T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA – TV ANASANAT DALI

BELGESEL İLE KURMACA KAYNAŞTIRILABİLİR Mİ? KIRILMA

Sanatta Yeterlik Tezi

Ahsen Deniz Morva

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Semir Aslanyürek

İstanbul - 2009

ÖNSÖZ

Aşk, camdır…Cam, aşktır…Aşk, dirençli ve sağlamdır; ince ve kırılgandır. Cam gibi…Cam, biricik ve yaratıcıdır; naif ve özeldir. Aşk gibi…Kum, ateş, su ve hava 'bir' olurlar; cam 'aşk'a gelsin diye. Farklı karakterdeki insanlar 'aşk' ile bir bütün olurlar. Aşk cam gibidir, kırılırsa eskisi gibi olmaz. Aşk, yansır her yerden insanın içine...Hayat anlamını bulur...Zıtlıklar güzelleşir bir nefeste... Cam ustasının hayat verdiği cam sanatındaki gibi…Nasıl aşıklar bir bütün olmak isterler, özerk ve özel bir dünya kurarlar kendilerine; camdan yapıt da özeldir, tektir. Aşık olmuş iki kişi gibi camı oluşturmak için de farklı malzemeler kaynaşırlar…Ererler…Cam ustasının elinde kendilerinden geçerler…Cam için, camı oluşturmak için…*Kırılma* adlı proje aşk gibi güçlü ama bir o kadar da kırılgan bir olguyu, cam sanatı ile birlikte düşünmeyi dener…Bu deneme, aşkı cam sanatı ile düşünme ve düşündürtme çabası, filmin biçimine de esin kaynağı olmuştur. İki farklı insanın ve farklı malzemelerin eridiği gibi sinema tarihindeki iki farklı kategorinin, belgesel ve kurmaca görüntülerin, aynı filmde -camda ve aşkta olduğu gibi- erimesi mümkün müdür?

Aşk üzerine yazılanlar, aşk acısı çekenler, aşk üzerine kafa yoran bilim adamları olmasaydı…Cama hayat verenler…Cam için ter dökenler…Cam sanatına katkı koyanlar olmasaydı… Aşka ve cama nefes verenler, aşkı dile getirenler, camda dile gelenler olmasaydı…Öncelikle aşka ve aşıklara; cama ve cam sanatçılarına teşekkür…

Tez izleme komitesindeki zihin açıcı sohbetleri ve akademik özenleri olmasaydı…Prof. Dr. Şükran Esen ve Prof. Dr. Bülent Vardar olmasaydı… Projenin düşünce aşamasından itibaren her aşamasında beni dinlemeselerdi…Her iki hocama da teşekkür...

Prof. Dr. Semir Aslanyürek olmasaydı…Gerek tez izleme komitesinde gerek de Haydarpaşa'da sorduğum her soruya soruyla yanıt vererek kafamı karıştırmasaydı. Sorduğu sorularla ufkumu açmasaydı…Sanatta Yeterlik programına giriş sınavında 'kurama yaklaşan uygulamadan uzaklaşır mı? Buna ne diyorsun' sorusunu sormasaydı…Yol gösterdiği için danışmanıma teşekkür…

Sevgili eşim Barış olmasaydı…Kırmadığı için ona da teşekkür…

ÖZET

Belgesel ile kurmaca film üzerine yapılan tartışmalar sinema tarihiyle yaşıttır. Sinemanın belge filmlerle başlaması, sinema sanatının gelişmesiyle belgesel filmlerin üretilmesi ve filmin üretim sürecinin kendisi bu tartışmayı her dönem gündemde tutmuştur. Belgesel ve kurmaca film arasındaki sınırlar çizilmeye çalışılmış ancak üretilen filmlerin çeşitliliği herkesin üzerinde uzlaştığı bir belgesel film tanımı yapmayı güçleştirmiştir. Günümüzde ise belgesel ve kurmaca film arasındaki çizgi gerçekten çok incedir. Kırılma adlı proje iki kategori arasındaki sınırın tartışmalı olduğu bu alana eğilmektedir. Belgesel ve kurmaca kaynaştırılabilir mi? sorusu sorularak belgesel ve kurmaca görüntülerin birlikte kullanıldığı ama bu görüntülerin yan yana, birlikte değil iç içe geçtiği bir yöntem denenmektedir. Yarı belgesel yarı kurmaca film yapma amacı taşımadan, seyircinin kafasında belgesel ve kurmaca görüntülerin nerede başlayıp nerede bittiği sorusunu sordurmadan belgesel ve kurmaca görüntülerin kaynaşmasının nasıl mümkün olduğu araştırılmıştır. Sorunun araştırılacağı filmin teması insanlık tarihi kadar eski, çok boyutlu ve katmanlı bir olgu olan aşktır. 'Aşk cam gibidir, kırılırsa eskisi gibi olmaz' temalı kısa metrajlı filmde aşk olgusunun cam sanatı ile birlikte düşünülmesi hedeflenmiştir. Cam yapımı ve aşk ilişkisi arasındaki benzerlik; kaynaşmanın aşkın ve camın oluşumundaki belirleyici rolü filmin biçimine esin kaynağı olmuştur. Filmde cam yapımı görüntüleri aşk ilişkisi için yazılan kurmaca sahnelerle birlikte kurgulanmış; cam yapımı görüntüleri belgesel, aşk ilişkisi de kurmaca görüntülerle anlatılmaya çalışılmıştır. Filmde belgesel olan cam yapım görüntüleri, cam yapımının belgelenmesi ve cam yapımı hakkında bilgi vermenin dışında aşk olgusunu da açıklayan bir işleve sahiptir. Cam yapımı görüntüleri nitelik değiştirerek aşk olgusuna anlam katmıştır. Belgesel görüntüler eğretileme olarak kullanılarak belgesel ve kurmaca kaynaştırılmıştır.

