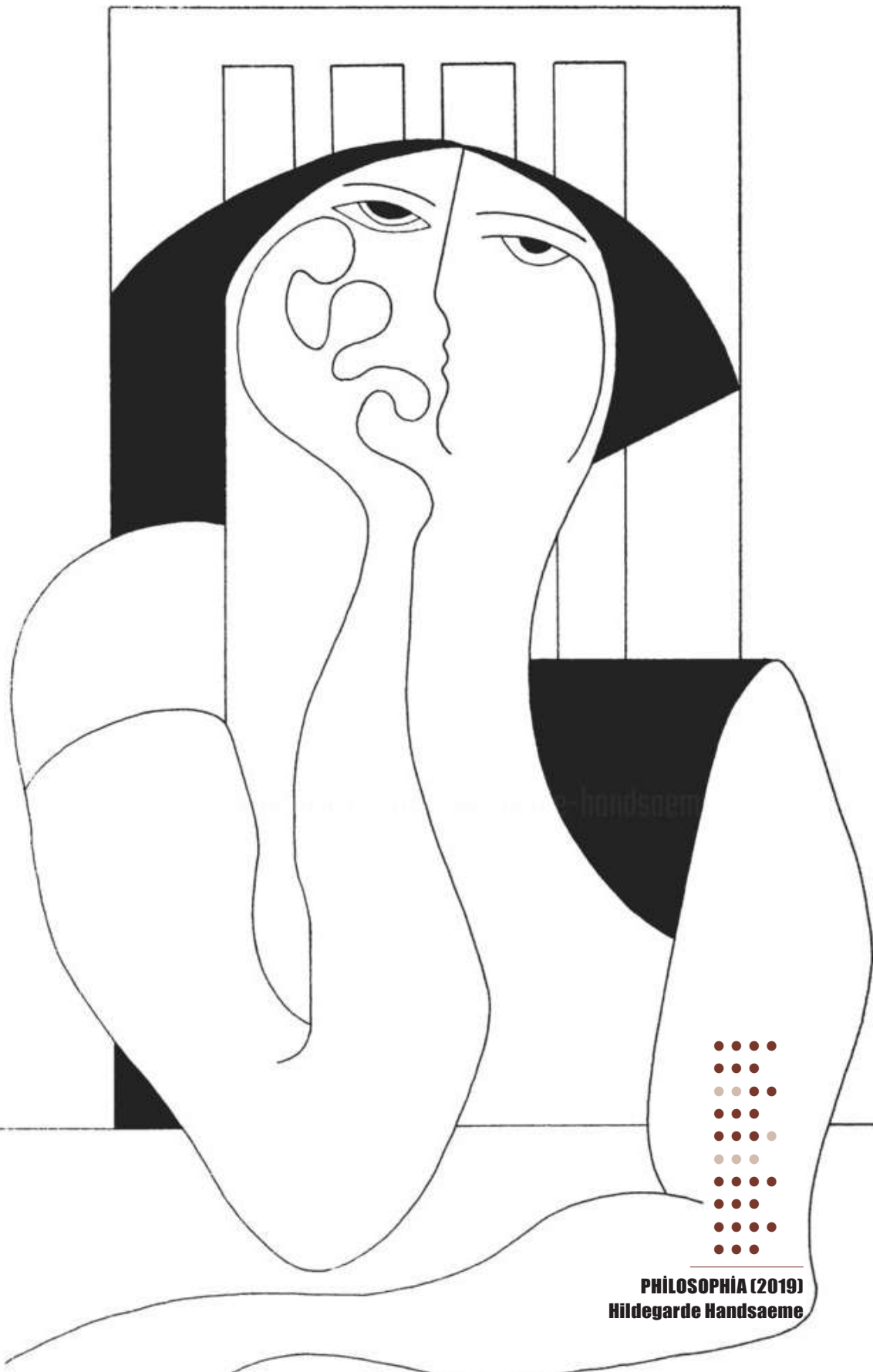


şekilde ifade etmemiz kartezyen koordinat sistemi ile başlamıştır. Böylece geometri sembolikleşmeye başlamaktadır.

Şu an bizler dört işlem yaparken basamak kavramını kullanıyoruz. Eski dönemlerde basamak kavramını kullanamayabiliyorlardı. Basamaksız bir şekilde dört işlemi yapabiliyorlardı. Örnek verecek olursak 12 sayısı, birler ve onlar basamağı dediğimiz basamak kavramına sahip. Oysaki sayı sisteminde basamak kavramının olmadığı eski zamanlarda kullanılan sayı sistemleri vardı. Rakamları bizim gibi 0-9 arası değil de farklı aralıkta rakamlara sahip sayı sistemlerini kullanabiliyorlardı. Mayaların rakamları 0 ile 19 kendisi ve arası babillerinin 0-59 kendisi ve arasıydı. İşlemlerini seçtikleri bu sayı sistemlerine göre yapıyorlardı. Yani bizlerin şu an kullandığımızdan farklı

bir şekilde dört işlemi yapıyorlardı. Kısacası matematik aslında bizim öğrendiğimiz ve ezberlediğimiz standart yöntemlerden ibaret değil, bu hale gelene kadar üzerinde çokça düşünülmüş farklı alternatifler denenmiş. Matematikte en temel, değişmediğini düşündüğümüz rakamlar, dört işlemi yapma yöntemi bile aslında fazlasıyla değiştirebilir bir konumdur.

Asıl konumuz olan Matematik Üzerine Diyaloglar kitabına dönecek olursak burada bizim derslerde, hesaplamalarda zaman zaman duyduğumuz "matematik" kavramının alt yapısı hazırlanmış; kavramın altı doldurulmuştur. Matematik nedir sorusuna verilen bazı cevaplar gibi kelimenin köken tanımı ve bazı işlevlerinden bahsederek son derece yüzeysel bırakılmamış aksine anlaşılır bir izahatla tatmin edici bir şekilde "matematik" kavramı, alt başlıkları, bağlantıları izah edilmiştir.



PHILOSOPHIA (2019)
Hildegarde Handsaeme

Proust ve Göstergeler

Hacer Durmaz Kardiye

Aşık olmak, taşıdığı ya da yaydığı göstergelerle birisini bireyselleştirmektir, der Deleuze Proust'un Kayıp Zamanın İzinde adlı kitabının incelemesini yaparken. Öncelikle gösterge kavramını açıklığa kavuşturalım.

Göstergebilim, göstergeleri ve gösterge sistemlerini inceleyen bilimdir. Gösterge ise kendi dışında bir şeyi gösteren her türlü nesne, varlık ya da olgulardır. Gösterge biliminin kurucularından sayılan ünlü dilbilimci Ferdinand de Saussure, gösterge bilimini, göstergelerin toplum içindeki yaşamını bilim olarak tasarlayarak göstergebilim tanımını geniş tutmuştur. Renkler, biçimler, kokular, tatlar, sesler bazen beğimizdeki olaylara tezahür eder. Bunlardan yeni anlamlar ya da eski duygulanımlar çıkarırız. Proust eserinde, madlen kekin ıhlamur çayında ezilmiş tadı ve kokusuna yaklaşık yüz sayfalık bir anı sığdırır. Demek oluyor ki duyular, sınırsız bir gösterge yeteneğine sahiptir, der. Deleuze de Proust ve Göstergeler adlı eserinde: "Öğrenmek asıl olarak göstergelerle

ilgilidir. Göstergeler, soyut bir bilginin değil, zamansal bir çıraklığın konusudur. Öğrenmek bir maddeyi, bir nesneyi anlatır. Varlığı, her şeyden önce deşifre edilmesi, yorumlanması gereken göstergeler yayıyorlarmış gibi ele almaktır." der.

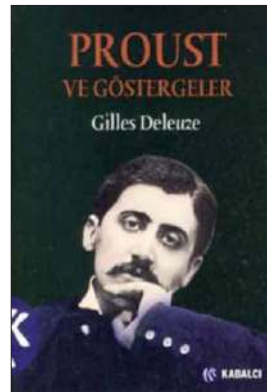
Dünya edebiyatını felsefesini, sosyolojisini, sanatını, sinir bilimini derinden etkileyen Proust'un Kayıp Zamanın İzinde adlı kitabı baştan aşağı göstergelerle yüklüdür. Eserde; arzu, aşk, kıskançlık, aile, toplum, sınıf, müzik, resim, edebiyat, felsefe, tiyatro, yaratıcılık, hastalık, hovardalık, doğa, özlem, cinsellik, siyaset, moda, sosyete gibi hayatın içinde yer alan her şey vardır. Bir yazar hakikati kavramak istiyorsa insanları zaman içinde yani günlerin ve anların akışı içinde betimlemeli, der Marcel Proust. Bu, edebiyat tarihinin en kalın kitabında (7 cilt ve 3133 sayfadır), logos, antilogos, mitos, patos ve retorik söylemlerle bezelidir.

Platon, "Öğrenmek, yeniden hatırlamaktır." derken Marcel Proust da bize, zamanı, boşa harcadığımız za-

man, kayıp zaman, yakalanan zaman, ele geçirilen zaman olarak 4 evrede anlatır. Zamanın kıymetli olması için öncelikle boşa geçmesi gerek. Mesela bir insana aşık olduğumuzda hayatta başka şeylerin de olduğunu görürüz. Onlarla vakit geçiririz, zaman boşa geçirilince kaybedilmiş olur. Kaybedilmiş zamanı ele geçirmek için çabalarız. Ve bunu yaparken geçmişe dönük istemli ve istemsiz hatıralar canlanır belleğimizde. Aslında zamanı ele geçirmek için öncelikle boşa harcamak gerek. Bunların hepsi de bir öğrenmedir. Nietzsche der ki: "Herhangi bir şeyin bellekte kalması için acı vermesi şarttır." İşte en çok hatırladıklarımız bize en çok acı veren şeylerdir. Samuel Beckett bu durumu istemli ve istemsiz bellek olarak ikiye ayırır. Yaşanmışlıkları ve deneyimlere ilişkin fenomenolojiyi, kelimelere çevirmek işi istemsiz anıları tetikleyerek duygusal dalgalanmalara sebep olur. Anılar zihnimize yapışır ve aslında hayatımızı yönlendirir. Kısa anlar, küçük olaylarla zaman geri gelir. Bazen bir tat, bir koku bize birden geçmiş hatırlatır. Romanda da kahraman çayın içinde kalan madren kekleriyle çocukluk günlerine, düne döner ve halasının odasında buluverir kendini.

Koku ve tatlar yoluyla canlanan istemsiz bellekle mutlu anlara dönüp mutlu olabiliriz. Yine hiç ummadığımız bir anda aklımıza gelen geçmişle hayatımızda önemli yeri olan ölüleri dünyaya getirip iç hesaplaşmamızı bitirip, onları geri gönderebiliriz. İşte Deleuze'un de Proust ile ilgilenme-

sinin asıl sebebi bu bellek. Deleuze deyince aklımıza ilk gelen şey, zaman imge kavramı. Peki nedir zaman imge? Deleuze zaman ile ilgili felsefi görüşlerini H.Bergson'a dayandırır. Bergson'a göre iki çeşit süre vardır. İçimizdeki süre ve dışımızdaki süre. İçimizdeki süre, mekana ve harekete bağımlı değildir. Kronolojik olmayan bir yapıda sezgilerimize dayanır. Bu, zaman/mekan ilişkisinin kırılması gerektiği fikrini doğurur. Bu, bizim kendi içsel süremizdir. Mekandan bağımsızdır. Dışımızdaki süreyse herkesçe genel geçerliliği olan süredir. Sartre'ın ve Nietzsche'nin bu konuda çatıştığını da görürüz. Sartre, varoluş özden önce gelir derken Nietzsche de zaman özden önce gelir, der. Özet olarak dünya edebiyatını, felsefesini, sanatını derinden etkileyen Proust'un Kayıp Zamanın İzinde adlı eserinde, aslında insanın kendisiyle karşılaşmasının huzuru vardır. Proust okursanız bu olağanüstü yaşamı ve geçmişteki anları tekrar yaşarsınız zira Proust okumak, kendini okumaktır.



à tous mes
amers en cas
Paul Valéry



Paul Valéry

Şiir Sanatı

Nesibe Yiğit

Yurtta kalıyorsun. Yatağında yatmaktasın ve sabah saat yedi. Ve sen yataktayken kapı açılıyor. Koridorda dolaşan kapıları açan biri var. Ve açılan kapıdan bir şey çıkıyor. Aynı şey yükselerek koridordan geliyor. Evet evet bu şey SES. Kapı gıcırdaması ve anons sesi. Ses: Bir tel düşün, üzerine uyguladığın itme çekme kuvveti, etrafındaki hava taneciklerini kıpraştırır. Ve ses, enerji dalgaları formunda ilerler. Sanki tanecikleri birbirleriyle sözleşme yapıp rezonansa geçme kararı almışlar gibi. Ve yol kat eden ses bizim kulak zarı dediğimiz yapıya gelip o taşıdığı enerjile kulak zarında harekete geçirir. Sonra bu enerji çekiç-örs-üzengi kemiklerinde yol alır. Daha sonraları da uzunca bir yolu çok kısa bir sürede gider. Ve beyin bu sesi algılar. Bu algılamanın düzene girebildiği ve bize gelen bu enerji dalgalarının (ses) aslında bizde var olan ses tellerinden çıkabildiğinin fark edildiği bağlamın sonucunda ortaya ilginç bir şey çıkar: dil. Dili tanımlayabilir miyiz,

başlangıcına gidebilir miyiz, neden bu kadar çeşitlendiğini bulabilir miyiz? Dili sadece rasyonel bir şekilde incelemek benim açımdan biraz zor gibi duruyor. Coğrafyadan, toplumdaki inançtan, insanın teknolojik gelişiminden ve artan, gelişen, soyut düşünme kabiliyetinden, insanlığın duygusal durumundan, değişen zevk ve tarzlardan etkilenmemesi mümkün mü? İnsanın şiirle dili geliştirmesi, kelimelere cümlelere şekil verip bazen bir mühendis titizliğinde milimetrelerle çalışır gibi davranırken, anlamlarını genişletirken bir yandan yine aynı insanın dili pratik olarak kullanması olabildiğince az kelimeyle, kelimeleri kırparak şekline bir önem vermemesi saf mantık ile açıklanabilir mi ?

Valery 'nin kitabının ön sözünü yazan Eliot 'ın değindiği iki yeri aktarıyorum:

-Başka hiçbir şair Valery kadar katı şekillerle çalışmanın, kendisine aşılacak sınırlar koymanın önemini kavrayamamıştır.

Farklı akıl türlerine bakınca şiirin özünde ya değersiz ya da sonsuz değere sahip olduğunu düşünürüm: Tanrı gibi.

-Serbest vezin teşebbüsüne kalkışacak şairler de ancak bu alıştırmalardan geçen şaireler olabilirler. Kişi, serbest veznin diğer vezinlerden daha serbest olmadığını fark edene kadar serbest vezinle yazmamalıdır veya en azından yayımlanması için sunmamalıdır.

Bu sözlere bakarsak şiir dediğimiz şey aslında hep bir şekilde içinde bir düzen, bir uyum hali gerçekleştirilmeyi hedeflemektedir. Peki bu ansızın geldiğini düşündüğümüz ilham bir düzen, uyum, ahenk içinde mi inmektedir? Valery'nin değindiği bir husus vardır. Eğer şairler direktten ilhamı aldıkları gibi yazıyor olsalardı şair değil elçi olurlardı. Şairin gelen ilhamı işlemeyle birlikte ilhamın şiir olma yolunda mesafe kat etmesi sağlanmış olur. Evet, sürekli ilham denilen bir husustan bahsetmiş bulunuyoruz. Peki ilham derken neyi kastediyoruz? Bunu biraz açalım. İnsanın fikirler üretme, algılama, düşünme, konuşma bu gibi birçok eylemin ilk kıvılcımı beyin ile başlar. İlhamda büyük oranda bununla alakalı olmalı. İlham dediğimiz şey bir anda şimşeklerin çakıp ışık çıkartması gibi bir şey kadar keskin ve bir anda olması, herhangi bir temele dayanmaması veyahut bir dayanağının olmaması, hiçbir hazırlık aşamasından geçmemesi ya da kuluçka döneminin olmaması imkanı var mıdır? Okuduklarımız, gördüklerimiz, duyduk-

larımız, tanıştıklarımız ve bunun gibi bize gelen dışsal girdilerimiz; içsel yorumlamalarımız ve içsel algılayışımız, kendi paradigmamız yani bizim içsel oluşturduğumuz verilerimiz; bizlerin sahip olduğu duygulanım, duygularımız; mevcudiyetimiz, kendi varlığımız ve oluşumlarımız üzerine düşüncelemimizi yoğunlaştırmamız ve bu yoğunlaşma ile hissedilen, hatırlanan, tekrar edilen, üretilen yoğun duygunun ve fikirlerin hareketlenmesiyle beynimizin içindeki nöronların bağlantısallığını biraz zorlamamız ve yeni bağlantılar kurmaya ikna etmemiz, bizim düşünsel bağlantılarımızı çeşitlendirir ve yeni şeylerin doğmasına sebep olur ki bu şey de ilhamdır. Ayrıca bu saydıklarımızın arasına beynimizin yani ilhamın vuku bulduğu zeminin şekillenmesinde, yapısının oluşumunda genetiğin ve epigenetiğin etkisini ve diğer faktörlerin de etkisini göz önünde bulundurmalıyız. Çünkü zemin: inşa edilen, vuku bulan şeyin özelliklerini ,karakterini belirleyebilmektedir.

İlham neden herhangi bir yerde veya herhangi bir vakitte biz istediğimizde gelmiyor madem kaynağı bizde ise? Esen bir rüzgar, yoldan geçerken duyulan sıcak yeni pişmiş mayalı ekmeğin kokusu, ayağımızın altında bizi yavaş yavaş farklı diyarlara götüren yollar, o anki duygu durumu ve ruh hali, etraf-

taki sesler bunlar düşüncede, duyguda yoğunlaşma işini tetikleyebilirler ya da aksine set olabilirler. Kısacası insan hem iç dünyasıyla bağlantılıdır hem de dış dünyayla bunun ikisinde ancak bir uyum tutturabildiğinde, rezonansa geçebildiğinde insan odağını kendi üzerinde toplayabilir. Kendisine, kendi varoluşuna, hissiyatına, düşüncelerine odaklanabilir.

Şiir inşa edilirken kullanılan araç dildir. Dilin içindeki cevheri kullanmak için içinden bazı kelimeleri seçip arındırman, kendiliğine getirmen, taşımalarını istediğin anlamı bağlamında kullanman, doğru mısraya olması gereken sırada yerleştirmen gerek.

Valery'den alıntılar yaparak sözümüzü burada bitirelim:

-Farklı akıl türlerine bakınca şiirin özünde ya değersiz ya da sonsuz değere sahip olduğunu düşünürüm: Tanrı gibi.

-Şiirin muhteşem ve ketum ismi altında bu insanlar ister istemez akıllarını kurcaladığını düşündükleri şey haricinde her nesne üzerinde tefekkür etmeye itilirler. Farkına varmadan esas olan şeyden kaçmak veya onu görmezden gelmek için ellerinden geleni yaparlar. O şey haricinde ellerinden gelen her şeyi yaparlar.

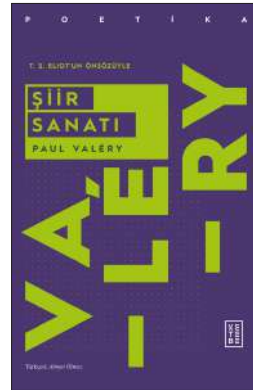
-Birisinin bir mevzuu incelemek için birçok yöntem bulmasına rağmen esas meselesine girmemesi olağanüstü bir şey değil midir? Hele kişinin kullandığı yöntemler, çektiği dikkat hatta kendisine boca ettiği zorluklara rağmen esas

sorunu bütün ve mükemmel bir şekilde yanlış anlaşılmasına sağlıyorsa eğer.

Dahası: Asırlar boyu şiire adanmış birçok akademik çalışmalar arasında ilginç bir şekilde şiirin varlığını görmezden geldiğini saklayan çok az (çok az diyorum çünkü hiç yok demekten imtina ediyorum) çalışma var. Bu oldukça karmaşık sanatın en görünür özellikleri ve sorunları ona yöneltilen bu tür bakışlar yüzünden mükemmel bir şekilde gizlenmiştir.

-Erken vakitte edindiğim bir tecrübe neticesi edebiyatın büyüünün "bir tür yanlış anlaşılmadan" türediğini fark ettim. Bu edebiyatın bizzat tabiatından geliyordu ve genelde şahsa elindekilerden daha fazlasını vermeye yol açıyordu. Bazen de olduğundan az veriyordu.

-Bir tür yaşama isteği, aklın "özgürlüğü" ve kaosu oldukça karşıtı olan bu istek bazen akli planından sapmaya zorluyor. Böylece şiir varacağı yerden veya şairin onun varacağını düşündüğü yerden bir hayli farklı bir noktada oluyor.



Monadoloji ve Meditasyonlar

Nur Karaşoğlu



Leibniz ve Descartes modern felsefenin en önemli iki kurucu ismi, matematik alanında kalıcı ve önemli katkıları olan, Rasyonalist akımın önde gelen filozoflarıdır. Mekanik bir felsefi anlayışa sahip olan Descartes'ın düalist metafizik sistemi felsefe tarihi boyunca birçok filozofu etkilemiştir.

İnsanda zihin-beden ayrılığına dayanan bu sistem zihni töz olarak kabul eder ve özellikle Tanrı'yla olan ilişkisini inceler. Ancak bu ay-

rımda problemlerle karşılaşır. Descartes'ın bu konuda karşılaştığı problemlerin sebebi, ruh ve bedenin ayrı ayrı iki töz olması ve bu iki tözün birbirlerinden kesin bir zıtlıkla ayrılmasından kaynaklanmaktadır. Birbirinden tamamen ayrı olan bu iki töz nasıl ve hangi noktada ilişkilidir? Descartes bu problemlere beyindeki epifiz beziyle karşılık vermeye çalışsa da yeterli ve doğru bir yanıt olarak kabul görmez.

Leibniz ise monadların pencerelelerinin olmadığını, karşılıklı etkile-

“ **Leibnez ve Descartes modern felsefenin en önemli iki kurucu ismi, matematik alanında kalıcı ve önemli katkıları olan, Rasyonalist akımın önde gelen filozoflarıdır.** ”

şime kapalı olduğunu söyler. Her bir monad bütün evreni içine alan ve her duruma karşılık gelen algılara sahiptir. Yani monadlar evrenin aynasıdır. Birbirlerini etkiliyor gibi görünseler de etkileyemezler, farklı basamaklarda bulunsalar dahi uyum ve düzen içinde hareket ederler.

Leibnez; fizik, matematik, mekanik gibi bilimler temelinde kendi felsefi sistemini kurmuştur. Descartes'ın düalist görüşüne karşılık Leibnez, varlığı oluşturan sonsuz sayıda gerçekliği monad olarak tanımlamıştır. Monadlar bölünemeyen metafizik noktalardır. Her monad evrenin bir aynasıdır ve algı yoluyla kendini diğer monadlara açar.

Bu noktada Leibniz ile Descartes düşüncesi arasında önemli bir ayrım bulunmaktadır. Leibniz'in üzerinde durduğu bu önemli konu, Descartes'ın düalist yapısındaki varlıkların içerisinde sadece insanın bilinçli olması, bunun dışındaki bütün varlıkların bir makine gibi

çalışması yüzünden ortaya çıkan mekanik anlayışıdır. Ona göre, insan dışındaki varlıkların algıları bulunmamaktadır. Leibniz, bu görüşe itiraz ederek bütün monadların en üst dereceden en alt dereceye kadar algıları bulunduğunu ifade eder. O, algıyı iç etki ya da duygulanım olarak izah eder. Buna karşılık Descartes, algıyı hareket ve biçimle izah etmektedir. Leibniz, algıları olan her şeye, ruh diyebileceğiz her monadın bir ruh olduğunu söyleyebileceğimizi ifade ederek bu görüşe de karşı çıkar.

Bütün bunlardan da anlaşılacağı üzere, monadların her basamağında algı bulunduğu için, Descartes'ın düşüncesinden farklı olarak, bütün monadlar Leibniz'e göre canlı birer organizma olmaktadır. En aşağı monaddan yukarı doğru çıkıldıkça bilinç kazanmaktadır. Hayvan, bitkiye göre, insan da hayvana göre daha açık ve seçik algılara sahiptir. Böylece Leibniz, Descartes'ın mekanik felsefesine karşı dinamik felsefe anlayışına sahiptir.



Martin Heidegger

Varlık ve Zaman

Meryem Küçük

Varlık ve Zaman; Heidegger'in 1947 yılında kaleme aldığı, yazmasındaki temel erekliliğin "varlığın" anlamına ilişkin soruyu somut formda ele almak, geliştirmek ve şimdilik hedefi; zamanı her türlü varlık anlayışının olanak ufku olarak yorumlamak olduğu müthiş kapsamlı o kitap. Bu kritikte varlık ve zaman üzerine düşünmeye çalışacağım. Aklımda yarım yamalak beliren tasarıya göre muhtemen şöyle ilerleyeceğim; giriş: kısa bir tanıtım, varlık sorusu üzerine, dasein, dünyasallık ve zamansallık. Bunlar üzerinden birkaç şey söyleyip kritiğimi tamamlayacağım. Bu kritik, varlık ve zamanı anlamlandırma çabasından öteye gitmeyecek. Okura farklı bir kritik göreceğini vaad etmiyorum, bir nevi kendi yolculuğuma sizi de tanık ettiğim bir çözümleme tarzında olacak. İncelememin planını anlattığıma göre başlayabiliriz.

Varlık ve Zaman'ın kapağını açmamızdan itibaren geneli almanca aslında bırakılmış bazı kavramlarla, Heideg-

ger'in kendine has kavramlarıyla karşı karşıyayız. Heidegger'e göre "dil varlığın evidir". Varlığa dair düşünsellerimiz ancak dilde vuku buluyor. Dil ile düşünüyor, dil ile ifade ediyoruz. Ve bu şimdilik kaydıyla olan bir şey değil. Her bir kavrama, değişik toplumların ve değişik filozofların yüklediği anlam epey farklılaşıyor. Bu bakımdan her bir kelimenin, kavramın şimdiye kadar üzerine bindirildiği anlamlarla kendine dair bir felsefe taşıyor. Heidegger'in bu kelimelerin ve kavramların üzerinde getirdiği felsefenin sorumluluğunu üzerine almak istememesi, onun kendine münhasır kavramlar üretmesini gerekli kılıyor ki zaten Heidegger'in karşısına almak istediğide bu. Heidegger geleneksel batı felsefesinden, metafizik olarak gördüğü batı felsefesinden ayırmak istiyor kendini. Heidegger tüm batı felsefesi boyunca öznenin merkeze oturtulduğu ve etrafında oluşturulan bir bilinç felsefesi yapılmasını eleştirir ve varolmakta olan insanın ya da dasein'in o zamana dek farkına varılmayan dünyasallığını

ve zamansallığını açığa çıkarmak için çabalar.

Heidegger'de varlık sorusuna ya da varlık yorumuna dair söyleyeceklerime gelelim. Şüphesiz ki 20. yy. da en göze çarpan sorular varlık ve varoluş sorularıdır. Heidegger'de "varlık nedir?" sorusunu aradığımızda kuramsal bir açıklamayla karşılaşırız. Heidegger'in bu soruda varmayı arzuladığı cevap, "Varlığın anlamı nedir?" sorusunun cevabıdır. Çünkü "varlık" dendiğinde ne denildiğini bilmiyoruz. Ama "varlık nedir" diye sordüğümüzde ister istemez söz konusu "-dir" e ilişkin belirli bir anlayış içinde bulunuruz: "-dir" in neyi imlediğini kavramsal açıdan henüz kesinlikle bilemesekte. Hatta onun anlamını hangi ufuk içinden yakalayıp sabitleyeceğimizi bile bilmiyoruz. Bu ortalama ve müphem varlık anlayışı bir olgudur. Zaten Heidegger'e göre varlığın anlamına ilişkin soru sormayla onun kavramına ilişkin belirttik soru sorma, yine bu varlık anlayışından doğmaktadır. Varlık ve zaman'da Heidegger yine bu iki sorunun özünden, onlarla bağlantısalılığı olan yeni bir soru bulur. Varolmanın veya varlık olmanın anlamı nedir? Heidegger'e göre varolmak yalnız zamansallıkla anlamını bulur, varlık sorusunun cevabını uzayın veya zamanın dışında, ayrı bir yerde aramak doğru olmaz. Buraya zaten ilerleyen bölümlerde tekrar döneceğim. Ele alınan soruda sorulan şey, varolanı varolan olarak belirleyen, varolanın ne taraftan irdelenirse irdelensin hep bir şeye yönelik olarak anlaşıldığı varlıktır. Yani varolanı varolan olarak belirleyendir, varola-

nın zaten hep bir şeye yönelik olarak anlaşıldığı şeydir. Ama varolanın varlığının kendisi bir varolan değildir.

Varlığın anlaşılmasına dair "Varlık meselesinin anlaşılması için ilk felsefi adım, muthon tina diegeisthai yapmak yani hikaye anlatmamaktır." demişti Heidegger. Burada "muthon tina diegeisthai" Platon'un Sofistes eserinden gelir. Platon Heidegger'in önem verdiği bir isim. Çünkü varlık anlamında metafiziksel düşünce Platon ile başlamıştı. A. Kadir Çüçen, Heidegger'in neden Platon etkisinde kaldığını şöyle açıklıyor; "Belki de Platon'un diğer düşünürlerden farklı olarak, bireysel insan varlığının problemlerinden kalkarak, değişmez ve gerçek metafiziksel varlıklara ulaşmasıdır."

Tekrar muthon tina diegeisthai yapmamaya döndüğümüzde, Heidegger bunun "varolan olarak varolanın menşei başka bir varolana dayandırarak belirlemeye çalışmamak" olduğunu söyler. Yani burada sorulan varlık, varolanları açığa çıkarma biçiminden özsel olarak farklı, özgün bir serimlemeye ihtiyaç duyar. Ve yine bu soruda bulunmak istenen de, yani varlığın anlamı da kendine has bir terminolojiyi talep eder.

