Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

Ben O Değilim Filminde Başkası'nın Varoluşçu Görüntüsü

Sarper Bütev*

Özet

Tayfun Pirselimoğlu Ben O Değilim (2014) filminde, başkasının yerine geçen bir adamın gerçekdışı deneyimi üzerinden varoluşçu felsefenin gözde temalarından birisi olan öteki ya da başkası sorununu Kara Film türüne özgü kimi motifleri kendi niyetleri doğrultusunda dönüştürerek işledi. Düşünür Emmanuel Mounier'e göre, klasik felsefenin başkası temasını garip biçimde hasıraltı ettiği yerde başkası teması varoluşçu felsefenin en önemli fetihlerinden bir olmuştu (1986: 138). Pirselimoğlu da bir başkası olma temasının en büyük takıntılarından biri olduğunu söylemişti[1]. Dolayısıyla bu yazı Ben O Değilim'de görüntüleşen "başkası imgesi" ile varoluşçuluğun en gözde temalarından biri olan "başkası teması" arasında ne türden bir bağlantı kurulabileceğini araştırıyor.

Anahtar Kelimeler: *Modern Sinema, Varoluşçuluk, "Başkası/Öteki" İmgesi, Zaman-İmge*

* Kastamonu Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
İletişim: sarperbutev@gmail.com

Geliş Tarihi - *Received*: 06.05.2017
Kabul Tarihi - *Accepted*: 14.06.2017

[1] Tayfun Pirselimoğlu 2014 yılında Gezici Festival kapsamında Kastamonu Üniversitesi'nde gerçekleşen Ben O Değilim filminin gösterimi sonrasında katılımcılarından birisi olduğum söyleşide sorum üzerine böyle bir ifade kullanmıştı. Pirselimoğlu bu takıntısını kendisiyle yapılan röportajlarda da ifade etti (Fırat Yücel, "Tayfun Pirselimoğlu'yla "Ben O Değilim" Üzerine: 2014).

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

Existentialist Image of Another in the Film "I'm not Him"

Sarper Bütev*

Abstract

Tayfun Pirselimoğlu discussed the issue of the other or another, one of the favorite themes of philosophy of existentialism, in his film I'm not Him (2014) through an unrealistic experience of a man who superseded another man and by transforming some themes of film noir in line with his intentions, as well. According to the philosopher Emmanuel Mounier, theme of the other has freakily become the most important conquest of the philosophy of existentialism where and when the classical philosophy kept the lid on it (1986: 138). Pirselimoğlu also said that the theme of "being another" was one of his greatest obsessions. Therefore, this paper studies what kind of a connection can be established between image of and theme of the other reflected in the I'm not Him.

***Keywords**: Modern Cinema, Existentialism, "Other" Image, Time-Image*

* Kastamonu University, Faculty of Communication, Department of Radio, Tv and Cinema
Contact: sarperbutev@gmail.com

Received - *Geliş Tarihi*: 06.05.2017
Accepted - *Kabul Tarihi*: 14.06.2017

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

Giriş

Ben O Değilim'in oldukça katmanlı sinefilozofik evreninin daha iyi anlaşılması için, Tayfun Pirselimoğlu'nun sinemasına ilişkin genel bir tablo çizilmesi gerekir. Bu bağlamda, öncelikle Pirselimoğlu'nun sinemaya bakışı üzerinde durulacaktır. Ardından filmlerinde ağırlıklı bir rolü olan fiziksel manzara üzerine kimi tespitlerde bulunulacaktır. Bu bağlamda bu fiziksel manzarayla ilişkili görünen tinsel çöküşün kimi yönlerine ışık tutmak bakımından Kara Film türüne özgü kimi unsurların Pirselimoğlu'nun sinemasında nasıl bir yankı bulduğuna değinilmiştir. Pirselimoğlu'nun vicdan, ölüm, kimliğin başkalaşması gibi temalara olan takıntısı göz önünde bulundurulduğunda, onun sinemasının felsefi kaynakları arasında varoluşçuluğun önemli bir yer tuttuğu gözlemlenebilir. Dolayısıyla yönetmenin filmleri bağlamında varoluşçuluğun kimi temalarına da yer verilmiştir. Diğer yandan, Michalangelo Antonioni'nin yönettiği *Professione: Reporter* (Yolcu, 1974) ile *Ben O Değilim* arasındaki metinlerarasılık bağlamında sinemadaki "öteki" figürünün kimi anlamları üzerinde durulmuştur. Antonioni'ye yer verilmesinin bir gerekçesi de Fredrich Jameson'un Yeni Türk sinemasının oluşumunda Antonioni'ye tanıdığı ayrıcalıklı rolle ilişkilidir. İlgili bölümde bu tespitin Yeni Türk sinemasında yankı bulan varoluşçu duyarlılıkla olan bağı üzerinde durulmuştur. Bu doğrultuda *Ben O Değilim'*in ana teması olan "başkasılaşma" teması varoluşçu filozof Jean Paul Sartre'ın "başkası" ya da "öteki" kavramlarına dair yapmış olduğu fenomenolojik analizi doğrultusunda yorumlanmıştır. Dolayısıyla bu yazı varoluşçulukta önemli bir izlek olan "başkası" kategorisi ile *Ben O Değilim'*deki "başkasılaşma" arasında nasıl bir bağıntı olduğunu konu etmektedir. *Ben O Değilim'*in mümkün yorumlarından sadece birisi olan bu yazının kuşkusuz ki, eksik ve geliştirilmeye açık yanları olacaktır. Zira modern filmler kendilerini bir muamma olarak seyirciye sunar: "Modern kamera öykü anlatmaksızın bir öyküyü çeker ve belirli bir neden olmaksızın bir eylemi gösterir gibidir. Birbiri ardı sıra gelen hareketli görüntülerden bir anlatı çıkmadığına göre, sonuçtaki bulmaca izleyicinin kendisinin arayıp çözmek zorunda olduğu bir bulmacadır" (Orr, 1997: 80).

Sinema Bir Temsil Değil Hakikat İnşasıdır

Pirselimoğlu, sinemasal gerçekliği fiziksel gerçekliğin nesnel bir temsili ya da mimesi olarak görmez:

> *O bir hakikat inşası. Yani biz sinemayla, yazarın edebiyatta bize tasavvur ettiğini kendi algımızla üretiyoruz ve bu sefer karşımıza imajlar çıkıyor. O imaj kendi hakikatini oluşturuyor. Fakat burada ki hakikatten kastım şu, o filme ait hakikat. Genel bir doğru, genel bir hakikat değil bu. Sadece o filmin bize işaret ettiği bir hakikat. Fakat burada bir şey daha var, bunu çok seviyorum. Eco'nun bir lafı var, niyet. Diyor ki, yazarın bir niyeti vardır, okuyucunun bir niyeti vardır fakat o eserin de bir niyeti vardır. Bu çok önemli, yani dolayısıyla yazar okuyucusuna kendi niyetini sunar, okuyucu onu kendi niyetiyle algılar ama sonuçta o romansa o romanın da kendi kendine bir entite haline dönüşmesiyle başka bir niyet çıkar. Sinema bunu çok daha dehşetli bir şekilde yapıyor. Bu biraz sizin elinizden çıkıyor. Demek istediğim şu, sinema hem seyircinin hem yönetmenin yarattığı dünyanın dışında kendisinin oluşturduğu bir entite olarak kendi mecrasında gidiyor (Öztürk ve Bütev, 2017).*

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

Dolayısıyla Pirselimoğlu için, sinema yapıtının hakikati -referansı ya da malzemesi dışsal gerçeklik olsa bile- eserden önce varolmayıp eserden itibaren oluşmaya başlayan; yaratıcı, yapıt ve yapıtla aktif bir ilişkiye geçen ya da geçmesi beklenen izleyicinin katılımıyla inşa edilen dinamik bir gerçeklik olarak görülmelidir. Üstelik bu gerçeklik her seferinde yeniden oluşturulabilecek çeşitli okumalara ve yorumlara açıktır. Pirselimoğlu bu anlayışına uygun olarak filmlerinin anlatısında belirgin bir sona götürmeyen açık uçlu anlatı modelini tercih etmiştir. Bu modeli tamamlayan bir unsur da onun filmlerinin dairesel bir yörünge takip etmesidir. Dairesel yörüngenin "ayırt edici özelliği sona eren durumun başlangıçtaki durumdan önemli ölçüde farklı olmamasıdır" (Kovacs, 2010: 83). Özellikle *Ben O Değilim*'da bu unsur çok belirgindir. Pirselimoğlu'nun anlatısının dairesel olmasının bir nedeni de hayatın kendisinin bir tekerrür olduğuna dair anlayışı olabilir:

> *Benim bütün filmlerimin başı ve sonu aynıdır, nasıl başladıysa öyle biter. Bunu, şunu işaret etmek için kullanıyorum; şöyle bir inancım var, hayatımız bir çemberin üzerinde dönerek dolaşmaktan ibaret. Yani bir yerden başlıyoruz bu geniş bir çember ve sonra bir sona geliyoruz, kaçınılmaz bir son. Fakat bu bende bir umutsuzluk yaratmıyor. Çünkü bu deterministik bir ifade değil, kendi içerisinde bir diyalektiği var. Çünkü sona gelen artık biz değiliz, yeni birisi. Bu seyahatin nerede biteceğini biliyoruz fakat bittiği anda artık biz olmuyoruz. Dolayısıyla bir tekâmül hali. Öğrendiğimiz şeyler var bu seyahatin içerisinde, dolayısıyla benim karakterlerimin ölmesi de aslında bir sonraki filmde başka bir tip şekilde hayata başlamaları ile alakalı, öyle görüyorum ben (Öztürk ve Bütev, 2017).*

Dairesel yörüngenin önemli bir özelliği de hikâyedeki çatışmanın çözüme ulaştırılmamasıdır. Pirselimoğlu'nun filmlerinde karakterlerin eylemlerinin altında yatan motivasyona ilişkin herhangi bir enformasyona ulaşamayız. Bu çerçevede onun filmlerinde görülen suç öğesi de Kara Film ya da ya da polisiye film türünde olduğu gibi işlenen suçun ardında yatan gizemin aydınlatılmasına ilişkin bir araştırmaya götürmez. Örneğin *Pus*'ta Reşat'ın, karısı Türkan'ı öldürmek isteyen Emin'in yerine neden cinayet işlediğini anlamayız. Tıpkı, *Ben O Değilim'de* Nihat'ın neden aniden bir başkası olmaya başladığını anlamadığımız gibi.

Ben O Değilim'de Nihat'ın yaşadığı başkalaşımı anlamamıza hizmet edecek herhangi bir izlek ya da motif yoktur. Dolayısıyla, Gilles Deleuze'den (2014) esinlenerek söylersek; filmin anlatısı eylem ile neden arasında kurulan rasyonel bağlantılara dayanan klasik anlatı sinemasının organik rejimi yerine, imajlar arasındaki irrasyonel bağlantının önem kazandığı modernist anlatının kristal rejimi tarafından şekillendirilmiştir. "Organik rejimde "imge", dışsal gerçeklik ya da onun temsili ile tanımlanırken, kristal rejimde kendi gerçekliğini kendisi yarattığından temsili karakteri olmayan bir düşünme tarzıyla ilişkili olarak ortaya çıkmaktadır"(Sütçü, 2006: 162). Kristal rejimdeki haliyle sinematografik imge dışsal dünyanın bir sunumu değildir, aksine imgelerle yeni bir dünya kurulur ya da daha iyisi imgelerin kendisi bir dünyadır. Bu anlamda Pirselimoğlu'nun filmleri kendine dönüşlü bir yapı sergiler ve bu nedenle onun sinema evreni fiziksel gerçeklikten ziyade Deleuze'ün İkinci Dünya Savaşı'nın Avrupa'da yarattığı ruhsal tahribatın sonucu olarak geliştiğini düşündüğü zaman-imge sinemasındaki zihinsel işlemlerle ilgili görünür.

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

> *Modern sinemada 'duyumsal-motor devresi' kırılır, ardından eylemin gelmediği algılamalar bağımsız değer kazanırlar. Modern sinema 'katıksız optik ve ses durumları' ile çalışır ve bu da modern filmde gördüğümüz imgelerin olması yakın bir eyleme işaret etmesinin gerekmediği anlamına gelir. Algılamalar eylemin mantığı tarafından değil, daha çok zihinsel süreçler tarafından kontrol edilir. Bu, modern filmlerin imgeler dizisinin gösterdiği öykü anlatımının mantığı değil, ama zihinsel durumların ve biçimlerin (yani düşüncelerin, düşlerin, fantazmların) varolma tarzıdır. (Kovacs, 2010: 43-44).*

Bütün bu çerçeve içinden baktığımızda Pirselimoğu sinemasında duyumsal-motor şemasını kesintiye uğratan sahnelerin oldukça sık tekrarlandığı görülür. Yönetmen filmlerinde gerçek ile gerçekdışı sınırları iyice gevşeterek düş benzeri bir gerçeklik düzlemi yaratır. "Deleuze, düş ve gerçeklik arasındaki sınırların ortadan kalkmasını ve imgelerin irrasyonel bir şekilde bağlanıp birleşmesini, zaman imgesine dayalı sinemanın temeli olarak kabul eder"(Sütçü, 2005: 163). Dolayısıyla Pirselimoğlu Ben *o Değilim'le* birlikte kristal öyküleme tarzına iyice yaklaşmıştır. Zaten Yönetmen zamanın geçişini doğrudan hissettiren sabit çekimleriyle hareketin/eylemin yakalanmasından ziyade aksiyonun olmadığı anları genişleterek düşünceye önem verdiğini göstermektedir.