SUMMARY

The discussion between documentary and fiction film is as old as cinema itself. Because of the beginning of the cinema history with document films, the production of documentaries after the improvement of cinema art and the production process of film making these discussions keep on. Film theorists tried to draw the line between documentary and fiction film, however, the variety of films makes important difficulties on the definition of documentary film that everyone agrees on. Nowadays, the line between documentary and the fiction film is tenuous indeed. The project, titled 'Kırılma' is focuses on the territory that the line between two categories are controversial. Could documentary and fiction films be combine together? With this question, what I am attempting is on the one hand, the images of documentary and fiction are used together and on the other hand these images are not used side by side, but one within the other. Not having the aim of making a docufiction, how is it possible that the combination of the images of documentary and fiction is researched, without making any questions on the audience that where the images of documentary and fiction start and end. The theme of the film, that is questioning, is as old as humanity, and has lots of dimensions is love. In the short length movie, that the theme is 'Love is like glass, when it is broken it won't be as before' the main goal is thinking the issue of love and the art of glass together. The similarity between the production of glass and the relation in love; the determinant role of the combination in the love and the creation of glass, was the motivation of the style of the film. In the film, the images of the producing of glass is edited with the fiction scenes that was written for the relation of love. The images of the producing of glass is tried to be expressed with the images of documentary, and the relation of love is expressed with the images of fiction part of the film. The documentary of the images of the producing of glass has also the function of the documentation of the glass producing and giving the information on glass producing in addition to the expression of love. The images of glass producing has changed its property and give a meaning on the issue of love. The images of the documentary used as a metaphor to combine the documentary and the fiction.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ……ı

ÖZET……ıı

SUMMARY……ııı

GİRİŞ……1

1-KIRILMA PROJESİNİN BİÇİMSEL ARKA PLANI: FİLM YAPIMINDA KURMACA VE BELGESEL GÖRÜNTÜLERİN BİRLİKTE KULLANIMI……...4

1.1 – SİNEMA TARİHİNDEKİ YOL AYRIMI…….....7

1.1.1- Hareket Yanılsamasının Esası ve Görüntünün Kaydedilmesi..……...8

1.1.2- İlk Filmler……..10

1.1.3- Yol Ayrımı…….15

1.2 – KURMACA FİLMİN DOĞASINA BAKIŞ……..18

1.2.1- Kant'tan Munsternberg'e: Maddesel Dünyadan Bağımsız Bir Sanat…...25

1.2.2- Arhneim, Balazs ve Biçimci Kuram…….27

1.2.3- Aristoteles'ten Bazin ve Kracuaer'e: Mimesis Merkezli Gerçekçi Sanat Kuramı……31

1.2.4- Biçimciliğin ve Gerçekçiliğin Karşısında: Gerçeği Yansıtmak Yerine Sorgulamak…….37

1.3 – BELGESEL FİLM TARTIŞMALARINA GENEL BİR BAKIŞ…….42

1.3.1- Belgesel Film Üzerine Farklı Tanımlamalar…….46

1.3.2-Belgesel Filme Farklı Yaklaşımlar…….59

1.3.2.1- Belgesel Filme Toplumsal İşlev Yükleyen Yaklaşım……..59

1.3.2.2- Belgesel Filme Ontolojik Yaklaşım…….63

1.3.2.3- Belgesel Filme İdeolojik Yaklaşım……..69

1.3.2.4- Belgesel Filmi Öznel Bir İnşa Süreci Olarak Gören Yaklaşım……74

1.4- BELGESEL VE KURMACA FİLMİN SINIRLARI…….78

2- KIRILMA PROJESİNİN DÜŞÜNSEL ARKA PLANI: AŞK……...97
2.1- TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE DEĞİŞEN AŞK ANLAYIŞI……...98
2.1.1- İlkçağ'da Aşk……...98
2.1.2- Antik Yunan ve Roma Döneminde Aşk……103
2.1.3- Ortaçağ'da Aşk……..108
2.1.4- Yeniçağ'da Aşk…….114
2.1.5- Modern Dönemde Aşk……..117
2.2- AŞK KAVRAMI……121
2.2.1- Gerçek Aşk 'Sözde Aşk' Değildir…….128
2.2.2- Aşk Temel Bir İnsan Dürtüsüdür……..139
2.2.3- Aşk Birlik Arzusudur……148
2.2.4- Aşk Ruh Güzelliğine Ulaşma Çabasıdır……155
2.2.5- Aşk Akılsız İstektir……159
2.2.6- Aşk Bir Tutkudur……...166
2.2.7- Aşk Bir Neşedir…….170
2.2.8- Aşk Bir Özgürlüktür / Tutsaklıktır……175
2.2.9- Aşk Karşı –Toplumsallıktır……...178
2.2.10- Aşk Kolektif Bir Harekettir…….185
2.2.11-Hayal Kırıklığına Uğramış Cinsel Arzunun Ürünüdür……188
2.2.12- Aşk Bir Öyküdür…….193

3- KIRILMA PROJESİNİN YAPIM SÜRECİ…….202
3.1- PROJENİN DÜŞÜNCE OLARAK ORTAYA ÇIKMASI……203
3.2- KONUNUN ARAŞTIRILMASI VE TEMANIN NETLEŞTİRİLMESİ: AŞK VE CAM İLİŞKİSİ……...205
3.3- TEMAYA UYGUN YÖNTEMİN BELİRLENMESİ: BELGESEL İLE KURMACA KAYNAŞTIRILABİLİR Mİ?.....213
3.4- FİLMİN ÇEKİM ÖNCESİ HAZIRLIĞI……219

3.5- FİLMİN ÇEKİM AŞAMASI…….223
3.6- FİLMİN ÇEKİM SONRASI AŞAMASI……..227

SONUÇ……231
KAYNAKÇA……233
EKLER……..245
EK– 1: Kırılma Filminin Sinopsis ve Treatman'ı…….245
EK – 2: Kırılma Filminin Senaryosu…….246
EK – 3: Filmin Ekip ve Çekildiği Mekanların Listesi……...250
EK – 4: Set Fotoğrafları…….252

GİRİŞ

Sinema insanın ufkunu derinleştirerek, sunduğu tartışma ortamı ile sanata katkı sağlayarak, insanlık tarihi ile yaşıt konuların yanı sıra yaşama dair küçük ayrıntıları konu alarak önemli bir toplumsal işleve sahiptir. Aşk gibi önemli bir olguyu ele alan filmler de sinema estetikçileri ve aşk üzerine çalışan bilim adamları açısından önemli kaynaklardır. Herkesin unutamadığı bir aşk filmi olduğu gibi aşk çalışan bir bilim adamının da incelemeden edemediği aşk filmleri listesi mutlaka vardır. *Kırılma* adlı bu proje de tarihsel süreç içerisinde yaşam bulan ve uygarlık tarihini oluşturan unsurlardan biri olan aşk olgusunu ele alır. Aşkı ele almak aynı zamanda dönemin sosyal, ekonomik yapısına ve kültür ortamına eğilmek demektir. Bu nedenle konu oldukça derin ve geniş, çok boyutlu ve çok katmanlı bir olgudur.