Sonuç olarak ona ilişkin bir fikir yürüttüğümüz, imgeselimizde yer tutan her şey birer varolandır. Bunun yanında nasıl olmağımız içinde biz de birer varolanız. Varlık ise nedenlik ve şu olma, gerçeklikte, mevcut olmada, kalıcılıkta, geçerlilikte, Dasein'da, "vardır" da yat-

maktadır. Buradan sonra Heidegger'in çıkış yapacağı sorular şunlar: "Peki, hangi varolana bakarak varlığın anlamını okuyacağız, varlığın açılanışını hangi varolandan başlatacağız, herhangi bir noktadan başlayabilir miyiz yoksa varlık sorusunun çalışılmasında belirli bir varolanın önceliği var mıdır? Söz konusu emsal varolan hangisidir ve hangi anlamda önceliğe sahiptir?" fakat bu sorulara gelmeden önce az önce varlığın tanımını yaparken kullandığımız kavramlardan bahsetmek faydalı olacaktır. Kendi tanımlarımla bunları anlatmak okur açısından pek profesyonel durmayacağından rahatsız edici olabilirdi. Bu yüzden bu tanımlamaları Kaan Ökten'in yine varlık ve zaman üzerine bir çalışmasından alıntılatacağım. Zaten Kaan Ökten, çalışmasında varlık ve zamanın kavramlarını açıkladığı bölümde, kitaptan o kavramla ilgili olan paragrafları cımbızlamış. Bu teker teker ilgili bölümlere gitmek yerine koyabileceğimiz bir alternatif. Üzerine dikkat çekmek istediğim noktalarda tekrar kendim müdahale edeceğim.

"Şurada-var-olma (Da-sein, Being-the-re); Dasein varolmak suretiyle kendi şuradalığıdır dediğimizde bir kere şunu demiş oluruz: Dünya 'şurada' vardır, şurada-var-olması içinde-olma olarak. Ve bu da yine 'şuradadır': Dasein'in bir-şey-uğruna var olduğu şey olarak. Varolmak suretiyle var olunan dünya-içinde-varolma, bizzat bir-şey-uğrunalık içinde açıklanmış olur." Burada Heidegger'in varlığı ve varolanı anlamak için "şuradalık" veya "buradalık" gibi kavramlardan yararlanmak gerekliliği-

nin farkına varması oldukça önemliydi. Çünkü o dünya içinde varolmanın da farkındaydı. Dünya içinde varolmaklığımızla birer varolan olan bizlerin, uzay ve zamanın dışında bir varlık anlayışına sahip olamayacağını, dünyasal ve zamansal olarak düşünce üretebilen bilincin bu noktada sınırlı kalacağını farkına varması Heidegger'i önemli kılan. Şuradalık, buradalık ve oradalık birer işaret edici, belirgeç. Varolanların mekansallığına işaret edici. Dünya dahilinde varolmanın bir belirlenimi.

Değineceğimiz kavramlardan bir diğeri, "Gerçeklik (Realitiit, Reality): Ontolojik bir başlık olarak gerçeklik, dünya-dahilinde varolanlarla ilintilidir. Eğer esasen bu varlık türünü adlandırmak için kullanılıyorsa el-altındalık ile mevcut-olmaklık, gerçekliğin modusları olarak işlev görecektir. Fakat bu sözcüğü geleneksel anlamıyla ele alırsak varlığa salt nesne mevcudiyeti anlamında işaret edecektir. Buna karşın, mevcut-olmaklıkların tümü birer nesne mevcudiyeti değildir. Örneğin bizi "sarmalayan" "doğa", dünya-dahilinde varolan olsa da varlık türü ne el-altındalıktır ne de "doğa nesneliği" minvalindeki mevcut-olmadır. "Doğanın' varlığı nasıl yorumlanırsa yorumlansın, dünya-dahilinde varolanların tüm varlık modusları ontolojik bakımdan dünyanın dünyasallığı üzerine ve dolayısıyla da dünya-içinde-varolma fenomeni üzerine temellenmiştir. Bundan şu idrak doğmaktadır: Gerçeklik dünya-dahilinde varolanların varlık modusları içinde önceliğe sahip olmadığı gibi, bu varlık türü dünya ve Dasein gibisinden bir

şeyleri ontolojik bakımdan layıkıyla karakterize de edememektedir. Hem ontolojik temellendirme ilişkilerinin düzeni hem de olanaklı kategoriyal ve eksistensiye serimleniş bakımından gerçeklik, ihtimam-gösterme fenomenine geri gönderimde bulunur. Gerçekliğin ontolojik bakımdan Dasein'in varlığı üzerine temellenmiş olmasıyla reel olanların bizatihi oldukları gibi olmalarının Dasein'in varoluşuna bağlı olduğu anlamına gelmez." bu paragrafta özellikle dikkat çekmem gereken bir yer var. "Gerçekliğin ontolojik bakımdan Dasein'in varlığı üzerine temellenmiş olmasıyla reel olanların bizatihi oldukları gibi olmalarının Dasein'in varoluşuna bağlı olduğu anlamına gelmez." Gerçekliği Dasein üzerinden yani insandan hareketle kavramaya meyilliyiz. Bu oldukça olağan bir durum. Tamamen aksini iddia etmek dünya içinde varolan, zamansallık içinde akıl yürüten Dasein için olasılıklar dahilinde değil. Fakat gerçeklik içerisinde olanların kendi ontolojilerinden ayırarak Dasein'a indirgemek, reel olanı salt bir nesne durumunda bırakarak öznenin kendisine dönük varoluşsal boyutunu ihmal etmek olacağından pek sağlıklı bir bakış açısı olmayacaktır.

Şimdilik son kavramımız olan mevcut olmaklığa değinelim. Sonrasında ekleyeceklerimi söyleyip Dasein'dan bahsetmeye başlayacağım. Mevcut-Olmaklık (Vorhandenheit, presence-at-hand); Karışıklığın önüne geçmek amacıyla, existentia başlığı için yorumsayıcı bir ifade olan mevcut-olma'yı kullanacağız hep. Bir varlık belirlenimi olarak varolu-

şu ise yalnızca Dasein'a tahsis edeceğiz. Varolanlar ya birer kim (varoluş) ya da birer ne'dir (en geniş anlamda mevcut olma). Existentia varoluşa ilişkin bir terim, İngilizce varoluşsal. Mevcut olmaklık bir varlık belirlenimi değil fakat yer yer kullanılacak bir kavram.

Yukarıda yapılan varlık tanımında kullanılan kavramları irdelediğimize göre varlığa ilişkin soruyla ya da onun formal yapısından konuşmaya devam edebiliriz. Olağan şeffaflığıyla varlığa ilişkin soruyu soracaksak, söz konusu soru bizden varlığa bakış biçiminin serimlenmesini, kavramsal bakımdan kavranılmasını ve varolana dair sahici bir erişim sağlanmasını talep edecektir. Soru sormaktaki temel unsurlar olan bakmak, görmeye çalışmak; bir çeşit anlam bulma çabası, varolanın varlığı icra etme yolundaki hareketi. Ve buradaki varolan diğer varolanlardan farklı olarak bizleriz. Bu noktada Heidegger varlık sorusunun çalışılmasına "Varolanı kendi varlığı içinde şeffaf kılmak." diyor ve "Bu sorunun sorulması, bir varolanın varlık modusu olduğundan bizatihi neyin sorulduğu tarafından burada belirlenmiştir." diye ekliyor. Diğer varolanlardan farklı olarak soru sorma olanağına sahip olan, akıl yürütme kabiliyeti olan bu varolana terminolojik olarak Dasein diyoruz.

Dasein'in tanımını devreye soktuğumuz göre Dasein'ı daha detaylı inceleme zamanı gelmiş demektir. Dasein, varlığın anlamına dair soruşturmada kavramayı kolaylaştıracak bir araç değil, ontolojinin temelini oluşturacak yapı



taşlarındandır Heidegger'e göre. Türkçe'de en yakın karşılığı burada, şurada olmak olarak belirlenebilir. Almanca'da Dasein, insan varlığına işaret etse de, Heidegger Dasein'ı insan varlığıyla kısıtlamıyor. Evet, Dasein terminolojik olarak insanın varoluşsal karakterini ortaya çıkaran, soru sorma kabiliyetine sahip, zamansallık ve tarihsellik gibi kaygıları olan bir varolan çeşidi. Fakat bu Heidegger'e özgü bir kavram. Dasein, farklı felsefecilerin insan varlığıyla eş anlamda kullandıkları pek çok karmaşaya yol açabilecek teorileştirmelerindeki kavramlardan ayrışmayı olanaklı kılar.

Geleneksel Batı felsefesinde oldukça büyük yerler tutan tin, ruh, öznelik gibi kavramlar Heidegger'e göre hatalıdır, koyu bir taraftarlıktan öteye geçemez. Çünkü geleneksel batı felsefesinde daima ikili bir ayırım vardı. İnsan ve nesne, insan ve diğer varlıklar gibisinden bir takım ayrımlar yapılmıştı. Bakıldığında Platon, Descartes, Kant, Hegel gibi filozoflar insanın dünyayla ilişkisinden arındırılabilir bir varlık olarak gör-

müşler, insan varlığının dünyasallığını ve zamansallığını göz ardı edilebilecekmiş gibi kavramışlardı. Bu insanın evrenle bütünselliğinin kesilebilecekmiş gibi anlaşılmasına sebep olmuştu. Heidegger'in itiraz ettiği temel noktalardan biriydi. Heidegger o zamana kadar insan varlığının yanlış konumlandırıldığı düşünmüştü.

Bu noktada Dasein gibi bir kavramın kullanımı gerekli oldu. O şimdide kadar ki tüm yorumlardan arındırılmış, yalnızca Heidegger'in belirlediği minvalde şekil alacak, Heidegger'in yüklemek istediği anlamları sırtlanacak bir kavram olacaktı ve Heidegger hatalı bulduğu kavrayışlardan uzak yeni bir terim kullanabilecekti. Bu Heidegger'in daha temiz ve kendine has bir felsefe oluşturmada büyük önem taşıyor.

Başka olanakların yanı sıra soru sorma varlık olanağına da sahip olup hep biz kendimiz olan bu varolana terimbilimsel bakımdan Dasein dediğimizi söylemiştik. Fakat Dasein'ın yalnızca diğer varolanlar arasında bir varolan olarak belirlenmesi yanlış olacaktır. Dasein'ın ontik müstesnalığı, bir varolan olarak onun kendi içinde özü itibarıyla bu varlığı mesele etmesindedir. Bunu başka bir deyişle şöyle ifade edebiliriz: Dasein her ne biçimde olursa olsun kendini zaten anlamaktadır. Bu varolana kendi varlığıyla ve yine kendi varlığından yola çıkılarak varlığın kendisinin açıklanışına sahiptir. Varlık anlayışına sahip olma Dasein için bir varlık belirlenimidir. Dasein anlamasal var olabilirlik olarak var olur ve bu varlık içinde kendini kendi



Şüphesiz ki 20. yy. da en göze çarpan sorular varlık ve varoluş sorularıdır. Heidegger'de "varlık nedir?" sorusunu aradığımızda kuramsal bir açıklamayla karşılaşırız. Heidegger'in bu soruda varmayı arzuladığı cevap, "Varlığın anlamı nedir?" sorusunun cevabıdır.



varlığı bakımından mesele edinir. Yani Dasein'in ontik ayrıcalığı onun ontolojik olmasında gizlidir.

"Dasein'in şu veya bu tutum içinde olduğu, öyle ya da böyle her daim belirli bir tutum gösterdiği varlığına varoluş diyoruz. Öte yandan söz konusu varolanın özünün belirlenimi, konusal içeriklerden oluşan neliklerin bildirilmesi suretiyle icra edilemeyeceğinden, bilakis onun özü hep kendi varlığını bizatihi kendisinininki olarak ifa edişinde yattığından, Dasein terimi bu varolanı adlandırmak için seçilmiş saf varlık ifadesidir." Farklı bir bakış açısı olması bakımından önemli bulduğum bir paragrafa değinme ihtiyacı hissettim. Dasein kendiliğine bırakılmış mümkün olmaklıktır, Heidegger'in kendi deyimiyile fırlatılmış olmaktır. Dasein, özde varolabilmek için özgür kalma olanağıdır. Dünya içinde zaman-sallıkla beraber varolurken benlik kaygısını gütmeyi imkanı kılma olanağıdır Dasein.

Sırada Heidegger'in varlığı anlamlı kılmakta kullandığı iki kilit noktadan biri var; dünyasallık. Burada öncelikli olarak ontik ve ontolojik bir kavram olarak dünyayı incelemek istiyorum. Dünya, özü itibarıyla Dasein dışında bir varolanın belirlenimi değil, Dasein'in kendisine ait bir karakter. Dünyayı ontik bir kavram olarak ele aldığımızda dünya içinde varolanların tümünü belirlemiş oluruz. Ontolojik bir kavram olarak düşündüğümüzde ise genel hatlarıyla varolanların varlığını imleyecektir. Belirlenmiş bir alanın tüm olanaklı nesnelere kapsayan bir terim olacaktır bu bakımdan.

Dünya sözcüğüne fenomenleri değiştirdiğimizde pek çok farklı anlamı kapsayabilecek bir yapıda. Dolayısıyla elbette buna dair pek çok farklı yorum eklenilebilir. Ancak benim herhangi dünya yorumuna yönelmemin temel sebebi, dünya teriminin dünyasallığın a priori'sini taşıması ve bu noktada dünyasallığı anlama girişiminin daha yumuşak bir hal alacak olması. Bu noktada dünya denildiğinde akla gelebilecek bütün ontik ve ontolojik tanımlamaları göstermeye çalışmak benim amacımın dışında olduğundan şimdilik gereksiz bir çaba olaktı.

Bu yüzden şu iki kavramla devam ediyoruz; dünya dahilinde varolmak ve dünya içinde varolmak. Dünya dahilinde kavramına değinmemin sebebi küçük bir hatırlatma yapmak. Dünyasal terimi dünya içinde mevcudiyetini sürdüren varolanları kapsamayacak. Biz onlara dünya dahilinde varolanlar diyeceğiz. Dünya içinde varolmaysa şu demektir; zuhandasein'in yani el altında varolan, kullandığımız aletlerin içine tematik olmayan bir bakışla varlık kazanmak. İlgilenme, dünyayla ilişkili olma temeli üzerinde zaten nasıl ise öyle vardır. Bu ilişkili olma durumunda Dasein kontrolünü kaybedebilir ve Zuhandasein'a bağımlı olabilir.

"Dünyasallık" ontolojik bir kavram olup dünya-içinde-varolmanın tesis edici bir momentinin yapısını dile getirmektedir. Buna göre dünyasallığın kendisi bir eksistensiya'dır. Dünyasallığın kendisi özel "dünyaların" ilgili yapı bütününe göre modifikasyona tabi olabilir olup esas olarak dünyasallığın a priori'sini

içinde kapsar. Yani dünya-dahilindeki varolanların esasen keşfedilebilirliklerinin ontik olanak koşulu olan, dünyanın dünyasallığıdır.

Kritiğimin muhtemelen son kısmı olacak olan zamansallık kısmına geliyoruz. Bir hakikat olarak geleceğin dolayısıyla zamansallığın sonluluğunu gözden kaçırma veya bunu a priori olarak olanaksız kabul etmek, sürekli karşımıza sürülen alelade zaman anlayışından kaynaklanmaktadır. Bu alelade zaman anlayışı, zamanı haklı olarak yalnızca sonsuz bir şey olarak biliyorsa bu onun, söz konusu zamanın sonsuzluğunu kanıtlamaz. Asli zamanın sonluluğuna ilişkin itirazların bir temele dayanması isteniyorsa Heidegger'in cevaplanmasını şart koştuğu sorular şunlardır; "Zamanın sürüp gitmesi ve akıp gitmesi ne anlama gelmektedir? Zamanın içinde dediğimizde asli olarak neyi kastederiz? Özellikle de gelecek içinde dediğimizde asli olarak ne demiş oluruz? Buradaki iç neyi ifade eder? Zaman ne anlamda sonsuzdur?" Ancak bu denli büyük sorulara cevap bulmak için sorumluluk ve sonsuzluk bakımından uygun bir soru formüle etmiş olma olanağına sahip olmak gereklidir ve bu olanak yalnızca zamanın asli fenomenine anlamsal bakışla ortaya çıkartılabilir. Heidegger'in asli zamansallığa ilişkin tezlerinden biri şudur; "Asli olarak zaman, zamansallığın zamanlaştırılmasıdır." Zamanın dolayısızca anlaşılması ve bilinmesi Heidegger'in bizatihi asli zamansallığın hem de dile gelen zamanın onda kendini zamanlaştıran men-

şeyinin bilinmediğini ve kavranılmadığı tezini ortadan kaldırmıyor. Sonuç olarak Heidegger'e göre zaman, ne "öznede" ne de "nesnede" mevcuttur. Ne "içtedir" ne de "dışta." Bilakis o, her türlü öznellik ve nesnellikten "öncedir". Çünkü zaman, bu "önce" oluşun bile olanak koşulunu oluşturmaktadır.

Heidegger'in zaman üzerine düşüncelerini sanırım bu kadarıyla özetleyebilirim. Şimdi biraz da zamansallıktan bahsetmeye girişeceğim. Dasein düşüncüyü zamanın dışına çıkaramaz. Dünya dahilinde varolanlar, sorularının cevaplarına yalnız zaman içinde varolanlardan yola çıkarak bir bağlantısalık kurabilir ve böylece zaman içerisinde erişim sağlama olanağı bulabilir. Ve biz dünya dahilindeki varolanın zaman-belirlenmişliğine zaman içerilik diyoruz. Zaman içerilikte ontik olarak bulunan zaman, alelade ve geleneksel zaman kavramının biçimlenmesinde, temel oluşturmaktadır. Ancak zaman-içerilik olarak zaman, asli zamansallığın özsel bir zamanlaştırma türünden doğmaktadır. Bu asıl kaynak bize şunu göstermektedir: Mevcut-olanların onun "içinde" ortaya çıkıp yok olduğu zaman, sahici bir zaman fenomenidir ve bir "niteliksel zamanın" uzamda dışsallaşması değildir.

Dasein'in varlığının, anlamını zamansallıkta bulduğunu söylemiştik. Sonuç olarak zamansallık, Dasein'in "zaman içinde" bir varolan olup olmadığı veya nasıl varolduğu sorusunun ötesinde, bizatihi Dasein'in bir zamansal varlık minvali olan tarihselliğinin de olanak

koşuludur. İşte tam olarak bu yüzden Dasein'in zamansallıkta anlam bulduğunu söylemek mümkün oluyor. Çünkü zamansallık Dasein için pek çok şeyin olanak ufku olarak yorumlanabilir.

Aslında zamansallık dediğimiz şey şimdileştirici ve oldum olasılaştırıcı gelecek şeklindeki birliksel fenomen. Yani Dasein ancak zamansallık olarak belirlenmişse eğer, önekoşucu kapalılığı açma kararlılığının sahih bütün olma olabilirliği mümkün olabilmektedir. Böylece sahih ihtimam-göstermenin anlamı olarak zamansallık açığa çıkmış olmaktadır. Zaten ihtimam göstermenin öz birliği de zamansallıkta saklıdır. Ayrıca zamansallık bir varolan olarak var değildir. Bilakis zamansallık kendini zamanlaştırmaktadır.

Kritiğimi böylece bitiriyorum. Bu kritikte amaçladığım şey Heidegger'in Varlık ve Zaman'da ele aldığı temel konuları basit düzeyli bir anlatımla hem kendim için hem de Varlık ve Zamanla henüz tanışmamış olanlar için anlaşılır kılma çabasıydı. Belki konuyu kendi ifadelerimle, zaman zaman alıntılar yaparak ekstra bir yorum yüklememeye özen göstererek anlatmam ilk bakışta kolayca kaçılmış bir görüntü veriyor olabilir. Fakat muhtemelen uzun bir süre zarfı boyunca üzerine çalışacağım bu eserin meraklısı olan herkes için anlaşılır olması benim için önemliydi. Bir müddet sonra varlık ve zaman üzerine daha kapsamlı bir çalışma yapma dileğiyle sonlandırıyorum. Kritiğimin amacına ulaşmış olmasını umuyorum.



SİNEMA KRİTİKLERİ



Yönetmen
Tayfun Pirselimoglu

SAÇI

Ayberk Pekcan
Nazan Kesal Rıza Akın

Serkan Keskin Ercan Kesal Murat Kılıç Derya Durmaz Asiye Dinçsoy
Nurcan Ülger Nihat Nadi Ülger

Görüntü Yöni Ercan Özkan Sanat Yöni Natali Yeres Ses Fatih Aydogdu

Yapım ZUZU Film

ZUZU
film



"Saç" Film Kritikleri

Murat Çelik

Saç filminin sinematografisi, alt sınıftan insanların sıradan gerçekliklerindeki sıradışı içsel krizleri zaman imge sinemasına dönüştürmekte çok başarılı. Toplumsal dışarıda bırakışın ekonomik sıkıntılı katmanlarında, toplumsal gerçekçi bir zeminde karakterlerin iç akışını bu kadar doğallıkla ve zamanı bilincin zamanına dönüştürerek sunabilmek usta bir sanatsal yönetmenliği gerektirdiği çok açık. Pirselimolu'nun bunu Saç filminde ustaca gerçekleştirdiği de çok açık.

Ölüm ve hayat, saç ve peruk üzerinden temelde üç katmanda açıklanmaya, sorgulamaya açık bir şekilde Meryem, eşi ve Hamdi üzerinden sunulmuş. Peruk alan ilk kadın, saçını kestirip satan Meryem, hayattan bilmedikleri bir şey beklemekte aynı olsalar da saçını kestiren Meryem bedeninin bir parçasında saçında imgeselini arıyor. Diğeri ise peruk ekleyerek. Çünkü toplumsal durdukları yer içsel bir sıkıntı veriyor olsa

da kendisini izleyen Hamdi'yi fark eden kadın hemen kabinin perdesini kapatıyor. Çünkü toplumsal kültürel kodlar genetiği, bunu refleksif olarak gerçek-tirmesine neden olacak kadar güçlü. Meryem hem eşinden ilgi görmüyor hem de kendisini takip eden Hamdi'ye ilk tepkisi çok şiddetli. Hamdi'nin saçın imgeselinde bulunduğu ise farklı. Ölümüne giden hastalığını boyunun kısalması ile özdeşleştiren Hamdi ile saçını uzatıp kestirip satan Meryem benzerken, hayatın ölümüne akışı belirginleşmektedir. Zaman yüzlerde okunur, saçta ve boyda somutlaşıp mutlak sona Meryem'in eşinin ölümünde açığa çıkar. Sonra geri görülür evde Meryem'in eşi. Ölüm burada, şimdide ve karakterlerin kaçamayacağı sonda hayattadır. Hamdi dikeyine ve yatağına bakar dünyaya. Şimdiyi parçalamak ister Meryem'i de alıp Brezilya'ya yani belki de ölümden de kaçabileceği en uzağa Brezilya'ya gitmek ister. Aşk ve ölüm birbirine hem yakın hem uzaktır. Tıpkı Meryem'in Hamdi'ye Hamdi'nin de Meryem'e hem yakın hem uzak ol-

ması gibi. Meryem'in eşinin işi zaten ölü yıkamak. Ölüm Meryem'in yanındayken, Meryem eşinin ölümle özdeşleşmesine zaten engel olamaz. Metafizik katman- da karakterlerin zihinlerinden yüzlerine vuran ölüm ve yakınlaşma isteği. Yaklaşış kesilerek ya da uzatılarak ya da dikilerek hayata tutunan bilinçler elbette bilinç sarmalında ölümlüleştikçe vicdana, ölümden kaçtıka yeniye, sanata, yaşamaya başlayacaklar. Orda bir yerde kendine bir sığınak, Meryem'in bedeni Hamdi'ye. Kadınlığın, gündüzün, güzel yaşamının uğruna bir beden uzvunun -saçın- verilebileceği belki feda edilebileceği biridir Meryem için Hamdi. Ama eş ölünce yine araya girendir. Çünkü geçmiş bir gölge gibi takip eder Meryem'i de Hamdi'yi de. Bu üç karakterin olay örgüsünde ve imgeselinde açığa çıkan hayat-ölüm döngüsü; uzağı, arzu- yu, aşkı ararken kendi zamansallığına gömülen tüm hayatlar için evrenseldir. Toplumsal katmanı fenomenal katmanla kesişimli bir gerçeklikte ölümün ve hayatın metafizik sorgulanmasına açık bir felsefi sanatsal katmanlılıkla sinematografisini kurmak belirli zorlukları içermesi beklenir. Karakter yüzlerinde, birbirinden zıt mekanlarda (varoş mahallesi ile alışveriş merkezi gibi) düzleştiren, basitleştiren ama anlamı giriftleştiren kamera açıları, ışık ve film atmosferi ile bu zorluklar en kolay bir şekilde aşılmış görünüyor. Beden sineması Bela Balazs'ın görünen insanı ile birleşip Nuri Bilge Ceylan'ın diyalog az filmlerindeki gibi mekanda insan yüzünü hareketlerini görüp okumaya başladığımız bir yapıya girmiş. Bu yapı ise

abartısız ve fark ettiğimizde şaşırtıcı bir ilişkiler ağında zamanı bilinçleştirmeyi yüksek bir eşik imgeye dönüştürmeyi başarıyor.

Ebrar Keskin

Tayfun Pirselimoglu, Saç ve diğer filmlerini düşündüğümüzde titizlikle kendi sinematografisini oluşturmuş bir yönetmen. Yaşadığı toplumun algı ve kültür dünyasını kendi öznel yaklaşımlarıyla içselleştirip kendi sinema atmosferini oluşturuyor. Saç da bunun çok dikkate değer örneklerinden biri. Yaşadığımız toplumun kültürel dinamiklerinde belirleyici birtakım kabul ve değerlerin izini sürmeye imkan tanıyor 'saç'.

Filmin sinematografisini "mekanlar" ve "ışık" üzerinden bilinç, bakışlar ve yüzler ile eşleştirerek düşünmeye çalışacağım. Burada dışsal bir unsur olarak mekandan bahsetmiyorum. Öznenin bilincinde varoluş kazanmış mekan. Bedene kodlanan bedendeki algılanış biçimiyle beden ve hareketin oluşumuna katılır mekan. Burada özne, bilinç ve mekan ilişkisinin üzerinde bu kadar durmamın sebebi de filmin sinematografisini oluşturan kilit bir nokta olduğunu düşündüğümden kaynaklanıyor. Öznel bilincin bir biçimini oluşturup belleğe zaman içinde işlenen mekan, bir perukçu dükkanında yaşayan bir adamın yalnızlığına ve yabancılığına tanık ediyor. Pencereden gelip geçenleri, müşterilerini, otobüsteki insanları devamlı seyreden bir adam. İşlek bir caddeye bakan penceresiyle işyerinde

yaşayan bu adam tüm bu kalabalığın içinde neredeyse her şeye seyirci kalıyor. Zamanla bu seyrediş diğer her şeyle arasına büyük bir mesafe açıyor. Başta kaldığı perukçu dükkanı ve yaşadığı şehir. Sonra Meryem. Meryem'in hayatına dahil olamayışı seyirciye acı çektiriyor. Sanki onu kendi içine itmiş büyük bir boşluğu görüyoruz. Takip ediyor, seyrediyor. Neredeyse filmin sonuna dek konuşmadan seyrediyor. Burada bakışın cisimleştiğini görüyoruz. İlginç bir şekilde mekandan göze değil, gözden mekana bir akış gerçekleşiyor. O kıyıya vurmuş yalnız yabancıların bakışları, baktığı yere nüfuz ediyor. Bu bakışlar görüntüyü parçalıyor. Görüntüye işliyor ve siniyor. Bu sayede Meryem'in yürüdüğü yolun karşı kaldırımında yürürken bakışlarında araya giren boş mekanı görebiliyoruz. Hamdi'nin bakışlarında diğer her şeye olan o mesafeyi bizzat görüyoruz. Orada üç kişiler. Kadın, adam ve adamın kadına mesafesi. Filmin belki de çoğu karesinde hissettiğimiz bu mesafe, karakterlerin kendi içsel dünyaları ile dahil oldukları hayatın arasında derin bir yarık açıyor. Bu mesafe, filmde bakış ve mekanlar ile içsel duyumun sinematografik bir sunuluşunu imkanı kılıyor.

İkinci yön ise filmde ışık üzerine. Kamera ışığın tam karşısında duruyor çoğu kez. Fakat hiçbir ışık filmi ve hayatlarını aydınlatmıyor. Işığın bu derece cüretkar biçimde kameraya alınışına karşın filmdeki karanlık atmosfer güçlü bir diyalektik oluşturuyor. Bu etkiyi en güçlü seyrettiğimiz zemin ise yüzler. Hamdi ve Meryem'in yüzlerine yansıyan parlak(!)

kalabalığa karşın (işlek cadde, televizyon ve meryem'in çalıştığı alışveriş merkezi) neredeyse konuşmayan ifade-siz ve donuk yüzleri bu gerilimin en net görüldüğü yer. Biraz da teknik yaklaşırsak, parlak ışığın düşük kontrastla verilmesi filmde renk ve ışığın kullanımında biçimsel, duyuşsal ve tinsel yönlerin birbirini doğuran ve destekleyen bir bütünsel atmosfere çıktığını düşündürüyor.