Pirselimoğlu Sinemasında "Yerler"

Pirselimoğlu'nun yaratısında fiziksel atmosfer oldukça önem taşır. Bu atmosfer donuk renklerle yaratılan organik olmayan bir yaşamı görüntüleştirir. *Hiçbiryerde (*2002) bir yana bırakılırsa, bu güne dek çektiği tüm filmlerde, ister kentin merkezinde isterse kentin periferisinde ikamet etsin, yaşadığı çevreyle anlamlı bir bağ kuramayan karakterlerin öyküsünü kameraya alan Pirselimoğlu bu iletişimsizlik durumunu hususi hiçbir özelliği olmayan yerlerde sergiler. Yönetmen, *Vicdan ve Ölüm* üçlemesinin ilk filmi *Rıza* (2007)'da toplumdan dışlanmışların görüntüsünü izbe otel odalarında tükenen hayatlar üzerinden verdi. Pirselimoğlu'nun edebi yapıtlarında da sık sık yer verdiği bu oteller Marc Auge'den ödünç alarak söylemek gerekirse, "yok yerler"dir: "Eğer bir yer, kimlikleyici, ilişkisel ve tarihsel olarak tanımlanabilirse, kimlikleyici olarak da, ilişkisel olarak da, tarihsel olarak da tanımlanamayan bir mekân, bir yok-yeri tanımlayacaktır" (Auge, 2016: 76). Auge'nin yok-yerler ile kastettiği, üstmodernlik dediği dönemde sayısı gittikçe çoğalan hipermarketler, havalimanları, otel zincirleri, pansiyonlar, otoyollar, dinlenme tesisleri vb. gibi geçici ve anonim bir kimlik edinmeyi vaaz eden yerlerdir:

> *Ama yok-yerler hiçbir bireşim kurmazlar, hiçbir şeyle bütünleşmezler, yalnızca bir yolun katediliş süresince, birbirine benzeyen ve birbiriyle bağlantısız, ayrışık bireyselliklerin birlikte yaşamalarına izin verirler. Eğer yok-yerler üstmodernliğin mekânı iseler, demek ki modernlikle aynı emelleri talep edemeyecektir. Bireyler birbirlerine yaklaştıkları anda, toplumsalı oluşturur ve yerleri düzene koyarlar. Üstmodernliğin mekânı ise şu çelişki tarafından yapılandırılmıştır: Onun işi yalnızca bireylerdir (müşteriler, yolcular, kullanıcılar, dinleyiciler) ama bu bireyler yalnızca giriş ya da çıkışta kimliklenmiş, toplumsallaştırılmış ve yerelleştirilmişlerdir (isim, meslek, doğum yeri, adres)… Yok-yer ütopyanın zıttıdır: Varolmakta ve hiçbir organik toplumu barındırmamaktadır" (Auge, 2016: 95).*

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

Bu bağlamda İstanbul gibi göç almaya devam eden ve kent içinde de kentsel dönüşüm ya da kentin rantiyeleştirilmesinin sonucu olarak kültürel bir yersiz-yurtsuzlaşmanın yaşandığı bir kentte mekânlar da taşıdıkları hafızalarıyla birlikte yok olduğu için yok-yerler daha da yaygınlaşmaktadır. İstanbul'un giderek daha fazla otoyollaşan manzarası içinde bütün bir kent yok-yerleşme tehlikesi içindedir. Zira yok-yerler eski yerlerle bütünleşmeyen mekânları üretirler (Auge, 2016: 74). İşte Pirselimoğlu, kamerasını bu yok-yerlere çevirir. Yönetmenin filmlerinde ev gibi özel bir alan dahi ölü bir toplumsallığın yaşandığı bu yok-yerlerin uzantısına dönüşmüştür. Zira bu evler sıcak bir yuva görüntüsü vermezler. Alabildiğine iğreti eşyalardan oluşan bu evlerde geçirilen anları, neredeyse tiksinti uyandıran bir şekilde ekrana getiren Pirselimoğlu, yarattığı evrenin başkarakterleri olan sıradan insanları, Heidegger'den esinlenerek söylersek, her günkü düşkünlüklerine gömülmüş biçimde sakil bir şekilde yemek yerken, çok fazla sigara içerken veya hipnotik bir ruh haline gömülmüş biçimde televizyon izlerken yansıtır. Jameson'un dikkat çektiği gibi Zeki Demirkubuz filmlerinde de karşımıza çıkan bir imge olan otel lobilerinde televizyon izleme eylemi aslında kökten bir iletişim yoksunluğundan kaynaklanan yalnızlaşmanın getirdiği ıstıraptan kaynaklanır (Jameson, 2006: 16). Pirselimoğlu'nun filmlerinde ise artık evlerde izbe otellerin görüntüsünü verdiğinden oturum odası da televizyon izlenen bir lobiye dönüşmüştür.

Öte yandan bu "yok yerler"in modern sinemanın fiziksel manzarasını oluşturan "herhangi yerler" ile de bir bağlantısı olduğu düşünülebilir. "Herhangi yerler"in en önemli özelliği içinde yer alan şeyler ya da insanlardan tamamen kopuk bir kendilik, potansiyellik sergilemesidir. Deleuze'e göre modern sinemada "herhangi yerler"in çoğalmasında farklı etkiler söz konusudur: "Bu etkilerden, sinemadan bağımsız olan ilki, yıkılmış ya da yeniden kurulan şehirleriyle, boş arazileriyle, gecekondu mahalleleriyle ve hatta savaşın ulaşmadığı yerlerde, "farksızlaştırılmış" kent dokularıyla, uçsuz bucaksız, terkedilmiş alanlarıyla, tersaneleriyle, antrepolarıyla, demir kiriş ve hurda yığınlarıyla savaş sonrası durumdu" (Deleuze, 2014: 162). Bu bağlamda bu "herhangi yerler" *Pus*'ta boş arazilerce çevrelenen tamamlanmamış binalarda, *Saç*'ta kentin göbeğinde ya da kenar mahallerde, *Rıza*'da bir bekleyiş mekânı haline gelmiş izbe bir otelde, *Ben O Değilim*'de İstanbul ve İzmir'in birbirinden farkı olmayan kentsel dokusunda karşımıza çıkmaktadır. Nitekim Pirselimoğlu bu farksızlaştırılmış kent dokusuyla ilgili şunları söylemiştir: "her iki şehirde de turistik bir İstanbul ya da İzmir görmüyoruz. Çünkü aslında bu iki şehir birbirine çok benziyor. Aslında bütün şehirler birbirine çok benziyor" (Yücel, 2014). Dolayısıyla Pirselimoğlu'nun filmlerinde fiziksel manzaranın kimliklendirici işlevi yoktur. Zira fiziksel manzaranın kimliği kaybolmuştur.

Deleuze "herhangi yerler"in sinemasal kaynağını ise duyumsal-motor işleyişe dayanan eylem-imge sinemasındaki krizle ilişkilendirmiştir:

> *Karakterler kendilerini artık daha ziyade "motive edici" duyu-motor durumlar içinde değil, saf işitsel ve görsel durumlar tanımlayan gezinti, yolculuk ya da başıboş dolaşma halinde buluyorlardı. Bu durumda belirli konumlar, korku, kopuş, aynı zamanda da tazelik, aşırı hız ve sonu gelmez beklemeye dair modern duyguların geliştiği herhangi mekânların*

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

> *yükselişine yol açarak belirsizleşirken, eylem-imge patlayarak dağılmaya doğru yöneliyordu (Deleuze, 2014: 162)*

Pirselimoğlu "herhangi yerler"in bu imgesini özellikle *Pus*'ta Reşat'ın motosikletle başıboş bir şekilde boş arazilerle çevrili otoyoldaki dolaşmalarında ve *Rıza*'daki sonsuz bir bekleyiş mekânına dönüşmüş olan otelin sakinlerinin ruhsal sıkıntısında yakalamıştır. Öte yandan bu "herhangi-yerler"de dolaşma ediminden bir eylem doğarsa ne olur? *Pus*'ta Reşat'ın "herhangi yerler"deki başıboş dolaşması sonunda onu bir katil yapar. *Rıza*'da kamyonu arızalanan Rıza ne yapacağını bilemez halde dolaşırken cinayet işler. "Herhangi yerler"in sanki karakterlerin içindeki itkileri aktüelleştiren ve onlardan yeni bir kişi çıkartan bir gücüllüğü var gibidir. Ama eylem orada doğmaz. Eylemin doğması için Deleuze'ün söylediği gibi karakterlerin davranışlarını tetikleyen bir "ortam" lazımdır (Deleuze, 2014:188). O halde "yer"in sabitlenebilir bir anlamı yoktur, herşey ilişkisel ve varoluşsaldır. Pirselimoğlu'nun evreninde "yerlerin" suç mahalline dönüşmesi potansiyeli oldukça yüksektir. Dolayısıyla duygusal çöküntünün mekânı olan "herhangi yerler" aynı zamanda dürtüsel eylemlerin suç mahalline dönüşebilir.

Pirselimoğlu ve Kara Film

Thomas Elsaesser'in, Pirselimoğu sinemasına tam oturan, Kara Film türüne yönelik ilginç bir saptaması var: "*Kara Film* şu soruyu sorar: bilseniz de bilmesiniz de, zaten ölü olabileceğiniz bir durumda nasıl hissedirseniz?"(Elsaesser, 2014: 19). Birşeyleri değiştirmek için artık çok geç kaldığınız ve tüm olanakların tükendiği bir durum olarak ölümün mutlak olan bu kesinliği henüz ölmemişken kavranılabilseydi ne olurdu? Pirselimoğlu'nun filmlerinde ölümün ve öldürmenin merkezi bir tema olarak konumlandığı düşünülürse belki de Kara Film öğelerine başvurusunun böyle bir dertle ilgili olduğu söylenebilir. Buradan bakıldığında, yönetmenin filmlerinde özellikle varoluşçu endişe duygusunun ve iç sıkıntısının verilmesi açısından Kara Film atmosferini kullandığı görülür. Kara Film her ne kadar dedektif ve suç öyküleri üzerine Amerikan ticari sinemasına özgü bir tür olsa da, aynı zamanda çürüyen bir kent atmosferini görüntüye getirmesi bakımından, Pirselimoğlu'nun örneğini verdiği gibi, kentin çeperlerinde yaşayan dışlanmış bireylerin yaşadığı tinsel çöküntünün yansıtılmasına özellikle uygundur. Zaten Kara Film, kent mekânın yukarıda değinilen yok-yerleşmesi gibi tehlikelerini ve bu yok-yerlerde yersiz-yurtsuzlaşan kitlelerin can sıkıntısını anlatmaya uygun yapısı nedeniyle Avrupa sanat sinemasınca çok önceden sahiplenilmiş bir türdür. Nitekim iki sinema araştırmacısı kara filmin uluslararasılaşması olgusu konusunda şu tespitlerde bulunmuştur:

> *Böylelikle kara filmin uluslararasıcılığı hikâyemiz, modernitenin hareket halinde olan ve yerinden edilmiş toplumsal ve kültürel ilişkilerinin sebep olduğu daha geniş çaplı bir küresel huzursuzluğa bağlanır: köksüz ve göçebe bir arzu; olasılık, tesadüf ve sınıfsal dengesizlikler; para ve kültürün küresel akışıyla can bulan ya da tehdit altında kalan yerel gelenekler ve mekânlar ve en sonunda çalkantılı, tekinsiz ve yabancı hale gelmiş bu dünyadaki aile hayatı (Fay ve Nieland, 2014: 17).*

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

Pirselimoğlu'nun filmlerindeki Kara Film atmosferinin nedeni tam da böyle bir sosyolojiye dayanır. Bu filmler İstanbul'un gecekondu veya varoş bölgelerinde yaşayanların sefalet içindeki hayatlarını konu almakta ve çekimler de stüdyoda değil gerçek fiziksel mekânlarda yapılmaktadır. Sevin Okyay, *Pus*'u konu ettiği bir yazısında filmin çekildiği mekânla ilgili şu gözlemler de bulunmuştur:

> *Pirselimoğlu'nun başka bir nedenle mekân ararken bulduğu söylenen bu semt/yer, gerçekten de filme çok uyuyor, karakterleri tamamlıyor. Doğrusu, biraz da ürkütüyor. Bir distopya mekânına benzeyen Altınşehir, şahsen beni korkuttu. Hakiki olmakla birlikte, hayali olmasını isteyeceğimiz bir mekân çünkü. Ben ilk başta sahiden de bir tasarım ürünü sanmıştım. Mekânları nasıl kullanacağını çok iyi bilen Tayfun Pirselimoğlu'nun gözü ile Ercan Özkan'ın görüntüleri, ortaya mevcudiyetiyle ezen, yabancılaştırmış ve yabancılaşan bir mekân çıkarmış. Çoğu işsiz olan sakinlerinin üstüne üstüne gelen, onların hem bir pus altındaymış gibi duran uzaklardaki şehrin hem de yakınlardaki gökdelenlerin gölgesi altında kalmasına neden olan bir semt. Altınşehir, 1970'lerde dokuz haneden ibaret bir yermiş. Çeyrek yüzyılda, seçmen nüfusu 120 bin olan bir varoş haline gelmiş. Aslında buraya varoş demek de caiz değil. Daha çok, şehirle yokluk arasındaki çizgi. Sakinleriyle alay eder gibi bir adı olan Altınşehir'de suç düzeyi yüksek, iş yok, hayat yok, yapacak hiçbir şey yok. Pirselimoğlu'na göre burası, 'Çok farklı hayatların sıkıştığı bir alan'. Halkı kendini tehdit altında, kıstırılmış hissediyor. Sinsice yaklaşan gökdelenler ve zengin evlerinin sayısı arttıkça, evlerinin ellerinden alınacağından korkuyorlar. (Okyay, 2010).*

Pirselimoğlu, bu toplumsal manzarayı dünyaya fırlatılmışlıktan kaynaklanan ontolojik kökenli daha temel bir kaygıyla ve bu kaygının Heideggerci belirlemesi olan ölüme doğru yönelmiş bir varolan olan *Dasein* kavramıyla ilişkilendirir. Dolayısıyla yönetmen, sözü edilen toplumsal manzaradan, insanoğlunun varlığının anlamına ilişkin ruhsal bir manzara çıkararak insanoğlunun daha evrensel düzeydeki bir sancısına, varoluş kaygısına dikkat çeker. Gecekondu ve varoşlarda bin bir türlü yoksulluk içinde yaşayan bu insanlar kendi varlık imkânlarını gerçekleştirmenin, otantik bir birey olabilmenin oldukça uzağına düşmüşlerdir. Bu yönden Pirselimoğlu'nun varoluşçu sinema evrenine sıradan insanların suretinin düşmesi kadar doğal bir şey yoktur.