Proje 'Aşk, cam gibidir' temasına vurgu yapmaktadır. Amaç, aşk ilişkisi ve cam yapım sanatı arasında benzerlik kurmak, aşk gibi güçlü ama bir o kadar da kırılgan bir olguyu bir kez de cam sanatı ile birlikte ele almaktır. Bu nedenle aşkın ya da camın tarihçesi, değişik cam yapım teknikleri filmin temasının dışında kalmaktadır. Filmin, aşk olgusunu cam sanatı ile birlikte düşünme ve düşündürtme çabası öncelikle aşkın çok katmanlı ve çok boyutlu yapısını kavramayı gerektirmiştir. Toplumsal yapı ile bağlantılı, siyasal, kültürel unsurlar iç içe geçerek birbirini etkiler ve aşk olgusunu oluşturur. Aşk her dönem farklı yaşandığı gibi, aynı dönemde her toplumsal yapı içinde ayrı biçimde yaşanabilmiş, sadece çağdan çağa, ya da toplumdan topluma değil, kişiden kişiye değişen özellikler göstermiştir. İktidar aşkı normalleştirmeye, kontrol altına almaya, düzene uydurmaya çalışmıştır. Ama aşk sıradanlaştırmaya karşı koyarak, özel bir iletişim biçimi olmaya devam etmiştir. Aşkı hem tarihsel süreç içerisinde ele almak hem de kavramsal düzeyde yapılan tartışmalara yer vermek filmin düşünsel arka planını oluşturan aşk olgusunu kavrayabilmek açısından önemli görünmektedir. Bu şekilde aşk tanımlanamaz, açıklanamaz bir noktadan, ayakları yere basan, kavranabilen bir zemine indirilmiş olur. Aşk gibi geniş kapsamlı bir konuyu tek bir çalışmada ele almanın zorluğu bir yana, projenin teması da bazı sınırlılıklar getirmeyi gerektirmiştir. Film, aşk olgusu ve cam sanatı arasında benzerlik kurmaya çalışmaktadır. Bu nedenle farklı,

örneğin Uzakdoğu, Ortadoğu, Asya toplumlarının, aşk anlayışları tezin dışında tutulmuştur. Filmde kültürel farklılıklardan kaynaklanan aşk ilişkisi ile ilgili bir temanın olmaması nedeniyle farklı toplumsal yapılarda yaşanan aşklar bir başka çalışmanın konusu olarak kapsam dışında kalmıştır. Yeri geldikçe değinilmiş olan ancak ayrıca detaylı olarak anlatılmamış olan derin konular ya da bazı temalar da söz konusudur. Tasavvuf felsefesi, divan edebiyatında aşk, aşk ve ölüm teması gibi tek başına ele alınabilecek başlıklar da tezin dışında tutulmuştur. Asıl amaç, aşka çok boyutlu bir bakış ile bakabilmek ve cam ile benzerliğine sağlıklı bir zemin hazırlayabilmektir.

'Aşk, cama benzer' temasını savunan film, 'belgesel ve kurmaca kaynaştırılabilir mi?' sorusuna yanıt arayan bir sinema biçimini tercih etmiştir. Filmde aşk olgusu ve cam sanatı için, sırasıyla kurmaca ve belgesel görüntülerden yararlanılmıştır. Belgesel ve kurmaca sinema tarihinde iki ayrı kategori olarak ele alınmıştır. İki kategorinin sınırları, aralarında bir ayrım olup olmadığı sinema kuramcıları ve film yönetmenleri tarafından tartışılan bir konudur. Öyle film örnekleri vardır ki, bu iki kategorinin arasındaki çizgi bulanıklaşır. *Kırılma* adlı proje, bu tartışmalardan hareketle belgesel ve kurmaca görüntüleri bir arada kullanmayı tercih eder. Ancak projede amaç, yarı belgesel, drama belgesel, kurmaca belgesel başlıklarında adlandırılan türde bir film yapmak değildir, belgesel ve kurmaca kaynaştırılabilir mi sorusuna yanıt aramaktır. Cam sanatının yapım süreci bu sorunun sorulmasına ve projeye en uygun biçimin seçilmesine katkı sağlamıştır. Cam, birbirinden çok farklı maddelerin uyumlu kaynaşmasıyla oluşan bir malzemedir; özel, naif ve yaratıcıdır. Aşk iki insanın kurduğu bir birlikteliktir; özel ve özerk bir dünyadır. Filmde de, birbirinden farklı iki kategorinin kaynaşıp kaynaşamayacağı sorgulanmıştır. Belgesel ve kurmaca görüntüler nasıl kaynaştırılabilir? sorusuna yanıt ararken, belgesel ve kurmaca nerede başlıyor nerede bitiyor sorularını seyirciye sordurmadan, muğlâklık yaratmadan, bu iki kategorinin birlikte kullanıldığı ve ağır basan tarafa göre adlandırıldığı bir film yapmadan nasıl yanıt verileceği üzerine yoğunlaşılmıştır. Yöntem araştırmasının kilit noktası hem kaynaşmanın olabilmesi hem de iki kategori arasındaki çizgide silikleşme, bulanıklık, belirsizlik yaratmamaktır. Bu noktadan hareketle cam sanatı ile ilgili görüntüler belgesel görüntülerden, aşk olgusunu ele alan görüntüler kurmaca görüntülerden oluşmuş, cam

aşkı anlatmak için eğretileme (metafor) olarak kullanılmıştır. Bu yöntem, cam görüntülerinin kendi anlamı dışına taşarak başka bir olgu olan aşk için anlam kazanması sonucunu doğurmuştur. Cam görüntüleri, nitelik değiştirmiş, kendisinden bağımsız bir başka bir olguyu tanımlamaya olanak sağlamıştır. Proje, belgesel ve kurmaca, belgesel görüntüler eğretileme olarak kullanılırsa kaynaştırılabilir tezini savunmaktadır.

Filmin içeriğiyle paralel olarak tez, üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm, filmin biçimsel yapısıyla ilgilidir; seçilen yöntemin sinema tarihindeki teorik çerçevesini sunma amacını taşımaktadır ve üç alt başlıktan oluşur. Belgesel ve kurmaca kategorisinin sinema tarihindeki ilk örneklerine uzanan ilk alt bölüm, sinemanın belge filmlerle başlayan tarihindeki yol ayrımına ve kurmaca kategorisinin ortaya çıkmasına kısaca değinmektedir. İkinci alt bölümde kurmaca film ele alınmıştır. Ancak belgesel ya da kurmaca arasında yaşanan tartışma, sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişkiden bağımsız olamayacağından dolayı ikinci alt bölümde kurmaca film, sinemanın doğası ve sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişki gözden geçirilmiştir. Birinci bölümün son alt başlığı ise belgesel filme ilişkindir. İlk alt bölümde öncelikle belgesel film tanımlanmıştır. İkinci alt bölümde belgesel filmle ilgili temel yaklaşımlara yer verilmiştir. Gerek tanımlama gerekse temel yaklaşımlar verilirken kurmaca film ile karşılaştırma yapmaya dikkat edilerek konu sınırlandırılmıştır. Son alt bölümde ise farklı kuramcıların yaklaşımları ışığında belgesel ve kurmaca arasında bir sınırın olup olmadığı ve bu iki kategoriyi birbirinden ayıran çizginin sorgulanmasına çalışılmıştır.