Filmin imgeselini oluşturan en güçlü noktaya gelirsek, peruk ve saç üzerine çok uzun yorumlar yapılabileceğini görüyoruz. Saç üzerine imgesel arkaik bir kazı insana dair ucu sonsuz çeşitlenmeye açık öznel yorumlara imkan tanıyor. Fakat filmde çok uzaklaşmamak adına iki açıdan, bu coğrafyadaki yerel toplumsal yönü ve filmin düşlemindeki ucu açık yönü olmak üzere iki yön üzerinde durmaya çalışacağım. Saç insanın tüm bedensel reaksiyonları sonucunda zaman içinde santim santim uzayıp cisimleşen bir uzvu. Bu açıdan çok öznel ve kişiye dair bir yer kaplıyor imgelemde. Uzun bir zamanın büyük bir içsel reaksiyon silsilesinin emeği saçlar. Fakat kişiden ayrıldığı an yabancılaşıyor. Bu anı Meryem'in kalın saçlarında Hamdi'nin makasının o yavaş ilerleyişinde gördük, daha doğrusu duyduk. Yaklaşık otuz saniye kadar süren bu kesit yabancılaşmanın ve yalnızlığın çok etkili bir ses imgesini oluşturdu. Meryem'in bu kadar uzaması belki de yıllar sürmüş saçları artık bir yabancı oldu ve bir başka yabancıların ayrıklığını örtecek biçimde kullanılmak üzere hazırlanacak. Bu noktada şunu sormamız gerekiyor: bir kişiye bir başkasının sa-

çından yapılmış bir peruğu kullandıran ne? Neden peruk takılır? Bu despot bir yönetimin kurallarından veya bir hastalıktan ya da toplumsal kanaatlerden kaynaklanmış olabilir. Ama her halükarda bu kişilerin hayata ve topluma oldukları biçimde katılamayışlarının sebep olduğunu görüyoruz. Bu da Saç filminin temel sorunsallarından biri olarak görünüyor. Film bitiş sahnesinde başladığı yere dönüyor. Meryem'in eşi Musa bir şekilde var olmaya devam ediyor. Hamdi Meryem'e ulaşamıyor. Bu dramatik bir kavuşamayış değil. Onu kendi içine iten boşluğun, o gürültülü şehir hayatının arasında baktığı yere yaklaşamayan donuk bakışlarının sinematik bir serencamı. Hamdi hala kısaldığını düşünerek boyunu kontrol ediyor. Uzayan saçlara karşın kısaldığını düşünen Hamdi.

Ayşe Şimşek

İnsanın en üst kadrajından, kafasının üzerinden büyüyen bu keratin bazlı teller, olduğu gibidir, kesilir, sonra uzar ve yine ilk haline gelir. Filmin bütün akışını bir saç haline benzetmek de hatalı olmaz sanıyorum. Hamdi'nin o menkul hayatı bir krizle -bir kesilmeye- hizalanır ve en sonunda yine o kendinden menkul hayatına dönüşünü izleriz. Yönetmenin "Benim şöyle bir vesvesem var: Her şey başına döner... Bu dönüşüm, bu çemberi tamamlama halî, aslında bir tekamül anlamına da geliyor. O yüzden bütün filmlerim başladığı yerde biter." mizanpajı, bu aynının himayesindeki farklılığı anlamamıza imkân tanır.

Metropol manzarası insanlar. Kıpır kıpır kent yaşamında sık sık pencereden dışarı bakan, duyurabildiği tek ses arka planda Brezilya müzikleri ve öğürmeleriyle Hamdi. Başta bakışlar ve yüzler sonrasında renklerle imgelenen evrene dahil oluşumuz böyle başlar.

Bahsimi bakışlar ve renkler üzerinden açacağım.

Hamdi'nin artık ona ait bir uzvu değil de bütün o baktığı mekanların bir parçası haline gelen gözleri var ilk olarak. Mesafeli ve tökezlemeye mücmel göz kırpışları aslında boyutsal çakışmalarla ciddi bir mizah unsuru olmaya da müsait. Çünkü anlatır gibi bakmıyor bu gözler, anlaşılacak için kıvrınır gibi bakmıyor. Sırf bakmak için bakılan bir görüş biçimi oluyor Hamdi sonra.

Film boyu maruz kaldığımız yüce iletişimimsizliğin bozulduğu birkaç yerde de odağımız yine bu gözlerde. Mesela Meryem'in gözyaşları. (Burada mevzubahis olan iletişim kendini açık etme durumu tabii.) Mesela televizyon ve yemek sahnesindeki bakışlar.

İkinci bir unsur olarak renkler: İlk olarak açılışla görmeye başladığımız ve iki saat boyunca görmeye alışacağımız viridian yeşili. Yeşil, yani doğa metaforu. Ama hakiki doğallık da değil öte yandan. Nitekim Hamdi bir peruk satıcısı. Saç yaşayan bir şeyse de peruk değildir. Gerçek saçlardan yapılırsa dahi kategorisi değişmez. Biz bu suni yeşil Hamdi, ve onun hasta sarısı yaşam alanıyla karakter analizi hakkında baya bir yol kate-

debiliriz. Diğer yandan Musa'nın ölümüne tanıklığı, bir ölü yıkayıcısı oluşuyla temsili rengi beyazdır. Hamam, gasilhane, hatta önündeki bedenlerde dahi soluk bir beyazlık vardır. Ama bu beyazlığın açılımı temizlik ve saflık üzerine değil de 'lekelenebilirlik' üzerine kuruluyor. Seyrettiğimiz bütün bu saç ve renk imgelemi üzerine Musa'nın saçlarını boyamasını görüyoruz sonra. Beyazlayan saçlarını siyahla kapatışını.

Bütün renk paletinin gözümüzü dolduracak biçimde yer yer görünüşü ama hiçbir rengin bize "renkli" hissettiremediği, tüm duvarların kravatlı duruşu filmin zenginleştirilmesindedir. Pigment, ışık ve mekan tasarısıyla anlatıyı derinleştirmesindedir.

Meryem burada bu iki farklı hikayenin kilidi olarak kadrajdadır. Hamdi'nin mesafesini de yol göstergesi biçiminde onda görüyoruz, Musa'nın sırtı dönük kimliğini de. Hatta şehir, sunilik eleştirisi dahi onun AVM'de yemek artıklarını yiyişiyle sınıfsal bir noktaya nüfuz ediyor. Sadece onun ağladığını görüyoruz. Dışavurumlar onda. Tam olarak yaşamak sayılmasa da yaşama belirtileri onda. O yüzden onu daha çok desenlerin ve toplu renklerin arasında görüyoruz. Herkesin bir şekilde başladığı yerden devam eden hayatında bir tek o gidip diyebilir ki Hamdiye "Senin benim iki kişilik yalnızlığımı baltalamaya ne hakkın vardı?"

Dayım'dan sonra bir uzun metrajda Pirselimogluyla ilk tanışmamdı Saç. Kendisinden daha fazla söz ettirecek gibi. Ben

diyeyim bizim kalabalık ve çok kişilik yalnızlıklarımız. Pirselimoglu desin "bizim yalnızlıklarımız" Meryem ne yapar bilmiyorum ama Hamdi boyunu ölçmeye devam eder bu sıra. Musa eğilip yıkayacağı ölünün saçlarına bakar.

Hacer Durmaz

Bağımsız film neden bağımsız değil? Film başlamadan ekrana yansıyan sözcükler bana bu soruyu sordurdu. Bakanlık tarafından finanse edilmiş bir film ne kadar bağımsız olabilir ki?

Ölümü kuvvetle muhtemel yakın, hastalıkla pençelesen karakterimizin gelecekte umutsuz varoluşsal sancılılarıyla uğraşırken karşısına çıkan gözü yaşlı, 1970'lerden fırlamış acıların kadını karakterimizin yollarının insanları mutlu eden aynı zamanda mutsuz da eden bir perukçuda kesişmesi filmin omurgasını oluşturuyor.

İnsan ne zaman hayatına dair cesur kararlar alır. Ne zaman sadece kendisi için yaşar? Yaşamaktan umudunu kaybettiği zaman mı ya da kaybedecek hiçbir şeyi olmadığı zaman mı? İşte karakterimiz kaybedecek hiçbir şeyi kalmadığı zaman kendisi için yaşamaya karar verir; hiç ikilemede kalmadan, düşünmeden, analiz etmeden, sorgulamadan düşer aşık olduğu kadının peşine. Bu bize şunu da düşündürür? Ne zaman aşık oluruz? Gelecekte umudumuzu kaybettiğimiz zaman mı, kaybedecek bir şeyimiz olmadığı mı, her şeyimizi kaybettiğimizde mi, bitiş çizgisine geldiğimizde mi, tüm



ümitlerimizi yitirdiğimizde mi? Hangi aşk gerçek, hangi aşk yalan? Gerçekliği yitirdiğimizde mi aşık oluruz yoksa gerçeğe ulaştığımızda mı? Aşk gerçek bir hayal mi, hayali bir gerçeklik mi?

Ölüm bir düş mü ki bize bu kadar yakın? Miskin bir köpeğin uyanışında mı yoksa cansız bir mankenin ifadesiz suratında mı ölüm? Ölüm aşılabılır mi sevdiğini canı pahasına görmek isteyince. Heyecandan mı ölür aşık, maşukuna kavuştuğunda mı? Ölüm bir cinayet işletebilir mi tutarsızca, sebepsizce? Başkasının hayatına kıymak mıdır aşk, başkasının yerine koca olmak mıdır? Aynadaki hayale bakıp dalmak mıdır aşk, her gece ve gündüz takipte olmak mıdır? Karşılık beklemek midir aşk maşukundan yoksa nedensizce sevmek midir? Karanlık bir sokaktan geçip kendine ait olmayan eve dalmak mıdır başkasının anahtarıyla, başkasının evine, başkasının eşine sahip olmak mıdır aşk hayatın son deminde?

Tüm bu sorulara cevapsız cevaplar veren bir başyapıt olmuş Tayfun Pirseli- moğlu'nun senaryoda zayıf, sinematog-

rafide yüksek filmde. Dekor, kostüm, çekim her şey üst düzeyde ama sanki anlatmak istediğini tam da anlatamamış yönetmen. Anlaşılmayı zamana yaymış, karaktere ya da kurguya değil. Öyleki en az 3 dakika karakterin camdan dışarı bakıp peruklu hayat kadınlarını izlemesini izliyorsunuz. İzlerken düşünüp düşünürken kahramanın zihninden geçenleri geçebilecekleri irdeliyorsunuz. İrdeliyorsunuz çünkü filmin hiçbir sahnesinde kristal imge kuramadım, ne duygularıyla ne yaşantıyla ne sesle ne görüntü ile bir istemsiz belleğe ulaşamadım. Sürekli empati kurmaya çalıştım, nafîle bunda da muvaffak olmadım. Sanırım kurguda karakterlerin geçmişi hakkında biraz ipucu verilse idi bu konuda daha başarılı olacaktı. Yine de sadece görüntü ile bu duygulanımları bana yaşattığı için gayet başarılı buluyorum Tayfun Pirseli moğlu'nu. Filmdeki gereksiz gürültü, trafik ve kalabalık sesleri de sanırım beni epeyce rahatsız etti. Yönetmenin amacı seyirciyi rahatsız etmekse eğer gayet başarılı bir film olmuş diyebilirim.

"Talk to Her" Film Kritiği

Nurten Bağcı



Başta Oscar olmak üzere birçok ödöl almış bir film Talk to Her. Sinematografisinden çok, olay ve karakterler üzerine yoğunlaşılmış bir senaryosu var. Aşk, inanç, yalnızlık ve belki de cinsiyet üzerinden yürüyen bir olay örgüsüne sahip.

Tiyatro sahnesiyle başlayan filmde daha sonra yakından izleyeceğimiz Benigno ve Marco karakterlerini yan yana görüyoruz. Bu iki karakterin de sevdiği kadınlar geçirdikleri farklı kazalar sonucu

bitkisel hayattalar ve tesadüfen aynı hastaneye düşüyorlar. Benigno ve Marco'nun asıl tanışması da bu sayede oluyor.

Tiyatro sahnesinin, filmi bitirdikten sonra yaşanan olaylar üzerinden düşündüğümde sembolik bir anlatım içerdiğini düşünüyorum. Gözleri kapalı iki kadın acılı bir şekilde oradan oraya gidiyor ve bir adam önlerindeki sandalyeleri onlara çarpmaması için önlerinden çekiyor. Bitkisel hayatta olan Lydia ve Alicia, gözleri kapalı iki

kadın. Benigno ise oradaki erkek karakter olarak yorumladım. Ama bu tiyatro sahnesinin tam olarak filmdeki işlevselliğini kuramadım açıkçası.

Benigno; anaç, inançlı, duygusal bir karakter. İçindeki umudu, hayalleri ve sağlam inancı eylemlerine de yansıyor. Alicia'ya yıllardır süren takıntılı bir sevgisi var. Sevdiği kadın, bitkisel hayatta olmasına rağmen onun her gün olması gerektiği gibi bakımını yapıp onunla konuşuyor. Konuşma eylemini, zihinsel bir etkileşimin fiziksel çıktısı olarak tanımlarsak eğer aslında bitkisel hayatta olan biriyle konuşmak ona yaptıklarını anlatmak, ironik geldi. Karşılıklı bir etkileşim olmadan sürekli tek tarafın konuşması? Karşı tarafın onu duyduğuna inanmakla o kişiyle konuşabiliriz ki Benigno da buna inanıyor. Bilime değil umuda tutunuyor.

Marco ise Benigno'nun tersi bir karakter. Bitkisel hayatta olan sevgiliyle onu duymayacağını bildiği için konuşmayan, bilimsel hareket eden birisi. Hayatın katı gerçekliğini olduğu gibi kabullenmiş. Hayatı, bir inanç veya tutku üzerine yumuşatamamış ve bu duruş onu daha karamsar, umutsuz, mücadelesiz, kolayca vazgeçebilen bir hale getirmiş.

Bitkisel hayatta olmak, serebral korteksin işleyemez hale gelme-

sine karşın otomatik işleyen sistemlerin çalışmaya devam etmesi. Bilinçsizken nefes almaya devam etmek. Bir insanın varlığı hangisine bağlı, nefes almak yeter mi yoksa bilinç farklı bir varlık katmanını mı sunar? bu sorulara karşın filmin daha çok bilinçli olarak hayatta olan karakterler üzerinden ilerlediğini görüyoruz: Bilinçsiz olmayı deneyimleyebilir miyiz? Deneyim de bir bilinç gerektirmez mi? bilinç ya da bilinç dışı farkını özne fark edebilir mi? gibi sorular aklıma gelmişti fakat biraz filmin dışında kaldığı için kritiğini okura bırakıyorum.

Film, ilerledikçe Benigno karakteri üzerine daha çok yoğunlaşıyor. Bir anne gibi bakıma, sevgiye, ilgiye özen gösteren bir erkek karakter Benigno. Bu özellikleri hastanede eşcinsel olabileceği yönünden dedikodulara yol açıyor ama Benigno Alicia'ya çoktandır tutulmuş birisi zaten. Yönetmen sanki burada artık klasikleşmiş, her yerde kullanılan toplumsal cinsiyet rollerini tekrar tartışmaya açıyor. Bazı yorumlarda da buradan psikoseksüel yorumlara gidilebileceğini okumuştum. Fakat bu tarz yorumların bize işe yarar bir şey verip vermediğinden emin değilim açıkçası. O yüzden bu kısmı da izleyicinin kendi izlemine bırakmak daha iyi olur.

Benigno'dan devam edelim. Benigno'nun Alicia'ya olan şiddetli



bir takıntısı var. Sanki onun gözünden Alicia hâlâ burada. Onun yapmaktan hoşlandığı her şeyi yapıyor, sessiz sinemaya gidiyor ve gelip Alicia'ya anlatıyor. Bir gün izlediği Küçülen Aşk adında kısa bir filmde bahsediyor ve biz de seyirci olarak o kısa filmi izlemeye başlıyoruz. Bu kısa filmde iki aşık insandan birisi zayıflamak için yapılan karışımı içiyor. Fakat formülde yanlışlık olduğu için gittikçe küçülüyor. Küçülen erkek karakter, önce sevgilisinin vücudunda gezip sonra cinsel organına giriyor ve sonsuza kadar orada kalma kararı alıyor. Bu kısa film aslında Benigno'nun Alicia'ya karşı duyduğu duyguların bilinçaltında yatan imgesel bir görüntüsü gibiydi. İçi-

ne girmek ve sonsuza kadar orada yaşamak. Kutsal bir birleşme gibi. Bu kısa filmde sonra olay örgüsü ilerledikçe aslında fizikselde yaşanan bir tecavüz olayının belki simgesel biraz da imgesel bir gösterimi olduğunu anlıyoruz. Yönetmen gerçekte olan tecavüz olayını göstermek istemediği için böyle bir yöntemle başvurduğunu söylemiş. Yine de ilginç bir kısa film olduğunu düşünüyorum.

Filmin bana kalırsa sembolleştirilmeye kayan bazı kısımları vardı ve bunlar filmi biraz daha basitleştirmiş ve parça parça halde bırakmış gibi hissettirdi. Ama yine de izlenebilir ve üzerine düşünülebilir bir film olduğunu düşünüyorum.

BİR FERİT KARAHAN FİLMİ

OKUL TIRAŞI



ASTEROS FİLMİ "TOLGA YERLİ" SAMET YILDIZ EKİN KOC MAHİR İPEK MELİH SELÇUK CANISO FIRINCI MURAT CAN ÇINDORUK FİLM YAKI SÖLJAN KURPİEL M.P.S.E. ÇEVRE YÖNETİMİNİ TOLGA YERLİ YÖRÜK
YAKI YÖNETİMİNİ HAKKI SEHRAN PAHA ÖZAN KAYA ÇEVRE KORDONATÖR EKİN ZEYİNLER FİLM YAKI YÖRÜK TOLGA GÜNEY AYHAN TEPEGÖZ ÇIĞCI ALEXANDRU TUDOR FİLM YAKI YÖRÜK SUNAR TEPEGÖZ İL
ÇEVRE SEHCAN SEZGİN İRİYEDEH SAFTIYARI FERİT KARAHAN ÇEVRE YÖNETİMİNİ TÜRKİSİY ÇALEBEYİ İZMİR ÇIĞCI İNTRA MOVIES İZMİR YAKI YÖRÜK FLAMA BOOKING FİLM YAKI YÖRÜK ASTEROS
FİLM YAKI YÖRÜK BLEDRU ALEXANDRU ÇIĞCI SENARYO FERİT KARAHAN GÜLSİMAN ACET YÖRÜK KANAT DOĞRAMACI YÖNETMEN FERİT KARAHAN

"Okul Tıraşı" Film Kritikleri

Ebrar Keskin

Başlarken Yusuf'un bakışlarını vurgulamak istiyorum. Bu, filmin hem sinematografik izleğini hem de düşünsel imgesel boyutlarını oluşturan nokta olabilir.

Şiddete maruz kalmak kadar seyircisi olmak da aynı içsel aşınmayı yaşatıyor. Hatta belki de daha büyük bir bastırılma ve vicdani ezilme ile. Yanında bir arkadaşının işittiği azarları, yediği dayakları seyreden ama "kabahati" olmayan, seyirci olmanın şiddetine maruz kalan diğer çocuklar. Bu yüzden şiddeti, uygulayan veya maruz kalan ikilisinden biri olarak değil de orada seyretmek zorunda kalan gözün yerine geçerek deneyimledik sanki. Resme dahil olup da seyreden olarak kalmak büyük bir aşınma. Elinden yapacak bir şey gelmeden sadece seyirci kalarak, bir yandan da büyük bir korku ile her an kendisinin de o dayağı yiyebileceğini bilerek sessizliğe gömülen diğer tüm diğer çocuklar adına, Yusuf'un gözlerini seyrettik. Filmin sinematografisi de buradan şekillenmiş

görünüyor. Her kopan gürültünün ardından kamera Yusuf'un gözlerine çevrildi. Olaya dahil olmasa orada olarak öylece kalışını, bazen çabalayışını, bir iki cümlesini veya susuşunu seyrettik. Bunları yazdıktan sonra yönetmenin bir röportajıyla karşılaştım. Yusuf için neredeyse her yeri göz diyordu bakışlarının etkisini anlatırken. Belli ki bu seyrediş çok şey ifade ediyor.

Politik, toplumsal, coğrafi birçok sorundan kaynaklanan tek tek kişilerde farklı biçimlerde açığa çıkan çok boyutlu bir şiddeti izledik. Yusuf burada bence bilinçli bir durak noktasıydı tüm şiddetin toplandığı. Soyut bir şiddetin kimin eline geçerse onda somutlaşıp bir iktidar biçimi olarak kullanıldığını gördük. İşte bu soyut şiddet Yusuf'un seyredişinde toplandı. Yusuf da dahil kim içine düşerse onda görünür oldu.

Son olarak filmin yerel sorunlara kapanmadığını, bu iktidar biçiminin sürekli el değiştirerek farklı kişilerde görünüşünden anlayabiliriz. Yukarıdan bakan de-

vamlı değişiyor. Öğrencisini hizaya çeken öğretmen müdürün altında eziliyor. Yemediği azar kalmayan çocuklar ise fırsat eline geçtiğinde aynı despotluğu arkadaşına uyguluyor. Ak ve kara burada değişken ve belirsiz. Dolayısıyla yönetmenin de belirttiği gibi Foucault'cu anlamda iktidar her yerde her zaman var. Bizim toplumumuzun kültürel dinamikleri içinde biçimlenmiş çok gerçekçi bir boyutunu son derece insani ve öznel bir zeminden izledik. Bir bölgenin sorunlarına indirgemek mümkün değil. Doğu'nun bir erkek yurdundan Türkiye'ye, oradan insana uzanıyoruz.

Medine Özdemir

Doğu'daki yatılı bir okulda geçen filmde bürokrasi ve yönetim karakomedisi görüyoruz. Özellikle kamera açıları ve mekan seçimleriyle Yusuf'un yalnızlığı çok iyi aktarılmış. Yardım etmekte yeterli olmayan bir okul idaresi olması Yusuf'un en son evde hasta biri olduğunu bilmesine rağmen çaresizlikten annesini arayıp yardım istemesi bu tür taşra ve gelişmiş olmayan yerlerdeki insanların neden daha çok dindar olduğuna dair çok iyi bir yaklaşım olmuş kanımca. Hiyerarşinin sürekli psikolojik ve fiziksel şiddetle kendini gösterdiği okulda şiddete en çok maruz kalan kişiler olan çocukların bile şiddet uyguladığını görüyoruz. Bu aklıma Game of Thrones'daki "-Güçlülerin zayıfları ezmediği bir yer hayal ediyorum. /Her yerde güçlüler zayıfları ezer, en başta öyle güçlü olmuşlardır zaten" diyalogunu getirdi. şiddet uygulananın da şiddet uygulamasıyla "şiddet çarkı" dönmeye devam ediyor.

Filmin sonunda çocuğun hastalanmasının yönetimin değil başında bekleyen arkadaşının suçu olmasıyla yapılan ters köşeyle sarsılsak bile çocukları o kazan dairesine sürükleyen yönetim olması sopayı tutan elin senin elin olmaması suçlu olmadığını göstermemesi gibi yönetimin de en az Yusuf kadar suçlu olduğunu düşündürüyor. Bir çocuğun hastalanması gibi olduğu sıradan bir olayla ve izleyen olaylarla öğretmenler ve müdürle başlayarak bürokrasi zincirinin rüşvet ve yolsuzluk gibi bozuk yanlarının ortaya döküldüğünü görüyoruz. Ülke yönetimlerinde de birçok bozuk şey vardır ama herkes kendi tezgahını kurduğu için bu kimseyi rahatsız etmez ama her şeyin yerle bir olması küçük bir kıvılcıma bakar. Filmin sonunda çocukları "terbiye etmek" için yapılan okul traşının Yusuf'a da yapıldığını görmek bu karakomedinin kopma noktasıydı zira film boyunca uyguladıkları şiddet ve yaptıkları yolsuzlukları gördüğümüz okul idaresinin bir kaza sonucu arkadaşını yaralaması yüzünden çocuğu cezalandırması trajikomik. Halbuki olaya dışarıdan bakan herhangi biri okul traşının müdüre veya öğretmenlere yapılması gerektiğini söyleyebilir ama kanunlar herkes için değildir tabi.

Murat Celik

Doğu'da taşrada bir okul ve yibo. Mekan, imkan ve imkansızlıkların ya da zorlu şartların mekanı olsa da insan, insanlar, çocuk ve çocukların keşişimlerinde tüm iyi-kötü kolektif önyargıları sarsacak ilişkileri gözlemleyebileceğimiz bir mekan. Bu yönüyle kentin ortasındaki farklı

biçim ve şartlardakini de fark etmemize yarayabilecek bir taşra yatılısı üzerinden imgesele -Bressoncu bir ifade ile söylersek ne eksik ne fazla- aktarabilmiş güçlü bir film olmuş. Hem yaşanan hem de farklı biçim ve şartlarda başka başka fenomenlerle ortaya çıkan bir otoriter-yen kişilik yapısının toplumsal yayılımı. Diğer taraftan sessizlik ve bakışın çocuk karakterler Memo ve Yusuf üzerinden yerelden evrensele açılan sinematografisini görmek imkanı veren bir sinematografi. Baskı ve yalan ya da eğip bükme tek taraflı değil filmde. Sadece yöneticiler öğretmen değil çocuklar da bu eğip bükmeyi yapabilir. Bu yönüyle pür gerçekçiliği yakalamış olmakla kalmamış diğer taraftan çocuklar, öğretmenler, yöneticiler karşılıklı eğip bükülebilir korkuya baskıya boyun eğerek derken film aynı zamanda bu otoriter-yen baskılamasının yukarıdan idarecilerden başlayan bir süreç olduğunu imgeleştirmeyi başara-bilme cesaretine de sahip. Bir zulme sessiz kalmak bir süre geçiştirilebilir ama bireyselden toplumsala acıların haksızlıkların büyümesini Yusuf'un gözlerinden görmeyi durduramayız. Seyirciler olarak, yönetmenin ifadesiyle çok fazla korku ve baskının olduğu bir yerde yalanın nasıl bir direniş biçimine dönüştüğünü seyre-diyoruz ve deneyimliyoruz kendi imgesel hafızamızdan. Filmin imgesel sinematografisinin katıksızlığı bize bunu fark etme imkanı sunan. Birçok insan ya kendisinde ya da tanıdığı başkalarında, kom-puşunda, mahallede, akrabalarında ya da ekranlarda haberlerde bunlara şahit olmuştur. Bunun kaynağı Adorno'nun ifadesiyle otoriter-yen kişilik yapısıdır belki. Belki de başka teorik zeminlerde başka kavramlarla da bakılabilir. Ama değişme-

yen bir gerçek şudur. Çocuksu saflığın baskılarla masumiyetini yitirişine seyirci kalmamak. Nuri Bilge Ceylan'ın Üç Maymun filminde de izlediğimiz iç içe geçmiş süregiden durumu durduracak bir çıkış noktası inşa edilebilir mi? Belki de gerçekliği bu ve benzeri filmlerden seyretme imkanı, kendi bireysel çıkarlarımız-korkularımız-baskılarımız mevzu olmadan seyretmek yeni bir farkındalık oluşturacaktır.

Son olarak filmin hareketli kamera kullanımı başarısını ve ayrıca kar beyazlığındaki karanlığı gösteren imgeselini de vurgulamadan edemedim.

.....

Ayşe Simsek

Okul Tıraşı, korku ve komedi şeklinde kategorilendiriliyor. Önce bunu biraz açmaya çalışacağım. Mizah üzerine okuduğum sıralar insanın bir şeye ancak gülmek isterse gülebileceğini öğrenmişim. Ayrıca komedide hitap edilen kişilere göre mizahın seyrinin değişmesi, kitlenin kültürel ve eğitim düzeyi ile ilintiliymiş. Referanslara hakim olmak ve anlatılan konuyu bütünüyle bilmek, gülmek için temel dinamiklerdenmiş. Tanıdıklarımızın şakalarına daha çok gülmemiz bundan sebepmiş ve spesifikleştirdikçe güldürü yoğunlaşmış. Gülmekte mercekleyeceğim şey empati duygusuydu. Korkudaysa yine bu empati duygusudur. Biz bu empatiyle şekilleniriz çünkü dünyada korkutucu çoğu şey ortaktır. İçgüdüsel bir tavidir bu. Öyleyse empati duyabildiğimiz korkulara gülebilmemiz de bundandır. Bu yüzden kara mizah bile vardır. Okul tıraşında güldüm. Yusuf kadar korktum da.

Yusuf'un havlusunu Memo'nun üstüne koyuşuyla başlayan, film posterinin de seçildiği karda yürüyüşleriyle bir arkadaşlık. Ve Yibo'lar. Evde kalmanın mı daha iyi uzakta olmanın mı? Cevabını bir türlü bilmeyeceğimiz sorular bunlar. Hiyerarşi vurgularına gelmeden hemen önce Yusuf üstüne konuşmak istiyorum. Özellikle profil ve yakın planlarda oyuncu seçimiyle büyülediğim, erkek güzeli, Yusuf. Gözleri nemli değil olsa olsa namludur. Bütün bürokrasiyi alaşağı edebilecek kadar keskindir.

Olgun bir çocuk Yusuf, sessiz, uslu birisi. Son dönemlerde psikologların da ifade ettiği gibi "olgun çocuk" kavramının tutarsızlığına burada çamur atabiliriz. Çünkü çocuktan çocuk gibi davranılması beklenir. Eğer onlara bakış açısı "yetişkinliğin ufak versiyon"na evrilirse -burada şahsına münhasır kişileri tenzih etmek gerekir- büyük sorunlar kaçınılmazdır. Göz ardı edemediğimiz, çocuğun yetişkinleştirilmesi, cebredilmesi, travmalar ve iç burkucu daha birçok kavram.

Hiyerarşinin gözle görüldüğü anlarda en baskın olan husus "üstte olan kişinin" alttakini "aşağılama hakkını" kendinde bulmasıydı. Konuşmak için bile. Buradaki o kibrin, o laçka mimiklerin ahlaksızlığını uzun uzadıya anlatmayacağım çünkü Ferit Karahan benden önce davranmış.

Eğitimin ehlileştirilmek hatta tımarlamak için bahane oluşu ne sahici. Bürokraside hayatı durduran bir bekleyiş ve o ona o diğerine mantığı ne gözle görünür. Hele müdürün müstahdemi uşağı gibi kullanması, uçkağırçılıklarla

tatmin olunan maliye hesapları, öğretmenlerin içinde buldukları gerçekliği bir çeşit reddiye olarak çocuklarda baskılamaları yetmezmiş gibi rüşvetle bütün illegalliklerin -çocuklara karşı bile- çözümlenmesi. Bütün bunlar üst üste yığılmış ve hepsi hayattan sekanslar. O tuhaf otorite, kaypak meşrulaştırmalar. Hepsi gerçek. Bittabi hakikat.

İki güçlü sahnenin bütün filmi özetlemeye yeteceği kanaatindeyim. Birisi yönetmen tarafından özellikle vurgulanan ve tekrarlanan: Revir kapısını açan herkesin kayıp düşmesi. Bu trajikomik sahne ve Allah aşkına kimsenin oraya bir karton bari koyamaması.