Kara Film'in bir diğer özelliği ise suç ile arzu arasında karanlık bir bağ kurmasıdır. Bu bağ çoğunlukla fiziksel çekiciliğe sahip, gizemli bir kadını takıntı haline getiren erkek karakterin suça bulaşması üzerinden kurulur. Pirselimoğlu suç ve arzu bağlamında *Vicdan ve Ölüm* üçlemesi ile *Ben O Değilim*'de bu şemadan hareket etmiş; ancak bu şemayı kendi niyetleri doğrultusunda dönüştürmüştür. Öncelikle bu dört filmin hikâyesi de erkek karakterin tamamen pasif olduğu statik bir durumla başlar. Bu statik durum, *Rıza*'da Rıza'nın para istemek bahanesiyle eski sevgilisinin kapısını çalması nedeniyle bozulur. Rıza en sonunda, parasızlıktan iyice bunaldığı bir anda konakladığı handa kalan ve İtalya'ya mülteci olarak sığınmış ailesinin yanına gitmek için uğraşan Afgan bir adamı öldürür. *Pus*'ta annesiyle dahi iletişim kuramayan Reşat, arzuladığı ancak bir türlü açılamadığı mahalleli bir kızın ilgisizliği yüzünden ya da sadece can sıkıntısı yüzünden her günkü yaşamının sınırları dışına çıkar. Araya giren birkaç olayın ardından Reşat, tesadüfen tanıştığı Emin'in karısını öldürme planına dâhil olur. Emin, Reşat'la tanışmadan önce bu niyetini gerçekleştirmek için askerlik

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

arkadaşından bu işi yapacak birini bulmasını istemiştir. Emin, arkadaşının ayarladığı kişinin Reşat olduğunu düşünür. Reşat kendisine teklif edilen bu kiralık katil kimliğini umarsızca kabullenerek önce kadını sonra da kendisini öldürür. *Saç*'ta ise Hamdi evli bir kadına duyduğu saplantının sonucunda cinayet işler. Her üç filmde de erkek karakterler cinayet işler ancak bu suçlar Rıza'nın yaşadığı vicdan azabını dışarıda bırakarak söylersek; Albert Camus'un Yabancı romanının antikahramanı Mersault'unun kayıtsızlığını çağrıştıran bir ruh haliyle işlenir. Nasıl ki Mersault ölüme doğru yürüyüşünde kayıtsızsa bu karakterler de sanki varoluşlarından duydukları ıstırabı sona erdirecek bir kurtuluş olarak ölümü arzularlar. Dolayısıyla Kara Film şemasında önemli bir yer tutan erotik arzu Pirselimoğlu sinemasında, neredeyse Freudçu bir ölüm itkisine, bir ölüm arzusuna dönüşür. Yönetmenin tüm filmlerinde, karakterler ya kendi ölümleriyle ya da bir başkasının ölümüyle yüz yüze gelerek ölümü deneyimlerler. Bu ilginç bir noktadır ve bunun psikanalitik boyutları bir yana bırakılırsa bu arzunun Heideggerci ölüm kavramı ile bağı üzerinde durmak gerekir.

Film Arası[2]: Dasein'in Ölüme Yönelmiş Varlığı

Heidegger, insanın dünya içindeki varlığını *Dasein* olarak adlandırmıştır: "Dünya-içinde-varolmak, Dasein açısından *ikamet etmek*, *başkaları ile birlikte* bir dünyayı paylaşmak anlamına gelir… Dasein, dünya içinde varolmanın yanında aynı zamanda başkaları-ile-birlikte varolmaktadır" (Esenyel, 2015: 153). Dasein'ın dünyadaki varlığı noksan olmakla birlikte Dasein hep bir imkânın içinde olduğundan varlığını doldurabilir. Öte yandan bu görevin layıkıyla yapılabilmesi, yani Dasein'in kendi varlık imkânlarını edimselleştirebilmesi herşeyden önce bir özbilince sahip olmayı, yani kendini tanımayı gerektirir. Dasein'in her günkü varoluşun koşulları içerisinde kendisiyle halis bir ilişki kurması ne kadar mümkündür diye sorar Heidegger. Zira Dasein başkalarıyla birlikte varolurken aynı zamanda başkalarıyla olan bu ilişkisellik neticesinde başkalarının dünyasına doğru çekilerek kendi varlığını anlamaktan uzaklaşır. Dasein başkalarıyla bir arada varoluşa çok fazla kendini kaptırırsa öznelliğinden uzaklaşarak anonimleşmeye başlar. Heidegger bu anonimleşmeyi "das Man" olarak ifade eder.

> *"Das Man" bir tarzdır, yaşam üslubudur. "Bağımlılık ve halis olmama" onun genel niteliğidir. Bu sfer içinde "her bir kişi, bir ötekidir" (Andere) ve hiç kimse kendi kendisi değildir". Çünkü "das Man" kişinin kendi kendisi olmasına asla izin vermez, o insanı aynı kalıplar çerçevesinde düşünmeye, aynı normlara göre davranmaya, aynı amaçlar için harekete geçmeye, aynı şekilde sevmeye, inanmaya, zorlayan bir "diktatör"dür (Kızıltan, 1986: 117-118).*

Böylelikle varlık imkânlarını gerçekleştirmekten uzaklaşan Dasein'in varoluşu "Das Man"a, ortalama ve sıradan olmaya indirgenir. Heidegger için Dasein'in varlığını bütünüyle gerçekleştirmesi zaten mümkün değildir. Hatta Dasein'in özü tamamlanmamışlıktır. Buna karşın Heidegger, Dasein'den otantik bir varoluşu gerçekleştirmesi için harekete geçmesini

[2] "Film Arası", Öztürk'ün Akira Kurosawa'nın *Düşler* filmini çözümlerken kullandığı yöntem bağlamında kullandığı bir ifadedir. Bkz. (Serdar Öztürk, *SineFilozofi*: *Kurosawa'nın Düşler'inde SineFilozofik Bir Yolculuk…"*, Ankara: Heretik, 2016, 79, 85, 94, 142).

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

bekler. Düşünür, bu noktada Dasein'i ancak vicdanın çağrısının harekete geçirebileceğini söyler. Heidegger kendine özgü, adeta vahiysel diyebileceğimiz terminolojisi içinden özetle şunu ifade etmektedir: Ancak vicdan, Dasein'i hergünkülük/gündeliklik denilen düşkünlükten çekip çıkarabilir ve onu kamusallığın/onların dünyasının anonimleştirici etkisinden özgürleştirebilir. Vicdanın bu çağrısı bir iç muhakemesi sonucunda ortaya çıkmaz, celbolunmak şeklinde, dolayımsızca olur (Heidegger, 2006: 287). Vicdanın sesini duyabilmek kendi varlığının anlamını dert edinen bir varolanı gerektirir. Kendi varlığının anlamını dert edinmek aynı zamanda hakikati düşünmek anlamına gelir. Dasein ancak kendi varoluşunun hakikatini açımlama olanağına sahip bir varlıktır. Hatta en kesin hakikatlerden birisi olan ölümün varlığını bile Dasein kendisi açığa çıkarmalıdır. Dasein'in ölümün tüm olanakları sona erdiren kesin hakikatini anlaması bir gün kendisinin de başına gelecek bir olay olarak ölümün kendisi için de bir imkân olduğunu kavramasını sağlar. Ölümün bir imkân olmasını iki bakımdan anlamak gerekir. İlk olarak, Dasein bu dünyada varolduğu için aynı zamanda ölüm imkânına da sahip olmaktadır. Ancak var olan ölebilir. Dasein'in varlığının ölüme yönelmişliğinin anlamı budur. Dolayısıyla ölüm eksistensiyal bir imkân olarak görülmelidir. İkinci olarak ölümün her an yanıbaşında olduğunu kavramış bir kişi böylelikle her günkü düşkünlüklerden uzaklaşarak kendi varlık imkânlarını gerçekleştirmek üzere harekete geçip otantik bir birey olma yönünde kararlı bir yürüyüşe çıkabilir.

Bu açıklamalardan sonra, *Rıza*, *Pus* ve *Saç* filmlerine, bir de Heidegger'in açtığı pencereden bakarsak eğer, Pirselimoğlu'nun ölümü otantik bir birey olma yolundaki imkân olarak kavradığı görülebilir. Ancak Pirselimoğlu'nın birer "das Man" olarak çizdiği karakterleri açısından ölüm bir imkân değil ıstıraptan kurtuluştur. Vicdanı söz konusu edersek sadece Rıza'nın, işlediği cinayetten dolayı huzur bulmadığı görülür. *Saç*'ta Reşat, Meryem ve artık ölü olan Meryem'in kocasının birlikte yemek yerken görüntüye getirildiği bir sahne vardır. Bu sahnede Reşat'ın yüzünde en ufak bir pişmanlık ifadesi görülmez, Meryem de duruma kayıtsızdır. *Ben O Değilim*'de ise Nihat'ın arkadaşlarının söylediklerine karşı olan kayıtsızlığını göz önüne getirirsek onda vicdanın sesinin oldukça kısık da olsa bir yerlerden kulağına çalındığını söyleyebiliriz. Ve Nihat'ın filmin sonunda kaderini kabullenerek içeriye girmeyi göze alması, sanki bizim bilmediğimiz bir suçun cezasını ödemek istediğini gösterir. İradi renklenimleri açısından silik bir tondan oluşan bütün bu karakterler neredeyse fail bile değildirler. Elsaeseer sinemada fail olmanın anlamının ne olduğunu sorar: "Beden ve aklın hangi durumları benlik adına eyleme karşılık gelir ve diğer taraftan, *benlik adına hareket etme* engellendiğinde failliğe karşı ne çeşit sınırlar söz konusudur?" (Elsaeseer, 2014: 22). Pirselimoğlu'nın tamamen dürtüsel bir biçimde hareket eden, ölen, öldüren ve bir başkasının kaderini yaşamak üzere kendinden vazgeçen karakterleri Elsaeseer'in neo-noir filmler için söylediği bir tespiti ödünç alarak söylersek, "psişik otomatlara ya da zombilere" dönüşmüş sayılmazlar mı? (Elsaeseer, 2014: 22). Nereden bakılırsa bakılsın bütün bu görüntü sonuç olarak Heidegger'in dikkat çektiği gibi otantik bir birey olamayan kişinin zaten bir başkası, "onların dünyası"nda yaşayan bir tür uyurgezer olduğunu gösterir. Bu yüzden onların yaşamaları ile ölmeleri arasında neredeyse bir fark yok gibidir (Öztürk ve Bütev, 2014).

Pirselimoğlu, *Ben O Değilim*'le, Michelangelo Antonioni'nin *Yolcu*'sunu çağrıştıran motifler eşliğinde, bu kez kendisinin varlık olanaklarını bir başkasının kimliğinde

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

gerçekleştirmeyi uman bir adamın kimlik metamorfozuna odaklanarak, önceki filmlerine göre çok daha katmanlı olan bir evren inşa etti. Bu filmi çözümlemeden önce Antonioni ile Pirselimoğlu'nun sineması arasındaki bağın anlaşılabilmesi için Antonioni sinemasının genel özelliklerine değinmek yerinde olacaktır.