Tezin ikinci ana bölümü filmin düşünsel yapısına ilişkindir. İki alt bölümden oluşmaktadır. Aşkı tarihsel süreç içerisinde ele alan ilk alt bölümün ardından aşk kavramı sosyolojik, psikolojik, felsefi ve biyolojik yaklaşımların ışığında açımlanmaya çalışılmıştır.

Tezin üçüncü ve son ana bölümü projenin gerçekleştirme sürecine ilişkindir. Sırasıyla çalışmanın düşünce olarak nasıl ortaya çıktığına, temanın netleştirilmesine, çekim öncesi yapılan çalışmalara, çekim ve çekim sonrası aşamalara değinilmiştir.

1-KIRILMA PROJESİNİN BİÇİMSEL ARKA PLANI: FİLM YAPIMINDA KURMACA VE BELGESEL GÖRÜNTÜLERİN BİRLİKTE KULLANIMI

Bu bölümde *Kırılma* adlı film projesinin biçimsel altyapısını oluşturan temel soru yanıtlanmaya çalışılacaktır: Belgesel ve kurmaca kaynaştırılabilir mi? Film, belgesel ve kurmaca görüntüleri birlikte kullanmayı denemektedir. Bundan dolayı tezin bu bölümü sinema tarihindeki kurmaca ve belgesel film ile ilgili tartışmalarla doğrudan ilişkilidir. Belgesel filmin ne olduğu sinema tarihinde üzerinde uzlaşma sağlanamamış konulardan biridir. Sinema tarihinin belge filmlerle birlikte başlaması konuyu daha da derin ve geniş bir bakışla ele alma zorunluluğuna neden olur. Üstelik konu kendi başına yeterince netlikten uzak iken, kurmaca film ile birlikte düşünüldüğünde daha da karmaşıklaşır. Sinema tarihinin belge filmlerle başlaması ve sinema sanatının belli bir olgunluğa erişmesiyle belgesel filmlerin çekilmeye başlaması belgesel film ile kurmaca film arasındaki ayrımı zorlaştırır. Belge filmler, kameranın karşısındaki olay, kişi, durumun kaydedilmesiyken sinemacılar sinematografla kayıt yapmanın ötesinde sanat yapılacağını da keşfederek çok geçmeden belgesel filmlere imza atmışlardır. İlk belge filmlerin hemen ardından Georges Méliès'in öncülüğünde kurmaca sinema ilk örneklerine kavuşur. Bu filmler sinemacının yaşamın içinden bulup çıkardığı filmlerin aksine, tasarlanan, yaratıcının hayal gücünden çıkan filmlerdir. Sinema tarihinin neredeyse ilk yirmi yılında şekillenen bu iki kategori arasındaki kalın çizgi yönetmenler, türler, teknolojik gelişmeler, seyircilerin beklentileri ve toplumsal olaylarla birlikte çeşitlenen filmlerle incelir. Belgesel filmi belge filmden ayırmak o kadar zor değildir ancak belgesel film ile kurmaca film arasında bir ayrım yapmak oldukça güçleşir. Üstelik böyle bir ayrım neden yapılmalıdır? Dahası böyle bir ayrım var mıdır? Olmalı mıdır?

Sinema tarihinin ilk başlarında belgesel ve kurmaca filme atfedilen anlatım öğeleri ilerleyen yıllarda daha özgürce kullanılmaya başlanmıştır. Dış ses, elde kamera kullanımı, doğal ışıkla çekim yapmak sadece belgesel sinemacıların değil, kurmaca sinemacıların da bir stil olarak tercih ettiği yöntemler olmuştur. Bununla birlikte

kurmaca filmlerin de gerçek yaşamdan alınmış tarihsel olayları, yaşanmış durumları, biyografik öyküleri konu edinmesi hatta anlattığı konuyla ilgili filme görsel – işitsel malzeme koyması tartışmayı bir başka boyuta taşır. Sinema teknolojisindeki gelişmelerin sinemacıların kamerayla yaşamın içine girebilmelerine olanak sağlaması gibi yeni yöntemler sunması belgesel film alanında açılımlara neden olur. Üstelik kurmaca filmlerde kullanılan gerçek görüntülerin yanı sıra belgesel filmlerde canlandırma kullanılmaya başlanır. Her ikisi de birbirinin alanına girmek ister. Daha inandırıcı, daha etkileyici olmak için görsel–işitsel materyalin yetmediği yerlerde yönetmen kurmaca sinemaya başvurur. Sinema kurmaca filmlerin 'gerçekçi' olmaya; belgesel filmlerin ise 'doğal' olmaya çalıştığı film örnekleriyle zenginleşir. Tıpkı bir kurmaca film gibi belgesel film; belgesel film gibi çekilen kurmaca film örnekleri görülmeye başlanır. Sanki gerçekmiş izlenimi veren baştan sona kurmaca filmler üretilir. Ya da hiç olmamış bir olayın olsaydı varsayımına dayanan belgesel film gibi yapılan kurmaca filmler aradaki çizgiyi iyice bulanıklaştırır. Filmler arasında ayrım yapmak zorlaşır. Sinema tarihinin başındaki yol ayrımı birbirine yaklaşmaya başlar.

Başlangıç noktaları farklı olan her iki kategorinin aynı film yapım sürecinden geçmesi sınırın çizilmesini güçleştirir. Belgesel film gerçek yaşamdan, 'belge'den yola çıkar. Kurmaca filmin böyle bir zorunluluğu yoktur. Kurmaca filmin kullandığı belge görüntüler tartışma yaratmazken, belgesel filmlerdeki kurmaca görüntüler, canlandırmalar tartışma yaratır. Yarı belgesel, belgesel kurmaca, kurmaca belgesel, drama belgesel ('Semi-doc.', 'docu-fiction', 'drama-belgesel', 'docu-drama') gibi farklı adlarla anılan filmlerin tarihi de yeni değildir. Değişik türdeki belgesel film örnekleri de belgesel sinemanın katı çizgilerle birbirinden ayrılamayacak gelişim çizgisinin kanıtıdır.