İkincisi ise Yusuf'un belki biraz sessiz bir yer aramak için oturduğu merdiven arasında, kar fırtınasının şiddetle pencereyi açması. Ve Yusuf'un pencereyi geri kapatmaya boyunun yetmeyeceği gerçeği. Bu derin bir metaforlaştırma. İçkin bir somutlaştırma da aynı zamanda. Bilakis öyle bakmaktan ve orayı terk etmekten başka hiçbir şey yapamıyor. Revirdeki diğer çocuk, derslerde geçen birkaç lakayt diyalog ve Yusuf'un annesiyle konuştuğu sahnelerdeki çözümler de ayrıca gözle görünürdü. Süreç "bir dakika durun, ne oluyor" yükselmeleriyle bir düğümü çözer gibi kurgulandırılmış. Gerilimin karikatür karakterlerle çeşnilendirilmesiyle ve nabzını düşürmediği gizemiyle başarı bir film olmuş.

Finalde Yusuf'un saçlarında kazılmayı görüyoruz. Anlıyorum, kimsenin niyeti fiyakalı ve nizami bir tıraş da değilmiş. Öyle mimlemek ve bir çeşit terbiyemiş Okul Tıraşı. Ferit Karahan yine benden önce davranmış.

"Hüzün Üçgeni" Film Kritikleri

Ayşe Şimşek

Durum komedyasıyla çeşnilendirilen mevcut komikliğin karakterlerden değil olaylardan geldiği Hüzün Üçgeni. Trajikomik kışkırlarıyla fikirsel mülâhazalar ve Batı toplumunun sosyolojik açılımına kafa yoracağımız bir film. Genel manada üç sekans var. Carl ve Yaya'nın iç mekanda, gemide ve adada olduğu. İp uçları yakalayabileceğimiz diyaloglarla çizilmeye başlayan resim, yeni karakter portreleriyle ve serpilen sosyokültürel terimlerle genişletiliyor.

İç mekan: İlişkideki kuver sorunlar. Restoran sekansında eşitlik talep edip -ki bu talebi karşı tarafı rencide etmek hususunda ve sanki sevginin olmadığını ispat eder gibi- çiftin kavgasıyla taçlandırılan kısmi feminizm soruları. İleride yönetmenin, beylik laflılarıyla gün yüzüne çıkan Carl üzerinden erkek egosunu ve eşitlik kavramının dahi sınıf-sallığıyla nasıl alay ettiğini göreceğiz.

Gemi: Brecht'in şiirinde "Yedi kapılı Teb

şehrini kuran kim, nasıl yendiydi Galyalıları Sezar? Bir ahçı olsun yok muydu yanında?" Dizelerine mütemmim işçi sınıfına yapılan öğütlerle gemiye giriyoruz. Evet efendim diyeceksiniz. Ve para için tanrılarınızı değiştirebileceksiniz. Burjuvazinin insanı titreten, ilikleştiren bütününe bir çeşit reddiye.

/Rus bir zenginin (Dimitri) emri neticesinde bütün mürettebatın yüzmesi ve kadının bundan keyif alması, aslında kendini otoriterleştirmesi iktidarın görüldüğü sahnelerden. Mutluluğu ve zevki dahi kendi tekelinde servis etmek istiyor. Zoraki mutluluğa itiyor. Zoraki zevk almaya.

/Gemi sarsıntılarının artmasıyla içinin çalkalanması eşgüdümlü bir hale bürünüyor. Sosyalizm, kapitalizm, komünizm ve mevzubahis diğer birçok aidiyet kof argümanlarla bir çeşit tartışmaya evriliyor. Öyle ki bütün yedirilmemiş, ikna edilmemiş terimler sarhoşların ağzında imajlarla takıp takıştırılan özdeyişlere bürünmekten öteye gidemiyor. Bu es-

nada nabızı arttıran trajikomik kusmalar ve ölümler filme daha panoramik bir hava katıyor.

/"Demokrasi için uğraşan" silah üreticisi çift bombayı "aa bizimkilere benzemiyor mu?" diyerek eline aldığı anda, aslında ancak o an neye benzer bir şey olduğunu keşfedebiliyor. O bombalar insanlara atılıyor diğerleriyle havayla yerken bu konuyu bir sohbet havasında konuşabiliyorlar. Kesinlikle burjuvazi eleştirisinin en okunaklı olduğu sahnelerdendi. Bombanın patlaması ve geminin batışıyla eleştiri taçlandırıldı.

Ada: İşçi sınıfından Abigail adaya düşüklerinde güç dengelerinin değişmesiyle kendini kaptan ilan eder. Nitekim ateş yakabilir balık tutabilir ve çantasındaki krakerlerle istediği birçok şeyi köleleştirebilir. -nihilizmin yüzeye çıktığı dakikalar-

Filmin sonuna Yoyo'nun başına vurulan taş darbeleriyle öldürüldüğü ve çılgınlıkları sebebiyle Carl'ın yüzünü biçen çalılarla koştuğu bir senaryo düşündüm. Abigail'in nihayet kendini yüksek hissettiği yerden kolay inmek istemeyeceği sürpriz değildi. Müziğin, çalılarının ve Carl'ın yüzündeki kanların kapanış sahnesi olarak kurgulanmasına ayrıca bayıldım. Yerinde ve tadında bir müzik, çalılar ve koşan birisi. Fevkalade.

Yönetmen işe bakılırsa bütün karakterleri uçuk empati kuramaz karakterler olarak tasarlamış. Onlara güvenmememiz gerektiğini her fırsatta kinayeli bir dille hatırlatıyor. Nitekim hiçbir karakterin arkasında duramıyoruz. Baktıkça ve karakterlerle geçirdiğimiz zaman

arttıkça lekelerini fark ediyoruz.

Hüzün üçgeni, bugün botoks yapılan ve estetik camiasında oldukça kullanılan bir bölge. Burnun üstüyle kaşlar arasında kalan; biri üzülürken, kızdığında ya da endişelendiğinde derinin buruştuğu üçgen alandır. Yerinde bir seçim olduğunu düşünüyorum. Östlund, mevcut kapitalizm eleştirilerine söylenmeye değer sözleriyle dahil oldu. Sıkı bir görüntü yönetmeniyle çalışmış. İzleyiciyi rahatsız edebilmeyi başarmış ve kanaatimce Cannes'daki yerini hak etmiştir.

Murat Celik

Hüzün üçgeni filmini 3 katmanda ele almak istiyorum. Birincisi psikolojik-bireysel katman. İkincisi sosyolojik-toplumsal katman. Üçüncüsü ideolojik ve felsefi katman.

İlk etapta bireysel katmanda mankenlerle ortaya çıkan farklı güdü-arzu ve bunun düzenleyicilerinin tezahürlerini görüyoruz. Burada yüzeye çıkan insan yüzü ve insan bedeni ile insan yüzünün görüntüsünün çeşitli biçimleri ve burada yine pazarlanan, metaya dönüşen istekler ve arzuların peşindeki davranışlar sergileniyor. Aslında bir çeşit ortaya çıkış halî. Farklı arzular ve isteklerin belirli metalaşma süreci, nesneleşme süreci serencamı gibi bir durum var. Burada mesela manken erkek ya da kız nasıl olmalı yani yüzü nasıl olmalı, hareketi nasıl olmalı... bu toplumsal üzerinden belirli bir güdüleme ile bireyselini açığa çıkardığı bir davranış tarzı

olarak var oluyor. Diğer taraftan psikolojik katmanda yine otorite-imkanlar ve bunların bireyleri nasıl dönüştürdüğü üzerinde durulabilir. Kişinin kendi bedensel imkanları, bedensel imkanlarının karşılığında parasal ve otorite imkanları, bu para ve otorite imkanlarının çeşitli oluşlarda insan ilişkilerini belirleyen otorite ve erk-güç katmanı olarak tezahür edilmesini gözlemliyoruz. Diğer taraftan kişilerin bireysel dönüşümleri kendi öz iradeleriyle gerçekleşmekten daha çok burada toplumsal güdü ve etkileşimler, güç ve otorite etkileri ve güdüleri ile açığa çıkmakta. Detayında bu psikolojik katmanda yine çeşitli analizler yapılabilir.

İkinci katmanda, toplumsal ve sosyolojik katmanında, özellikle toplumun oluşumu meselesi filmin en son kısmında adada ortaya çıkıyor ki biz birinci ve ikinci kısmı filmin mesela mankenler kısmıyla sonrasında bir yatta ortaya çıkan çeşitli durumları bir anda tepe-taklak eden toplumsal yapıyı gözlemliyoruz. Bu belirli bir ideolojik zemine yani insan felsefesi ve düşüncesi için bir ideolojik zemine bizi sürüklüyor. Özellikle toplumsal-sınıfsal ayrımlar Batı sınıfsallığının işçi, köle ve zenginlerin arasındaki ilişkilerinin toplumsal katman için en belirleyici durumları filmde yine serimleniyor. Diğer taraftan toplumsal yapının çeşitli içgüdülerle, bireyselde olduğu gibi içgüdülerle devam ettiği çok açık bir şekilde görülüyor. Carl ve Yaya'nın ilişkisi üzerinden bakılacak olursa ilk etapta bir manken kız olarak Yaya'nın zengin olarak ilişkisi belirli bir feministik ve eşitlik tartışması üzerinden tartışılrsa da bu tartışma-

ların yapaylığı bir şekilde filmin sonraki kısımlarında özellikle adada tersyüz olan ilişki ile açığa çıkıyor. Bu noktada toplumsal yapıyı ortaya çıkaran kolektif bilinç çeşitli biçimlerde, şekillerde bazen aldatıcı bazen reel gerçekçi bir biçimde açığa çıkıyor filmde. O zaman biz seyirci olarak meselenin ters yüz edildiğini zannediyoruz. Bu noktada aslında toplumsal yapı insan zihninin kuşatabileceği, tasarlayabileceği bir durum değil toplumsal yapı sürprizlerle dolu ve her zaman tasarladığımızın, düşündüğümüzün dışına taşacak zenginlikte. Filmin geneli düşünülürse bu çok rahat fark edilebilir.

Diğer taraftan üçüncü katmanda bizi ideolojik ya da felsefi çeşitli tartışmalara götürecek noktalar var. Buna geçmeden önce imgesel sanatsal katmandan kısaca bahsedilebilir. İmgesel sanatsal açıdan temel nokta; görünen insan imgeleri, insan imkanları ve oluşlarıyla insanların oluşturduğu toplumsal yapının çeşitli imgesel biçimleri ve doğayla ilişkinin getirdiği durumlar kurduğu imajlar üzerinde durulabilir. Bu imgelelere örnek olarak yattaki kuma sahneleri, otorite, lüks ve şatafatın sömürülen bir kesimin olduğu gerçeğinin bütün şatafatın açığa çıkarttığı ilişkileri kuma sahneleriyle püskürtmesi olarak imgeselleştirilmesi verilebilir. Bu güçlü bir imge ve imgesellik oluşturmuş film açısından.

Filmin felsefi ideolojik katmanındaki direkt tartışmalar, insanların ilişkilerini belirleyen ihtiyaçlar ve temel arzular arasında sıkışmışlığının bir patlaması olarak tezahür ediyor. Bu da çok güçlü

bir film olduğunu gösteriyor. Gerçekten Ostlund çok başarılı bir film yapmış. İdeoloji, insan ihtiyaçları ve arzuları arasında kimlik inşa ediyor. Yaya'nın kıskançlığının bile bağlamda nedeni bir aşka bağlanmamış. Sahip olma ile ilişkili ele alınmış. Temel tartışma mülkiyet ve zenginlik sahip olmak mı yoksa erki ele geçirme ve hükmetme mi yoksa erki kullanarak arzuyu gerçekleştirme mi? Hepsi mi? İnsanilik, değerler, saygı ve sevgi burada nereye düşer? Yüzdeki hüznün üçgeni değişmeli her zaman mutlu ve enerjik mi görünmeliyiz? Bir taşın başı ezmesi ya da çığlıkla koşan yaralı bilinçler bu kıskacı kırarak insaniliği bulabilir mi? Bu şekilde bulamaz tabii.

Medine Özdemir

Film boyunca gerek imgesel gerekse direkt diyaloglar yoluyla kapitalizm, feminizm ve modern toplum eleştirisi görüyoruz. Bir modern toplum komedyası gibi olan teknede eski dönem savaşçıların savaşa gitmeden önce Tanrının adını haykırdığı gibi "para, para" diye haykırmaları, Carl'ın güvertede üstünü çıkardığı için rahatsız olduğu mürettebatın tekneden kovulması, Rus kadının mürettebata kendini iyi hissetmek için havuza girip "zevk alma" emri vermesi kapitalist toplumda güçlü olanın para dolayısıyla parayı elinde tutan kesimin olduğu ve işçi sınıfının sadece onlara hizmet etmek için var olduklarını çarpıcı bir imgeyle gösterilmiş. Şüphesiz filmin en çarpıcı sahnelerinden biri olan yemekten sonra herkes rahatsız olurken

kapitalist Rus ile komünist Amerikalının tartışma olmaksızın yalnızca kendi düşünceleriyle ilgili vurucu sözleri paylaştıkları buna takiben gemi fırtınaya yakalanmışken kapitalist Rus'un hoparlöre geçip papatya yaprağı çeker gibi gemi batıyor, gemi batmıyor demesi modern devletlerin halkı manipüle ederek korkularıyla oynamasını gösteriyor (bana özellikle Amerika'nın 2002 yılında Irak'ta nükleer silah olduğunu söyleyerek Irak'ı işgal etmesi sonrasında ise bir "yanlış anlaşılma" olduğunu söylemesi olayını hatırlattı). Fırtınada tüm yolcuların hayat mücadelesi vermeye çalışırken Rus kapitalist ve Amerikalı komünistin hoparlörde hâlâ komünizm ve kapitalizm tartışması yapmaları özellikle savaş zamanlarında halkın açlıkla ve düşmanla canla başla savaşırken devlet büyüklerinin tek dertlerinin kendilerini ve ideolojilerini haklı çıkarmak olduğunu o denli bir imgeyle gösterilmiş ki her şeyi tepetaklak eden kırılma noktası gibi hissettirdi bana. Patlama sonrası aynı odada olmalarına rağmen komünist Amerikalının kurtulmayıp kapitalist Rus'un kurtulması da çok manidar:) Gemiye atılan bombanın silah üreticisi çiftin elinde patlaması ve kadının "bizim yaptıklarımıza benzemiyor mu?" deyişi de yönetmenin bu denli silah üretmek aslında sonumuzun kendi elimizden olacağını söyleme şekli sanırım. Adaya gelince ise tüm dengelemlerin tepetaklak olduğunu görüyoruz. Filikada bir gece kalmak için 150 bin dolarlık rolexini vermek isteyen ve bunun için yalvaran Rus, buna en büyük örnek olabilir. Balık tutabildiği ve ateş yakabildiği için kendini kaptan ilan eden



bir temizlik görevlisi bir anaerkil düzen kuruyor ama yine de ataerkil toplumda gördüğümüz her şeyi burda da görmeye devam ediyoruz âdeta günümüz topluma ayna tutulmuş gibi. Bu da sıkı bir feminizm eleştirisi olmuş kanımca.

Ebrar Keskin

Ben de filmi düşünmeye sonundan başlamak istiyorum. Gemide seyrettiğimiz buzullaşma henüz adaya düşmeden bu geminin yakında batacağı sinyallerini veriyor. Ve çok zaman geçmeden beklenen son gerçekleşiyor. Fakat bu bir çıkış sunmuyor. Tam aksine bu, kurulan yapının *devamlığı için gerekli bir çökme*ye benziyor. Bu noktada yönetmen çok zekice ve gerçekçi bir eleştiri ortaya koyuyor. Düşükleri adada hayatta kalmaya çalışan grup kendine yeni bir otorite oluşturup

yapılanları makulleştirmek için yeni bir yapı kuruyor. Son sahneyle adanın dışına çıkabilecekleri bir yol görüldüğünde temizlikçi kadın Abigail'in çıkışı gören Yaya'yı öldürmeye çalışmasıyla, film baştan beri belki de bilincinde olduğu bir durumu apaçık ediyor. Abigail, para ve sermayeyi, iktidar kuran ideolojileri, ataerkili çaresiz bırakıp hizzasına çektiyse de son sahnede çıkışı reddediyor. Bu da zihnimizde bir kahraman edasıyla, güç'ü bir gün yeneceğini düşleyerek direnen hayalci karşı çıkışları, "güç" ile aynı potada eritiyor. Bunu samimiyetin ve insani değerlerin geleceğine dair bir umutsuzluk olarak okumalı mıyız bilmiyorum. Fakat daha çok, zıtlıklar üzerine kurulmuş yapıların veya döngülerin artık yaşanabilir bir dünya sunmadığını, belki de zamanla tekil oluşların çoğulluğuna açılacak başka bir dünyada gelecek düşlemeye yönümüzü çeviriyor.

Gemide olup bitenleri düşündüğümüzde; toplu yemek verilen gece çıkan bir fırtına ile gemideki her şey yerle bir oluyor. Fakat enteresan bir tepkisizlik de var. Başlarına gelmedik kalmamışken, görevlilerin, mide bulantıları için şeker dağıtmaya, yemekleri servis etmeye hatta içecekleri doldurmaya devam ettiğini görüyoruz. Arka arkaya taşan tuvaletlere rağmen yerleri silmeye devam ediyorlar. Burada inanılmaz trajikomik bir sahne akıyor. Belli ki yönetmen sadece burjuvazi eleştirisi yapmadığı gibi zayıfların güzellemesinin yapılmasına da müsaade etmiyor. Veya direnişçi bir karşı duruşun yanında bulunmuyor. Hatta orta ve alt sınıfı da aynı aptallıkla suçluyor. "Motorlu" geminin yelkenlerini temizlemeyi kabul edecek kadar büyük bir aptallıkla.

Filmdeki birçok meseleyi detaylarıyla konuşabiliriz. Tamamı fazlasıyla gözlerimizin önündeki bugünün gerçeklik sayfaları. Belli ki yönetmen bu apaçıklığın da bilincinde olmalı ki herhangi bir örtme yapmadan ayrıca son derece umursamaz bir tavırla üç parçalık bir anlatıda toplamış. Telefonlar, sosyal medya imajları, insan bedeni, toplumsal roller, ideolojiler, insan-doğa ikilemi gibi çok fazla meseleyi gündeminde tutmuş.

Yaşamın sönümlenen noktalarını görüp irdelemek, bir insanlık idealindeki kurtuluş için değil, tek tek yaşamak için anlamlı. Bugün şu an burada. İnsanın primitif becerileriyle yalınlaştığı ıssız adada, gemideki statüleri kullanıp baskı uygulayan kişiye "hani gemi nerde?" diyecek açık yüreklilik yerinde belki de. Ama dallara çarpa çarpa bir çılgınlıkla koşabilmek de anlamlı. Nereye ve neden olduğunu bilemesek de.

“

Hüzün üçgeni, bugün botoks yapılan ve estetik camiasında oldukça kullanılan bir bölge. Burnun üstüyle kaşlar arasında kalan; biri üzüldüğünde, kızdığına ya da endişelendiğinde derinin buruştuğu üçgen alandır. Yerinde bir seçim olduğunu düşünüyorum. Östlund, mevcut kapitalizm eleştirilerine söylenmeye değer sözleriyle dahil oldu. Sıkı bir görüntü yönetmeniyle çalışmış. İzleyiciyi rahatsız edebilmeyi başarmış ve kanaatimce Cannes'daki yerini hak etmiştir.

”

"Alcarras" Film Kritiği

Merve Çin



Katalonya'nın pastoral tatlar içeren coğrafyasında Solé ailesinin dramı. Carla Simon'un ikinci uzun metrajlı filmi olan Alcarras, günlük hayatın bir portresi. Amatör oyuncular ile çekilen bu film, toplumun yapı taşını oluşturan bir grup küçük insanın hayatını oldukça gerçekçi yansıtıyor. Simon, Çağdaş Romanya sinemasından ödünç aldığı bu estetiği başarılı bir şekilde kullanıyor. Alcarras köyünde nesiller boyu şeftali toplayıcılığı ile uğraşan Solé ailesi ile araziye güneş paneli inşa etmek

isteyen toprak sahibi arasındaki mücadeleye, Solé ailesinin topraklarını kaybetmesi tehlikesini anlatıyor. Güneş panellerinin yapımına karşı olan ailenin soyadı olan Solé, Katalancada güneş anlamına gelmektedir. Hayatlarının geçtiği ve tek geçim kaynakları olan bu topraklardan göç edecek durumda kalmaları, aile bireyleri arasında tartışmalara neden oluyor. Ailenin en büyük ferdi olan dede Rogelio, kendi zamanında aldığı bu toprağı tapu ile değil söz üzerine alıyor fakat işleri devralan oğlu Quimet

döneminde ellerinde hiçbir belge olmamasından dolayı toprak sahibi, aileyi topraktan kolayca çıkarabiliyor. Senaristin bu noktada nesiller arası güvenin gittikçe azaldığına dikkat çekmek istediğini düşünüyorum. Nesiller arasında bir çatışma aracı, toprak. Dede için şanlı geçmişi, baba için umutsuz bugünü, çocuklar için belirsiz geleceği temsil ediyor.

Simon'un en başarılı olduğu noktalardan biri de 93 Yazı filminde olduğu gibi çocukları kamera karşısında gerçekçi bir şekilde resmetmek. Yönetmen bu işin üstesinden oldukça iyi geliyor. Dengelerin değişmesi sonucu çocukların eskisi gibi oyun oynayamamasına da dikkat çekiliyor. Bütün bu kakofoni içinde çocukların varlığı sağaltıcı bir etki yaratıyor. Kooperatifteki çiftçilerin ürünlerinin değerini düşürmekte ısrar eden ve geçimlerini doğrudan tehdit eden güçlere karşı son hasadını yapan Solé ailesi

üzerinden kapitalizme karşı güçlü bir eleştiri var. Simon, kapitalist sistem karşısında topraklarını terk etmek zorunda kalmış ailelere karşı günümüzde hâlâ çiftçilik ile uğraşan aileleri anlatırken, yapılan protestoların da bir işe yaramadığının altı çiziliyor. Üstelik artık işsiz olduğu için değil, daha kolay mümkün olduğu için yok edilen bir sınıf. Film, hem İspanya'nın yaşadığı neoliberal dönüşümün çiftçiler üzerinde yarattığı tahribatı görmemizi sağlıyor hem de doğadaki yıkımın görsel dünyasını da inşa ediyor. Alcarras gibi bölgelerde tarımsal aktivitelerin devamlılığını engelleyen endüstrileşme, yeterince kazanç sağlamadığı için topraklarını terk edenler, yaşlandıkça üretimi azalan emekçiler, azalmasa da ürününü düşük fiyata satmak zorunda kalanlar, vergiler, endüstri devlerinin insanlara empoze ettikleri... Tam bir kapitalizm tekerlemesi.



OFFICIAL SELECTION 2022
sundance
cinema

KLONDIKE

a film by
MARYNA ER GORBACH



OFFICIAL SELECTION
BY MARYNA ER GORBACH
PRODUCED BY MARYNA ER GORBACH, MICHAIL BAKHTIN, IRENA SVETITSKIY, ANASTASIA
OP. SVETOSLAV DULAKOVSKIY, IRENA SVETITSKIY, SVETLANA KRYZHNAYA, IRINA SVETITSKIY, ANASTASIA
CO-PRODUCED BY TATYANA SIMONOV, EXECUTIVE PRODUCERS MARYNA ER GORBACH & MARGRETA KRYZHNYA, CASTING DIRECTOR VIKTORIYA FILOPOVA, MUSIC BY KSIYOM HACHEMOV
EDITED BY SVETLANA KAMPITZ, COSTUME DESIGNER ZHANNY MEYER

"Klondike"

Film Kritikleri

Ayşe Şimşek

Ortada bir acı varsa onu bir sunum tabağı haline getiremezsiniz. Acının edebiyatı tam da bu yüzden yapılmaz. Romantikleştiremezsiniz, gözünüzü kapatıp öylece geçemezsiniz de. Çünkü acı, sancı ve ağrı hep orada duruyordur. Acımak, güç savaşlarını ciddiye almayan, kendi başına bir iktidardır.

Yazımda birkaç sahneyi hatırlatarak görsel film eleştirisini, örgüsel bir biçime getirme niyetindeyim.

Savaşların, sadece bombalar ve silahlarla yapılmadığını bildiğimiz gibi bunlar kesildiğinde de bitmediğine kaniyiz. Anlatının savaş sahnelerini görmediğimiz bir taşrada, hamile bir kadın üstünden yürütülmesi vurucu. Bir o kadar hakikati imliyor. Ve elimizde birkaç direnişten başka bir şey kalmıyor. Irka'nın baş kaldırarak Tolik'in kamburlaşarak direnişi.

Top mermisinin düşüşüyle hemen baş-

langıçta enkazı rahatsız edici bir gerilim müziğiyle tırmanıyoruz. Sonra müzik kesiliyor. Filmin müziklerini Zviad Mgebry yapmış. Girişte tanık olduğumuz şarkının adı "water break" Bu bir hamilelik terimi. Su gelmesi. İşte tam burada farkında olduğumuz şey, işitsel bir imge cümbüşü. Klondike, insanı sürprizsiz hissettiren bir sessizlikle geçiyor. Korku filmlerinde temel argüman alttan müzik vererek seyirci korkutmaktır. Hayattaysa en büyük korkular hep sessizdir ya da büyük gürültülerin ardındaki büyük sessizliklerledir. Öte yandan Tolik ve Yarik'in Ukrayna müziği üzerinden sürdürülen tartışmaları bana Sinan Çetin'in "Mutlu ol bu bir emirdir!"ini hatırlattı.

Filmde hiçbir şey karikatürize değil ve bütün gerçekliğini bundan alıyor. Her şey naylon brandalar ve top mermisinin göçürdüğü duvarı hiçbir şeyin kapatamaması gibi kaldı durdu orada. Benim aklımda kalan birkaç şeyse: Irka elinde şişelerle suya gidiyor. Bir süre bekliyor ve sudan geri dönüyor. Bütün

üzerine düşen gölgelerle. Görüntü yönetmeni gerçekten tebrik edilmeli.

Son sahnelerle vuruculuğun ve kırıcılığın gittikçe büyütülmesi, doğumla ölümün arka arkaya verilmesi, benim se-simi kıstı. Savaşın öldürdükleri ve ölü doğurdıkları... Bu yazıyı gür bir sesle yazamadım ve işte bütün mesele bu.

Ebrar Keskin

Savaş çok büyük bir toplumsal olay ve değerlendirmesi toplumu ölçek alan rakamlar ile yapılıyor. Sonuçlar toplumsal ölçekte çıkarılıyor. Tek tek insan hayatları ancak birer sayı olarak hesaplanıyor. Klondike'nin farkı ise bu toplumsal gerçeklikten tek bir aile ve bir ev üzerinden imgesel düşünsel irtibatlar kuran bir bütünlüğe gitmesi oldu. Neredeyse hiçbir yerleşim yeri görmediğimiz boş bir arazinin içinde tek bir ev. Toplumsal birimler yok. Bu ayırma ile, bir anlamda kalabalıkların kaosun içinde yalnızlaşma olarak da okunabilir, tek tek insanların içsel dünyasının izini sürüyor. Ve bu, savaşı neredeyse görmediğimiz bir filmde, seyirciyi de çaresiz ve yalnız bırakarak bu gerçekliği düşünme ve deneyimleme olanağı oluşturuyor. Sosyolojik bir olgunun psikolojik izleri sürülmüş görünüyor.

Ben de ilk olarak bu psikolojik zeminden düşünmeye devam edeceğim. Irka'nın belki de filmin başından beri savaşı kabul etmediğini gördük. Bu yüzden evinin duvarları yıkılmışken televizyondaki tozları silmeye devam ediyor. Domatesleri konservediyor veya

kırılan bebek arabasını düşünüyor. Bu çok yalın bir gerçeklik katmanı oluşturuyor. Burada Irka'nın hayalci bir reddedişin içinde olduğunu söylemek zor. Film savaşa karşı bir kazanma fikrini idealize etmiyor. Fakat bir mağlubiyet de oluşturmuyor. Tam aksine bu güçlü kabul etmeyişiyle büyük bir direnç oluşturuyor. Yönetmen bir röportajında savaş karşıtı bir film yapmak aynı zamanda tüm o füzelerden ve militarizmden daha kuvvetli bir şey ortaya çıkartmak gerektiğini söylüyor. Kanaatimce bu, filmin en güçlü noktasıydı. Filmin imgeseli ve düşünseli savaşın fiziksel gerçekliğinden çok daha güçlü bir direnç oluşturuyor. Eşi, kardeşi ve Rus lider aynı anda ölse de Irka bebeğini dünyaya getiriyor.

Irka'nın oluşturduğu direnç, savaşı bilincinin normaline dahil etmiyor. Suyun içilebilir olduğunu söyleyen kardeşine ısrarla bu suyun koktuğunu söylüyor. Bu savaş ortamında belki de normaldi su. Fakat Irka'nın direnci savaşın herhangi bir boyutunun normalleştirilmesine müsaade etmiyor. Korkunun da farklı biçimlerde izini sürüyoruz filmde. Irka toplumsala karşı bireysel bir korku yaşamayı reddetse de, bir hayvanın yanında bu değişiyor. İneklerinin sütünü alacakken, korkabilirsin ben de korktum diyor. Yaşadığı korkuyu ve acıyı ancak bir hayvanın duymasına izin veriyor. Eşi ise hayatı ve ailesi için sindirmeye ve uyuma yelteniyor. Bu da bir mücadele biçimi aslında. O ne yapacağını bilemeyen kaygılı yüz çok anlaşılır bir insani boyutu deneyimletiyor. Savaş karşı bir korkudan çok kaygılı ve ha-

yatta kalmak için çaresizce mücadele eden bu yüz en çok doğacak çocuğundan korkuyor belki de. Eşinin karnında bebeklerinin hareketini gördüğünde çok refleksif ve güçlü bir korku yanıtı oluşturduğunu görüyoruz. Dokunamıyor bile. Belki de o an savaş gerçeğinin en açık yüzleşmesini yaşıyor. Doğacak bebekleri ile, sadece kendilerini değil, devam eden insanlığı belki de yaşamı derinden yaralayan bir gerçek olarak savaştan irkiliyor.