Antonioni ve Yeni Türk Sineması

Bugün, gerek kitle veya eğlence sinemasına alternatif bir sinema arayışı olması anlamında gerekse sanatsal ve entelektüel bir ifadeye kavuşması anlamında Yeni Türk sineması'ndan söz edebiliyorsak eğer bu olgu biraz da Jameson (2016:17)'nın işaret ettiği üzere İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin içinde olmakla birlikte onu dönüştüren bir yönetmen olan Antonioni'nin yaydığı etkiden kaynaklanır. Peki, bu etki tam olarak nasıl gerçekleşmiştir? Jameson bu konunun ayrıntısına girmiyor. Dolayısıyla böyle bir sorunun yanıtlanması bu makalenin sınırlarını aşan etraflı bir tartışmayı üstlenmeyi gerektirir. Ancak modernist sinemanın en başta gelen ismi olan Antonioni'nin adına yapılan bu referansın sadece onu değil de bütün bir modern sinemayı işaret ettiği düşünülebilirse o zaman işimiz bir ölçüde kolaylaşır. Çünkü şurası açıktır ki; başta karakterlerin içsel varlığına yönelme, kimlik krizi, insanın kendine ve çevresine yabancılaşması gibi temalar ile insanoğlunun tekinsizliğini yansıtan imgeler, son olarak da toplumsal veya nesnel gerçeklik üzerine oldukça öznel ve bireysel bir yorum sunması bakımından Antonioni sinemasına özgü görünen pek çok unsur modern sinemanın da ayırt edici unsurları olarak öne çıkar. Modern sinemaya genel bir eğilim olarak bireyin çevresine yabancılaşması fikri damga vurdu. Bu yabancılaşmanın yarattığı tinsel hoşnutsuzluğun görüntüsü Bergman'da teolojinin sorunlaştırılması üzerinden, Tarkovsky'de mistik bir arayışla, Antonioni de ise tamamen seküler biçimde ama üçünü de kapsayan ortak bir ifade olarak söylemek gerekirse varoluşçu bir duyarlılık ve felsefi-antropolojik bir yaklaşımı yansıtır. Antonioni'nin modern sinemadaki özel konumu Kovacs'ın belirttiği gibi "psikolojik manzara" adını verdiği bir biçimi yaratmasından kaynaklanır. Antonioni'nin film karakterleri kentli orta sınıf ve üst orta sınıftan gelen kişilerdir. Ancak Antonioni, bu sınıfsal referansları, Kovacs'ın işaret ettiği üzere Yeni Gerçekçi biçimde olduğunun aksine toplumsal sorunları betimlemek için değil genel insani kaygıları ve modern yaşamın altındaki hiçliği yansıtmak için kullanır (Kovacs, 2010: 271). Bu doğrultuda onun kamerası fiziksel gerçekliğin ifşasından ziyade bireylerin içsel gerçekliğinin araştırılmasına yönelmişti (Cardullo, 2010: xi). Bu bakımdan Antonioni ile Pirselimoğlu sinemasal tavır açısından birbirine oldukça yakındır. Pirselimoğlu'da tıpkı İtalyan yönetmen gibi fiziksel gerçekliği insanoğlunun zihinsel ve tinsel durumunu sergilemenin bir aracı olarak kullanır.

Antonioni modern bireyin sorununun kendi yarattığı çevreye uyumlanamaması olduğunu düşünüyordu (Kovacs, 2010: 161). Özellikle burjuvazi, varsıllığından gelen fazlalaşmış seçme özgürlüğüne rağmen böyle bir özgürlükle ne yapacağını bilmediği için yönünü tamamen kaybetmişti. Burjuvazi bu imkânlardan otantik bir varoluş yaratacağı yerde, tam aksi bir yönde davranarak bu imkânlara sahip olmasının ona yüklediği aşırı kaygı altında ezilmiş, kendi varlık imkânlarından kaçmıştı. Zira Deleuze'ün işaret ettiği gibi en temelde, İkinci Dünya Savaşı'nın Avrupa uygarlığında yarattığı psikolojik tahribat nedeniyle insanoğlunun bu dünyaya olan inancı kaybolmuştu (Deleuze, 2009: 362). İç benlik ile fiziksel

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

gerçeklik arasındaki bu radikal kopuş nedeniyle insanoğlu kendisini bir türlü evinde hissedemiyordu:

> *O halde, Antonioni'nin karakterlerinde görülen can sıkıntısı açısından hatalı olan şey, aslında kişilikle mevcut durum arasındaki radikal kopukluktan kaynaklanan bir durumdur. Çünkü hayati bir bağlantı kopmuştur: Maddi dünya, daha evvel hayatlarımızı ona göre motive ettiğimiz ve ahlaki olduğu kadar ruhsal olayları da ona göre meydana getirdiğimiz kalıtsal anlamlar ve ilkelerden yoksun kalmıştır. Böyle bir dünyada, bir şeyi "halleden" ya da bir şeyi bozan, sabit bir başlangıç noktasından hareket ederek sonuç bölümüne doğru adım adım yol alan bir hikâye anlamındaki "hikâye" fikrinin artık bir yararı yoktur ve o bu dünyanın fiilen yaşanma biçimine de uygun değildir (Cardullo, 2010: xx).*

Bu doğrultuda Antonioni'de hikâyenin istikrarsızlaştırılması giderek hem hikâyenin kayboluşuna hem de tıpkı *L'Eclisse* (Batan Güneş, 1962) ile *L'Avventura* (Macera/Serüven, 1960)'da olduğu gibi artık bir hikâyesi olmayan karakterlerin de kayboluşuna götürür. Antonioni'nin çıplak manzaraları ile hiçbir aksiyon olmamasına rağmen çokça yer verdiği "ölü zamanlar" adı verilen durumsal çekimler, tıpkı kayboluş motifi gibi varoluşçu felsefeyle bağıntılıdır. Kendini evinde hissedemeyen ve amaçsızca gezinen karakterlerin kayboluşu varlık imkânlarını gerçekleştiremeyen insanın kendisini unutması ve kendinden kaçışını ifade eder.

Bu bağlamda Antonioni, insanın düşkünlüğünün bir sonucu olarak saplanmış olduğu bu sıradan varoluşu ve monotonluğu göstererek ampirik gerçekliğin sözde doluluğunun altında yatan değer boşluğunu ya da hiçliği gösterdi. Bu nedenle Antonioni'nin sineması başlangıçtaki durum ile son arasında hiç bir değişikliğin olmadığı dairesel bir modele dayandı (Kovacs, 2010: 273). Antonioni'nin karakterleri "Das Man"ı aşamadığı için şeylerle ve çevreleriyle anlamlı bir ilişki kuramaz.

> *Antonioni'nin temsil ettiği dünyaya yönelik derin bir şekilde eleştirel tutumu vardır ve onun başlıca sanatsal amacı temel olarak insani değerlerin olmadığı bir durumun dramatik karakterini göstermektir. Ve bu yokluk karakterlerin acı çekmesine yol açar. Antonioni için yokluk nihai kertedir ve mutsuzluğun nedenidir. Dünyada neden yoktur ve karakterlerin suçu ya da hatası yoktur. Bu nihai varoluşsal durumdur (Kovacs, 2010: 103).*

Kovacs'ın ifadesiyle "Antonioni için sanat hiçliktir, çünkü varlığı yokluk olarak temsil etme gücüne sahiptir" (2010: 421). Kovacs'ın araştırmasına göre, varoluşçu hiçlik kavramı modern sinemanın tam kalbinde yer aldığı için Antonioni gerçekten de modern sinemanın babası sayılmalıdır. Varoluşçu duyarlılığın Yeni Türk sinemasının da kalbinde yer aldığı düşünüldüğünde Jameson'un tespiti tam yerine oturur. Yakın dönem Türk sinemasında ise varoluşçu anlayışı sürdüren en önemli yönetmenlerden birinin Tayfun Pirselimoğlu olduğunu söylemek abartı olmayacaktır. Zira Antonioni örneği üzerinden değindiğimiz varoluşçu unsurlar Pirselimoğlu'da da yankı bulmuştur. Ancak Antonioni ile Pirselimoğlu ile arasında, karakterizasyon bakımından bir fark vardır. Antonioni burjuvazinin konformist hayatının ta derininde yatan hiçliği göstermişken, ikincisi sıradan insanın bilinçsiz varoluş durumunu perdeye yansıtır. Pirselimoğu'nun karakterleri tam da bu bilinçsizlik nedeniyle yüzergezer bir halde hayat içinde yol alırlarken başka kimliklerce kapılmaya oldukça açık bir varoluşsallık

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

sergiler. Bu başka kimliklerce kapılma hali iradi değildir. Bu yüzden Pirselimoğlu'nun karakterlerinin tüm o işledikleri suçlara ya da yanlış bağlanmalarına rağmen tuhaf, hatta çocukça diyebileceğimiz bir masumiyetleri vardır.

Başkası'nın Varoluşçu İmgeleri: Yolcu ve Ben O Değilim

Antonioni ile Pirselimoğlu arasındaki yakınlığın bir boyutunun özellikle Heideggerci varoluşçuluktan diğer boyutunun da *Yolcu* ile *Ben O Değilim* arasındaki metinlerarasılıktan kaynaklandığını söylemek gerekir. Öte yandan *Yolcu'da* kimlik başkalaşımı ani bir kararla sağlanırken, bu başkalaşım *Ben O Değilim*'de tedrici bir biçimde yaşanır. Üstelik ilk filmdeki başkalaşım belirgin biçimde başkarakterin başarısız kariyeri ve sorunlu geçmişine bağlanırken, ikincisindeki başkalaşımın görünen hiçbir anlamlı motifi yoktur. Bununla birlikte bu filmin başkarakterlerinin, ilki ölü bir adamın yerine geçtiği için, diğeri ölü olmamakla birlikte fiili anlamda namevcut olan birisinin yerine geçtiği için "Başkasılaşmaları" anlamında akraba olduğu söylenebilir.

Yolcu'da Afrika'da görev yapmakta olan belgeselci David Locke, kaldığı otelde kendisine çok benzeyen bir adamı ölü halde bulur. Locke birdenbire pasaportlardaki fotoğrafları değiştirerek adı David Robertson olan bu adamın yerine geçer. Robertson silah kaçakçısıdır ve karanlık bir geçmişe sahiptir. Bundan haberi olmaksızın kendi geçmişinin ağırlığından kurtulmaya çalışan Locke'un hayatı tıpkı yerine geçtiği ikizi gibi bir otel odasında son bulur. Hikâyenin akışı içinde Locke'un hayatına hakkında hiçbir bilgi sahibi olmadığı bir kız girmiş ancak onunla olan ilişkisi de başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Filmin son plan-sekansında kamera, yatağında keyifli bir halde uzanarak sigara içen Locke'den ayrılır. Yedi dakika süren çekim boyunca yavaş yavaş parmaklıklı pencereden dışarıya doğru devinen kamera tekrardan yatağı gösterdiğinde Locke artık hayatta değildir. Kameranın dışarıya çevrildiği süre boyunca, seyirci odada ne olup bittiğini göremez (gösterilmeyen imge). Böylelikle Antonioni bu ölümün nasıl gerçekleştiği hakkında seyirciden bir yorum geliştirmesini talep eder. Antonioni, bu filminde bir başkasının yerine geçme temasını, bir yandan takıntılarından biri olan kimlik fenomenini sergilemek için diğer yandan *Blow Up* (Cinayeti Gördüm, 1967)'da daha açıklıkla işlediği başka bir takıntı olan fotoğrafik gerçekliğin ontolojik statüsünü sorgulamak için kullandı ve yorumu da seyirciye bırakarak sinemasal hakikatin seyircinin kamera gözüyle özdeşleşebildiği ölçüde inşa edilebilecek bir gerçeklik olduğu fikrini geliştirdi.

Yolcu filminin varoluşçu felsefenin icatlarından biri olan *Başkası* ya da *Öteki* teması ile olan bağı açıktır. Başkası teması *Yolcu*'da Locke'un otantik bir birey olmaktan kaçışı ile ilgiliydi ve Antonioni'nin temel vurgusu kendisinin çok iyi tanıdığı burjuva sınıfının yarattığı dünyanın otantik olmayan doğasından kaçışı üzerineydi. Filmin bir çölde geçmesi kesinlikle tesadüf değildi ve tam da Baudrillard'ın *Amerika* adlı yapıtında çöle ilişkin olarak yaptığı tespitteki anlamıyla kullanılmıştı:

> *Çünkü çölün zihindeki bu şekli, gözünüzün önündeyken büyüyor; toplumdan kaçmanın arı şeklidir bu. Sevgisizlik, soğukluk, arıtılmış şeklini hızın yokluğunda buluyor. Toplumdan kaçmanın ya da toplumsal çekirdeksizleşmenin soğuk ve Ölü yanı burada*

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

> *çölün sıcaklığında kendi düş ve düşüncelerine dalmış şekline kavuşuyor: Politika ötesi çölün enliliği içinde, jeolojinin alaycılığı içinde buluyor, türsel, zihinsel alanını. Toplumsal olmayan, yüzeysel, gelecek dünyamızın insanlık dışı olma niteliği, estetik şekliyle esrik şeklini burada hemen buluyor; çünkü çöl yalnızca şu: kültürün esrik bir eleştirişi, gözden kaybolmanın esrik bir şekli (Baudrillard, 2013: 16).*

Tayfun Pirselimoğu ise bu çölü, çölün tam karşıtı bir yerde, ama günbegün yaygınlaşan bütün o yok-yerleriyle birlikte aslında tinsel bir çöle dönüşmüş olan metropolde kuruyor. *Ben O Değilim* bu çölden bir başkası olarak kaçmaya yeltenen bir adamın kimliksel dönüşümüne odaklanarak bunun ne kadar mümkün olduğuna dair oldukça yakıcı bir soru soruyor. Antonioni'nin hikâyesi üst sınıftan bir karakterin konformist ve otantik olmayan burjuva dünyasından kaçışını ve bu kaçışın boşa çıkışını ifade ediyordu. Pirselimoğlu'nun filmi ise alt sınıftan yalnız bir karakterin kendini evinde hissetme arayışını, kendisini "başkası"nın bakışında tamamlama arzusunu ve bu arzunun imkânsızlığını dışavurdu.