Sinema tarihine geriye doğru bakıldığında seyirciye gerçek hissi verebilmek için seyirciler ile sinemacılar arasında oluşturulan yazılı olmayan bir sözleşmenin varlığı fark edilir. Bu sözleşme önce film izlendiğinin unutturulması mantığına göre yapılmıştır. Bir film izlendiğinin unutturulması kesintisizlik prensibinin kusursuz olmasına bağlıdır. Bu sorun sinemada çok geç kalınmadan çözüldüğünden dolayı Dziga Vertov, halkı uyutan, uyuşturan filmlere karşı çıkar. Filmin üretim sürecini deşifre etme gayreti içinde var olan sinematografiyi yadsır ve seyircide farkındalık yaratmaya çalışır.

Sinemada ilerleyen yıllarda seyircinin yönetmen tarafından avucunun içine alınmasına karşı çıkan örnekler verilir. Bu karşı çıkış aslında Aristoteles'ten beri süregelen sanatın yansıtma, taklit geleneğinin içinde kalmayı reddetmesi çerçevesinde ele alınmalıdır. Bu durumda gerçeklik karşısında 'belge'den yola çıkıyor olmasının belgesel filmin kurmaca sinemadan daha avantajlı olduğu algısı da ortadan kalkar. Belgesel ya da kurmaca, her iki kategori de sanatın gerçeği yansıtmak ya da gerçeğin ardındakini sorgulamak gibi temel bir problemi olduğu noktasında eşit konumdadırlar. Günümüzde ise sinema teknolojisindeki gelişmeler, dijital teknoloji, TV'nin etkisi, montaj masasında yapılabilecekler öyle inanılmaz boyutlara ulaşmıştır ki başka sorunlar ortaya çıkmıştır. Sinemada 'gerçek' olarak sunulana şüpheyle bakılabilmektedir. Dijital görüntüdeki manipülasyonun gelecekte belgesel sinemada gerçeklik ve görüntü arasındaki ilişkiyi nasıl etkileyeceği bilinmemektedir. Yapımcılar görüntü bombardımanı karşısında doygunluğa ulaşan seyirciler için kurmaca öyküler yaratmaya ve onları gördükleri görüntüler sanki belgeselmiş gibi inandırmaya çalışmaya başlarlar. Vertov'un halkı uyutan filmlere karşı çıktığı dönemden, gerçek mi, kurmaca mı olduğu anlaşılamayan görüntülerle karşı karşıya kalınan bir döneme gelinmiştir. Kurmaca ve belgesel arasındaki çizginin silikleşmesi, neyin gerçek neyin kurmaca olduğunun anlaşılamaması çağımızda önemli bir olgudur.

Belgesel ve kurmaca kaynaştırılabilir mi? Bu soru cümlesi içinde birden çok anlam taşır. Sinema tarihi açısından bakıldığında soru cümlesinin kendisi belgesel ve kurmaca terimleriyle adlandırılan iki ayrı film kategorisinin varlığına dikkat çeker. Üstelik bu iki ayrı kategorinin birlikte kullanılmasının gelişigüzel olamayacağının ipuçlarını verir. Bu sorunun yanıtı 'neden olmasın' şeklinde bir çırpıda yanıtlanamaz. Bunun nedeni belgesel kategorisinin gerçek, yaşanmış, olmakta ya da olan olay, durum, kişilerden yola çıkmak zorunda olduğudur. Kurmaca filmin ise böyle bir zorunluluğu yoktur. Belgesel ve kurmaca kendi şeritlerinde yol almaya başladıktan sonra sinema tarihindeki yolculuklarında zaman zaman birbirlerine çok yaklaşmışlardır. Hatta tartışmaların alevlenmesine yol açacak şekilde birbirlerinin yoluna girmişlerdir. Belgesel ve kurmaca filmin birlikte kullanıldığı film örneklerinin ortaya çıkması, kurmaca filmin içinde belgesel, belgeselin içinde kurmaca kullanılmasıyla birlikte hem

kavramların kendisi hem de böyle bir ayrımın yapılıp yapılmaması gerektiği tartışılır hale gelir. Farklı noktalardan yola çıkan, bu iki kategori kaynaşabilir mi sorusu bu tartışmaların ışığında ele alınacaktır. Filmin biçimsel yapısını belgesel ve kurmaca kaynaştırılabilir mi? sorusuna yanıt arama çabası oluşturmuştur. Seyirciyi belgesel mi yoksa kurmaca mı? yanılsamasına düşürmeden bu iki kategorinin iç içe geçmesi mümkün müdür? Projede belgesel görüntüler kurmaca görüntüler için eğretileme olarak kullanılırsa kaynaşma olabilir tezi savunulmaktadır. Bu doğrultuda bu bölümde önce iki kategori arasındaki yol ayrımından söz edilecek; ilk filmlerde belgesel ve kurmaca filmlerin izleri aranacaktır. Ardından sinemanın doğası irdelenecektir. Bu kuramsal temel ışığında belgesel sinema üzerine yapılan tartışmalara değinilecektir.

1.1 – SİNEMA TARİHİNDEKİ YOL AYRIMI

Sinema tarihi belge filmlerle başlar. Belgesel ve kurmaca kategorileri arasındaki ayrım sinema tarihinin ilk yıllarında oluşur. Sinema olgusu çok kapsamlı; filmin kendisi, filmi üretenler, filmin üretildiği dönem, filmin seyircileri ile birlikte çok katmanlı bir olgudur. Tarihsel, kültürel, ekonomik, psikolojik, sosyolojik ve felsefi boyutları olan sinema olgusunun başlangıcı ve yaygınlaştığı dönem de dünyanın her alanda değişim yaşadığı bir dönemdir. 1900'lere bakıldığında sanat, fizik, psikoloji, tarih alanlarında önemli değişimlerin olduğu görülür. Sinema önce yeni bir icat ve sonra da yeni bir sanat olarak bu değişim ve dönüşümlerin içinden doğar. İlk halka açık gösterinin tanıtım broşüründen alınan aşağıdaki satırlar sinemanın önce bilimsel bir buluş olarak doğduğunun bir göstergesidir:

"Auguste ve Louis Lumière'in icat ettikleri bu aygıt, belirli bir süre boyunca objektifin önünde gelişen hareketleri, birbirini izleyen bir dizi fotoğrafla saptar, sonra bunların görüntülerini bir salondaki perde üzerinde hareketli olarak gösterir.[1]

Önce teknik ve bilimsel bir buluş olarak var olan, zamanla bir anlatım aracına dönüşen sinema, bu dönüşüm sırasında kendi dilini geliştirir. Sinema tarihinin en başında kayıt etme özelliği ile yeni bir icat vardır. Sinema bir yanda stüdyoda çekilmek

[1] Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi,** İstanbul, Oğlak Yayınları, 2005, s. 30.