Son olarak ne kadar yorumlayabilirim bilmiyorum ama yer yer kameranın bulanıklaştığı sahneler film boyu dikkatimi çekti. Yönetmenin fikrini bilmiyorum bu konuda herhangi bir şey de okumadım ama belki de yıllarca dünya gündemine bile düşemeyen Ukrayna savaşına, yaşanan gerçekliğe dünyanın uyguladığı muameleydi bu bulanık çeken kamera.

Meryem Küçük

Devletler arası bir savaş, insanlar arası bir çatışma. Film Rusya-Ukrayna sınırlarında oluşan kargaşanın bir uçağı düşürmesiyle başlasa da biz genel olarak bir aile üzerinden ilerliyoruz. Tolik ve Irka'nın erkek kardeşi üzerinden savaşın iki farklı tarafını görüyoruz. Ailelerden başlayarak bölünmeye yol açan fikir, ideoloji ayrılıklarının devletler arasında oluşturduğu gerginliğin acısıyla yüzleştiren bir film. Soğuk ve kasvetli bir havada kameranın yavaş hareketleri izleyiciyi o anın içerisine alıyor. Evet, filmde ürkütücü savaş görselleri

bulunmuyor ancak yönetmen insanın zihnine düşen o tedirgin, endişe halini üzerimize öylesine salıyor ki, adeta hislerinle oynuyor. Korkunç gerçekliğin içinde olmanın verdiği kaygının filme yansımaları etkileyiciydi. Filmin son 15-20 dakikasına kadar bu ruh hali iyice işleniyor. Sonrasında olaylar çok daha hızlanıyor. Hamile olan Irka'nın doğumuyla birlikte Tolik ve Yaryk'in vurulması düşündürüyor. Her şeye rağmen hayatın devamlılığını sürdürmesinin sertliğini izliyorsunuz. Bir yaşamın bitişi yerde bir yenisi başlıyor. Birilerinin bitişi bir başkalarının başlangıcı oluyor.

Cemile Yüstra Temel

Filme palmiye ağaçlarının ve beraberrinde kumsalın getirdiği bir atmosferde giriş yapıyoruz. Bu savaş hikayeleri için alışık olmadığımız bir atmosfer. Daha sonrasında fark ediyoruz ki bir duvar resminden ibaretmiş manzaramız. Hikayemiz yine bozkırın ucu bucağı gelmez bayırlarında suçsuz yere infaz edilenlerle geçiyormuş.

Ani koşuşturmalar ve bombardımanlarla aralıklı olarak devam ediyor yolculuğumuz. Evin her seferinde başka bir yerinin yıkıldığını görüyoruz. Yıkancılara karşı elinden bir şey gelmeyen karakterlerimiz yeniden duvarları inşa etmeye, hayatlarını ikame etmeye koyuluyorlar. Zorla alındığı takdirde, ellerine para geçmeyeceğini bildikleri ineklerini kesip o günün akşamına konserve yiyorlar. Gün geliyor konserveleri de ellerinden alınıyor. Haksızlığa o gün



için susmak, suskunluğun bataklığına bir gün dahi düşmek ağır bedeller ödettiriyor insanlara. Karşılıklı bir çatışma görmüyoruz film boyunca. Hep bir tarafın olayı kapatmaya çalıştığını gözlemliyoruz. Filmin yorumlarında yönetmenin feminizme göndermeler yaptığını okumuş olsam da Irka'nın kabullenmeye elverişli yapısını inkar edemeyeceğimizi düşünüyorum. Acizlik hissiyatı kabullenmeyi şart koşuyor zira...

Donbass Savaşı sırasında Malezya Havayolları'na ait bir yolcu uçağının düştüğü Ukrayna-Rusya sınırı iki karşıt görüşü de doğuruyor. Sözünü ettiğim Rusya karşıtı ve Rusya'nın yanlışlıkla düşürdüğünü iddia ettiği uçakları görmezden gelen başka bir kesim. Irkanın eşi ve kardeşi arasındaki çatışma yine haksız bir infaz ile son buluyor. Büyük balığın küçük balığı yemediği bir sirk gösterisi, karşı tarafı memnun etmiyor.

Hamileliğin son aylarındaki karakterimiz Irka; kendinden beklenmedik çeviklikte, dışarıdan bakıldığında anlamsız gözükebilecek çabalara giriyor. Duvarları yıkılmış evinde temizlik yapmak, çatısı olmayan evini değil kırılmış bebek arabasını irdelemek ve bombaların ardında tarlasının bakımını yapmak gibi şeyler bunlar. Anlamsız gibi gözükse de güdülmüş bir sürünün kurdu niteliğindedir. Bilhassa bebek arabasını tamir etmenin derin bir imge olduğunu düşünüyorum. Kendi yaşamlarından ümidini kesmiş birtakım insan, çocuklarının yollarını açmaya çalışıyor diyebiliriz kanımca. Ve daha birçok şeyi.

Ölüm ve doğum zıtlığını son perde dahil olmak üzere an be an işleyen yönetmenimiz kamerasını bir gerçekten başka bir gerçeğe çarpıyor.

Yalpalıyor, içimizdeki boşluk hissiyatını duyumsuyoruz. Yine de iyi ki hâlâ vicdanımıza kulak verebiliyoruz.

"Mutlu Son"

Film Kritikleri

Ayşe Şimşek

Bizi bu mutlu son kavramına ikna eden nedir diye düşünüyorum. Sonsuza kadar mutlu yaşadılar. Ölmediler yani. Ve mutsuzluk hayatlarında kusurlu bir ekti, başarısızlık gibi buna da yer yoktu.

Live video formatında Eve'le başlıyoruz. Şimdiki zaman. Zamanı tam anlamıyla mühürlemiş bile sayılmazsınız. Tüketim kültürü eleştirisi genelde objeler üstünde yoğunlaşır. Ana faz olan süjeyse tüketici, tüketicinin de oburlaşmasıdır. En yeni nesil paylaşım eleştirisi buradan büyüyor. Bir yatma rutini ile, intiharına giden birisinin kaydedilmesiyle, mahremlerin giderek silikleşmesi. Acılarımızın mahremiyetinin bile artık gölgelenebildiği bir yerde olduğumuzu hatırlatıyor. Hüzünler, korkular, aşklarımız işte mahremimiz olan bütün sırlar öylece ortada. Ve kitleye açtıkça, senin için mevcut alanlar ayıklandıkça, yalnız kaldığında bir çeşit uyuşukluk bir çeşit boşluktasın. Rutinler, bu düzlemde kendinin bile kendine ait olmadığı

bir robotlaşmadan başka ne olabilir?

Bir de Pierre var. Empati kurulmasını bile imkansızlaştıran bir anne figürüyle, rol yapıp kendini rolüne inandıranların arasında buna uğraşıp yine de başaramamış. Karaoke sahnesi gibi bir şaheseri olan ve teninin yazık mimikleriyle Pierre. Filmde en gerçek ve en tutarsız karakterimiz. Tek dayak yiyen, üzgünlüğü en çok gözümüze çarpan, empati kurabildiğimiz. İşlerin başında her şeyi eline yüzüne bulaştıran beceriksizliğiyle, misafirlere faslı hizmetçiyi ve işçileri takdim etmesi gibi örneklerle o beyaz ve steril burjuva partisinde -miş gibi yapamayan bir figür. Zarar gören doğrudan kendisi olmadığı sürece bunu meşru görebilen, zarar verdiğindeyse mecburiyet gibi birtakım zırvalar sarf edebilen ama en nihayetinde yine fraternite.

Ölememeler, doğamamalar, doğduğunda ölmek istemeler. Modern ve coşkulu bir ağıttı izlediğimiz. Yaşadılar denemez bir süre ölmediler sadece.

Haneke'nin barutu taze silahları bize doğrultması ilk değil. Sadece bu kez somut bir şiddet üzerinden değil de ayak izlerini göstererek soyut bir şiddetin te-tiğini çekti. Üstümüz hep barut. Mutlu Son.

Ebrar Keskin

Mutlu Son Haneke sinemasını çok ilginç bir noktaya taşıyor. Belki birçok filminde seyrettiğimiz şiddet, ölüm, aşk gibi tartışma noktaları bu filmde bir mutlu son ile tüm huzurumuzu kaçırarak biçimde ironikleştiriliyor. Haneke'nin bu devasa filmini iki yönden düşünmeye çalışacağım. Büyük oranda birleşecek olsalar da bu iki çıkış noktası "ölüm" ve "zaman" kavramları olacak.

Zaman üzerine düşünmek için Eva'nın canlı yayınları oldukça dikkate değer görünüyor. "Olay"ın anlık olarak sunulduğu, bağlamdan ve anlatıdan kopuk öylece mekanize bir biçimde tüm sıradanlığı ve yalınlığıyla sergilenmesi. Bu anlık canlı yayınlar ile zaman; tarihselleşen, kurgulanan ve geçmişle gelecek tayin edilmiş bir zaman akışından oldukça uzak. Anlık bir şimdiki zaman. Chul Han'ın ifadesiyle kokusu olmayan atomize bir zaman. Süreksiz bir şimdi. Devamlı yanıp sönen, giderek kalıcı olan her şeyden kurtulan, anlık etkileşim ve görüntülerle var olan sosyal medyanın gerçekliği de bu zamanın bir görüngüsü. Hayatın ve olayın bir sosyal medya perspektifinden sunulduğu, bugünün belki giderek yarı yarıya bir görme biçimine dönüştüğünü düşü-

nünce, filmin içine kesik kesik yerleşen, perspektifi değiştiren bu sahnelerin ne kadar dikkate değer olduğunu anlıyoruz. Belki de bu sosyal medya üzerinden okuduğumuz tekno dünyanın geldiği yer, zamanın yaşadığı bir dönüşümün sebebi değil, ikincil bir semptomu. Bir biçimi. Bu biçim Haneke'nin kendi sinematografisine içkinleştirilmiş görünüyor. İçkin diyorum çünkü bu bir eklenti değil, filmin imgeseli ve düşüncesi, filmin zamanı, kameraya alınan insan yüzleri, aktarılan insan halleri ile tamamına içkin bir bütünselle dahil.

Zaman üzerine düşünmek, "yaşam ve ölüm"le kurulan anlam ilişkisinin işaretlerini veriyor. Bu süreksiz ve noktasal zaman, o imkanları sınırsız büyük evin ve hayatın içinde; sevmeyi, iletişimi ve hatta ölmeyi imkansızlaştıran bir noktaya çıkıyor. Burada ölüm zaman dışı bir varoluş gibi görünüyor. Belirsiz, anlamlandırılmayan, zaman dışı bir çözücü. Dolayısıyla ölümün dahil edilemediği -buradaki- "zaman", yaşamayı da imkansızlaştırıyor. Bu her ne kadar bir tezatlık gibi görünse de öyle değil, ölümün yaşam dışı kalışı yaşamayı imkansız kılıyor. Yaşam tamamlayıcı bir döngü oluşturamıyor. Bilinçler; dağılmış, atomize bir zamanın sonsuz şimdileri içinde salınıyor.

Bunları düşünmek aklıma Dostoyevski'nin devamlı ölmeyi düşünen karakterlerini getiriyor. Gülünç Bir Adamın Düşü'nde mesela. Ölmek hep aklında olan bir adam, fakat bunun için bir anın gelmesini bekliyor. Doğru zamanı belki. Bu hayatında ölümün tamamlayıcı bir yeri

olduğunu düşündürüyor. Yaşama devam edecek isteği bulamayan bir adamın "doğru" zamanı beklemesi. Ölüm zamanı dışı değil, zamanın içinde bir konum arıyor. Fakat sonra ansızın karşısına biri çıkıyor. Ve tam da vakti geldiğine inanmışken ölüm yaşamı karşısında farklı bir pozisyona geçip yeni bir anlama açılıyor. Şimdi de Mutlu Son'daki Georges'ı düşünelim. O her an ölebilir. Bunun için doğru bir zaman yok. Aslında ölüme zamanın içinde yer yok. Bu yüzden belki de ölemiyor. Bu ancak ansızın gerçekleşebilir. Zihni her an ölüme hazır olmasına rağmen ölemiyor. Ölümün yolunu kolluyor. Bir düğün esnasında, doğum gününde veya tıraş olurken fark etmez. Doğru bir zaman yok bunun için. Ne zaman başarabilirse o zaman. Ama işte tam da bu yüzden ölemiyor belki de. Burada mutlu son çok iğneleyici bir ifade. Tüm rahatımızı bozuyor. Klasik bir kurguda ölüm-süz sonlara mutlu da desek bu ölememiş, bir son bile değil. Mutluluğu ve tüm mutlu sonları ironikleştiriyor.

Filmde karakterlerle yüzeysel bir ilişki kurulduğundan bahsetmek zor. Mültecilik konusu da dahil hiçbir meseleyi olduğu gibi analizci bir incelemenin konusu yapmıyor Haneke. Suriye hakkında yüz binlerce haber gördüm fakat ben Suriye hakkında hiçbir şey bilmiyorum diyor, medyanın ve gösterim biçimlerindeki sansasyonların farkında olarak. Göçmenleri anlatmak değil yaptığı şey, hayatımızın içine yansımaları, algılayışımız ve göremediklerimiz belki de ilgilendiği kısım. Filmdeki karakterler de öyle. Bir iş adamı, aile işi devredilecek pervasız

Pierre, eşlerinden ayrılmış iki yetişkin, faslı işçileri hepsi bir yere kadar filmin parçası. Gerekli kadar. Yüzeysellikleri yalnızlıklarıyla orantılı. Kendileri de dahil kimseyle yakın ve gerçek bir irtibat kuramadıkları her şeye mesafeli tek başlıklarını, hepsi filmin sinematografik atmosferinin birer parçası.

Annesini öldürmeye kalkışan kız ile yıllar önce Amour'da eşini öldüren adam. Çoğu kez birbirlerinden uzak kalarak da olsa ilk andan itibaren dedeyle torun arasındaki ilgi ve etkileşimin sezilmesi filmi çok ilginç bir noktaya çekiyor. Yaşlı adamın odasında ikisinin de ilk kez konuştuğu ve itirafta buldukları o büyük sahnede yalnızlıkları ve ölümlerle ilişkileri açığa çıkıyor. Filmde gerçek bir irtibat olduğu, samimiyeti hissettiğimiz tek sahne buydu belki de. Haneke de öyle söylüyor. 13 yaşında ailesi, arkadaşı neredeyse hayatla irtibat kuracağı kimsesi olmayan bir kız ile, yaşama tahammülü kalmamış yaşlı bir adamın bakışları aynı ifadesizlikte buluştu. Bu buluşma bir anlam doğuracak kadar güçlü değilse de tek bir an da olsa yalnızlıkların buluşmasıyla bilinç durumlarının birbirine akışı zamanda bir uzam oluşturdu.

Son olarak, sevdiği kişiyi öldürmek zorunda kalan bir adamın bununla nasıl yaşadığını Amour'da konu etmediğini ama Mutlu Son ile bunu anlatmaya devam etmek istediğini söylüyor Haneke. Bu irtibat iki büyük filmi, aşk, şiddet, yaşam ve ölüm çıkmazında korkunç bir mutlu sonla birleştiriyor. İki ayrı film oluşundan kaynaklı yaşlı adamın iki hayat kesitini boşluklu bir zamanla

düşleme almak, filmi içselleştirmeyi de imkanı kılıyor. Araya giren boşluk, tek bir film ile tamamlanmış bir anlatının önünü kapatıyor. Tahayyüle açılan, genişleyen ve genişleyen bir yaşam. İçine her seyircinin tek tek gireceği kadar geniş. Ölmeyi başaramayan bir adamın hikayesi.

Murat Çelik

Modern dünya bunalımlarına başka bir yönetimde rastlayamayacağımız derecede kendine özgü sinematografisiyle klasik şiddetten arındırılmış bir iç şiddet yoğunluğu üzerinden rahatsız edip aslında bunalımı ironikleştiren auteur yönetmen Haneke, *Amour (Aşk)* (2012) filminde Georges'ın yatalak eşini boğması bağlantısıyla *Mutlu Son* (2017) filmine geçiş yapmış. Bu bir yönüyle acıtıcı bir ironi hatta orantısız şiddet. Bu içsel şiddetin sarsıcılığı kanaatimce filmin 1-Sosyal senplisitesi, 2-Filmin sıradan-alışılmış akışında alışılmadık hatta Deleuzecü anlamda duyu motor bozumuna uğratan sessiz çılgınlıklarını, Bresson'un dediği gibi ne fazla ne eksik giden sinematografik gündelik yaşam atmosferi ile sağlamış. Film, bir telefon kamerasına çekilen yatmadan önceki tuvalet rutinin film kamerasına eşitlenmesiyle başlıyor ki bu sinematografikleşen gündelik yaşamın izlerinden filmin sonundaki Eve'in dedesinin intihar mutlu sonunu kamerasına alan ironisiyle bir modern (postmodern dediğinizi duyar gibiyim) zamanlar serencamı. Eve'in annesinin intiharının görüntüsüzlüğünden eşini boğduğunu anlatan dedenin ken-

dini tekerlekli sandalyeyle torununa ittirerek denize boğulmaya gitmesi içinde bulunduğumuz çağın bireysel çelişkiselliğini yansıtmaz sadece. Bir de sanatını yani bunun sinematografisini kurar Haneke. Seyirciyi kendi çelişkileriyle yüzleştirir. Tıpkı çocuğun babasının sevgi ve sevgisizliğindeki çelişkisini ortaya çıkarması gibi. Yaşayan insanın ruh tomografisinin imgesel şölenidir Haneke filmleri. Yer yer sıradan akış, rutin, çok karakter ile yaşadığımız sosyal dünyada aptallığımızı çekinmeden gözümüze sokan yönetmen, yer yer de hayatın bir köşesinden yerleştirilen telefon-instagram sosyal medya çekimlerinde olduğu gibi çok zekice ve cesurca itiraf-imgeleriyle anlama yetimizi zorlar. Sadece görüntü-video değildir artık 2000 sonrası insan zihinselinin parametresi. Aynı zamanda telefon ya da internet mesajlaşmalarıdır da ve bu kendi yerelliğin de olduğu gibi sunulmasında o kadar başarıya ulaşılmış ki seyirci filmin mi yoksa hayatın mı içinde oluyor şahitlikleri şaşırabilir. Bu usta kamera çekim açıları ve benzeri sinematografik unsurlar ile değil, içeriğin tanıdık insani doğasıyla alakalı bir sadeliği yakaladığı içindir. Korkmaz Haneke. Seyirciyi allak bullak etmekten, sarsmaktan korkmaz. Tüm biçimsel sanat elemanları ilkelerini şimdi yaşayan insana, bu insanların ilişkilerine göre değiştirmekten çekinmez. Bu yönüyle auteur yönetmen ve filmi *Mutlu Son*, yıl 2017 insanını, ailesini, yaşlısını, zengini, kölesini vb. tüm çıplaklığıyla görebileceğimiz sanatsallığı kurarak gösterir. Teşekkürler Haneke'ye. Bize insanı insanlardan görmemizi sağladığı için.



SELECTION OFFICIELLE
COMPÉTITION
FESTIVAL DE CANNES

ISABELLE
HUPPERT

JEAN-LOUIS
TRINTIGNANT

MATHIEU
KASSOVITZ

FANTINE
HARDUIN

FRANZ
ROGOWSKI

LAURA
VERLINDEN

EN TOBY
JONES

HAPPY END

EEN FILM VAN
MICHAEL HANEKE



VANAF 16 NOVEMBER IN DE BIOSCOOP

OFFICIEEL SELECTIE
FESTIVAL DE CANNES

"Jack'in Yaptığı Ev" Film Kritiği

Medine Özdemir



Kaos ve dehşet. Trier sinematografisinin üzerine kurulduğu iki temel yapı taşı. Jack'in Yaptığı Ev filminde de bizi şaşırtmayan Trier, bir seri katil olan Jack üzerinden birçok toplumsal ve felsefi tartışmayı gündeme getiriyor. İnşaat mühendisi olan ama aynı zamanda kendini bir mimar olarak gören Jack'in kendine bir "ev inşa etme" serüvenini izlediğimiz filmde film boyunca Jack'in Verge -İngilizcede sınır anlamına gelmektedir- adında biriyle konuşmasını ve eylemlerinin arka planını açıklamasını dinleriz ve bu diyaloglarda-

ki en dikkat çekici nokta ise Jack'in kendini hiç haklı çıkarmaya çalışmamasıdır zira sadece anlaşılmak istemiş gibi eylemlerine onun gözüyle bakmamızı ister.

Yoldaki kadını öldürdükten sonra cinayet işlemenin OBK (obsesif kompulsif bozukluk) nöbetlerini atlatmasına iyi geldiğini keşfeden Jack bir dizi cinayet işler ancak cezetlerden kurtulmak yerine onları kiraladığı bir soğuk hava deposuna götürür. İlk cinayetlerinde hem yakalanma korkusu hem de OBK nedeniyle aşırı titiz davrandığını

görüyoruz ancak yaşlı kadının cesedini arabanın arkasından sürüklerken yolda oluşan kan izlerinin üzerine yağmur yağması üzerine Jack bir tür kutsal bir şey yaptığı düşüncesine kapılır ve tüm yakalanma anksiyetesinden kurtulur, daha önceki cinayetleri bir nevi sanatını icra etmesi için "araç" olarak ve bir zahmet olarak görürken sonraki cinayetlerinde estetiğe daha çok önem vermeye başlar. Verge'in sadece kadınları öldürüyorsun ithamı üzerine Jack'in erkekler üzerinde bir Nazi deneyi olan "tek bir kurşunla en fazla kaç adam öldürülebilir?" deneyini yaparak, sevgilisi ve iki çocuğunu pikniğe götürür ve küçük çocuğa nasıl avlanacağını anlattıktan sonra aileyi aynı şekilde öldürmesi ve çocuğa bir avlanma geleneği olan "orman halkına hakaret" olarak öldürülen hayvanların sergilenmesini anlattıktan sonra aileyi de aynı şekilde sergiler. Derrida'nın yapı-bozumunu sanata uygulayan Trier tüm insani değerleri yok etme girişimindedir adeta. Film boyunca evini inşa etmeye çalışan ama istediği gibi bir ev yapamayan Jack'in yardımına tüm film boyunca sesini duyduğumuz Verge koşar ve Jack öldürdüğü insanlarla evini yapar. Doğum ve hayat gibi görece güzel şeylerdense film boyunca cinayet şeklinde ölüm görmemiz, Jack'in sevgilisinin -kadın güzelliği temsil eder- belki de kadın bedeninin en cinselleştirilen aynı za-

manda da en çok estetize edilen bölgesi olan memelerini keser ve memelerden bir tanesini polis arabasının camına bir ceza makbuzu yapıştırır gibi yapıştırması, diğer memeyi ise para gibi pis görülen bir eşyayı saklamak için kullanarak genel güzellik algısına karşı radikal saldırılarda bulunur. Jack bize bu yapı-bozumu "Ama eğer yüceltme küçük düşürücü bir işse neden yıkım ve tahrip etme de tam zıttını yapıp sanatı yaratmasın?" sözleriyle açıklar. 2011'de Cannes'da Melancholia filmi tanıttığı basın toplantısında "Hitler'i anlıyorum" cümlesiyle tepkileri üzerine toplayan ve Cannes'dan uzaklaştırılan Trier'in bir özür filmi niteliğinde olan Jack'in Yaptığı Ev festivalde giriş hakkı almış ama ana yarışmaya dahil edilmemiştir. Festivaldeki yerini hak eden bir film olduğu aşikar. Eğer yarışmaya dahil edilseydi birçok ödül alırdı kanımca. Rahatsız seyirler dilerim.



A woman with dark hair, wearing a light blue sleeveless shirt, is dancing in a club. She has her eyes closed and a serene expression. The background is blurred, showing other people in a dimly lit, warm-toned environment. The title 'Kürtajı' is written in a large, white, cursive font across the middle of the image, with 'Happening' in a smaller, white, cursive font below it.

Kürtajı

Happening

BİR AUDREY DIWAN FILMİ

"Kürtaj"

Film Kritikleri

Ebrar Keskin

Bir mesafesizlik biçimi olarak müstehcen. Çeşitli duygu-duyum durumlarının iradeyi ortadan kaldırarak bir dayatma biçiminde yaşatılması. Kürtaj filmi ise düşünme, karar verme iradesini seyircinin elinden almıyor. Seyirciye bu kadar yaklaşmasına rağmen mesafesini koruyor. Bresson'un dediği, başarının büyüklüğü oranında kılpayı başarısızlıktan kurtulmanın örneği belki de. Riskli bir noktada dursa da düşünme deneyimleme alanını kapatmamayı başarmış görünüyor. Dolayısıyla toplumsal birtakım normların etkisiyle böyle bir filmi sakınmak, saklamak hayatın apaçık yaşanan boyutlarına göz yummaya ve bir şeyleri ıskalamaya götürebilir. Kürtaj'ın seyirciye alan açan yalınlığı, sadece belli bir olgu için değil, daha birçok tartışmalı meselede de konuşulamaz konuları -saklamadan- fakat spekülatif işlevsiz bir kavrayışa da dönüştürmeyen bir açıklıkta düşünebilmenin örneği olmuş.

Burada Bresson'un Sinematografi notlarından bir alıntıyla devam edeceğim. "Taklit etmeye mecbur olduğumuz aşırı ruh durumlarından kaçınmak. (acı, korku vb.) O noktada her şey birbirine benzer." Kürtaj'ı bu bağlamda düşünürsek, büyük bir bedensel ve toplumsal yükün, tüm boyutlarıyla yaşattığı güçlü bir acı filme hakim. Bunun ortaklaşa bir duyuma götürece kadar büyük bir acı olduğunu söyleyebiliriz. Fakat bu, filmde bir kapanmaya gitmemiş. Aşırı duygu durumlarının ele geçirici etkisi, duyumun yaşanmasının ardından zihinsel bir yorgunluk ile orada hissedilenden ibaret bir an yaşatıyor. Tamamlanmış bir düzlem oluşturuyor. Dolayısıyla üzerine söylenecek bir şey kalmıyor. Öznelliği aynı potada eritiyor. Bir çeşit şiddet uygulanıyor. Kürtaj'da ise yönetmen düşünme alanını kapatmıyor. Fakat düşünmek zorunda bırakıyor belki. Acının sarıp sarmalayışı, seyreden bilincin kendi içkinliğine akışı hızlandırıyor. Bu etki boyutu yüksek duygu katmanı, içsel akışı ve kritiği



güçlendirerek yönetmenin kendine has bir "gerçek"le ilişki kurma biçimi olarak okunabilir. Farkın ve bilincin eritildiği bir zemin değil.

Yine Bresson'un "duygular olayları getirmeli, olaylar duyguları değil" dediği cümlesinin izini sürebiliriz filmde. Film Anne'nin içsel derinliğinde deneyimlerken tüm filmi saran duygu, olayları da getirdi. Bu eklenti bir duygu değil, bir insanlık bilincine işlemiş derin bir duygunun can-ladığı olayları izledik sanki.

Bir diğer nokta ise filmdeki yalınlık üzerine olacak. Kürtaj gibi birçok toplumsal olgunun bilimsel-dinsel-hukuki farklı düşünme katmanlarına taşınmadan önce tüm insani boyutlarıyla algılanabilmesi çok başka bir şey olmuş gerçekten. Diğer yazılarda da belirtilmiş ama filmi izlerken hayran kaldığım bu yalınlığı belirtmeden geçemedim. Yaşama hakkını, bir erkin, bir üst zümrenin kanaatini beklemeden herkese veriyor, hatta daha doğru ifadeyle bunu "verecek" bir yetki makamı-

nı tanımıyor. Bunun sonradan verilecek bir hak olmadığını o son derece yalın insani zeminde yaşananların çoklu boyutlarını deneyimlerken düşündürüyor.

Kadın ile yüzleşme bir anlamda beden ile yüzleşmenin görünen biçimi belki de. Toplumsaldaki bu yüzleşmenin hem seyrederken hem de filmin içinde çok farklı boyutlarına ulaşıyoruz. Belirleyici bir ilkeye gitmeden bir imgesel açık ediş ile düşünsel tartışma imkanlarının önünü açıyor film.