Ben O Değilim'de Başkası İmgesi



Görsel 1: "Suretleyen olarak ayna"



Görsel 2: "Yokluk "

Film, Nihat'ın yatağından kalkıp aynaya bakmasıyla açılır. Nihat odadan ayrılır, ancak sureti aynadan ekranın diğer tarafında bulunan izleyicilere yansıtılır. Elsaeseer ve Hagener aynanın sinemada bir metafor olarak ne anlamlar ifade edebileceğini ortaya koymuştur. Buna göre;

> *Aynaya bakmak kişinin kendi iç benliğine açılan bir pencere olarak kendi yüzüyle karşılaşmasını zorunlu kılar. Yine de kişinin aynada kendine bakması, aynı zamanda dışarıdan bir bakıştır; artık bana ait olmayan, beni yargılayan veya affeden, beni eleştiren veya pohpohlayan, ama her hâlükârda bir başkasının ya da "Öteki"nin bakışı haline gelmiş olan bir bakış. Ayrıca, sinemanın Doppelgangers[3] ile kimliklerin mübadelesine ilişkin öykülere tutkun olması, her zaman örtük olarak, özdeşleşme ve kendine yabancılaşma sorunsalını kabul ederek, seyircinin, karakterlerin kendisinin vekili yahut ikizi ideal benlikler yahut korkunç öteki benlikler (alter-egolar) olmasına ilişkin kendi huzursuz ya da tekinsiz farkındalığını anlatısal bakımdan geliştiriyor yahut alegoriye çeviriyordu (Elsaeseer ve Hagener, 2014: 110)*

[3] Çiftegezerler.

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

Jacques Lacan'dan yola çıkan psikanalitik film kuramına bir girizgâh olarak da görülebilecek olan bu tespit, film boyunca tekrar eden ayna sahneleri de hesaba katılırsa, Pirselimoğlu'nun çekimlerine ışık tutmaktadır. Öte yandan, Lacan'ın imgesel, simgesel ve gerçek kavramları altında ele aldığı "benlik" ya da "özne" sorununun bir ayna-varlık olarak "Öteki" sorununa bağlanması varoluşçu-fenomenolojik felsefi geleneğin uzun zamandan beri üzerinde durduğu bir konuydu ve Lacan'dan önce psikanalist Otto Rank "eşbenlik" kavramı üzerinden, yazın ve sinemada narsistik benliğin dışsal bir yansıması/sureti olarak "Öteki" sorununu ele almıştı[4]. Çalışmalarında fenomonolojiden etkilenen Mihail Bahtin ise yazarın kahramanla ilişkisi sorununu ele aldığı bir denemesinde ayna'nın aslında "olası bir öteki"nin bakışını yansıttığını ileri sürmüştü:

> *Ayna, kendini nesneleştirme için malzeme sağlamaktan fazlasını yapamaz, üstelik bunu da saf biçiminde yapamaz. Aslında ayna karşısındaki konumumuz, bir şekilde daima sahtedir, zira kendimize dışarıdan yaklaşma olanağından yoksun olduğumuz için, ötekinde olduğu gibi bu durumda da, kendimizi özgün olarak belirlenmiş olmayan bir olası ötekine yansıtırız ve daha sonra, bu ötekinin yardımıyla kendimizle ilişkili değer-kuramsal bir konum bulmaya çalışırız; bu durumda da, kendimizi-ötekinden yola çıkarak- canlandırıp biçimlendirmeye çalışırız (Bahtin, 2005: 50).*



Görsel 3: "Bütünlenme arayışı olarak ayna" Nihat Necip'in gözlüğünü taktıktan sonra aynaya bakar.

Film boyunca Nihat'ın sıklıkla aynadaki suretine bakar halde yansıtılması böyle bir anlamı dışsallaştırır. Ancak yönetmen bu arayışın beyhude bir çaba olduğunu sezdirmekten de geri durmaz. Zira filmin açılış çekiminin devamında aynada bir iz gibi beliren sureti karşılaması gereken varlık orada yoktur. Buradaki yokluk bir yanıyla izleyici olarak benim Nihat'ın oradalığını bekleyişimden de kaynaklanır. Bu durum aynı zamanda seyir deneyiminin ikizleşmesiyle de bağlantılıdır. Aynadaki suret perdenin gerisindeki seyircinin durumuna ışık tutar ve uyarıcıdır. İzleyeceğimiz film temsil olarak suret değil, sinemasal hakikat olarak surettir. Dolayısıyla bu noktadan itibaren, görülür olmanın görülürün araçlarıyla oluşturulduğu bir realite düzlemine adım atarız. Bu çekimin ardından "Ben O Değilim" yazısı perdede belirir. Bununla, suret ile suretlenen arasında ontolojik bir statü farkı

[4] Bu konu hakkında Otto Rank'ın Eşbenlik kitabına bakınız: Rank O., (2016) *Eşbenlik,* İstanbul:Pinhan Yayıncılık.

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

bulunulduğuna işaret edilir. Burada, suret ile modeli arasında ve model ile idea'sı arasındaki ontolojik statü farklarına ilişkin tartışmanın Platon'a kadar uzanan kadim tarihine girmeyeceğim[5]. Bu tartışma filmin özdüşünümsel boyutlarına ilişkin yapılacak başka bir çalışmanın konusu olabilir. Dolayısıyla, bu yazıyı, Pirselimoğlu'nun "başkası olma" imgesinin, psikanalizi, varoluşçu fenomenolojiyi ve filmsel özdüşünümsellik kavramını da davet eden katmanlı bir imge olduğuna işaret etmekle birlikte Jean Paul Sartre'ın "Başkası" kategorisine ilişkin olarak yaptığı tespitler üzerinden ilerleteceğim.

Sartre "Başkası"nın bakışının benliğin oluşumundaki etkilerini araştırırken G.W.F Hegel'in köle-efendi diyalektiğinden[6] yararlandı ve bu diyalektiği kendi entelektüel gündemine uyarladı. Yanı sıra Sartre'ın "başkası için varlık" kategorisine ilişkin görüşleri bağlamında geliştirdiği "kötü niyet/inanç" kavramı varoluşçu psikiyatrideki "sahte benlik" kavramının oluşumuna katkıda bulunmuştu[7]. Bu bakımdan Lacan ile Sartre ve çok daha genel düzeyde psikanalistler ile varoluşçu fenomenolojist felsefecilerin görüşleri arasındaki yakınlık, dönemin felsefi gündemiyle ilişkiliydi. Bu gündem de "başkası" ile ilişkilerin kendilik bilincinin kazanılmasındaki rolüne yapılan vurgu tarafından belirlenmişti. Tüm varoluş felsefelerinde beliren ortak görüş, kişinin varoluşunun ancak başkalarının varoluşunun dolayımından geçerek bir içerik kazandığıdır. Başkalarının varoluşunun benim varoluşuma karışması ya da yapışması söz konusudur. Yapışkanlık her bir kişinin varoluşunda başkalarının varoluşunun da içerilmesi anlamına gelir. Merleau-Ponty, bu durumu, insanın bir bilinç varlığı olduğu kadar aynı zamanda bir beden varlığı olduğuna dikkat çekerek vücutlararasılık olarak ifade etmiştir:

> *Vücutlararasılık, hususi olan ile yabancı olanın iç içe geçmiş olduğunu ifade eder ve aynı zamanda Norbert Elias ile Merleau Ponty'nin hemfikir olarak teyit ettikleri gibi her birimizin bir sosyal ilişkiler örgüsüne gömülü olduğumuzu gösterir… Hazır, tamamlanmış bireyler yoktur, aksine sadece vücutsal Kendi'mize anonimliğin belirli bir ölçüsünü yükleyip, ona tipik bir şekil veren bireyleşme süreci vardır… En sonunda vücutsal ve vücuda tutuklu tecrübemiz şunu gösterir ki, birbirimizle karşılaşmadan önce, Başkası ile başkalarını bende, beni de başkalarında bulurum" (Waldenfels, 2008:90-91).*

Ponty, Heidegger'in aksine ben ile başkasının birbirine açılma yönelimini olumlu yönde değerlendirmiştir. Ben ile başkası arasındaki ilişki bir özne-nesne diyalektiği şeklinde değil başka bir bedende ikinci benim olarak ortaya çıkan özne-özne diyalojisi şeklinde

[5] Bu konuda Bernhard Waldenfels'in çalışmasına bakılabilir. Waldenfels, B (2011), *Ayna, İz, Bakış,* İstanbul: Avesta Yayınları.

[6] Köle-efendi diyalektiği konusunda başta gelen Hegel yorumcularından birisi Alexandre Kojeve'nin çalışması ufuk açıcıdır. Kojeve,A.,(2011) *Hegel Felsefesine Giriş,* İstanbul:Yapı Kredi Yayınları

[7] Varoluşçu psikiyatr R.D. Laing, kendi geliştirdiği "sahte-benlik" dizgesinin varoluşçu kaynaklarını şöyle sıralamıştır: Soren Kierkeaard'ın "Ölümcül Hastalık" yapıtı, Martin Heideggeer'in "Varlık ve Zaman" yapıtı ve son olarak J.P. Sartre'ın "Varlık ve Hiçlik" adlı yapıtındaki "kötü niyet" tartışması. Bu doğrultuda Laing, sahte benliği kendisi olmamanın bir yolu olarak görmüştür. Bkz. Laing, R.D., (2012) *Bölünmüş Benlik,*İstanbul:Pinhan Yayıncılık

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

işlemektedir. Başkası adeta bir ikiz gibi benim dünyama eşlik eder. Öznelerarası iletişimi mümkün kılan şey tam da bu haldir. Ne var ki, Sartre "başkaları cehennemdir" ifadesiyle "başkası" temasını oldukça karamsar bir noktaya taşımıştır.

Sartre'a göre başkasının bakışını üzerinde hissettiğim andan itibaren bu başka insan "öteki " olur benim için. Öteki tarafından görülmem beni kendime bir nesne olduğum bilincine vardırarak geri döndürür. Görülme'de, beni görene teslim edilmişimdir (Biemel, 1984: 53). Ancak beni kendime bir nesne olarak gördürerek utanç duygusuyla sarsılmama neden olan bu bakış aynı zamanda bana bakanın bakışı tarafından ele geçirilmemek için bendeki öznellik potansiyelinin farkına varmamı sağlayan da bir bakıştır. Tüm bir şeyler dünyasını kendi bakışımın merkezde olduğu bir odağı temel alarak düzenlemişken, birdenbire beni odak noktasındaki yerimden eden bir başkası çıkagelir ve kurduğum dünyayı elimden alarak bu dünyayı kendi bakışına göre düzenlemeye başlar. Üstelik bu başkası sadece şeyler dünyasını değil beni de kendi bakışına tutsak ederek nesneleştirir. İşte bu anlamda "Bakılma deneyimi, beni kendime geri döndürür. Sartre'a göre ilk kez bu deneyimle [bu yaşantıyla] kendi "ben"ime çatarım, evet "ben" diye bir şeyi ele geçiririm. O ana kadar edimlerimde yaşamıştım, ben bilincinden yoksundum" (Biemel, 1984: 53). Öteki'nin bakışıyla birlikte *kendisi için varlık* konumumdan ıskarta edilen kişi *kendinde varlık* konumuna düşer. Böyle bir kişi nesneler arasında bir nesne olur. "Kendi başına varlık" (en-soi) varlığının sebebi olmayan, değişmez, mükemmel, tamamen belli, mutlak imkândır; aşağı yukarı objelerin ve eşyanın cansız dünyasına aittir (Magill, 1984: 84). Kişi böylelikle her neyse o olmaktan başka bir olanağı olmayan nesnelerin katıksız olgusallık durumuna mahkûm olur: "Benim aşkınlığım, [yani benim kendi olgusal varlığımı aşma yeteneğim] başkalarınca aşkınlaştırılır; böylelikle de ötekine teslim edilmiştir. *Öteki, bakış olarak: Benim aşkınlaştırılmış aşkınlığımdan başka bir şey değildir* (Biemel, 1984: 55). Öte yandan bu durum egonun hususi varlığını kavraması yönünde bir açılıma da imkân tanır. Aynanın karşısına geçen kişi nasıl ki kendisini nesneleştirip varoluşuna karşı eleştirel bir mesafe alıyorsa, ötekinin bakışı da kişiyi böyle bir eşiğe getirerek kendi varlık olanaklarının farkına varmasını sağlayabilir. Bu doğrultuda ben varlık olanaklarını tasarlamaya başladığı andan itibaren ötekinin bakışı tarafından massedilmeye bir son verir. Sonrasında ben, ötekinin vekâletinden kurtardığı bu bakışı ötekinin nesneleştirilmesi için kullanmaya başlar. Dolayısıyla Ponty'nin düşündüğünün aksine öznelerarası iletişimin temel niteliği birbirlerini tamamlayan özne-ben'ler arasındaki diyaloji değil, birbirleriyle rekabet halinde bulunan özne-ben'ler arasındaki çatışmadır. Ben'in bu sözkonusu çatışmada ötekinin bakışınca kapılmaması için uyanık olması gerekmektedir. "Bu bakımdan ötekinden, beni yeniden kendine bağlı kılacağından duyduğum endişe, kurtulamadığım bir endişe olarak kalır" (Biemel, 1984: 59).