üzere tasarlanan öykülerle diğer yanda da gerçek yaşamdan keşfedilen öykülerle zamanla sanat olarak gelişir. Sinema sanatının gelişmesi, insanoğlunun talepleri ile bu talepleri karşılayacak bilimsel, teknik gelişmelerin birbirini etkilemesinin bir sonucu olarak gerçekleşir. Bilimsel buluş ile kaydedilen görüntüler sinema tarihinin ilk belge filmleridir. Méliès'in filmleriyle birlikte farklı bir kategoriden ve sinema tarihindeki yol ayrımından söz edilmeye başlanır. Sinema sanatının gelişmesi ile Lumière'nin belge filmlerinden belgesel filmler; Méliès'in filmlerinden de kurmaca filmler doğmuştur. Bu ilk alt bölümde bu yol ayrımının kilometre taşlarına değinilecektir.

1.1.1- Hareket Yanılsamasının Esası ve Görüntünün Kaydedilmesi

Uzakdoğu kökenli olan gölge oyunu, Çinlilerin 11. yüzyılda duvara gölgeler yansıtmaları, İ.Ö. 6. yüzyılda Japonların yansıtıcı aynalar aracılığıyla büyü törenleri yapması, ülkemizdeki Karagöz'ün dayandığı ilke sinemanın temel prensibinin ilk uygulamalarıdır. Sinemaya giden yolda önemli bir aşama görme deneyiminin çözülmesi ile mümkün olur. İngiliz Bilim adamı Newton'un, aynaya yansıyan güneş ışığına baktıktan sonra karanlık bir odaya girerek gözünün önünden gitmeyen görüntünün gittikçe zayıflamasını izlediği bilinmektedir. 1771 tarihli "Göz Kamaştırıcı Topaç" adlı oyuncağı bu deneyiminin sonucudur. John Ayrton Paris ve John Frederick William Hershel, 1825 yılında Thaumatrope'u yapar. Bir yüzünde kuş, diğer yüzünde kafes olan bu oyuncak hızla hareket ettirildiğinde kuş kafese giriyormuş gibi görülür. 1828 yılında Michael Faraday'ın Faraday Çarkı vardır. 1824 yılında İngiliz Bilim adamı Peter Mark Roget "Hareketli Nesneler Açısından Görüntünün Devamlılığı" kuramını ileri sürmüştür. Belçikalı Joseph Plateau 1830 yılında Phenakistoscope'u yapar. Bu aygıtta bir merkez etrafında birbirinden ayrı dönen iki disk, alttaki diskin üzerinde de bir hareketin birbirini izleyen çeşitli aşamalarını gösteren çizimler vardır. Diskler döndürüldüğünde üstteki diskte bulunan yarıktan bakıldığında hareket yanılsaması sonucu çizimler hareketli görülür.[2] Bu sayede canlıların hareketlerinin belli anlara bölünüp, elle çizilip, bu aygıtın üzerindeki diske yerleştirildiğinde hareketin

[2] A.g.k, s. 17-20.

üretilebilmesi mümkün olmuştur. Bu çalışmalar hareketin devamlılığını sağlamak için yapılan çalışmalardır. Bu oyuncukların hepsinde ortak nokta, hareketin devamlılığı elde edilmesinin tek bir kişinin bakması ile mümkün olmasıdır.

Görüntülerin perdeye yansıtılması yoluyla aynı anda birden çok kişinin bu deneyimi yaşamasına olanak verecek bir buluş, 17. yüzyıldan kalma bir başka buluşla ortaya çıkar. Büyülü fener, ışık kaynağı önüne konulan nesnenin gölgesinin bir yüzeye düşürülmesi ilkesine dayanır. "1684 yılında Athanasius Kirsher, mum ışığı ve aynalı merceklerden oluşan bir düzeneğe dayanan kendi büyülü fenerini (magia cystera) icat edip nesnelerin görüntüsünü geniş bir yüzeye yansıttığında, üstelik İsa'nın hayatını canlandıran resimleri bir çark üzerine yerleştirerek bu aygıt yardımıyla gösterdiğinde, sinemanın oluşumu açısından önemli bir adım daha atmış oluyordu."[3]

Hareket yanılsamasının çözümlenmesinin yanında görüntünün kaydedilmesi çabaları da devam etmektedir. Doğal olanın kopyalanması, kaydedilmesi, benzerinin üretilmesi amacıyla yapılan girişimlerden biri de karanlık kutu deneyleridir. Leonardo da Vinci Rönesans döneminde yaptığı karanlık kutuyla[*], ışık ışınlarını toplayıp, bir yüzeye ileterek görüntü elde etmeyi başarır. Sinemaya giden yolda önemli bir aşama olan fotoğrafın keşfedilmesinin ilk adımlarını da karanlık kutu deneyleri oluşturmaktadır. Artık geriye ışık kaynağından gelen görüntünün düşürüleceği duyarlı malzemeyi bulmak kalır. Duyarlı bir malzeme üzerine, ışıkla, sabit bir görüntünün yazılması için çalışmalar da devam etmektedir. Muybridge'in koşan atlarla ilgili fotoğrafları hareketin kısa anlarını çekmesi açısından önemli bir adımdır. Marey ve Muybridge, Joseph Nicephore Niepce'in, çalışmaları kaydedilen görüntünün fırçanın tuvale sürülmeden kaydedilmesi sonucunu doğuracak yeni bir icatla sonuçlanır. Marey ve Muybridge'in çalışması, hareketi kaydedebilmek anlamına gelir ve fotoğraftaki gelişmeler sinemanın doğuşunun hızlandırır.

Bütün bu basit oyuncuklar, buluşlar, deneylerde sinemanın iki temel öğesi yatmaktadır. Birincisi ağ tabaka izlenimi sayesinde, yani nesne kaybolsa bile, göz retinası üzerinde görüntüsünün bir süre kalması. İkincisi ise beynin yaşanılan olaylar

[3] Nilgün Abisel, **Sessiz Sinema,** İstanbul, Om Yayınevi, 2003 (2. Baskı), s. 17.
[*] Camera Obscura

arasında zaman ve mekân ilişkisi kurabilmesi, bağlantı kurabilmesi, anlam vermesi. Ağ tabaka izlenimi, fotoğraf, filmin bulunuşu ve perdeye yansıtma sonucu yeni icat, kitlelerin günlük hayatına çarpıcı, etkileyici bir buluş olarak girer ve dış dünyanın kopya edilmesi çabalarının bir sonucu olarak anlam kazanır.