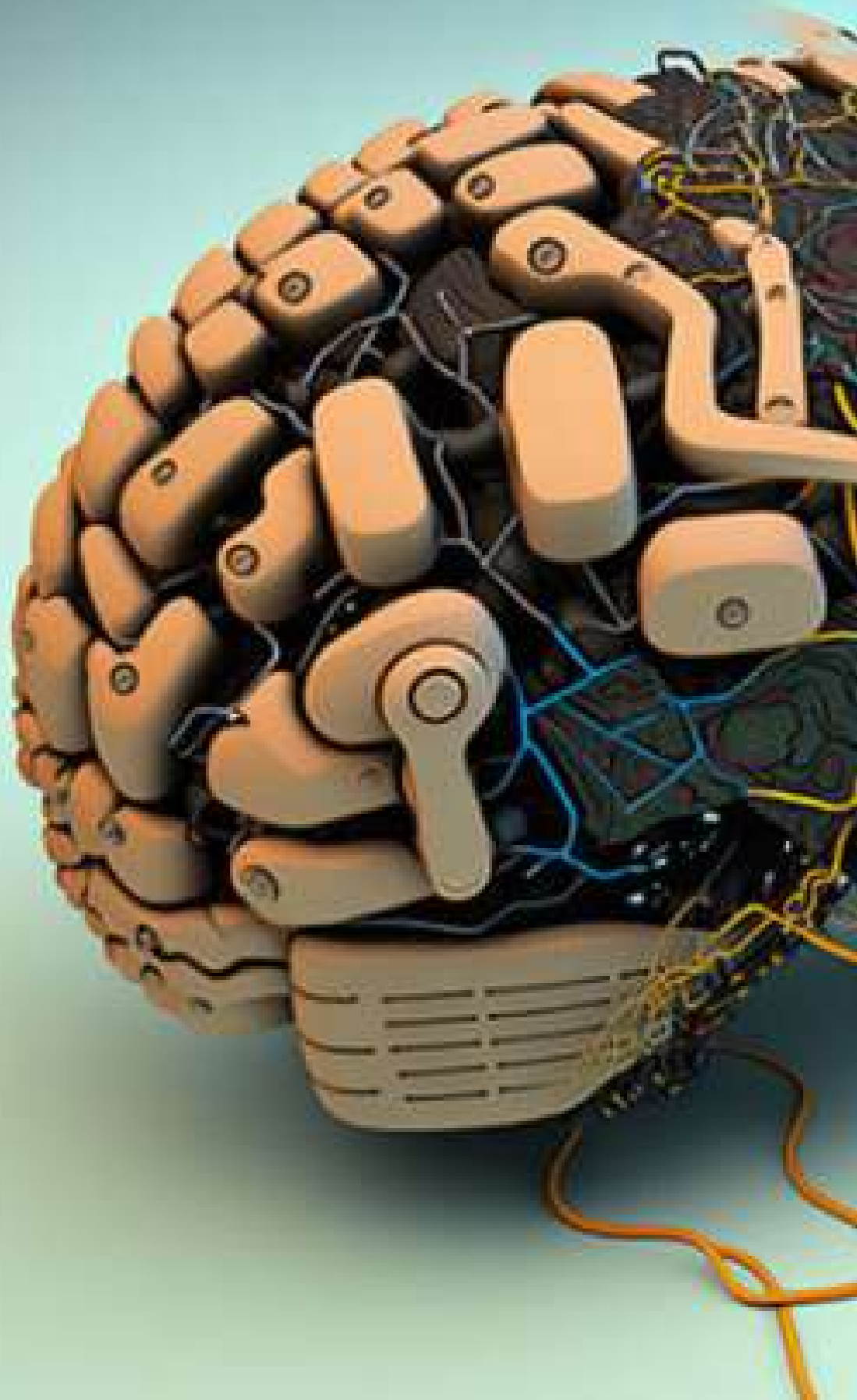
Murat Celik

Fransız yazar Annie Ernaux'nun 20 yıl önce yayımlanan Kürtaj romanının uyarlaması bir film. 1960'ların Fransı ama dünyada belki de bütün kadınların karşılaşılabileceği zorlukların çok gerçekçi bir serencamı. Film izlemek ve tavsiye etmek zor. Batı görsel-imgeselinde bir yönden, bizim ve bizim gibi kültürlerde iki yönden zor. Birincisi film çok acımasızca gerçekçi bir imgele

sahip. İkincisi ise temel amacı müstehcenlik olmasa da bizimki gibi kültürlerde müstehcen olarak görülebilecek görüntülere, imgelere sahip olması. Ancak şu da bir gerçek ki bu iki nokta filmde olmasa arzu, haz ve keyif mekanizmaları ile çekilen acıların sinematik imgeseli ve felsefi derinliği bu kadar etkili ele alınabilir miydi? Olmasaydı bu kadar etkili ortaya konulamayacağı gibi Yönetmen Audrey Diwan filmi romandan görsele, imgele ve sinematografiye taşıma yeteneği tartışılır hale gelirdi.

Filmin baş karakteri Anne'in tüm duygusal, duygusal, düşünsel durumlarının haz ve acılar makasında bireysel olduğu kadar toplumsal baskı sistemlerinde yansımalarını izleyiciye yaşatan imgesel başarı övgüsünü ifade etmemiz mümkün değil. Diğer taraftan alt gelir grubundan bir ailenin kızı Anne'in kürtaj meselesi yüzünden bir taraftan kanunlar, öbür taraftan toplumsal korkularla yaşadıklarına rağmen okuduğu okulu bitirip bir yanlışı yüzünden her şeyi berbat etmemek üzere cesaretle kararlı arayışı abartısız ve biçimsel olarak ajitasyona maruz olmadan seyirciye ulaşmadaki başarısı da göz ardı edilemez. Yakın plan çekimler, yüz ifadelerindeki doğallıkla sunulan imgesel yer yer tüm kadın sorunlarına tercüman olacak kristalize imgeselleği de yakalamış. Film ideolojik ya da feministik bir söylemsel slogancılığa kaçmadan hayatın içinden yaşanan zorluklara odaklanmakla kalmıyor yer yer ikileme kalınan felsefi ucu açıklığı

da yansıtıyor. Bir fetüs, bir canlı nüvesi annelik içgüdü ile karşılaşınca filmin sonuna doğru düşürülen fetüs bağı, o ana kadar istenmeyen bir hamilelikten kurtulmaya çalışan anne adayının kesememesi ile örneklendirilebilir. Burada imgeselden felsefi bir kavramsal çatışmaya gidilebilir. Anne adayını bebek adayını yok etme hakkına sahip mi? Ya da hukuki, biyolojik olarak hangi haftaya kadar bu mümkün olabilir? Tüm bu tartışmalara odaklanmak yerine bunu yaşayan karakterin yaşadıklarına yoğunlaşan film kanaatimce felsefi, hukuki, biyolojik ya da bazıları için dini bir sonuca ulaşmadan önce "insanı sadece insan" , "kadını sadece kadın" olarak hem bireysel hem de toplumsalda yaşadığı çıkmazlardaki yalnızlığıyla vurguluyor. Büyük farkındalığı hem imgeselde hem de kavramsala taşıyan verilerle kuruyor. İzlenilesi ve üzerine düşünölesi bir film.





BİLİM
KRİTİKLERİ



Hipokampüste Benlik ve Diğerleri için Bağlamsal (Contextual) ve Saf (Pure) Zaman Kodlaması:

Derleyen: Beyza Yılmaz.

Makale 30 Aralık 2022'de 28.771 impact factor'e sahip Q1 değerli Nature Neuroscience dergisinde yayınlanmıştır. 10 Nisan 2022'de başvurulup bu kadar kısa sürede yayınlanması önemli bir araştırma olduğunu göstermektedir.

Makalede, memelilerde zaman kodlamasının nasıl gerçekleştiği üzerine odaklanılmıştır. Hipokampal formasyon navigasyon ve epizodik bellek için kilit rol oynamaktadır. Her iki işlem de zamansal dizilerin kodlanmasına bağlıdır. Daha önceki çalışmalarda "zaman hücreleri"nin zamansal dizinleri encode ettikleri ortaya konmuştur. Yapılan bu çalışmada ise yarasaların hipokampal bölgele-

ri incelenerek farklı durumlarda zaman hücrelerinin nasıl tepki verdiği gözlemlenmiştir. Deneyler sonucu zaman hücrelerinin iki farklı gruba ayrıldığı görülmüştür. Birinci grup, yarasanın konum değişimine göre zamansal dizinler üreterek zaman ve mekânı beraber encode etmiştir. Bu grup contextual (bağlamsal) zaman hücreleri olarak adlandırılmıştır. İkinci grup ise mekânsal değişime bağlı olmaksızın sadece geçen zamanı encode etti. Bu grup ise pure (saf) zaman hücreleri olarak adlandırılmıştır. Bu grubun aralık zamanlamasının algılanmasında görev aldığı düşünülmektedir. Ayrıca ilginç bir şekilde yapılan deneylerde diğer yarasalarının durumuna bağlı olarak yani sosyal durumlara göre zaman hücrelerinin kendilerini yeniden dizdiği görüldü.

Makalenin limitasyonlarından biri ise ödül mekanizmasıyla zaman dizin aralıklarının ilişkisi hakkında bir şey söylememesidir. Her ne kadar ödül verilen deneylerde antisipasyon zamanı aralık zamanlamasına denk gelse de ödül sisteminin olmadığı durumlarda da benzer bir aralık zamanlaması görülmüştür.

Discussion kısmında da belirtildiği üzere bu makaleyi önemli kılan 4 ana bulgu vardır:

- 1.Makale zaman hücrelerinin ikili karakteri üzerine yapılan ilk çalışmadır.
- 2.Aynı ortamda konum değişimine göre farklı zaman kodlamaları olduğunu ortaya koyan ilk çalışmadır. Daha önce

uzamsal hafıza üzerine bu tarz bir çalışma yapılmamıştır.

3.Sadece zamanı kodlayan, herhangi bir davranış dizisine veya bağlama sahip olmayan saf zaman hücreleri, geçen zamanı tamamen kodlayan (elapsed time coding) nöronların herhangi bir türdeki ilk örneğini sağlamaktadır.

4.Geçen zamanı başka bir bireye bağlı olarak kodlayan hücreler bulunmuştur. Bu tür hücreler bugüne kadar bildirilmemiştir.

Dördüncü madde sosyal bağlamda davranışın zamansal dizinler üzerindeki etkisini ortaya koymaktadır. Deneyde biri dominant olmak üzere iki yarasa aynı odaya bırakılmış ve dominant olanın uçmasına göre gözlemci yarasanın zaman hücrelerinin tetiklenme aralıkları incelenmiştir.

Herhangi bir sosyal etkileşim zamansal koordinasyon gerektirdiğinden, diğerleri için geçen zamanın sinirsel bir temsili, sosyal hayvanların hayatta kalması ve üremesi için çok önemli olabilir.

Not: Kodlama: Nöronlar tarafından bilgi işleme çalışmasıdır.

Enkode etme: İşlenen bilginin beyin tarafından anlamlandırılmasıdır. Davranışsal çıktılar ile nöral sinyal ilişkisini karakterize eder.

Makale bağlantısı için: <https://www.nature.com/articles/s41593-022-01226-y>



İnsan Korteksindeki Çoklu Görev Temsilleri (Multitask Representations), Duyusalda Motora Bir Hiyerarşi Boyunca Dönüşür

Derleyen: Ebrar Keskin

Makale 28 Ekim 2022'de Nature Neuroscience dergisinde yayınlanmıştır.

Çalışmada aynı bireylerde, 26 bilişsel görev sırasında fonksiyonel manyetik rezonans görüntüleme tekniği kullanılarak insan korteksindeki çoklu görev temsillerinin geometrisi ve topografisi karakterize edildi. Elde edilen sonuçlar ile çoklu görev bilişini desteklemek için insan korteksinde çoklu görev temsillerini düzenleyen hesaplama ilkelerini ortaya koyuldu.

Tek değişkenli görev güdümlü fonksiyonel manyetik rezonans görüntüleme (fMRI) çalışmaları, beyin bölgelerinin uyarılara tepkilerini haritalayarak bilişsel uzmanlaşmanın mekansal or-

ganizasyonunu ortaya çıkardı. Bilişsel süreçlerin kortikal organizasyonunu tanımlamadaki bu ilk ilerlemelere rağmen, tek değişkenli görev aktivasyon çalışmaları, beyin bölgeleri içindeki temsilleri ve bu temsillerin nasıl dönüştüğünü ortaya çıkarma yetenekleri bakımından sınırlıdır. RSA (representational similarity analysis), farklı görev koşullarında çok değişkenli aktivasyonların benzerliğini (örneğin, fMRI'deki çoklu vokseller) karşılaştırarak bir beyin bölgesindeki görev temsillerinin geometrik özelliklerini ölçer. Bu şekilde birçok görevin incelenmesi, tek bir beyin mimarisinin birçok farklı işlevi yerine getirebilmesini sağlayan genel bilişsel ilkeleri açıklığa kavuşturabilir.

İnsan beyninin çoklu görev bilişine nasıl ulaştığını anlamak, insan bilişini neyin benzersiz kıldığını ve onu model sistemlere nasıl dönüştüreceğimizi anlamamanın anahtarıdır.

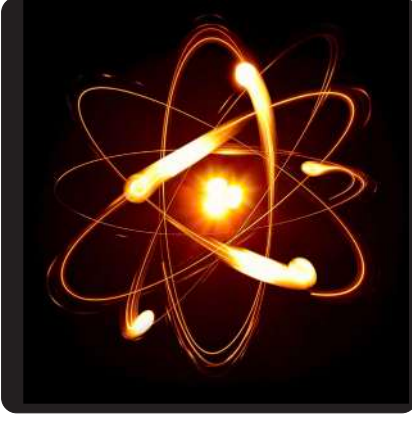
Son zamanlarda yapılan bir çalışma (2020), farklı beyin bölgelerinin tüm korteks boyunca birçok farklı görevi nasıl kodladığını araştırdı. Bu çalışma, kortekste görev temsillerinin kümeleşmesini ve hangi beyin alanlarının her bir görev türü için seçici olduğunu ortaya çıkardı. Temsillerin topografyasının kortikal hiyerarşiler boyunca nasıl organize edildiğini ve her beyin bölgesinin yerel temsili özelliklerinin bu kortikal hiyerarşi boyunca nasıl değiştiğini karakterize etmek için RSA yöntemi kullanılarak makaledeki araştırma, bu çalışma (2020) üzerinden ilerledi. Kor-

tical hiyerarşiler boyunca temsili dönüşümleri açıkça ölçmek, insan benzeri bilişsel işlemenin altında yatan hesaplama ilkelerine ilişkin önemli veriler sağlayacaktır.

Önceki çalışmaların çoğu, belirli bir görevin (örneğin, algısal görev) veya prefrontal korteks gibi belirli bir beyin bölgesinin temsili boyutsallığını değerlendirdi. Burada, birçok görevde ve korteksin tamamında temsili boyutsallığı değerlendirildi. RSA tabanlı teknikleri kullanarak, insan korteksinin çoklu görev temsili organizasyonu haritalandı.

Sonuç olarak, insan kortikal hiyerarşisi boyunca çok görevli temsili geometri ve topografyası karakterize edildi ve YSA'larda (yapay sinir ağı) benzer temsiller üreten mekanizmalar hakkında bilgi sağlandı. Genel olarak, görev temsili hiyerarşisinin analizi, görev temsillerini sıkıştıran ve genişleten duyusaldan motora bir gradyanı ortaya çıkardı. YSA'larda bu görev aktivasyonlarının modellenmesi, zengin bir eğitim rejiminin beyin verileriyle tutarlı temsilleri yeniden üretebileceğini ortaya çıkardı. Bu bulgu, görev temsillerini beyin benzeri bir şekilde öğrenen YSA'ların nasıl oluşturulacağını keşfetmek için bir çerçeve sağlar. Ayrıca makine öğrenimi modellerinde, yeni çoklu görev modellerinin nasıl oluşturulabileceğine dair yeni araştırmaları da teşvik etmesi bekleniyor.

Makale bağlantısı için: <https://www.nature.com/articles/s41593-022-01224-0>



Bilinç ve Kuantum Durumu İndirgenmesi—Hangisi Önce Geliyor?

Derleyen: Beyza Yılmaz.

Makale 2019'da *Activitas Nervosa Superior* dergisinde yayınlanmıştır. Dergi her ne kadar uluslararası skalada düşük çeyrekli olsa da Penrose-Hameroff bilinç teoremleri için özet niteliğinde olan bu makale temel teşkil etmektedir. Multidisipliner bir anlayışta bilince bilimsel bir zemin bulmak için Hameroff'un çalışmaları takip edilebilir. Hameroff güncel olarak hala bu konuda makaleler yayımlamaktadır.

Bilinç ve gerçeklik, kuantum mekaniğindeki "ölçüm problemi" aracılığıyla ilişkilidir. Ölçüm problemi, iki aleme bölünmüş bir dünyanın görünümüyle ilgilidir:

1-Parçacıkların belirli konumları ve durumları işgal ettiği maddi, makroskobik "klasik" bir alem.

2-Dalga benzeri parçacıkların aynı anda birden fazla olası durumu veya konumu

işgal ettiği, maddi olmayan, mikroskobik bir "kuantum" alem.

Kuantumun ilk dönem öncüleri gözlemin süperpozisyonları bozduğunu fark etmiştir. Bundan yola çıkarak SR (subjektif redüksiyon) fikrini öne sürmüşlerdir. Bu fikre göre bilincin dalga fonksiyonunun çökmesine neden olduğu söylenmiştir. Daha sonraları bu yaklaşıma Copenhagen yorumu denmiştir. Zamanının problemlerini çözmüş olsa da Copenhagen yorumu limitasyonları belirgin olmaması yönüyle problematiktir. Ayrıca Copenhagen yorumu bilimin sınırları dışında tutmaktadır. Ölçüm sorununda alternatif çözümlerde her bir durumun farklı evrenlerde gerçekleştiği ve paralel evrenlerin oluştuğu öne sürülmüştür. Bu çözüm ise test edilebilir değildir.

Roger Penrose 1989'da OR (objektif redüksiyon) fikrini ortaya çıkarmıştır. Penrose, OR ile klasik fiziğin dışında, bilincin mantıksal kaynağı olduğunu, her OR olayının bir "şimdi bilinçli" olduğunu, bir deneyimsel farkındalık anı olduğunu ileri sürmüştür. Bilincin çökmeye neden olmasından ziyade Penrose, çöküşün bilince yol açtığını (veya bilince eşdeğer olduğunu) ve OR ile bilincin uzay-zaman geometrisinin temel bir özelliği nedeniyle kendiliğinden oluştuğunu söylemektedir.

Bu dönemde mikrotübül çalışmaları yapan anesteziyolojist Stuart Hameroff Penrose'un sunduğu bilgisayar benzeri yapıların mikrotübüller olabileceğini öne sürmüştü ve Penrose ile birlikte bu

konuda çalışmalar ortaya koymuştur. Bu çalışmalar ile beraber orchestrated OR (düzenlenmiş OR) ya da yaygın adıyla Orch OR ortaya çıkmıştır. Mikrotübülleri birer kuantum bilgisayar olarak gören bu fikir kuantum fiziğiyle nörobiyoloji kesişiminin en önemli dayanağı olabilir. Bu çalışma ayrıca bilinci güncel bilimin bir nesnesi haline getirmiştir.

Makale bağlantısı için: <https://link.springer.com/article/10.1007/s41470-019-00053-0>



.....

In Vitro nöronlar, Simüle Edilmiş Bir Oyun Dünyasında Somutlaştırıldıklarında Duyarlılığı Öğrenir ve Sergiler.

Derleyen: Ebrar Keskin

Makale Neuron dergisinde 7 Aralık 2022 tarihinde yayınlanmıştır.

Özet: Nöronları dijital sistemlere entegre etmek, yalnızca silikonla mümkün olmayan performansı sağlar. Burada, yapılandırılmış bir ortamda nöronların

içsel uyarlamalı hesaplamasını kullanan bir sistem olan DishBrain sistemi geliştirildi. İnsan veya kemirgen kökenli in vitro sinir ağları, yüksek yoğunluklu çok elektrotlu bir dizi aracılığıyla in silico hesaplama ile entegre edilmiştir. Elektrofizyolojik stimülasyon ve kayıt yoluyla kültürler, atari oyunu "Pong"u taklit eden simüle edilmiş bir oyun dünyasına gömülür. Serbest enerji ilkesi yoluyla aktif çıkarım teorisinden çıkarımlar uygulanarak, kontrol koşullarında gözlemlenmeyen beş dakikalık gerçek zamanlı oyun içinde görünür öğrenme bulundu. Diğer deneyler, zaman içinde öğrenmeyi ortaya çıkarmada kapalı döngü yapılandırılmış geri bildirim önemini göstermektedir. Kültürler, sentetik biyolojik zeka, eylemlerinin sonuçları hakkındaki yetersiz duyuşal bilgilere yanıt olarak, amaca yönelik bir şekilde etkinliği kendi kendine organize etme becerisini sergilediler. Gelecekteki uygulamalar, zekanın hücreşel bağıntıları hakkında daha fazla bilgi sağlayabilir.

Daha önce bilim kurgu alanıyla sınırlı olan sentetik biyolojik zeka (SBI) oluşturmak için yaşayan nöronların hesaplama gücünden yararlanmak, artık insan inovasyonunun erişiminde olabilir.

SBI'ları somutlaştırmak, sözde bilişsel tepkiler de dahil olmak üzere biyolojik zekaya yönelik araştırmalarda bir paradigma değişiminin habercisi olabilir ve tek hücre ile popülasyon kodlama yaklaşımları arasındaki ayrımı anlama konusunda köprü kurabilir.

Teorik olarak, genelleştirilmiş SBI, biyolojik sistemlerin doğal verimliliği ve evrimsel avantajı nedeniyle yapay genel zekadan (AGI) önce gelebilir.

Nöronların, özellikle düzeneklerde, dış uyaranlara uyarlanabilir şekilde yanıt verme yeteneği, tüm hayvan öğreniminin temelini oluşturduğu için in vivo olarak iyi bir şekilde oluşturulmuştur. Bununla birlikte, bu çalışma, bu temel davranışı (amaca yönelik bir davranış) in vitro olarak belirleyen ilk çalışmadır. Biyolojik nöronal hesaplanmanın temellerini araştırmak için bu siliko-biyolojik sistemi kullanıldı. Kısaca, uyarlanabilir davranışı gerçek zamanlı olarak gösteren ilk SBI cihazını tanıtıyor.

Araştırmamanın Sonuçları:

1-Hesaplama için nöronal wetware'in büyümesi:

Kemirgen embriyolarının parçalanmış kortekslerinden alınan kortikal hücreler, besin açısından zengin ortamda büyütülebilir ve aylarca muhafaza edilir. Bu kültürler, çok sayıda dendritik ve aksonal bağlantı ile karmaşık morfoloji geliştirecek ve fonksiyonel BNN'lere yol açar.

2-Nöral hücreler, zamanla gelişen iyi karakterize edilmiş spontan aksiyon potansiyelleri gösterir.

Nöral sistemlerde yüksek uzaysal ve zamansal çözünürlükte elektrofizyolojik aktivitenin in vitro gelişimi haritalandı. Elektrofizyolojik olgun-

laşma, günlük aktivite taramaları ile izlendi.

3-Nöronal hesaplamayı kullanmak için modüler, gerçek zamanlı bir platform oluşturuldu.

DishBrain sistemi, nöronal hesaplama dan yararlanmak ve simüle edilmiş bir ortamda somutlaşan nöronlarla etkileşim kurmak için geliştirildi. Bu sistem, bir nöronal kültürdeki elektriksel aktiviteyi kaydedebilir ve nöronal ağdaki aktivite ile aksiyon potansiyellerinin üretilmesine kıyasla "duyusal" elektriksel uyarı sağlayabilir. Amaç, BNN'leri sanal bir ortamda somutlaştırmak ve kanıtlanabilir öğrenme etkilerini ölçmektir.

4-Duyusal bilgi girişinin yoğunluğunun arttırılması, performansın artmasına neden oldu.

DishBrain protokolü, her biri duyusal bilginin yoğunluğunu arttıran üç pilot çalışmayla geliştirildi. Ve genel olarak sonuçlar, duyusal bilgi miktarını artırmanın, hücre kültürü özellikleri sabit tutulduğunda bile performansı iyileştirdiğini desteklemektedir.

5-BNN'ler, bir oyun ortamında somutlaştırıldıklarında zamanla öğrenirler.

Seçilen parametreler kullanılarak FEP tahminlerini test etmek için, kortikal hücreler kontrol gruplarıyla karşılaştırıldı. Veriler, kontrol gruplarında bulunmayan her iki deney grubunda da önemli bir öğrenme etkisinin yanı sıra, önceki sonuçlara göre öğrenme yete-

neklerinin fareler ve insan hücreleri arasında farklılık gösterdiğine dair kanıtlar gösterir.

6-BNN'lerdeki öğrenme etkileri, ek ölçümlerde gözlemlendi. Toplu olarak, veriler, her iki deneysel kültürün de performansı iyileştirdiğini gösteriyor.

Grupların performansı ile oyun süresi arasında istatistiksel olarak anlamlı bir pozitif ilişki gösterdiği doğrusal regresyonlarda da görülebilir.

7-BNN'ler öğrenmek için geri bildirim gerektirir.

Öğrenme için geri bildirim türünün önemini araştırmak için, kültürler, hem MCC'ler hem de HCC'ler 3 gün boyunca 3 koşul altında test edildi ve günde 3 seans, toplam 486 seansla sonuçlandı.

Uyaran koşulu, Sessiz ve Geri Bildirimsiz koşullardan önemli ölçüde daha yüksek performans gösterdi. İlginç bir şekilde, Sessiz durum, daha küçük bir etki boyutuna sahip olmasına rağmen, geri bildirimsiz koşullardan önemli ölçüde daha iyi performans gösterdi. Daha da önemlisi, bu, bilginin tek başına yetersiz olduğunu gösterir; kapalı döngü bir öğrenme sistemi oluşturmak için geri bildirim gereklidir.

Günler boyunca takip edildiğinde hiçbir fark bulunmadı. Bu sonuçlar, elektrofizyolojik aktiviteyi değiştiren BNN'lerde görülen uyarlanabilir davranışın, çevre ile etkileşim kurmanın ve dolaylı olarak modellemenin ortaya çıkan bir özelliği

olabileceğini düşündürmektedir.

8-Elektrofizyolojik aktivitedeki dinamikler tutarlı bağlantı gösterir.

Dinlenme ve Oyun sırasında duyuşal bölgedeki aktivite ile her iki motor bölgedeki aktivite arasında önemli, güçlü pozitif korelasyonlar ortaya çıktı. Bu tür içsel modülasyon, bu kültürlerin gözlemlenen performansı ile tutarlıdır; uyarlanabilir oyun için motor bölgeler arasında özel aktivite değişiklikleri gerekli olacaktır.

Son olarak, bu sonuçları daha da desteklemek için, iki motor bölgesi arasındaki korelasyonun zaman içinde büyük ölçüde değiştiği bulundu.

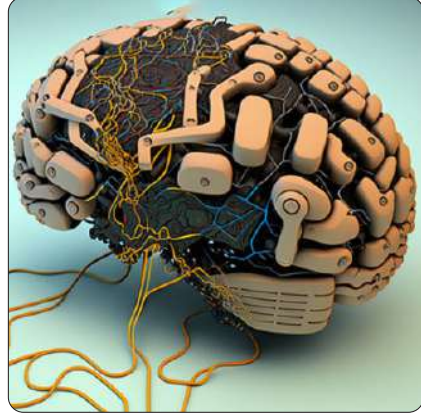
Nöral dokunun elektriksel stimülasyonunun nöronal aktiviteyi değiştirdiği gösterildiğinden, Oyun sırasında kültürlerin fonksiyonel plastisitesi, Dinlenme halindeki ile karşılaştırılarak değerlendirildi. Oyun sırasındaki kapalı döngü eğitiminin, antrenmandan önce Dinlenme'de ölçülen temel plastisite ile karşılaştırıldığında önemli ölçüde artan plastisite gösterdiği öne sürüldü, bu da fonksiyonel plastisitenin oyun sırasında yukarı regüle edildiğini gösterir. Kısaca, teorik olarak tahmin edildiği gibi oyun, çevre ile öngörülebilir alışverişler sırasında bilgi entropisini azaltırken, öngörülemeyen geri bildirim, oyun sırasında entropiyi artırdı.

9-Elektrofizyolojik aktivite, daha yüksek ortalama performans ile bağlantılıdır.

Yapılandırma düzeni göz önüne alındığında, oyun performansının elektrofizyolojik aktivitenin simetrisindeki sapmalarla yakından bağlantılı olduğu tutarlıdır.

Sonuç Olarak: Bu bulgular, girdi tarafından yönlendirilen sistematik bir şekilde zaman içinde öğrenen bir SBI sisteminin umut verici bir gösterimini sağlar. Sistem, BNN'ler tarafından gerçekleştirilen gerçek hesaplamaları değerlendirmek için benzersiz ortamların geliştirilebileceği tamamen görselleştirilmiş bir öğrenme modeli yeteneği sağlar. Bu, uzun süredir aranan bir şeydir ve salt in silico modellerin veya tek başına moleküler yolların tahminlerinin ötesine uzanır. Bu nedenle, bu çalışma, beynin dünya ve genel olarak zeka ile nasıl etkileşime girdiğini açıklayan teorileri desteklemek veya bunlara karşı çıkmak için kullanılabilir ampirik kanıtlar sunmaktadır. Nihayetinde, DishBrain sistemini geliştirmek için önemli donanım, yazılım ve wetware mühendisliği hala gerekli olsa da, bu çalışma, yaşayan nöronların duyularıyla aktif değişimde uyarlanabilir bir şekilde öğrenmek için hesaplama gücünü ortaya koyuyor. Bu, harici olarak tanımlanan hedefe yönelik davranışla yanıt veren SBI'ya ulaşmanın bugüne kadarki en büyük adımını temsil ediyor.

Makale bağlantısı için: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0896627322008066>



Organoid Zeka: Biyokompütasyonun Yeni Sınırı ve Bir Kaptı Zeka

Derleyen: Beyza Yılmaz

Organoidler, bir dokunun farklı fonksiyonlarını ve yapısal özelliklerini gösteren üç boyutlu doku yapılarıdır. Genellikle pluripotent kök hücrelerden elde edilirler. Birçok organ türü olduğu için tip ve boyut olarak değişiklik gösterirler. Organoidler, hücrelerin gelişimi ve etkileşimleri için yeni bilgiler sağlar.

Organoid temelli sistemler hafızanın kritik moleküler ve hücresel yönlerinin ve muhtemelen bilişin in vitro olarak kopyalanmasını vaat etmektedir. 28 Şubat 2023'te Frontiers in Science'da yayınlanan makalede bu gelişmeleri kapsayan organoid intelligence (OI) kavramı ortaya konmuştur.

Multidisipliner bir yaklaşıma sahip olan OI, bilimsel ve biyomühendislik geliş-

melerini etik açıdan sorumlu bir şekilde kullanarak beyin organoidlerinden yararlanılan gerçek bir biyolojik bilgi işlem biçimi olarak kurmayı amaçlamaktadır. Uyarın-tepki eğitimi ve organoid-bilgisayar arayüzleri aracılığıyla yeni biyobilgisayar modellerini etkinleştirebilecek teknolojiler halihazırda geliştirilmektedir. Çalışmada beyin organoidlerinin gerçek dünyadaki sensörler ve çıkış cihazlarıyla bağlanması, böylece birbirleriyle ve duyu organı organoidleriyle bağlandıkları bir sistem oluşturulması amaçlanmaktadır. Bu sistemde beyin organoidleri biyolojik geri bildirim, büyük veri ambarı ve makine öğrenmesiyle eğitilerek karmaşık arayüzlere olanak vermektedir.