Görüldüğü gibi Öteki'nin bakışı beni yargılar ve çerçeveler. Filmde bu çerçeveleyen bakışa ilişkin sahneler dikkat çeker. Örneğin, Nihat'ın çalıştığı vapurda amiri durumunda olan bir adam ona iki kez evlenmesi gerektiğini söyler. Yönetmen bu yargılayan bakışı vurgulamak için çerçeve içinde çerçeve çekimi yapar. Zaten bu evlilik meselesi, Nihat'ın kaldığı otelde bir adamla yaptığı lakırdıda ve Nihat ile Asiye'nin yaptığı bir yemek arası sohbette de gündeme gelir. Kuşkusuz ki evlilik etrafında dönen bu lakırdılar bir yanıyla da, anonim "das Man"ın gündelik dünyasına bir göndermedir.

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458



Görsel 4: "Vapurdaki Adam: Evli misin?



Görsel 5: "Oteldeki Adam: Evli misin?"



Görsel 6: "Asiye: Hiç evlenmedin mi?"

Sartre için ego ile öteki arasındaki ilişkinin temel niteliğini yargılama ve çatışma oluşturur. Ancak bu yargılayan bakışın nesnesi olup olmamak kişinin elindedir. Kişi Öteki olmayabilir. Öteki'nin beni kendi tasarılarının nesnesi haline getirmesi yönündeki meydan okumasına karşılık bende öteki'ni kendi tasarılarımın nesnesi yapmaya çalışarak cevap verebilirim. Zira "Ne nesnel verilmişlikler, ne benim geçmişimde içerilen olgusallık ne de başkalarının varlığı, özgürlüğümü ortadan kaldıramazlar. İnsanın biryandan içinde yaşadığı dünya öte yandan kendi varlığı karşısında taşıdığı sorumluluk da bundan türer (Biemel, 1984:

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

152). Dolayısıyla insan ontolojik bakımdan, tamamen özgürdür. Nihayetinde insan hangi koşul altında olursa olsun seçimleriyle kendi kendisini yapabilen bir varlıktır. İnsanın başka varoluşanlardan uzaklaşarak kendi yaptığı seçimlerle kendisine ulaşma temasının Heideggerci tınısı bir yana bırakılırsa Sartre'ın özgün katkısı insanın ontolojik statüsünün belirsizliğine dair yaptığı saptamadır. İnsanoğlu olgusallığını (kendi başına varlık: insanın oluştan yoksun nesne boyutu) aşma imkânına sahip bir varlık (kendisi için varlık: seçimleriyle kendisini yapması) olarak özgürlük ile özgür olmama arasında salınan bir varolandır. Aynı zamanda toplumsal bir varoluşa yazgılı olarak bu dünyaya fırlatıldığı için de başkaları'nın imkânları ya da özgürlükleriyle çevrelenmiştir. Başkaları'nın özgürlüğü nedeniyle ego daima *başkası/başkaları için varlık* olma tehdidine açık bir varoluşandır. Bu varoluş aynı zamanda yokluk'la dolu bir varoluştur da. Yalınlaştırarak söylersek, varlık yokluktan çıktığı ya da varlığı tamamlayan soyut bir fikir olduğu için değil, aksine yokluk varlıktan çıktığı, ondan sonra geldiği için böyledir. Nihayetinde *'hiç varolmayabilirdim'* yargısı ya da *'hiç olmayabilecekken neden bir şeyler var*?' sorusu ancak varlıktan ve insan gibi bir varolan tarafından türetilebilir. "Yokluğun araya girmesi "kendisi için"in "kendi başına" dan ayrılmasının başlangıcıdır. Sartre'ın açıklamasına göre yokluk insanlar veya insan şuuruyla dünyaya girer" (Magill,1992: 87). Bu anlamda insanın varoluşu zorunlu bir varoluş değildir. Zaten Sartre için, insan özgürlüğü tam da bu keyfiyetten türemektedir. "Burada sözü edilen hürriyet insan tabiatına bağlı bir özellik değil, insan tabiatının kendisidir (Magill, 89) Varlık'ta temelden bir zorunsuzluk vardır. Eğer ben fenomenal dünyanın arkasında buranın anlamına ve kendi varoluşumun nedenine ilişkin daha derin yapı ve zorunluluk arayışına girersem hürriyetimi tehlikeye atmış olurum. Kendi elimle varlığımı, mutlak belirlenmişlik anlamına gelen kendi başına varlık konumuna geriletirim. Bu arayış, aslında insanoğlunun yoklukla damgalanmış eksik varoluşunu tamamlama ve metafiziksel anlamıyla aşkın bir varlıkla bütünleşme arayışıdır. Ancak burada insanın kendini aldatması söz konusudur. Çünkü insan belirsiz, eksik ve sürekli bir oluş halinde kendi ile başkalarının, aşkınlıkla olgusallığın arasına sıkışmış ara bir durumda yaşayan ne kendisi ne başkası ne de kendi başına varlık olabilecek bir varolandır. Dolayısıyla kendini tamamlama arzusu beyhudedir:

> *En son tamlığa hiçbir zaman erişilemez; böyle olsaydı, birbirine zıt olan "kendi başına"nın (olumluluk ve tamlık) ve "kendisi için"(olumsuzluk ve eksiklik) karakteri birleştirilmiş olacaktı. Bu imkânsız birleşme çabası, şuurun talihsizliğini meydana getirir. "Kendisi için" kendi varlığında hastadır, çünkü kavuşmak istediği, fakat kendini kaybetmeden buna imkân bulamadığı tamlık tarafından rahatsız edilmektedir. "İnsanın realitesi bir ıstıraptır, çünkü o varamadığı bir tamlıkla taciz edilmektedir. Onun "kendi başına"nın tamlığına erme arzusunda başarılı olması, kendini kaybetmesi demektir (Magill, 1992: 91-92)*

İnsanın tamlığa ulaşma arzusu veya inancında kökten ve neredeyse bilinçdışı denilebilecek bir kendini aldatma söz konusudur. Sartre bu durumu "kötü niyet" ya da "kendini aldatmadaki inanma" diye adlandırır. Kendini aldatma, aldatılan öncelikle kendim olduğu için bilincin dışından değil içerisinden gelen bir aldatma biçimidir. Bu bakımdan kendini aldatma bilincin özel bir yapılandırılmasını gerektirir. Sartre bunu şöyle ifade etmiştir:

> *Kendimi aldatmaya geçmek uykuya dalmak gibidir, kendini aldatmaksa rüya görmek gibi. Bu varlık kipi bir kez gerçekleştiğinde, oradan çıkmak uyanmak kadar zordur: çünkü*

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

> *kendini aldatma, yapısı geçiş halinde, geçici [metastable] tipte olduğu halde, tıpkı uyanıklık ya da rüya gibi kendiliğinden kendi kendini sürdürme eğiliminde olan bir dünyada-olma tipidir (Sartre, 2010:126).*

Bu doğrultuda Sartre kendini aldatmada bilincin ikiye yarıldığını ayırt eder. Bir yanda kişi kendini aldatmasının mümkün olduğu inancına "ne değilse o olması" formunda sahip olur, diğer yandan bu iknanın yeterince ikna edici olmadığı inancına "ne ise o değil" formunda sahip olur. Ancak "ne değilse o olma" hali rasyonel bağlantılar şeklinde ve muhakemeye yoluyla değil, Sartre'ın yukarıdaki satırlarda dikkat çektiği gibi rüya benzeri bir şuursuzlukla ve neredeyse kendiliğinden olur. Sartre bunun ardından insan bilincinin her zaman bir kendini aldatma riskiyle dolu olduğunu koyutlar:

> *Kendini aldatma, kendimdeden, varlığımın içsel parçalanmasına kaçmaya çalışır. Ama kendini aldatma nasıl ki kendiliğinden kendinin bir aldatma olduğunu olumsuzlarsa, bu parçalanmayı da olumsuzlar. Ne değilsem o olmak kipinde olmadığım kendindeden "ne-ise-o-olmamak" aracılığıyla kaçarak kendini bir aldatma olarak olumsuzlayan kendini aldatma, "ne değilse o olmama" kipinde olmadığım kendindeyi hedefler. Eğer kendini aldatma mümkünse, bunun nedeni, kendini aldatmanın insan varlığının her türlü projesinin dolaysız ve sürekli tehdidi olmasıdır, bilincin kendi varlığı içinde sürekli bir kendini aldatma riski barındırmasıdır. Ve bu riskin kökeni de, bilincin kendi varlığı içinde hem ne değilse o olması hem de ne ise o olmamasıdır (Sartre, 2010:129)*

Görülebileceği gibi kendini aldatma insanın olgusallık ile aşkınsallık arasında sıkışmış varlığının ontik yapısından türetilmiştir. Bu belirlemelerin açtığı pencereden filme dönersek eğer, filmin adının dahi Sartre'ın varoluşçu fenomenolojisiyle bağlantılı olduğu görülür. *Ben O Değilim* filmi tam da Sartrecı anlamıyla ne ise o olmaklığından firar etmeye çalışan Nihat'ın rüya benzeri deneyimini görselleştirir.



Görsel 7: "Gündeliklik"



Görsel 8: "Ev Hali"

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458



Görsel 9: "İş Hali"



Görsel 10: "Nezarethane"

Film Nihat'ın her günkü düşkünlüklerine gömülmüş yaşamına uyanışıyla başlar. Çok fazla sigara içer, yemek yer, çay içer, işten arta kalan boş zamanını televizyon izleyerek geçirir vs. Pirselimoğlu filmlerinin hemen hepsinde tekrar eden gündelikliğe dair bu imgelerin Heideggerci karşılığının halis/hususi olmayan bir yaşam olduğuna daha önce değinmiştim. Dolayısıyla ilk katmanda yönetmen Nihat'ı bir "Das Man" olarak çizer. Nihat'ın yaşamındaki manevi boşluk onun etrafa yaptığı sıkıntı verici bakışlarla dolu ölü zaman çekimleriyle verilir. Bu yaşamın nabzı gündelik ya da ampirik yaşamın kronolojisine göre atmaktadır. Baştaki durumda şimdikilikle dolu bu yaşamın ne geçmiş bir içeriği ne de geleceğe yönelmiş bir yüzü vardır. Nihat tamamen nesnel belirleyiciliklerin düzleminde şeyleşmiş bir varlığı icra etmektedir. Ancak bir gün tam da kendi kendini tatmin etmek üzereyken arkadaşlarının ısrarı üzerine fuhuş yapmaya çıkar. Bu eylemi yol kenarına park ettikleri arabada gerçekleştirirlerken polis baskın yapar. Arkadaşları kaçarlar. Nihat gözaltına alınır. Nezarethaneye atılan Nihat, burada, ayakkabısının topuğu ile demir parmaklıklara vurarak gürültü yapan tuhaf bir tiple bir gece geçirir. Nihat'ın başkalarının tasarısıyla hareket ettiği ilk eyleminde hapsi boylaması ilginç bir noktadır. Hususi alanını terk ettiği anda başına olmayacak bir iş gelmiştir. Zira başkalarıyla bir arada yaşanır ve onların tasarılarının nesnesi olmaya her daim açığızdır. Bu açıklık halini peşi sıra gelen hapishane sahnesiyle bir arada düşündüğümüzde Nihat'ın kendi başına varlığının çalınmaya müsait yapısının ayırdına bu sahneyle vardığını söyleyebiliriz. Bu baskın, onun nesneliğini utanç içinde kabul etmesinin yolunu açar. Kendi başına varlık kıpırdanmaya başlamıştır.



Görsel 11: "Tuhaf bir tip"



Görsel 12: "Gürültü"

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458



Görsel 13: "Ayakkabı"



Görsel 14: "Uyuklama"

Nihat nezarethanede bir ara uyuklar. Uyandığında diğer adamın orada olmadığını görür. Adamın ayakkabısını denemek ister gibi eline alır. Polisin kendisini salmak için hücrenin kapısını açması üzerine ayakkabıyı bırakır. Ardından evine geçer, uyuklamaktadır. Pirselimoğlu kendisiyle yapılan kimi mülakatlarda Batı dillerinde başkasının ayakkabısını giymek bir deyim olduğunu ve bunun bir başkasının yerine geçmeyi ifade ettiğini söylemiştir (Yücel, 2014). Dolayısıyla buradaki ayakkabı çekimini daha sonra Nihat'ın Necip'in ayakkabısını giydiği sahneyi de düşünürsek, Nihat'ın kendi varlığından kaçış arzusunun bir öndeyilemesi olarak okumak mümkündür. Uyuklama çekimleri de film boyunca tekrar eden bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır. Sartre'ın kendinden kaçışın bir çeşit uyuklama olduğuna ilişkin yorumunu hatırlarsak uyuklama sahnelerinin Nihat'ın bilincindeki dönüşümün işareti olarak konumlandıklarını düşünebiliriz.