1.1.2- İlk Filmler

Sinemanın başlangıç tarihi, para karşılığı, halka açık yapılan ve ilk perdeye yansıtılan gösteri olması nedeniyle 28 Aralık 1895 tarihindeki Paris Grand Cafe'deki Lumière Kardeşlerin gösterisi kabul edilir. Ama bu tarih, sinemanın bir günde icat edildiğine işaret etmemektedir. Sinemanın keşfi bir tek kişi ya da ülkeye değil birbirini takip eden bir dizi buluşa dayanmaktadır. Bu buluşlar da çok eskilerden beri hareketli görüntüyü kaydetme ve yeniden gösterme arzusunun bir sonucudur. Bu arzu, ağ tabakası adı verilen özelliğin bilinmesinin ardından 1880 ve 1890'larda bir dizi verimli deneyin yapılmasıyla sonuçlanır. Bu nedenle 1891 yılındaki Edison'un Kinetoscope adlı icadı ya da Lumière Kardeşlerin çektikleri ilk filmleri para karşılığı gösterdikleri gün sinemanın keşfedilmesinden önceki dönemi anlatmaya yeterli değildir. Daha da gerilere, sinemanın keşfine yol açan bir arzunun peşinde koşan bilim adamlarının icatlarına gitmek gerekmektedir. Karanlık kutu deneylerini, çeşitli optik oyuncakları, hatta mağara duvarlarına yapılan resimleri saymazsak Lumière Kardeşler Fransa'dan, Edison ABD'den, Skladonowski Kardeşler Almanya'dan, İngiltere'den de William Friese Grene hareketli görüntüleri kaydederek bu yeniliğe imza atan ilk mucitlerdir. Görüldüğü gibi, bu isimlerden hiçbiri sinemanın tek yaratıcısı değildir; ağ tabakası izlenimi bilgisi, birden çok teknik altyapının oluşması gibi koşulları yaratanların hepsi birden sinemaya katkıda bulunmuşlardır. Sinemanın keşfi için yapılan çalışmalar görüntünün ardışıklığı için çalışan bilim adamlarından, hareket ediyormuş izlenimi veren oyuncaklara ve nihayet hareketli görüntüyü kaydedebilen ilk kameralara kadar gitmektedir.

Resimli konferanslar da, özellikle belgesel sinemanın kökleri düşünüldüğünde, sinema tarihinde önemli bir aşamadır. *Dünya Sinema Tarihi* kitabında yansıtılmış görüntülerin belgesel amaçlı kullanımı, Cizvit Andreas Tacquet'in Çin'e yapılan bir

misyoner ziyareti hakkında bir resimli konferans verdiği on yedinci yüzyıl ortalarına kadar geri götürülür.[4] Aynı kitapta 19. yy.lın ilk on yılında bilim (özellikle astronomi), gündemdeki konular, gezi ve macera üzerine görsel- işitsel konferanslar vermek için büyülü fener kullanıldığı belirtilir. Onsekizinci yüzyılın sonu ve ondokuzuncu yüzyılın başında büyülü fenerin öncelikli mistik ya da fantastik olanı canlandırmak için kullanılmasına karşın, 1860'ların sonuna gelindiğinde ağırlıklı olarak belgesel amaçlı kullanıldığı eklenir. Bu bilgiden hareket edildiğinde, ilk filmler çekilmeden önce de sinemanın ilkel halini oluşturan bu 'oyuncaklar'da hem belgesel filmlerin çeşitli türlerinin hem de kurmaca filmlerin mantığını yakalamak mümkündür. Bu gösterilerin konularına bakıldığında kitaplarda belirtilen alt türlerin hemen hepsi ile ilgili resimli konferansın yapıldığı görülür. Teğmen Robert Edwin Peary'in 1896'daki gösterisi Robert Flaherty'nin Kuzeyli Nanook filminin konusuna benzerlik gösterir. 100 cam slayt gösteren Peary, buzla kaplı Kutup'a yaptığı gezisini anlatırken, İnuit'ler ya da Eskimo'larla ilgili etnografik bir inceleme de sunar. Ya da Britanya'da 1890 yılında *Büyük Şehirlerimizdeki Kenar Mahalle Yaşamı*, Edgar Anstey ile Arthur Elton'ın *Britanya'nın Gecekondu İzni Hakkındaki İskân Sorunları* ile konu olarak benzerlik gösterir. Gezi, etnografya, arkeoloji, toplumsal sorunlar, bilim ve savaş gibi konuların benzerliği bakımından belgeselin kökeni bu konferanslara kadar gidebilir.[5]

1894–1897 yılları arasında sinema Avrupa ve Kuzey Amerika'da hızla yaygınlaşır. Lumière'ler, Promio gibi kameramanlarını, gezi konferansları için hazırlanmış ilk fener gösterilerine uygun konularda filmler çektikleri Avrupa, Kuzey ve Orta Amerika, Asya ve Afrika ülkelerine gönderirler. Haber filmleri, spor olayları popüler konulardır. Sinemanın başlangıcında kurmaca olmayan filmler ağırlıktadır. Dünyanın her tarafında değişik ülkelerden kameramanlar, gezi filmleri, haber filmleri, gündelik olaylarla ilgili filmler çekmektedir. İngiltere'de Robert Paul baş kameramanı H.W.Short'u *Bir Arap Bıçak Bileycisi İşbaşında* filmini çekmek için Mısır'a gönderir. Edison Manufactoring Company'den James White, Meksika'yı, Birleşik Amerika'nın

[4] Geoffrey, Nowell-Smith**, Dünya Sinema Tarihi,** Türkçesi: Ahmet Fethi, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003, s. 113.
[5] A.g.k., s. 113.

batısını, Hawai, Çin ve Japonya'yı dolaşır; *Meksika'da Pazar Sabahı, Japon Kayıkları* gibi filmler çeker. Gezi filmleri dışında örneğin Lumière'lerin Rusya'da Çarın taç giymesiyle ilgili yaptığı filmler gibi çok sayıda haber filmi yapılır. İtalya'da Vittorio Calina'nın 1896 yılında çektiği *Kral Umberto ve Savoylu Margherita Parkta Geziniyorlar* filmi gibi güncel olaylar da filme alınır.[6]

İlk dönem filmlerinin gösterimlerinde anlatıcılar konu ile ilgili izlenimlerini izleyicilerle paylaşan, genelde olaylara, seferlere katılan ya da konuyla yakından ilgili kişilerdir. Savaştan sonra resimli konferansların yerini, ara yazıların olduğu belge filmler almaya başlar. Resimli konferans verenlerin arasında Robert Flaherty de vardır. Flaherty'nin Kuzey Kanada İnuitlerini 1914–1918 yılları arasında filme almış ve Eskimo isimli resimli konferansta bu malzemeleri kullanır.[7]