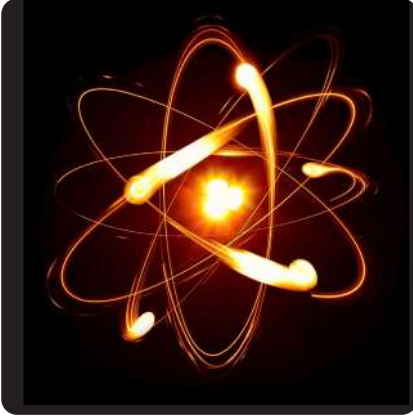
Beyin hem sıralı hem de paralel süreçleri yerine getirebilmektedir. Bilgisayarlar ise sadece sıralı işlemleri yerine getirebilmektedir. Beyin, basit süreçlerde makine öğrenmesine yenilse de karar verme mekanizmalarının kullanıldığı kompleks işlemlerde yapay zekaya fark atmaktadır. Bilgisayarlarla kıyaslandığında biyolojik öğrenme süreçleri hem daha kısa sürede hem de daha az enerjiyle öğrenme işlevlerini yerine getirebilmektedir. Aynı zamanda biyolojik öğrenmede bir problemin çözümünü öğrenmek için çok daha az tekrara ihtiyaç vardır.

Bu gözlemler bilimin yönünü silikon tabanlı bilgi işlem yerine biyolojik tabanlı, beyin tarafından yönlendirilen bir bilgi işlem sistemine doğru çevirmektedir.

OI sistemlerin artificial intelligence (AI) dan en büyük farkı AI'da bilgisayarlar beyin tarafından yapılan işlevleri insanın anlama biçimine göre yapmayı hedeflerken OI sistemlerde biyolojik sistemler silikon tabanlı sistemlerle entegre haldedir. Kısaca AI bilgisayarları daha çok beyne benzetmeye çalışırken OI organoidlerin nasıl bir bilgisayar gibi işleyebileceğini çözmeye çalışır.

Çalışmada OI tabanlı biyobilgi işlem sistemlerinin daha hızlı karar vermeye, görevler sırasında sürekli öğrenmeye ve daha fazla enerji ve veri verimliliğine olanak sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca, "kap içinde zekâ"nın geliştirilmesi, insan bilişinin, öğrenmesinin ve hafızasının biyolojik temellerini ve bilişsel eksikliklerle ilişkili çeşitli bozuklukları aydınlatmak için eşsiz fırsatlar sunma kapasitesine sahiptir. Nörodegeneratif bozukluklarda yeni terapötik yaklaşımların bulunmasına öncülük edebilir.

Makale bağlantısı için: <https://www.frontiersin.org/journals/science/articles/10.3389/fsci.2023.1017235/full>



Serebral Organoid Araştırma Etiği: Bilincin Bilincinde Olmak

Derleyen: Meryem Koç

Makale 2019 yılında Stem Cell Reports dergisinde yayınlanmıştır. Bir perspektif makaledir.

Makalenin amacı, invitro olarak kültürlenmiş ve "serebral organoid" olarak adlandırılan üç boyutlu nöral dokuların araştırmasının şu anda nasıl ilerlediği, organoidlerin fonksiyonel değerlendirilmesinde gelecekte alacağı muhtemel yönleri ve serebral organoid araştırmasında olası bilinçle ilgili etik sorunların nasıl çözülmesi gerektiği üzerine eğilmektir. Ardından gelecekteki serebral organoid araştırmaları için çıkarımlar sunmaktır.

Son zamanlarda, normal doku ve organların oluşum sürecini taklit ederek doku kök hücrelerinden veya pluripotent kök hücrelerden türetilen üç boyutlu organ benzeri dokuları içeren organoid araş-

tırmalarından dikkate değer bilimsel başarılar elde edilmiştir. Örneğin, in vitro olarak kültürlenmiş ve "serebral organoidler" olarak adlandırılan üç boyutlu nöral dokuların kullanımı, Alzheimer hastalığı, beyin tümörleri, otizm ve mikroensefalinin yanı sıra Zika virüsü enfeksiyonu ile ilişkili mikroensefali ile ilgili nöral gelişim ve hastalık modelleme çalışmalarına ileri düzeyde katkı sağlamıştır.

Bu tür ilerlemelerin yanı sıra, serebral organoidlerin kendilerinin de bilinç, biliş ve düşünme gibi zihinsel faaliyetlere sahip olma ihtimalinin olduğu savunuldu. Filozof Hilary Putnam tarafından formüle edilen ünlü "fıçıdaki beyinler" düşünce deneyiyle endişeler dile getirildi.

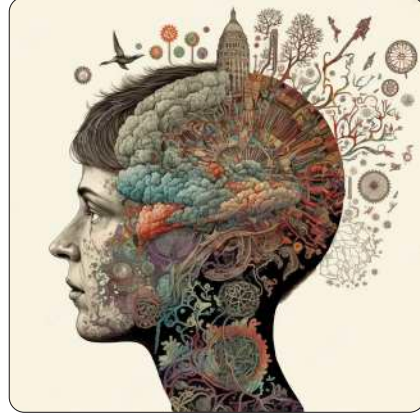
Bu tür endişelerin aksine, in vitro kültür yöntemlerindeki dikkate değer ilerlemeye rağmen, serebral organoidler şimdiye kadar yalnızca lokal sinir sistemi yapılarını yeniden üretebildiler. Zaman içinde nöral gelişim sürecini yeniden üretemediler. Günümüzde serebral organoidlerin bilinç sahibi olması veya yakında bilinç sahibi olması pek olası görünmüyor. Ancak gelecekte, araştırmacılar daha karmaşık yapılara sahip serebral organoidleri daha uzun süreler boyunca kültürlenebilirler. Dolayısıyla sonsuza dek serebral organoidlerin bilinç sahibi olmayacakları sonucuna da güvenle varamayız. Bu durum bazı etik kaygıların ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Serebral organoid araştırmalarında ki son gelişmelere ilişkin iki etik kaygı ortaya atılmıştır. İlki in vitro olarak yaratılan serebral organoidlerin ahlaki olarak dikkate alınması gereken herhangi bir bilince sahip olup olmadığı ile ilgiliyken, ikinci etik konu, insan beyni organoidlerinin transplantasyonundan kaynaklanan insan benzeri beyin fonksiyonlarına sahip insan olmayan hayvanlarla ilgilidir.

Son olarak makalede, temel araştırmalar, organoidlerin insan olmayan hayvanlara naklini içeren deneyler ve hastaya özel modelleme araştırmaları dahil olmak üzere mevcut tüm serebral organoid araştırmalarının yasaklanmaması gerektiği düşünülüyor. Ancak, yapılan çalışmalar ilerledikçe etik soruların ortaya çıkması muhtemeldir.

Gelecekte, bilincin ahlaki önemi perspektifini akılda tutarak, serebral organoidlerin ahlaki statüsü ve in vitro kullanımlarının sonuçları sadece filozoflar ve biyoetikçiler tarafından değil, bilim adamları tarafından da dikkate alınmalıdır.

Makale bağlantısı için: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6739740/>



İnsan beyni organoidlerinin tüzel kişiliği

Derleyen: Aleyna Gündüz

Makale, 3 Nisan 2023'te Journal of Law and Biosciences dergisinde yayınlamıştır.

İnsan beyni organoidlerinin insan pluripotent kök hücrelerinden, insan beyninin gelişim süreçlerinden yararlanılarak yaratılmış olması, birçok makalenin tartıştığı çeşitli etik kaygıları gündeme getirmeye devam etmektedir. Araştırmanın uygun şekilde düzenlenmesi için etik hususlar gereklidir, ancak yasal hususlar da önemlidir. Ancak şu ana kadar yasal konular etik konulara göre yeterince değerlendirilmemiştir. Bu nedenle bu makale, bu yasal konuların en temelini oluşturan insan beyni organoidlerinin yasal statüsüne odaklanmış ve insan beyni organoidlerinin tüzel kişi olarak kabul edilip edilemeyeceğini incelemiştir.

İnsan beyni organoid araştırmasıyla

ilgili üç ana türde gruplandırılacak çeşitli yasal konular vardır: birincisi, kaynak malzemelerin nasıl elde edilmesi gerektiği; ikincisi, insan beyni organoidlerinin yasal statüsü; ve üçüncüsü, akademikten ticari kullanıma kadar çeşitli olası kullanımlarla ilgili sorular.

Bu makalede, insan beyni organoidlerinin yasal statüsü ile ilgili en temel konulardan biri ele alınıyor: tüzel kişi olarak kabul edilip edilemeyecekleri.

"Tüzel kişi" terimi, yasal hak ve yükümlülükleri olan herhangi bir kuruluşa atıfta bulunan genel bir terim olarak kullanılıyor. Bu anlamda tüzel kişi insan veya insan olmayan bir varlık olabilir.

İnsan beyni organoidlerinin tüzel kişi olarak sınıflandırılıp sınıflandırılmayacağı sorusu iki alt sorudan oluşmaktadır. Birincisi, insan beyni organoidleri gerçek kişiler olabilir mi? İkincisi, insan beyni organoidleri tüzel kişiler olabilir mi?

Makalenin ikinci bölümünde insan beyni organoidlerinin gerçek kişiler olma olasılığı inceleniyor.

Üçüncü bölümde ise insan beyni organoidlerinin insan olmayan tüzel kişiler olma olasılığı inceleniyor.

Beyin ölüm kriterinden tartışma: Andrea Lavazza ve Federico Gustavo Pizzetti tarafından şöyle bir argüman önerilmiştir:

Birçok ülkede, gerçek bir kişinin haya-

tının yasal sonu, ya kalbin atmasının geri dönüşü olmayan bir şekilde kesilmesi ya da birinin beyni tüm sinirsel aktiviteleri geri döndürülemez bir şekilde durdurduğunda beyin ölümü ile tanımlanır, biri bu noktada yasal olarak öldü. Bu kriter göz önüne alındığında, bir insan beyin organoidi ilgili nöral aktiviteleri uyarabilirse, o zaman kesinlikle gerçek bir insan olarak hayatta mıdır?

Makalede bu konu iki farklı açıdan eleştirilir:

İlk eleştiri; gerçek bir kişi entegre bir organizmadır ve beyin, entegrasyonu gerçekleştirdiği için bu organizma için gereklidir. Ancak olgunlaşmamış insan beyni organoidleri böyle bir şeye sahip değildir. Dolayısıyla sadece nöral aktiviteler sergilemesi gerçek kişi sayılması için yeterli değildir. Uzak gelecekte ancak mümkün olduğu kanıtlanırsa böyle bir kapasite kazanacaklarına inanılmaktadır.

İkinci eleştiri ise bir işletmenin gerçek kişi olması için, öncelikle yasal olarak "doğmuş" olması gerekir. Gelecekte ne kadar olgun ve bilişsel olarak gelişmiş insan beyni organoidleri olursa olsun, bir rahimden doğmadıkları için mevcut yasalar uyarınca gerçek kişiler olarak sınıflandırılmazlar. Ancak gerçek kişilik koşulları nispeten esnektir ve devam eden tartışmalar altındadır.

Tüzel Kişilik-İnsan Dışı Tüzel Kişilik Teorileri: Bildiğimiz kadarıyla, insan beyni organoidlerinin tüzel kişiliği

hakkında önceki tartışmalar neredeyse tamamen doğal kişiliğe odaklanmıştı. Ancak, firmaya bakıldığında görüldüğü gibi, bir tüzel kişi gerçek kişi olmadan da tüzel kişi olabilir. Bu nedenle, insan beyni organoidlerinin tüzel kişiliği hakkındaki tartışmalar, böyle bir organoidin tüzel kişi olarak kabul edilip edilemeyeceğini de incelemedikçe eksiktir. Cevap, tüzel kişinin ne olduğunun anlaşılmasına bağlı olduğundan, insan beyin organoidlerine uygulanabilirliğini incelemeyen önce, en az sorunlu örnek olarak bir şirketin nasıl tüzel kişi olarak kabul edilebileceğini açıklayan bazı önemli teorilere değinmek faydalı olacaktır.

"kümülatif teori"ye göre, bir şirket, paydaşların bir araya gelmesinden başka bir şey değildir ve onun tüzel kişiliği, bu paydaşlar arasındaki çeşitli yasal ilişkilerin bir simgesinden başka bir şey değildir.

Beyin organoidleri paydaşlardan (insan olarak) oluşmadıkları için, bu teoriye göre bir beyin organoidinin tüzel kişi sayılması zor olacaktır. Buna karşılık, gerçek veya gerçek kişi teorisi, bir şirketi, paydaşlarından bağımsız olarak var olan ve kendi özellikleri nedeniyle tüzel kişiliği hak eden bir varlık olarak anlar. Mevcut olgunlaşmamış beyin organoidleri herhangi bir şeye sahip değildir. Psikolojik özellikleri nedeniyle, kendi özelliklerine göre tüzel kişiliğini tanımak biraz zor olacaktır.

Bununla birlikte, gelecekteki beyin organoidleri, zevk veya acı gibi çeşitli

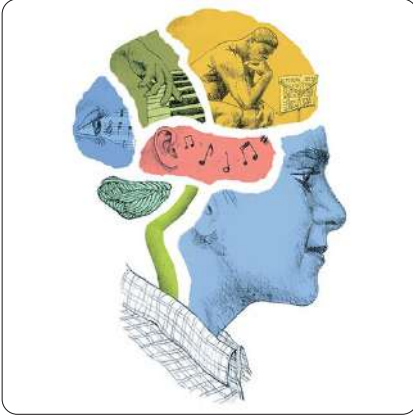
psikolojik özelliklere sahip olabilir ve refah konusu haline gelirlerse, bu onların tüzel kişiliği için bir temel oluşturabilir. Bu nokta aşağıda ayrıca incelenecektir.

Son olarak "yapay kişi teorisi", bir tüzel kişinin, belirli hukuki amaçlar için yasalar tarafından yaratılan tamamen kurgusal bir varlık olduğunu iddia eder. Bu, tüzel kişiler olacak varlıklar hakkındaki ontolojik soruları atlatır. Bununla birlikte, tüzel kişilik verilmesinde bazı pratik yasal amaçların olması gerekir. Bu nedenle bu teori, kritik bir soru yanıtlandıktan sonra en çok insan beyni organoidlerine uygulanabilir görünmektedir: İnsan beyni organoidlerine tüzel kişilik vermenin yasal amaçları ne olacaktır?

Sonuç olarak, mevcut beyin organoid teknolojisi birçok yönden oldukça sınırlıdır ve insan beyin organoidlerinin gerçek veya tüzel kişiler olabileceği bir aşamaya henüz ulaşmamıştır. Tüzel kişilik sorununun yanı sıra, birçok yasal sorun, insan beyni organoidleriyle ilgili mevcut ve gelecekteki araştırmaları çevrelemektedir.

Bu makale sorunun genel bir resmini sunsa da, bireysel sorunları derinlemesine incelememektedir.

Makale bağlantısı için: <https://academic.oup.com/jlb/article/10/1/lsad007/7100056>



Epilepside Mozart K448 Etkisi için Önemli Olan Müzikal Bileşenler

Derleyen: Beyza Yılmaz

Makale 2021 yılında Nature Scientific Reports dergisinde yayınlanmıştır.

Epilepsi, beyin kabuğundaki sinir hücrelerinin anormal ve aşırı elektriksel deşarjı sonucu ortaya çıkan ani, tekrarlayıcı ve tanımlanabilen bir olayla tetiklenmemiş nöbetler ile karakterize bir durumdur. Epilepsi, küresel nüfusun yaklaşık %1'ini etkiler ve bu insanların 1/3'ü ilaca dirençli epilepsiden mustarıdır. Nöbetler ve bunlarla ilişkili eşzamanlı hastalıkların (komorbiditeler) yanı sıra, epilepsili kişiler interiktal epileptiform deşarjlar (IED'ler) yaşarlar. IED'ler, tipik olarak epileptik ağ bağlantılı nöral popülasyonların kısa, eşzamanlı ateşlemesinden kaynaklanır. IED için yapılan birçok çalışma müziğin noninvaziv veya farmakolojik olmayan bir nöromodülasyon tedavi yöntemi olabileceğini göstermektedir. Spesifik

olarak, Mozart'ın D Majör İki Piyano Sonat'ının (K448) scalp-EEG' bulgularında iktal ve interiktal epileptiform aktiviteyi azalttığı görülmüştür. Mozart'ın C Majör Piyano Sonatı (K545) adlı başka bir bestesi dışında, K448'in terapötik özellikleri diğer müzikal uyarılarla tekrarlanamamıştır. Daha önce test edilen uyarılar, diğer Mozart besteleri, Beethoven-Fur Elise ve K44810'un yaylı versiyonu olarak kaydedilmiştir.

Bu çalışmada, (1) refrakter epilepsili erişkinlerde intrakraniyal Stereo-EEG ile önceki scalp-EEG bulgularını doğrulanabilirliği, (2) "Mozart K448 etkisi" ve (3) "Mozart K448 etkisi"nin tercihli beyin ağlarıyla (preferential brain networks) ilişkili olup olmadığı incelenmiştir. Ayrıca müzik tercihi ve arttırılmış gama frekanslarına sahip müziklerin etkisi de incelenmiştir.

Makalede müziğin terapötik etkisini ortaya çıkarmak için gereken minimum maruz kalma süresi ve yeni müzik değiştirme yöntemlerinin bu fenomeni geliştirip geliştiremeyeceği test edilerek geçmiş bulgular bir üst düzeye taşınmıştır. Bilindiği kadarıyla bu araştırma, epilepsili kişilerde "Mozart K448 etkisi" için müzikal segment sınırları ile spektral güç değişiklikleri arasındaki ilişkiyi sistematik olarak değerlendiren ilk çalışmadır.

Bulgular; epilepsi için terapötik potansiyele sahip olabileceklerinden, Mozart'ın K448'ine benzer yapısal özelliklere sahip diğer sonatların gelecekteki araştırmalarını desteklemektedir. So-

nuç olarak, çalışma Mozart'ın K448'inin anti-epileptik özellikleri için önemli olabilecek intrakraniyal mekanizmalara ilişkin fikir vermektedir.

Makale bağlantısı için: <https://www.nature.com/articles/s41598-021-95922-7>



İnsan Beyninin Yapısal Bağlantısındaki Yerel Dil Farklılıkları:

Derleyen: Beyza Yılmaz

Makale NeuroImage dergisinde 15 Nisan 2023 tarihinde yayınlanmıştır.

Sinir bilimciler insan beyinde ayrıntılı ve kapsamlı bir dil işleme sistemi olduğunu ortaya koymuş bulunmaktadır. Birçok çalışma fonolojik bir ağ ile birlikte evrensel nöral dil ağını oluşturan sentaktik ve semantik ağlar tanımlamışlardır. Her ne kadar evrensel bir ağ öne sürülse de dünyadaki diller ses, sentaks ve anlam biçiminden ay-

rışmaktadırlar. Bunun üzerine geçmiş çalışmalarda beyin fonksiyonlarının dil çeşitliliğine sahip kültürlerde değiştiği ortaya konmuştur. Fakat bu dillerin karakteristiklerinin beyin yapısı üzerine etkisi bir soru işareti olarak kalmıştır. İncelediğimiz makale, dillerin karakteristik özelliklerinin dil işleme mekanizması üzerinde ne kadar etkili olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır.

Nöral dil ağı; fonoloji, sentaktik bilgi ve kelime haznesinin birleşmesiyle oluşan bir temel sisteme sahiptir. Bu ağ, beyin konuşma ağına rol alan yapılarla desteklenmektedir. Dil kullanımı bu ağlar arasındaki iletişimi beyaz madde sistemleriyle kurarak bilgi değiş tokuşunda bulunur. Beyaz madde bağlantıları kullanılan dilin ihtiyaçlarına uyum sağlayarak değişimle bilinmektedir.

Çalışmada farklı dil ailelerinin kompleks üyelerinden olan Almanca ve Arapça seçilmiştir. Hint- Avrupa dil ailesine mensup olan Almanca karmaşık bir gramer sistemine sahip bir dildir, kelime sırası oldukça esnektir ve uzak cümle öğelerinin bağımlılık ilişkilerinin miktarı yüksektir. Sözcükler tipik olarak bir köke öneklerin veya soneklerin doğrusal ve sıralı bir şekilde birleştirilmesiyle oluşturulur.

Arapça, "kök tabanlı" bir sistem kullanan Sami bir dildir. Çoğu kelime morfolojik olarak karmaşıktır ve öncelikle doğrusal olmayan veya art arda sıralanmayan zengin bir morfolojik yapı ile karakterize edilir.

Almanca konuşan bireylerde ağırlıklı olarak sol lobda dille ilgili belli bölümlerin aktifleştigi görülmüştür. Arapçada aynı bölgelerin her iki lobda da aktifleştigi görülmüştür. Arapçanın kök tabanlı kompleks morfolojisinin temporo-parietal semantik sistemde Hint-Avrupa dil ailesine göre daha güçlü bağlantılara yol açabileceği düşünülmektedir.

Çalışma, Almanca konuşan bir gruptaki sentaks ağının, Arapça konuşan katılımcılara kıyasla daha güçlü yapısal bağlantısını ortaya çıkarmıştır. Bunun Almanca'da bulunan daha karmaşık sentaktik kodlamayı yansıtabileceği öne sürülmektedir. Buna karşılık, sözcüksel-semantik ve fonolojik süreçlerde yer alan Arap dilinin zengin morfolojisi, temporal ve parietal loblar arasındaki bağlantıların modülasyonu ile sonuçlanmış olabilir. Ayrıca bu morfolojik özellikler, inter-hemisferik bağlantının artmasına yol açmış olabilir. Sonuçlar, insan beynindeki yapısal dil ağının kişinin ana dilinin gereklilikleriyle modüle edildiğine dair kanıt sağlamaktadır. Bilişsel alanda, bu bulgular, insan beynini şekillendirmede çevre ve davranış arasındaki etkileşimi genel olarak anlamamız için gereklidir.

Makale bağlantısı için: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1053811923001015>



Bilim İnsanları İnsanlığı Nasıl Modelliyor? Biyomedikal Araştırmalarda İnsan Organoidlerinin Niteliksel Bir Çalışması

Derleyen: Aleyna Gündüz

Makale 2023'te Social Science & Medicine dergisinde yayınlanmıştır.

Bu makale, bilim adamlarının insanlığı organoid teknolojilerde modelleme uygulamaları ve açıklamaları üzerine ampirik nitel bir çalışma sunmaktadır. Eylül 2020 - Mart 2022'de yapılan gözlem ve belgesel araştırmalarla tamamlanan 25 röportaj analiz edilerek, araştırmacıların organoidlerdeki insanlığı nasıl modellediğini karakterize eden dört tema belirlenir ve tartışılır.

Araştırmanın amacı, insanın ne olduğunu (veya gerçekte olması gerektiğini) kanıtlamak değil, biyomedikal araştırmacılarının insan organoidlerini yaparken ve kullanırken kendi uygulamalarında neyi kastettiklerini öğrenmek.

Organoidler, in vitro (bir organizmanın dışında) büyütülebilen ve in vivo (bir organizmanın içinde) doku veya organların işlevini taklit edebilen kök hücre tabanlı üç boyutlu, çok hücreli canlı sistemlerdir. Bununla ilgili başka önemli bir makalede şu ifade yer almakta : “Her kök hücrenin içinde, gerçekleşmeyi bekleyen bir organ vardır; biyologlar bunu nesillerdir biliyorlar.”

Organoidlerin değeri, temel bilim içgörülerini klinik uygulamalara çevirme konusundaki benzersiz kapasiteleriyle insan hastalıkları araştırmalarında devrim yaratma potansiyellerinde yatmaktadır.

Yukarıda bahsedilen dört tema: Approximation (Yaklaşım), Substitution (yerine koyma) , Simplification (kolaylaştırma) ve Diversification (çeşitlendirme)

Approximation : “Temelde in vivo olarak insana gelebileceğimiz kadar yakınız.” Bilim adamları için organoidler, insan biyolojisine yaklaşmak için güçlü araçlardır çünkü onlar, yaşayan insanlar üzerinde daha önce mümkün olmayan deneyler yapmaya en yakın şeyi temsil ederler.

Substitution: “Organoidlerle ilgili gerçekten sevdiğim bir başka şey de, hayvan modellerini kullanmak zorunda değilsiniz.”;“Bence bu, klinik deneylere kesinlikle girmek istemediğiniz şeyleri ayıklamanın bir yolu olacak.”

Ancak, yanıtlayıcılara göre insan organoidleri, hayvanların kullanımının doğrudan yerine geçemezler ve yapımlarında hayvansal materyallerin kullanımından bağımsız da değildirler. İnsan olmayan

primatlarla klinik öncesi deneylerin riskini azaltabilir, ancak aynı zamanda birçoğu, in vivo niş (ör. organizma ortamları) olarak kullanılan, artan çeşitlilikteki hayvanların kaydedilmesini gerektirir.

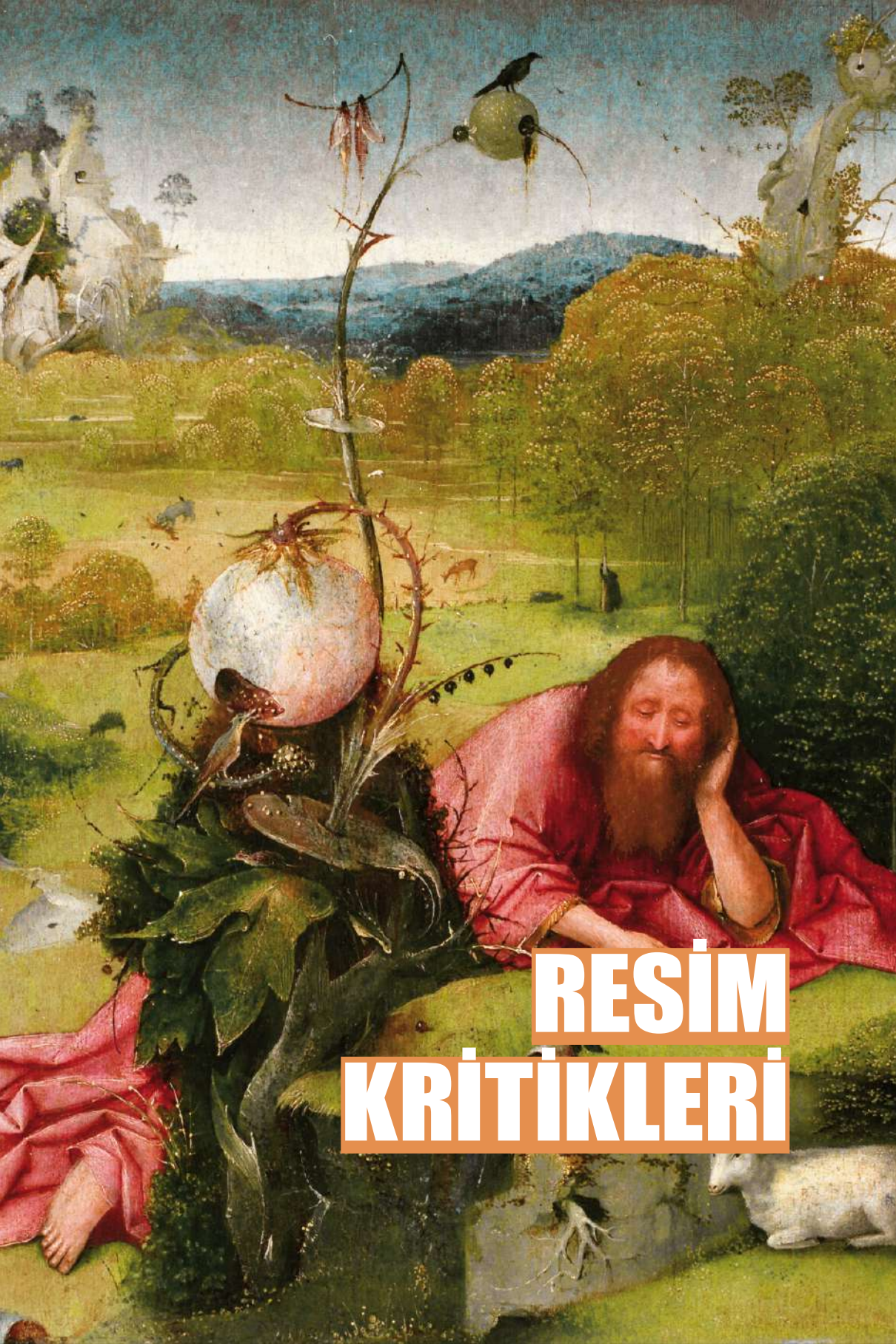
Diversification: Bireyler ve belirli popülasyonlar arasındaki farklılıklar, organoid araştırma kapsamında ele alınmakta ve faaliyete geçirilmektedir. Cinsiyet farklılıkları, organların ve dokuların gelişimini, işlevini; dokuların ve hücrelerin belirli farmasötik ilaçlara nasıl tepki verebileceğini etkileyebileceğinden, organoid araştırmasında önemli hususlar olabilir.

Discussion bölümünde ele alınan konu: Bir insanı organoid insan yapan nedir?

- 1.Organoidler hücrelerden daha fazlası, ancak organizmalardan daha azdır.
- 2.Gelişmekte olan biyoteknolojilere çok türlü bir yaklaşıma duyulan ihtiyaç
- 3.Yeni insanın aydınlatıcı teknolojileri
- 4.Araştırma modellerinde insanı anlamak için eleştirel sosyal bilimler yaklaşımı geliştirmek

Sonuç olarak, bu makalede keşfedilen teknolojiler, insan organizması ve insan vücudu dışındaki hücrelerin manipülasyonu ve modifikasyonundan kaynaklanabilecek potansiyel terapötik müdahaleler hakkındaki anlayışımızı genişletmeye katkıda bulunuyor.

Makale bağlantısı için: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S027795362300031X>



RESİM KRİTİKLERİ



The Temptation of St Anthony
Hieronymus Bosch

Dünyevi Zevkler Bahçesi

Semanur Ergin

Hieronimus Bosch, asıl adıyla Jeroen Anthoniszoon Van Aken, 1450-1516 yılları arasında yaşadığı düşünülen 15. yüzyıl rönesansının Avrupa'daki önemli, hatta en önemli temsilcilerinden biri olan Hollandalı bir ressamdır. Yaşadığı düşünülen diyorum çünkü Bosch ile ilgili günümüzde çok fazla bir veriye sahip olmamakla birlikte, gizemini -hâlâ ama hâlâ- oldukça koruyan ve sanat tarihçilerini zorlayan bir ressam kendisi. Hakkında çok az kayıt bulmakla beraber, kendisine ait olduğuna emin olduğumuz eserler 25 adettir. Bunların dışında kendisine atfedilen fakat üzerinde herhangi Bosch'a ait bir iz veyahut bir imza olmadığı için (Bosch o zamanlar uzun bir süre eserlerine imza ve tarih atmadı.) ona ait olduğu kanıtlanamayan eserler de bulunmakta. Bu nedenle yazımın geriye kalan kısımlarında da, Bosch'un hayatı hakkında çok net ve keskin ifadelerin pek de yer almayacağını en başında belirtmek isterim.