Görsel 15: "Nihat'ın Bakışı"



Görsel 16: "Ayşe'nin Daveti"



Görsel 17: "Sıcak Bir Yuva"



Görsel 18: "Başkası için varlık(lar)"

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

Hapishaneden çıkan Nihat işine döner. Yeni mesai arkadaşı Ayşe'ye kaçamak bakışlar atar. Nihat'ın bakışını çerçeve içinde çerçeve yaratarak ekrana getiren Pirselimoğlu böylelikle, Nihat'ın Ayşe'yi kendi tasarıları doğrultusunda çerçevelemeye başladığını işaret eder. Zaten Ayşe'de bu kaçamak bakışlara karşılık verir. Bedenlerin birbirine yaptığı bu bakışlarla, düşünce ve dil öncesi bir durum olarak Pontyci anlamıyla vücutlararası bir ilişki kurulur. Ayşe'nin Nihat'ı evine davet etmesi üzerine ikisi arasında kurulan bu vücutlararsılık diyalojik bir düzleme taşınır. Nihat'ın evinin derme-çatmalılığıyla tam bir tezat oluşturan Ayşe'nin evi ilk bakışta romantik bir dekor oluştur. Ayşe çay koyarken, Nihat duvarda asılı aile fotoğrafına bakar. Ayşe'nin dolandırıcılıktan içeri giren ve içeride cinayet işlediği için hapisten çıkmasına epey süre olan kocası Necip'in, Nihat'a olan benzerliği şaşırtıcıdır. Ayşe fotoğraflara bakmayı sürdüren Nihat'a dönerek "eski resimler" der. Ardından Nihat'ın pek ikna olmadığını düşünmüş olmalı ki tekrarlar "eskiden kalma". Geçmişe yapılan bu çifte vurguyla birlikte -Necip'in kendi başına varlık olmaklığıyla hikâyeye adım attığımıza göre- acaba Nihat Necip'in tekerrürünün bir uğrağı olarak görülemez mi? Daha önce Pirselimoğlu'nun tekerrür anlayışına değinmiştim. Onun kurduğu sinemasal dünyanın da tekrar eden imge ve motiflerle oluşturulan bir mimariye sahip olduğunu düşünürsek, tüm filmin geçmiş, şimdi ve geleceğin bu içiçe olduğunu ifade eden bir zaman-imge olduğu düşünülemez mi?



Görsel 19: "Zaman İmge: Nihat Necipleşiyor: Geçmiş-Şimdi-Gelecek İç içe"

Aslında geçmişin, şimdide gerçekleşen olayların ontolojik temelini oluşturduğuna ilişkin bir zamansallığı gündeme getirdiğimizde bu sorulara bir yanıt bulabiliriz. Bu noktanın daha iyi anlaşılması için Sartre'ın zamansallık anlayışını özetleyen uzun bir alıntıya yer vermek istiyorum. Zira bu zamansallık anlayışı bizi aynı zamanda Deleuze'ün zaman imgesine taşıyacak.

> *Geçmiş, benim terkedilmişlik ve durum içinde bulunma tecrübemi mümkün kılar… Yazar "şimdi"yi "varlığın yüzünde daimi bir kaçış hareketi" olarak tasvir ediyor. "Şimdi" olduğu varlıktan bir kaçış ve olacağa varlığa doğru bir kaçışı ifade eder. Doğrusunu söylemek icabederse, "kendisi için" şimdi'de kendinin dış tarafında bir varlığa sahiptir, kendi önünde ve kendi arkasında. O kendinin geçmişi idi, bundan sonra geleceği olacak. Şimdi olarak,*

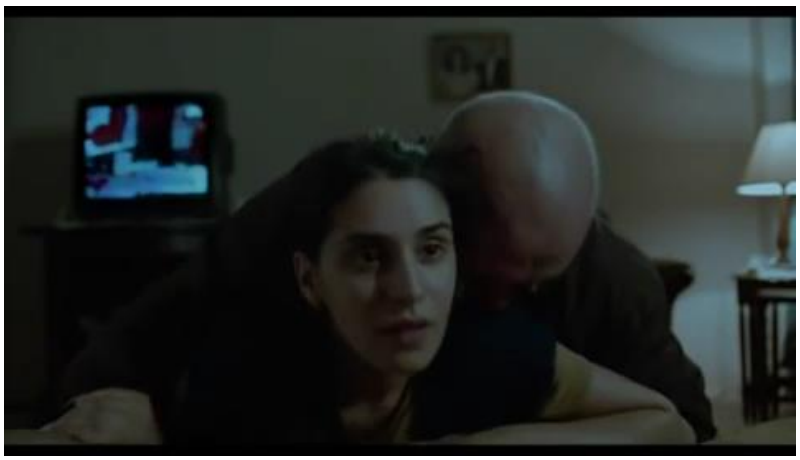
Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

> *"kendisi için" olduğu şey, (geçmiş), olmadığı şey (gelecek) dir. Gelecek "kendisi için"in olması lazım geldiği bir varlık yönüdür. Gelecek, bir kimsenin, malik olduğu soyut bir mülkiyetten çok, olduğu egzistansiyal özelliliğidir. Gelecek benim sübjektifliğimi kuran eksikliktir. Geçmiş nasıl olay özelliği için temel hazırlarsa, gelecek de öylece imkân için temel hazırlar. Gelecek şimdi'de "kendisi için"imin tasarladığı imkânlar içindeki niyetidir. O, kronolojik bir tarzda sıralanan henüz gelmemiş şimdilerin serisi değil, daha çok, benim varlığımla ilgili geniş imkânları içinde bulunduran bir alandır ve daima yolculukta bulunan bir "kendisi için" olarak ben"i tarif eder (Magill, 1992: 94).*

Sartre'ın zamansallık düşüncesi Bergsoncu zaman anlayışının bir versiyonudur. Öte yandan Bergson'da kronolojik olmayan bir zamansallığın açılımını sağlayan süre ya da içsel zaman anlayışı Sartre'ın felsefesinde önemli bir izlek olarak belirmez. Buna karşın Sartre'ın geçmişi, şimdideki olaysallığın ontolojik bir zemini olarak kavraması ve geleceği de oluşun imkânı yönünden belirlemesi onun zamansallık kavrayışı ile Deleuze'ün zaman imgesi arasında bir köprü kurulabilmesinin yolunu açmaktadır. Zira Deleuze zaman imgesinin tam da geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki dizisel bağıntıyı kopartarak geçmişiyle birlikte varolan bir şimdiyi ve belirsiz bir geleceği açımladığından söz etmektedir. "Deleuze, düş ve gerçeklik arasındaki sınırların ortadan kalkmasını ve imgelerin irrasyonel bir şekilde bağlanıp birleşmesini, zaman imgesine dayalı sinemanın temeli olarak kabul eder" (Sütçü, 2005: 103). Bu anlamda *Ben O Değilim* filmi de gerçek ile gerçekdışı arasındaki sınırları iyice gevşekleştirdiği için zaman-imge'ye dayanır. Öncelikle Nihat'ın neden bir başkası olmaya meylettiğini anlamlandırabileceğimiz rasyonel bağıntılarla birbirine bağlanmış imgelerimiz yoktur. Daha önce değindiğim gibi Nihat'ın filmin dönüm noktalarında uyuklar şekilde yansıtılması hikâyenin düş ile gerçek arasındaki salındığına işaret eder. Üstelik Nihat sabit bir varlık olmaktan ziyade zamansallık içinde varoluşan bir karakter olarak çizilir. "Zaman imgesinde bir dış dünyanın varlığından bahsetmek için hiçbir temel söz konusu değildir"(Sütçü, 2005:158). Bu doğrultuda film boyunca tüm olup-bitenin Nihat'ın bilincinde gerçekleştiğine dair güçlü işaretler vardır. Daha önce değindiğim gibi ampirik dünya ile insan zihni arasındaki bağlantıların İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı travma sonrası yerle yeksan olması modern sinemada yeni bir düşünümle birlikte yeni bir imgenin doğmasına yola açmıştır. Bu olay bir yönüyle de filmin artık dışsal bir gerçeklikten ziyade kendi gerçekliğini yaratarak kendine gönderme yapması sonucunu doğurmuştur. Tam da bu noktada bu son tespiti örnekleyen bir çekim vardır Nihat ile Ayşe'nin ilk buluşmasında. Tedirgin edici bir sessizliğin odayı doldurmasından sonra Ayşe televizyonu açarak Nihat'ı yanına davet eder. Ayşe televizyon izlerlerken "sahte bunlar, artisler" der. Nihat "onlar" diye karşılık verir. Ayşe "öyle, hepsi sahte, oyuncu" der. Onlar'dan kasıt televizyon ekranındakiler midir yoksa bizzat kendileri midir diye sormak gerekir. Böylelikle seyircisini de kendi filmsel gerçekliğinin ne olduğuna dair bir düşünüm geliştirmesi yönünde zorlar yönetmen. Bu yönüyle film kendi sinemasal operasyonları üzerinde düşünen bir film olarak da özdüşünümsel bir yapıya sahiptir. Seyirci olarak bizler artık filmi kendi yarattığı gerçeklik ve zamansallık içinde izlemeye koyulduğumuzda kendi içsel süremizin içinde hareket etmeye başlarız. Pirselimoğlu'nun durağan çekimlerinin, mesafeli bir görüşten karakterlerini izlemesinin ve

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

ölü zamanlarının ardında böyle bir düşünüm için gerekli olan süreyi yaratmak arzusu olabilir (Öztürk ve Bütev, 2017).



Görsel 20: "Başkası tarafından faydalanılan vücut"



Görsel 21: "İdeal Durum: Karı-koca"

Söz konusu sahnede ağır-aksak ilerleyen sohbetin bir yerinde Ayşe Nihat'a doğru elini uzatır. Nihat son derece sakil bir şekilde karşılık verir. Buradaki romantik jestin karşılığında Nihat bir yanlış tanıma eylemi gerçekleştirir. Ayşe'nin "yaşadığı vücut"u "bir başkası için vücut"a dönüşür. Ayşe'nin vücudu şimdi "başkası tarafından bilinen varlığına başvurmakla yaşanılan vücut" haline gelir. Saydığımız bu vücut hallerini Sartre ontolojik dereceden vücut halleri olarak görür (Magill, 1992: 96). Ayşe daha sonraki buluşmalarında Nihat'a sürekli olarak Necip'e benzediğini dikte eder. Ayşe Nihat'a işyerindekilerin kendisi hakkında kötü konuşup konuşmadıklarını sorar. Nihat "Ben bir şey duymadım" diye karşılık verir. Nihat'ın "onların lakırtısı"nı bu duymamazlıkları onun vicdanına uyduğunun bir göstergesi midir? Ayşe, Nihat'ın karşılığının ardından "Sen ona çok benziyorsun" diye tekrarlar. Çünkü Necip, içeride karısına "oruspu" diyenleri şişlemiştir. Ayşe'nin kocası ile Nihat arasındaki benzerliği vurgulaması aslında onun Nihat'ı değil de, namevcut olmasına rağmen sanki birden çerçeve içinde belirecek gibi varlığı hissedilen Necip'i istemesinden kaynaklanır. Sanki her şey Ayşe'nin Nihat'ın Necipleştirmesi yönündeki bir istekçe yönlenmektedir. Nihat ile Ayşe'nin

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

ilişkisi günden güne bir karı-koca birlikteliğine dönüşürken, Nihat'da bu rolle özdeşleşerek Necip'e ait olan kişisel eşyaları kullanmaya başlar. Pirselimoğlu bu kimlik dönüşümünü Nihat'ın Necip'in ayakkabısını giymesi ve gözlüğünü takması gibi motifler üzerinden vurgular. Bu ayakkabı vurgusunun Nihat'ın Necip'in geçtiği yollardan yürüyeceğinin bir öndeyişi olarak görmek mümkündür. Zira Necip bir dolandırıcıdır ve dolandırıcılık tam da başka kimliklere bürünmeye dayalı bir iştir.

Ayşe kocasının bir keresinde kendisini boğmak istediğini, kendisini dövdüğünü söyler Nihat'a. Ayşe'nin bu pek de arzulanır olmayan durumları Nihat'ta anlatmasının ardında Nihat'ında benzer davranışları sergilemesi isteği vardır aslında. Ayşe böylelikle kendisini Nihat'ın onu malı gibi görmesinin şartlarını hazırlamaktadır. Ayşe bir gün kendisine bakan Nihat'a, nedensizce "neden öyle bakıyorsun" diye sert bir çıkış yapar. İlk buluşmanın sahte romantizmi kayıp giderken aralarındaki ilişki mazoşist bir hal almaya başlar. Öznelerarası ilişkide insanların daima birbirini nesneleştirmeye çalıştığı bir savaşım vardır. Ayşe kendi tasarılarını Nihat'a yansıtarak ondan bir Necip çıkarmaya çalıştığında yapmış olduğu Nihat'ı kendi varlığından çalmak ve kendi özgürlüğünün ya da varlık imkânının nesnesi yapmaktır. Bu sınır bir duruma vardığında sadizm ortaya çıkar. Dolayısıyla bu başkası için varlıklara dönüşmüş iki insanın yaşadığı ilişki sevgi değildir. Sartre için sevgi ilişkisi sevilen varlığın özgürlüğünü tahrip etmeden bir temellük etme biçimidir. Ama bu imkânsız bir arzudur. Dolayısıyla burada Ayşe'nin mazoşiziminden söz edilmelidir. "Mazoşizmde öznelliğin ortadan kaldırılması iç dünyada görülür. Mazoşist kendisini başkası için bir kendinde-varlığa dönüştürür. Yani kendisini başkasının malı yapabilecek koşulları hazırlar. Böylece bilerek nesne durumuna düşer" (Karakaya, 2001: 130). Ayşe tam da bunu yapmış görünür. Ve daha önce kocası tarafından su dolu bir kovada boğulmaya çalışılmasına rağmen, ısrarla Nihat'tan kendisini denize götürmesini ister. Sanki burada mazoşist arzu kabından taşarak artık bir sınır durumuna ulaşmıştır.



Görsel 22:"Ayşe'nin dinginliği"

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458



Görsel 23: "Yeni bir başlangıç mı?"



Görsel 24: "Son"

Pirselimoğlu bir kez daha seyirciyi yanıltarak rasyonel bağıntıları yıkar. Zira bu romantik çekimlerin ardından Nihat'ın şekerleme yaptığı sırada ortadan kaybolan Ayşe'nin cesedinin kıyıya vurduğu görülür. Pirselimoğlu bu sahnede gösterilmeyen bir imaj kullanmıştır. Her şey Nihat'ın şu meşhur uyuklamalarının birinde olmuştur. Bu sahnede Ayşe'nin yitip gidişine neyin yol açtığı konusunda hiçbir ima yoktur. Çünkü sinematografik ima Ulus Baker'in söylediği gibi "en az iki imajı birbirine bağlamayı" gerektirir (Baker, 2011: 101. Dolayısıyla bu yitip gidişi ancak zamansallık dâhilinde anlayabiliriz. Ayşe filmin akışı boyunca zaten başkası için varlık oluşunda yitişini gerçekleştirmiştir. Böylelikle Nihat'ın başkası ile bütünleşme arzusu boşa çıkarılır. Zira bu bütünlenme arzusunun ardında kötü niyet vardır. Hem Nihat hem Ayşe kendilerini aldatmakla ilişkiye başladıklarına göre sonucun böyle olması kaçınılmazdır.

Bu olaydan bir süre sonra Nihat Ayşe'nin öldüğü deniz kıyısına gider. Tesadüfe bakın ki Necip'in eskiden çalıştığı tersane buraya yakındır. Nihat'ın bir çay içmek için uğradığı kıraathanede bir adam ona doğru yaklaşarak, Nihat'a *'Necip kardeşim!'* diye hitap eder. Bu

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

adam Necip'in askerlik arkadaşıdır. Adam Nihat'a tersanede iş ayarlamaya çalışır. Bu girişim Necip'in kabarık sicilinden dolayı başarısız olur. Sonra Necip'in cezasının bitmediğini öğrenir. Bunun üzerine Necip'in firari olduğunu düşünür. Necip'i azarladıktan sonra ona İzmir'de bir iş ayarladığını, ortalıktan yok olması gerektiğini söyler. Adam bu iyiliği boşuna yapmaz, askerdeyken Necip hayatını kurtarmıştır. Adam bu iyiliğiyle ona olan borcunu kapattığını söyleyerek vedalaşır. Sonrasında Nihat'ı elinde çay tepsisiyle bir vapurun içinde servis yaparken görürüz. Nihat İzmir'e gelmiş, arkadaşının ayarladığı işe başlamıştır. Burada İzmir'in kenar mahallerinden birinde dolaşırken, tesadüfen Ayşe'ye çok benzeyen bir hayat kadınını görür. Aralarında sorunlu bir ilişki başlar. Hikâyenin İzmir'e taşınan kısmında bu kez Ayşe'nin ölümüyle birlikte Nihat'ın doyurulamayan arzusunun Asiye'de karşılık bulduğu görülür.



Görsel 25: "Tamamlanma Arzusu/Yekvücut olma"



Görsel 26: "Necip'in tekerrürü"

Bu tamamlanma arzusunun boşa çıkacağı, boğulma motifinin tekrar etmesiyle sezdirilir. Asiye'nin Nihat'ın bavulunu karıştırıp bulduğu Ayşe'ye ait mayoyu giymesi üzerine sinirlenen Nihat, Asiye'nin başını çeşmenin altına sokarak onu bir süre nefessiz bırakır. Bu sahne bir bakımdan Nihat'ın geçmişteki olayın (Ayşe'nin boğulması) tekerrür edeceğine dair olan korkusunun ifadesi olarak yorumlanabilir. Sanki Nihat geçmişte yaşananları bastırmak

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

istiyormuş gibidir. Daha sonra Asiye'nin de tıpkı Ayşe gibi denizle çok geç tanıştığını öğreniriz. Nihat Asiye'ye bir yemekhanede iş bulur. Böylelikle Asiye ile Ayşe arasındaki ikizlik bağı mesleki olarak da tamamlanır. İdeal bir duruma yaklaşılmışken, birden her şey Nihat'ın vapurda çay servisi yaptığı sırada Necip'i görmesiyle bozulur. Nihat onu kaldığı otele kadar takip eder. Necip'in otelden çıktığını görünce otele gider, odasına çıkarak yatağa uzanır. Bir süre sonra polis odaya baskın yaparak Nihat'ı tutuklar. Hapishaneden nasıl firar ettiğini soran komiserin sorularını yanıtsız bırakan Nihat'ı ilk tutuklandığı zaman atıldığı nezarethanede görürüz. Demir parmaklıklara ayakkabısıyla vuran o tuhaf adam da oradadır. Film böylece sonlanır.



Görsel 27: "Düşmüşlük"



Görsel 28: "Başlangıca Dönüş Mü?"

Orr, modern sinemada "kimlik başkalaşımını" ikizlenme üzerinden ele alan filmlerde Freudvari bir yineleme zorunluluğunun ortaya çıktığını düşünmüştür: "*Persona, Vertigo, The Conformist, The Passenger ve Last Year at Marienbad* "bugünün" yakasını hiç bırakmayan geçmişin olayları ile ilgili filmlerdir. Geçmişin olayları bugüne öyle yoğun bir şekilde musallat olmuştur ki geçmiş daima bugünün içinde var olmaya yükümlü kalmıştır" (Orr, 1997:60). Acaba Nihat'ın Necipleşmesiyle geri dönen tıpkı bu filmlerde olduğu gibi bastırılmış olanın geri dönüşü müdür? Necip'in suçları Nihat'ta yinelenmekte midir? Yoksa Sartre'ın dikkat çektiği gibi geçmiş ile şimdi arasında varolan ontolojik bir uçurum mu söz konusudur?

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

"…hiçliğin aracılık ettiği geçmiş ile şimdi arasında her zaman varolan bir boşluk. Bu da aynı şekilde geçmişin verdiği derin bir acının parçasıdır, öyle ki ne bugünün bir parçasına dönüştürülebilir ne de bugünle ilişkisi sürekli olabilir" (Orr, 1997:60). Dolayısıyla filmin akışı boyunca geçmiş ile şimdi arasında bir türlü dikemediğimiz yarık insanoğlunun ontolojik belirsiz durumunun bir gerçeği olarak hiçbir zaman kapanmayacaktır.

Sonuç: Ebedi Tekerrür

Nihat'ın tamamlanma arzusunun kaynağında kötü inanç vardır. Böyle bir arzunun neden boşa çıktığını Sartrecı felsefenin koordinatları içinden anlamak mümkündür. Öte yandan film boyunca küçük farklarla tekrar eden eylem ve motifler acaba bütün olup bitenin bir tekerrür olduğunu mu ifade etmektedir? Eğer böyleyse tekerrür eden kimin varlığıdır? Nihat'ın mı yoksa Necip'inki mi? Film Nihat'ın gündelik düşkünlüklere uyandığı evinde başlamıştı. Yoksa Necip hapiste uyumuştu da Nihat olarak uyandığı bir rüya mı görmüştü? Tüm bu sorular bir yandan da filmin temel meselelerinden birinin edebi dönüş/tekerrür sorunu olduğunu düşündürüyor. Yönetmen Pirselimoğlu, filmlerinde ölen ya da bir şekilde yitip giden karakterlerin başka bir filmde başka bir varoluşla yeniden doğduğunu söylüyor (Öztürk ve Bütev, 2017). Ancak bu filmde sanki başkarakter, bir türlü peşini bırakmayan bir suçun vebalini öder gibi her seferinde benzer şeyleri deneyimleyerek birkaç kez yeniden doğuyor. Nitekim anlatı boyunca karakterlerin başkalaşımlarını bir tür yeniden doğuş olarak görmeyi mümkün kılan pek çok motif var. İlk olarak, Nihat'ın kendi başına varlık'tan başkası için varlığa, oradan kendi için varlığa hareketinde yaşadığı başkalaşımı bir yeniden doğuş olarak görmek mümkün görünüyor. İkinci olarak Ayşe Asiye de tekrardan vücut buluyor. Deleuze'ün diyebileceği gibi sanki filmin karakterleri bir kaçış hattı üzerinde kaçarlarken yol üzerinde kaçtıkları şeyler tarafından yeniden yakalanıyor. Nihat'ın başlangıçtaki durumundan daha kötüye gitmesine rağmen hiçbir olumsuz tepki göstermemesi bütün bu deneyimin gerçekdışı olduğunu düşündürüyor. Dolayısıyla film böyle bir sonun ardından insanın yeniden başa dönüp her şeyi tekrar gözden geçirmesine dair güçlü bir arzu uyandırarak yeniden başlıyor.

Kaynakça

Auge, Marc, (2016). *Yok-Yerler*, İstanbul: Daimon Yayınları, s. 74, 76, 95.

Bahtin, Mihail, (2005), *Sanat ve Sorumluluk*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.50

Baker, Ulus (2011), *Beyin Ekran*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.101

Baudrillard, Jean (2013), *Amerika*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.16

Biemel, Walter (1984), *Sartre*, İstanbul: Alan Yayıncılık, s.53,55,59,152

Deleuze, Gilles (2014), *Sinema I - Hareket İmge,* İstanbul: Norgunk Yayıncılık, s.162.

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

Cardullo, Bert, (2010), "*Sunuş*", Cardullo, Bert (der.), Michelangelo Antonioni, İstanbul: Agora Kitaplığı, s. xi, xx. Deleuze, Gilles (2009), İki Delilik Rejimi, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s.362

Elsaesser, T. ve Hagener, M. *Film Kuramı*, Ankara: Dipnot Yayınları.,s.110,

Esenyel, Adnan, (2015), "*Fenomenolojiden Varoluşa: Edmund Husserl ve Martin Heidegger*", A.Kadir Çüçen (der.) Varoluş Filozofları, Bursa: Sentez Yayıncılık, s. 153.

Elsaeserr, Thomas., (2014), "*Erlebnis ve Erfahrung arasında: Benjamin ile sinema deneyimi*, Felsefelogos Dergisi sayı.55.,s.11-37

Fay, J. ve Nieland J., (2014). *Kara Film*, İstanbul: Kolektif Kitap, s.17

Heidegeer, Martin (2011), *Varlık ve Zaman*, İstanbul: Agora Kitaplığı, s.297.

Kültigin Kağan Akbulut (22.09.2011), "*Mutlu Sonlara İnanan Birisi Değilim*" Hayalperdesi Dergisi, (2011), http://www.hayalperdesi.net/soylesi/43-mutlu-sonlara-inanan-biri-degilim.aspx. Erişim Tarihi: 01.06.2017

Jameson, Fredrich, (2006). "*Yeni Türk Sineması Üzerine Kısa Notlar*", S. Ruken Öztürk (der.), kader: Zeki Demirkubuz, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları & Ankara Sinema Derneği, s.15-18

Karakaya, Talip (2004), *Sartre Felsefesinde Varlık Sorunu*, Ankara: Elis Yayınları,s.130

Kızıltan, G. Savaş (1986), *Çağımızda Yabancılaşma Sorunu*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 116, 117-118

Kovacs, A. Balint, (2010), *Modernizmi Seyretmek*, Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 271, 161, 273, 103, 421, 83

Magill, Frank (1992), *Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasiği*, İstanbul: Dergah Yayınları.,s.87,89,91,92,94,96

Mounier, Emanuel (1986), *Varoluş Felsefelerine Giriş*, İstanbul: Alan Yayıncılık.,s.138

Okyay, Sevin, (2010). "*Bir Pirselimoğlu Evreni*", http://www.radikal.com.tr/yazarlar/sevin-okyay/bir-pirselimoglu-evreni-999238/. Erişim Tarihi: 01.06.2017.

Orr, John, (1997), *Sinema ve Modernlik*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, s.80, 60.

Sarte, J.Paul (2010), *Varlık ve Hiçlik*, İstanbul: İthaki Yayınları, 126,129

Sütçü, Özcan Y. (2005), *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, İstanbul:Es Yayınları.,s.103

Öztürk S. ve Bütev S. (2017 Haziran) "*Tayfun Pirselimoğlu Söyleşisi*", Sinefilozofi E-Dergi, Cilt: 2 Sayı: 3 (http://www.sinefilozofi.org)

Vol/Cilt: 2 No/Sayı:3 2017
ISSN: 2547-9458

Yücel, Fırat (25.09.2014), "*Tayfun Pirselimoğlu ile 'Ben O Değilim' Üzerine*", Altyazı Dergisi, www.altyazi.net/soylesiler/tayfun-pirselimogluyla-ben-o-degilim-uzerine/Erişim Tarihi.01.06.2017

Waldenfels, Bernhard (2010), *Yabancı Fenomenolojisi*, İstanbul: Avesta Yayınları, s.90,91