Bosch, bu ismi doğduğu, hayatının büyük bir kısmını burada geçirdiği ve sevdiği bir şehir olan Hertogenbosh adlı şehirden esinlenerek kendisine vermiş ve imzalarında bu ismi kullanmıştır. Toplanan bilgiler ışığında doğduğu yerin spiritüel ve dinsel yaşamıyla sıkı bir ilişkisi olduğunu söyleyebiliriz. Ressam ve zengin bir aileden gelmiştir ve babasının da dahil olduğu, Avrupa genelinde o dönem 10 bin civarı üyesi olduğu tahmin edilen bir Meryem Ana'nın Kardeşleri (Brotherhood of Our Blessed Lady) Hristiyan cemaatine dahil olmuştur. Bosch'un babası Anthonius Van Aken'in bu tarikata bir çeşit sanat danışmanlığı yaptığı düşünülmektedir. İlerleyen zamanlarda Bosch'un da babasının izinden giderek bu tarikatta danışmanlık ve eğitmenlik yaptığı bilinmektedir. Bosch'un günümüzde bilinmesinin sebebi de o dönemde tarikatın dışına çıkarak soylulardan, kraliyettekilerden de siparişler aldığı için daha büyük bir kitleye ulaşmasıdır.

Bunun dışında İspanya'ya ve İtalya'ya gittiği bilinip dönemin İspanya kralı II. Felipe tarafından eserlerinin beğenilmesi ve alınması sebebiyle İspanya'da oldukça ün kazanmıştır. Eserlerindeki ateş, yangın tasvirlerinin doğduğu ve hayatının çoğunluğunu geçirmiş olduğu Hertogenbosh şehrinde, Bosch yaklaşık 13 yaşlarındayken meydana gelen büyük yangından mütevellit bir çocukluk travması olduğu ve eserlerine bunu ateş tasvirlemesiyle yansıttığı düşünülmektedir.

Bosch'un eserlerinde "triptik" adı verilen genellikle kilisede, sunağın üst kısmına yerleştirilen birbirine menteşelenmiş, açılıp kapanabilen üç ahşap levhadan oluşmuş ürünleri görüyoruz, tıpkı Dünyevi Zevkler Bahçesi'ndeki gibi. Triptiklerde genellikle ortada İncil'den önemli bir sahne, iki yanında da bağışçılar ya da azizler yer alır ancak Dünyevi Zevkler Bahçesi'nde her üç panel de eşit derecede hikayenin bir parçasıdır. Bu eseri seçmiş olmamdaki temel sebep, ilk gördüğümde beni oldukça hayrete düşüren, içine girdikçe yeni yeni figürler ve tasvirler keşfettiğim, Bosch'un elinden çıkmış ve sanat tarihçilerini tam anlamıyla iki gruba ayırmış bir şaheser olmasıydı. İçerisinde hiçbirinin birbirinin aynısı olmayan 300'den fazla figürün bulunduğu eser, katı hristiyanlıktaki günah hakkında bir resimdir. Triptik tarzındandır ki açılıp kapanabilen bir yapıdadır. Kepenkler kapatıldığında gri-yeşilimsi tonlarda küresel bir şekil bizi karşılıyor. Sol üst köşesinde elinde İncil ile oturmuş bir tanrı figürü görmekteyiz. Kanatların

sağ üst ve sol üstünde yazılı Latince yazılarda ise "O dedi ve her şey oldu. Onun emriyle her şey yaratıldı." yazmaktadır. Tıpkı İslam'daki "Kün fe yekün" (O, ol der; hemen oluverir.) kalıbı gibi diyebiliriz.

Kepenkler kapalı haldeyken gördüğümüz bu manzara, dünyanın yaratılışının 3. gününü temsil etmektedir. Çünkü görünüşteki bu renksizlik, ışığın yokluğu ve ayrıca henüz insanların ve hayvanların dünya üzerinde olmaması buna işaret eder. Kepenkler açıldığında ise üç kısma ayrılır. Resim ilk bakışta kaotik ve bunaltıcı gibi görünse de titizlikle planlanmıştır. Dünyevi Zevkler Bahçesi'nin, rönesans sanatında norm haline gelen doğrusal perspektifi göz ardı ettiği söylenir. Ben bu düşünceye katılmıyorum. Dikkatli bakarsak orta panelde, en orta kısımda gizlenmiş bir yumurta figürü görürüz. Bu, paneldeki tek çatlamamış yumurtadır. Bunu ufuk noktası olarak kullanırsak, üç panelin de ortak bir şekilde birbirine bağlandığını görürüz. Resim üç kısma ayrılır: ön plan, orta plan ve arka plan. Ön plan en önemli ayrıntıları içerir. Orta plandaki her panelde bir su kütlesi vardır: Fıskiyesi küçük bir göl, kadınların yüzdüğü bir havuz ve donmuş bir göl. Arka planda kuleler görmekteyiz. Cennette insan eli değmemiş, kendiliğinden oluşan, cehennemde ise insan yapımı. Ayrıca her panelde merkezi bir eksen vardır, bu farklı şekillerde üç panelde de tekrarlanır.

Tüm bu unsurlar Dünyevi Zevkler Bahçesi'ni bir araya getirir ve ince detaylarla planlanmış olduğunu rahatlıkla gö-

rebiliriz. Bosch, o dönemdeki Hollandalı ressamlardan farklı olarak, boyanın kalın bir şekilde uygulandığı "İmpasto" tekniğini kullanmıştır. Yüzeye doku kazandıran fırça darbelerini kabartma olarak net bir şekilde görebiliriz. Bosch'un resimlerine modern düşünce tarzıyla bakamayız. Çünkü günümüzde seksin insanlığın temel bir parçası olduğu rahatlıkla kabul edilebilirken, Ortaçağ'da seks, insanlığın düşüşüne katkıda bulunan bir unsur olarak görülüyordu. Bosch'un imgeleri -ne kadar tuhaf olursa olsun- son derecede ahlakçı bir bakış açısıyla örtüşür. Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi'ni resmettiğinde insanlar cennet ve cehenneme kesin olarak inanıyordu. Şeytan önemli bir figür haline gelmiş, sapkınlar ve cadılar yakılmış ve cehennemin tasvirleri sanatta yeniden üretilmiştir.

Dünyevi Zevkler Bahçesi'ne dönecek olursak, sol panel Adem ve Havva'nın birleşmesi olarak adlandırılır ve cennet bahçesindeki bir sahneyi gösterir. Tanrı, Havva'yı Adem'e sunar. Tanrı, sağ elini kutsamak için kaldırırken sol eliyle Havva'nın bileğini tutar. Yeni uyanmış olan Adem, Havva'yı görünce gülümsemiş ve gözleri fal taşı gibi açılmış, yanakları kızarmıştır. Havva masum bir şekilde aşağıya bakarken aynı zamanda bedenini Adem'e sunmaktadır. Tanrı ise doğrudan bize bakmaktadır. Havva Tanrı'nın solundadır ve Tanrı onu sol eliyle tutmaktadır. Sol Latince "Sinistra", "Sinister"dir. Yani uğursuz anlamında. Adem ise Tanrı'nın sağındadır, dini sanatta onurun yerinde. Adem'in ayaklarının konumu, İsa'nın çarmıha gerilişin-

deki ayaklarının konumuyla ilişkilidir. Panelin sol kenar kısmında, Adem'in arkasındaki ağaç, hayat ağacıdır. Ona adını veren kesildiğinde koyu kırmızı bir posa salgılayan "ejderha kanı ağacı"dır. Üzerindeki üzümler şarabı temsil eder. Ağacın belli belirsiz haç formu, yine İsa'nın çarmıha gerilmesi ile bağlantılı fikrimce. Bu panelde üç ağaç figürü vardır: Ejderha kanı ağacı, bilgi ağacı ve Bosch'un saldırmak isteyen yılanla birlikte resmettiği, dirilişin simgesi hurma ağacı. Sol üstteki gölden su içen tel boynuzlu at, saflığı temsil eder. Ortadaki cennet çeşmesi, aynı dikey ekseninde olması ve cübbesiyle aynı renkte olmasından dolayı Tanrı ile doğrudan bağlantılıdır. Vaftiz ile ilişkili, yaşamın, doğurganlığın ve üremenin bir Hristiyan sembolüdür. Bu çeşmenin ortasında ise bir baykuş görmekteyiz. Modern anlamda baykuş bilgelik ya da zeka ile ilişkilendirilmesinin aksine Ortaçağ'da birçok insan için baykuş, avını arayan, saldırmak için fırsat kollayan şeytanın ta kendisini temsil ediyordu. Ayrıca bu çeşmenin bulunduğu gölün sağ alt tarafında Bosch'un birçok resminde, hem zehirli hem de şeytani olarak kabul edilen kurbağalar yer alır ve cehennemde şeytanın uşakları rolünü üstleneceklerdir. Cennet bahçesi ilk bakışta huzurlu görünmesine rağmen aslında içinde günahın karanlık yüzünü barındırmaktadır. Bosch'un dünyasında kötülük, cennette bile yer almaktadır.

Orta panel, Tanrı'nın sözlerinin bedensel bir yorumu ve doğrudan yozlaştırılmasıdır: "Verimli olun ve üreyin." Bu panel adeta bir "Zevk cenneti"dir ve

bu zevk cennetindeki her şeyin bir tür cinsel çağrışımı vardır. Örneğin, içi boşaltılmış meyveler kadının cinsel organına, iki kirazın bir aradaki olması ise erkeğin cinsel organına gönderme yapar. Sonrasında, ağaçtan meyve koparan figürlerin de Orta Çağ'da, Hollanda dilinde meyve koparmanın seks için bir örtmece olduğunu göz önünde bulundurursak, buna gönderme yaptığını açıkça görebiliriz. Yine Hollanda dilinde "Kuş" anlamına gelen "Vogelen" kelimesi de cinsel ilişki için çift anlamlı bir kelime. Orta panelde sık gördüğümüz bu kuş figürünü de bu şekilde açıklıyor. Bu zevklerin hepsi geçicidir, tıpkı dünyadaki zevklerin hiçbirinin kalıcı olmaması gibi.

Arka planda gördüğümüz çeşme, cennet bahçesinde gördüğümüz çeşmenin diğer bir versiyonudur. Etrafı dikenler ve sivri uçlarla kaplı dört kule ve İncil'de bahsedilen dört nehre çevrilidir ancak bu çeşme, diğerine kıyasla çatlamış ve kırılğan bir yapıdadır. Ayrıca öncesinde gördüğümüz baykuş artık yoktur. Onun yerine küre içindeki adam, diğerleri izlerken utanmadan çıplak bir kadının kasıklarına dokunmaktadır. Kötlülüğü temsil eden baykuş gitmiş ve şehvet yolunu bulmuştur. Resimdeki birçok çıplak figüre ve şehvet imalarına rağmen bu sahne dışında açıkça tasvir edilen cinsel eylemler yoktur. Çeşmenin biraz üst kısmına doğru bakarsak, Osmanlı İmparatorluğu ve İslam'a oldukça açık bir gönderme olan hilali görürüz. Hilal figürünü Bosch'un diğer eserlerinde de birçok kez gördüğümüz gibi, üçüncü panel olan cehennemde

de tekrar göreceğiz. Panelin en alt sağ köşesinde Adem ve Havva'yı görmekteyiz. Adem direkt olarak bize bakıyor ve aynı zamanda da eliyle Havva'yı işaret ediyor, sanki bir şeylerin suçlusu o dermiş gibi. Artık utancın farkında olan Adem ve Havva, panelde giysi giyen tek kişilerdir. Havva yadı silindirik, şeffaf bir kalkan içindedir ve bu cam mekanizmalar, paneldeki tek insan yapımı nesnelere. Bu aletler, Orta Çağ'da yaygın olan ancak "Yasak bilgilerle uğraşan sapkınlar" olarak görülen simyacılar ile ilişkilendirilmiştir. Adem ve Havva'nın bulunduğu alanın üstünde çaprazındaki turuncu çadırdaki sadece erkekleri görmekteyiz, bazıları kalçalarını birbirlerine doğru çevirmişlerdir. Bu, çok açık bir şekilde eşcinselliğe göndermedir. Ayrıca çadırın alt tarafındaki adam da sodominin (üreme amaçlı olmayan tüm cinsel eylemler) günah olmasıyla alakalı bir göndermedir. Orta kısımda gördüğümüz boş midye kabuğu, Bosch'un kullandığı diğer boş metaforlar gibi görülebilir: Soyulmuş meyve, kırık yumurta ve cesetler. "Boşluk"dan kasıt günaha yol açan maneviyat eksikliğidir. Midye kabuğunun içinde bir çift vardır, midyenin incileri mükemmel yuvarlak ve saf beyazdır. Bu yüzden genellikle saflığı ve bekareti temsil eder ve incilerin midye kabuğundan dökülüyor olması, bize içerideki çiftin neyin peşinde olduğunu, saflığın ve bekaretin yok oluşunu anlatır.

Resimde gördüğümüz bir diğer unsur ise açık ve koyu tenli insanların birbirleri ile etkileşimleri. Bosch'un eserlerinde çok sayıda ırklar arası cinsi münasebet

görülür. Ortaçağ Avrupa'sında "Mağribiler" Müslüman olan ya da koyu tenli olan herkes anlamına geliyordu. Avrupa'da Afrikalılara bakış genellikle olumsuzdu ve Dünyevi Zevkler Bahçesi'ndeki "vahşi adamlar" gibi, uygarlaşmamış cinsel varlıklar olarak görülüyorlardı. Bu panelin ortasında, binekler üzerinde bir grup erkeğin döngüsü hakimdir. Cennet bahçesinde gördüğümüz, gölün kenarında su içen tek boynuzlu at ve yanındaki diğer türden hayvanlar yozlaştırılmış, şimdi şehvetin dairesel alayında binek görevi görmektedir. Bu çemberin ortasında, kadınların yüzdüğü bir havuz vardır. Burada Bosch'un 16. yüzyıl Hollandacasında aşık olmak anlamına gelen "Venüs'ün banyosunda yüzmek" deyimine bir gönderme yapmış olması muhtemel.

Sağ panel, cehennem. Önceki sahneler doğada geçmektedir ancak cehennem, insan yapımı bir dünyadır. Burada insanların kendi eliyle yapmadıkları hiçbir şey yok. Bu panelde, iblisler giyiniktir ama insanlar hala çıplaktır ancak erotizm unsurlarını kaybetmişlerdir ve birçoğu çıplaklıklarından utanarak vücutlarını örtmektedir. Aynı zamanda bu paneldeki tuhaf yaratıkların, sanki gerçekten varlarmış gibi, insanlarla aynı gerçeklikte resmedilmiş olması olağüstüdür. Panelin sağ en alt köşesinde, rahibe kılığında bir domuz, bir insanı bir belgeyi imzalamaya ikna etmeye çalışıyor. Miğferli bir iblis, bir tüy kalem uzatıyor ve mürekkebi imzalaması için hazır tutuyor. Kırmızı mühürler, bize bunun ciddi bir yasal belge olduğunu gösteriyor. Elbette tartışılır ancak ben



bu sahenin, Bosch'un kiliseye -özellikle de "endüljans" satışına- yönelik bir eleştirisi olduğunu düşünüyorum. Belgeyi imzalatmaya çalıştıkları adamın bize endişeli bakışlar atmasından da anlaşılıyor ki bu durumdan pek de hoşnut sayılmaz. Hatta daha çok yardım için yalvarıyor gibi görünüyor.

Hemen arka tarafındaki adamın omzundaki kurbağa da cennet bahçesinde gördüğümüz zehirli ve şeytani kurbağalardandır. Bu figür cehennemde tekrar ve tekrar görünecektir. Üst tarafta cimri adamın altın paraları bir fosseptik çukuruna boşaltmaya zorlandığını, obur adamın ise yemeği kusmaya zorlandığını görüyoruz. Tembel adam yatağında şeytani bir kurbağa tarafından ziyaret ediliyor ve kibirli kadın bir iblisin kalçasında seçebildiğimiz kendi yansımasına bakmaya mahkum ediliyor. Zehirli kurbağa göğsünde konumlanmışken başka bir iblis tarafından arkadan yakalanıyor. Kendi yansımasından ve etrafındaki dehşetten kaçmak için gözlerini ka-

patıyor. Bence Havva'ya olan benzerliği yadsınamaz. Bir önceki panelde kuşlar insanları besliyordu ancak bu panelde kuşlar insanları yiyor. Baykuş yine karşımıza çıkıyor ancak bu kez cehennem prensi olarak, taç yerine bir kazan ve ayakkabı yerine testilerle. Dev bir lazımlık sandalyesine oturuyor. İnsan bedenleri tüketiliyor ve aynı anda dışarı atılıyor, diğerlerinin halihazırda pislik içinde boğulmakta olduğu kanalizasyonun içine. Cehennem prensini arkasında, dindar bir kadının başındaki hilal simgesi tekrardan ortaya çıkıyor. Panelin sol alt köşesinde yer alan zar tutan bıçak saplanmış el tekrarlanan başka bir figürdür. İlk panelde, cennet bahçesinde gördüğümüz Tanrı'nın eli ile aynı konumda ancak şimdi kesilmiş ve bir zar tutuyor, yani insan Tanrı'nın sözüyle oynuyor. Hemen yanındaki devrilmiş masa tefecilere bir gönderme olması muhtemeldir. Bir kumarbaz masaya çivilenmiştir, servetini kaybettiği, zarları attığı sağ eliyle. Masanın köşesinde bir çetele tutulmaktadır.

Hemen üst tarafında gözleri bağlı adam ise ahlaki ya da ruhani körlüğü temsil eder. Gözleri bağlı olmak ile kör olmak arasında fark vardır, çünkü bu figür ışığı görebilme kapasitesine sahiptir ancak bilerek bunu reddetmiştir. Kumar şehvete ve daha fazla günaha yol açar ve gözleri aşağıya bakan çıplak kadın bir mum ve bira sürahisi tutmaktadır, bu da onu bir fahişe olarak tanımlar. Hollanda'da fahişeler yoldan geçenleri baştan çıkarmak için mum kullanırlardı. Kadının başındaki zar bir hilekar zarıdır çünkü karşılıklı kenarları

toplam yediyi bulmaz. Kadının yan tarafında bir tavşan kanlar içindeki kurbanını bir sıriğin üzerinde taşırken aynı zamanda da borusunu öttürmektedir. Tavşanın ön tarafında başka bir kurban yakalamış iki hayvan daha görüyoruz. Bu sahnenin kaçak avcılara gönderme yaptığını düşünüyorum. Tavşan avı alt sınıflar için yasadıydı ve bu hayvanların insanı avlaması daha öncesinde insanın hayvanı avlamasının bir zıttı olduğunu düşünüyorum. Dünyadaki "normal" şeyler cehennemde tam tersine dönmüştür. Dini olmayan müzik günah sayılır. Dönemin sanat eserlerinde müzik aletleri genellikle erotik çağrışımlar taşıyordu. Üst tarafta kakafonik (bir araya gelen ses, hece veya kelimelerin birbirleriyle uyuşmayarak kulağa hoş gelmeyen bir etki yapması, kakışık) bir koro, dili bir nota skalası gibi olan şeytani bir koro şefi tarafından şarkı söylemeye zorlanır. Müzik, dev bir lavta tarafından ezilen bir insanın poposuna notalarla yazılmıştır. Bu parça günümüze döndürüldü ve bugün dinleyebiliyoruz. Bazı karakterler korkunç gürültüden kaçınmak için ellerinden geldiğince kulaklarını kapatırlar. Diğerleri ise enstrümanlar tarafından ezilir veya acı duyacakları şekilde eziyet çekerler. Bir adam dev lavtanın boynuna bağlanmıştır ve yılan benzeri bir yaratık tarafından çarmıha gerilmek üzere. Çarmıha gerilme cehennem için alışılmadık bir figürdür ancak burada, dev arpın telleri üzerinde çarmıha gerilmiş bir figür vardır. Arpın hemen yanındaki müzik aletinin üstünde duran kör adam ise yine ruhani körlüğü temsil eder. Müzik aletinin yan tarafındaki trom-

petçi ise bir Osmanlı bayrağı taşıyor ve cennetten bir yıldız olarak düşen Şeytan'ı müjdeliyor.

Bu panelde şüphesiz ki en çok göze çarpan figür ortadaki yüzü olan bir ağaç adamdır. Bu figürü daha önce Bosch'un "Ağaç Adam" (Man Tree) çiziminde görebiliriz ancak orijinalinde ağaç adamın arkasında bir Türk bayrağı dalgalanıyordu. Yüzün Bosch'un kendi portresi olduğu neredeyse kesin. Bakışı garip bir şekilde kendine dönük ve diğer insan yüzü tasvirlerine uymuyor, ayrıca kendi çizdiği otoportresine de benzer nitelikler taşıyor. Gövdesi kırık bir yumurtadan oluşuyor. Başının üstünde bir gayda var, cehennem orkestrasının başka bir enstrümanı. Gayda testis torbası ve penise benzediği için şehvetin sembolüdür. Gövdesini oluşturan kırık yumurtanın içinde bir adam görmeye alışık olduğumuz o şeytani kurbağanın üstünde oturmaktadır. Çizimde olanın aksine şimdi Türk bayrağının yerinde bir gayda bayrağı vardır. Bu panel, Bosch'un diğer bir eseri olan "Son Yargı" (The Last Judgement) ile benzerdir ve figürler kullanılmıştır. Ağaç adamın kaymış bir bandajla beraber yarası vardır. Bu resimde hiçbir şeyin anlamsız olduğunu düşünmüyorum. Bunun olması bir yorumu -yaptığım araştırmalara göre- Bosch'un daha önceki bir tablosunda bir figürün bacağındaki bu yarayı resmetmiş olması nedeniyle Deccal'i temsil ettiği. Yahudi, Deccal olarak tanımlanmıştır. Deccal'in bu şekilde yaralarla kaplı olacağı ve Yahudi kökenli olacağı yaygın bir inanişti. Sağ kenar-

daki at kafatası, resimlerdeki tüm kafatasları gibidir. Bize bir gün öleceğimizi hatırlatan "Memento Mori" denilen Latince bir deyim gibidir. Mesaj açık, "Hayat kısadır ama sonsuzluk sonsuza dek sürecektir." Kafatasının göz boşluğundan bir sılıkla uzatılmış anahtar da sanırım ki cehennemi açan anahtarlardır. Ağaç adamın sağ tarafındaki askerler, Mesih'i tutuklayan, ellerinde fenerler ve silahlar taşıyan askerler için ayrılmış olabilir. Ceza olarak büyük bir fenerin içinde diri diri yakılıyorlar. Yukarıda, kulakları kesen bıçak figürü de Tanrı'nın sözüne karşı sağırlığa gönderme yapar. Fakat erkek cinsel organıyla olan benzerliği de açıkça bellidir. Ayrıca Hertogenbosh şehri bıçak üretimiyile de tanınıyordu, ek olarak buna da bir gönderme olabilir. Arka ve son planda ise gördüğümüz gerçekçi bir şekilde resmedilmiş yanan bir şehir, Bosch'un çocukluk travmasından kaynaklanması kuvvetle muhtemel. İnsanların merdivenleri kullanarak yangından kaçmaya çalıştıklarını ya da kanalın kirli sularına atlayarak kesin bir ölüme gittiklerini görüyoruz. Yargılanmak ve cezalandırılmak üzere nehirlerden geçirilerek kıyıya getirilen insan kalabalıkları. Bu, ortaçağ zihninin pek çok açıdan anlayabileceği bir cehennemdi. Ölüm her yerde.

Son olarak çok küçük bir detay. Panelin üst kısmındaki yanardağın tepesinde kavga eden iki figür var. Biri siyahlar içinde iblis, bir diğeri ise beyazlar içinde insan. Bu, ömür boyu sürecektir olan savaştır. İyi ve kötü arasındaki savaş.



Goya ve Çocuklarını Yiyen Satürn'ü

Rengin Nisa Şen

Francis Goya modern sanatın öncüsü ve romantizm akımının ilham kaynağıdır. Kendisi 1746 yılında İspanya'da dünyaya gelmiştir. Bir yaldızcı ustasının oğlu olarak sanatla iç içe ve politik ortamdan uzak bir yerde büyümüştür. 14 yaşından itibaren resim eğitimi almıştır. Gençlik döneminde verdiği eserlerde İtalya seyahati dolayısıyla barok etkisi hissedilmekte aynı zamanda eserler, İspanyol ressam Velasquez'i hatırlatmaktadır. 1786 yılında saray ressamı olur. Bir süre sonra Goya, İspanyol aristokrasisi ve kraliyet ailesinin portrelerini yapmakla kalmaz, tüm dünyadan önemli şahsiyetlerin portrelerini yapmak için sipariş alır. 1786-1792 yılları arasında kendine has çizgileriyle belirli bir olgunlukta ilerleyen ressamın yaşadığı ülkenin krallığı, Fransız Devrimi'nin etkileri sebebiyle bir tehdit altında olsa da Goya'nın bundan olumsuz etkilenmediği bilinir. Ama o dönemde parlak kariyerine zarar verecek seviyede bir ateşli hastalığa yakalanır. Bu hastalık yüzünden duyma yetisini neredeyse tamamen

kaybeder. Sosyal ortamdan uzaklaşır ve bu sayede toplumdaki sorunları fark etmeye başlar. Kapriçyolar adlı bir gravür serisine başlar ve eserlerinde ayyaşlığı, ihaneti ve yalancılığı eleştirir.

Napolyon'un İspanya işgali ve ülkelerde çıkan savaşlar Goya'nın resimlerini de etkilemiştir. O sırada 63 yaşında olan Goya savaşı bütün çıplaklığıyla resmedebilmek adına askeri birliklerle cepheye gitmiştir. Savaş Felaketleri adlı gravür serisinde idamı, tecavüzü, yağmalamayı ve toplu katliamları ele alır. 1800 yılında İspanya Kralı IV. Carlos ve ailesini İspanya'nın yaşadığı sosyal ve siyasi felaketlere sebep olan aile düşüncesiyle resmeder. Aynı yıl sanat tarihinin en önemli nü çalışmalarından biri olan Çıplak Maya eseri yüzünden yargılansa da suçsuz bulunmuştur. 1808 ise monarşinin çökmesiyle birlikte eserlerinde romantizm etkisi artar ve savaşı bir suç olarak tablolarına aktarır. Kompozisyonlarında kullandığı hareketlilik ve renkler bütün romantik resamlara öncü oldu.

1810'lu yılların sonundan itibaren Madrid'in dışında yer alan bir evde hayatta kalan tek çocuğu ve hizmetçileriyle yaşamaya başladı. Ve bu evin duvarlarına yağlı boya ile "Kara Resimler" dediğimiz eserlerini yaptı. Bu eserlere kendisi isim vermemiştir ve resimlerle ilgili açıklamalarda bulunmamıştır. Çocuklarını Yiyen Satürn, evin yemek odasının duvarlarına yapılmış 6 eserden biriydi. Satürn Roma mitolojisinde bir tanrıdır ama Yunan mitolojisindeki karşılığı bir titan olan Kronos'tur. Kronos kardeşlerini yiyen/yutan babasını yenmiş ve onları kurtarmıştır. Kendisi başa geçtiğindeyse kendi çocuklarının onun sonunu getireceğine dair bir kehanet ortaya çıkmıştır. Bunun üzerine babasının kardeşlerine yaptığıının aynısı çocuklarına yapıp onları yemiştir. Kronos'un oğlu Zeus bebekken babasının elinden kurtulmuştur ve büyüyünce kardeşlerini kurtarıp babasının yerine geçer.

Mitolojide bahsedilen yeme eylemi tabloda gördüğümüz gibi parçalara ayırmak şeklinde değildir aslında. Kronos yani Satürn, çocuklarını diri bir şekilde yutar. Aynı mitoloji olayı ele almış Flaman Barok geleneğinin en etkili sanatçılarından Peter Paul Rubens'in "Satürn" tablosunda yansıtılan ruh hali, Goya'ninkine ile kıyaslandığında oldukça farklıdır. Rubens'in Satürn'ü daha kendinden emin ve ağırbaşlıyken Goya'nın Satürn'ü vahşidir ve delilikle hareket eder. Aynı zamanda birinin canlıyı ısırp yediğini görürken birinin ölmüş bir bedeni yemeye devam ettiğini görürüz.

Satürn'e insan formu verilmiştir. Figür, cesedin çoktan kafasını ve muhtemelen



sağ kolunu yemiş, sol kolundan ısırık almak üzereyken resmedilmiştir. Suratı karanlıkta kalmışken cesedin eti, Satürn'ün parmakları ve kanda parlaklık görülür. Satürn'ün suratında ilgimi en çok çeken şey ne kadar kaygılı ve endişe içinde görüldüğü idi. Bana Satürn'ün, çocukları onu öldürmesinler diye aldığı ani bir kararla verdiği bir vahşeti izliyormuşuz gibi hissettirdi. Ölmüş olmasına rağmen cesedi yemeye devam eden bir figür var. Başladığı işi bitirmek istercesine parçalamaya devam ediyor. Amacı sadece öldürmek değil, bedeni de ortadan kaldırmak.

Goya'nın ilk başta evin duvarlarını kırık motifler ve neşeli resimlerle süslediği biliniyor. Kara Resimler'i tam olarak hangi amaçla yaptığı bilinmiyor ama hastalığının ve ölüm korkusunun sonuçları olabileceği düşünülüyor. Aslında Satürn'ün suratına baktığımızda da bu duyguları görebiliriz. Hatta belki Goya'nın Satürn'le empati yapmaktan çekinmediği bile düşünülebilir. Ölmekten korkan ve bu yüzden delice hareket eden bir tanrı...



kitaplar
filmler
resimler



TENKİD