Bu yeni icadın meraklılarının artması çok uzun sürmemiştir. Yaşanmış gerçek olayların kaydedilmiş ve perdede gösterilebiliyor olması izleyiciler için müthiş bir deneyimdir. Bu filmleri görmek için talebin fazla olması, sinemanın önemli bir para kazanma aracı olduğunun anlaşılmasına ve ticari bir girişim olarak ele alınmasına neden olur. Ama sanat olarak sinema Andre Malraux'un dediği gibi ancak, filmin parçalara ayrılıp çekilmesinden yani belirli bir sahne karşısında, yönetmenin alıcıyı doğrudan doğruya çalıştıran ve yöneten kimsenin tam bir özgürlüğe kavuşmasından sonra doğmuştur.[8] Andre Malraux'un dediği yolda ilerleme kaydeden ve anlatmak istediğini etkili anlatabilmenin yollarını aramaya başlayan ilk örneklere yaklaşık on yıl sonra rastlanır. Méliès, Jules Verne'in romanından yola çıkarak yaptığı filmle bir edebiyat uyarlamasına ve masalla, kendi hilelerini birleştirdiği *Aya Yolculuk-Le Voyage dans la Lune* (1902) adlı filmine imza atar. Bu filmde kamera açıları ve ölçek değişmez ancak Méliès'in hayal dünyası, kendi hileleri işin işindedir. Bu arayışı gerçekleştirenlerden 1903 yılında *Bir İtfaiyecinin Hayatı* ve *Büyük Tren Soygunu* adlı iki önemli filmin yönetmeni Porter'ı ve ünlü *Bir Ulusun Doğuşu-Birth of A Nation* (1915) ve *Hoşgörüsüzlük-Intolarance* (1916) filmlerinin yönetmeni Griffith'i anmak gerekir.

[6] A.g.k., s. 114.
[7] A.g.k., s. 116.
[8] Andre Malrux, "Sinemanın Sanat Olarak Doğuşu", Türkçesi: Tahsin Saraç, **Türk Dili Dergisi,** Sayı:196, 1967, s. 362.

Porter, 'koşut kurgu'yu sinema tarihinde ilk keşfedenlerden biri olarak, Griffith de diğer yönetmenlere göre sahneleri önce daha doğru, daha doğal parçalara ayırarak, ayırdığı parçaları çekerken kompozisyon kurallarını uygulayarak, sonra da bu parçaları bir bütün içerisinde toplamayı başararak, bir başka deyişle sinemada bugün kullanılan hem plastik hem de dramatik öğeleri bu iki filminde ilk kullanan kişi olduğundan dolayı yönetmen olduğundan sinema tarihinde önemli bir yere sahiptir. Sözü edilen yönetmenlerin neden önemli oldukları ilk filmlerle karşılaştırılarak daha net anlaşılabilir. İlk yıllarda önemli olan hareket halindeki nesneleri, olayları, kişileri saptamaktır. Belgesel değeri taşıyan bu görüntülerde filmin uzunluğu ve gerçekte olayın uzunluğu birbirine eşittir. Filmin konusu olan hareketi çekmek en önemli amaçtır. Bu nedenle hareket düzenlenmemektedir. Gerçekte nasıl ise filmde de öyledir. Kameradaki filmin uzunluğu ile sınırlıdır. İlk filmleri çekenler filmin gerçek zamandan farklı kendine özgü bir zaman ve mekânı olduğunun bilincinde değildirler.

1907'ye kadar sinemacıların olayın (kameranın önünde kurulan sahnenin) mekânsal özelliklerini koruyarak tek tek çekimlerle ilgilendikleri, zamansal ilişkiler ya da öyküsel nedensellik yaratmadıkları, kameranın yalnızca eylemi izlemek için yeniden çerçevelemeler yaptığı, özellikle dış çekimlerde sabit tutulduğu; kurgulama ve aydınlatmadan söz edilemeyeceği görülür. Bu genel çekim tarzı, tiyatronun ön sırasının ortasında oturan bir izleyicinin perspektifine benzeyen çekimlerdir.

1907 öncesinin filmleri sinematografik olmaktan çok teatral olmakla suçlanırlar. 1907 öncesi yılları iki alt döneme ayırmak mümkündür.[9] 1894–1902/3 dönemi filmleri bugün belge film diye adlandırılan, genellikle tek çekimlerden oluşan filmlerdir. Bu dönemin en önemli yapımcısından biri Lumière'dir. Diğeri ise söz konusu dönemde ağırlığı olmayan ama ileride kurmaca filmlerin atası sayılacak ilk filmlere imza atacak olan Méliès'dir. Bu filmler makaranın uzunluğu ile sınırlı süredir. *Bir Trenin Gelişi-L'arrivée d'un Train,* Lyon'daki *Lumière Fabrikasından İşçilerin Çıkışı-Sortie de Usines Lumière à Lyon, Bebeğin Kahvaltısı-Querelle de Bébé* filmlerinin her ikisinde de film aksiyon bitene kadar sürer: tüm insanlar çıkana/trenden inene kadar sürer.

[9] Geoffrey Nowell-Smith, a.g.k., s. 34.

Bahçıvanı Sulamak-L'Arroseur Arrosé; Watering the Gardener (1895) filminde, kamera hareketi takip etmez (Bahçıvanın çocuğu kovalaması sırasında her ikisi de çerçeveden çıkarlar ve kamera onların hareketini takip etmez). G.A. Smith'in *Teleskoptan Görüldüğü Gibi-As Seen through a Telescope* (1900) adlı filmde iki ardı ardına gelen çekim kullanılmıştır. Teleskop içinden (maskeleme kullanılarak başarılmış olan) bakış bir kızın burkulan ayak bileğini gösterir ve bu şekilde bir önceki çekimi açıklar. Bu dönem çekilen *Büyükannenin Okuma Gözlüğü-Grandma's Reading Glass* (1900) filminde bir çocuk filmde yakın plan genel çekimlerde görülen saat, kanarya ve kedi yavrusu gibi çeşitli nesnelere büyükannesinin gözlüğü ile bakar. *Neşeli Ayakkabı Satıcısında-The Gay Shoe Clerk* (1903) kadın eteğini kaldırırken, satıcı kadının ayak bileğine bakar. Ara çekim bu bakışı verir.

1903–1907 yılları arası filmleri, çekimler arasında zamansal ve nedensel ilişkiler kuran basit anlatıların, çok çekimli öykülü filmin giderek egemen olmaya başladığı filmlerdir. Bir çekim diğeriyle ilişkilendirilir. Ama burada yapılmak istenen doğrusal bir anlatı nedenselliği kurmak değil, zaman ve mekân ilişkilerini kurgulamaktan çok, eylemin doruk noktalarını yakalamak ve vurgulamaktır. Méliès filmleri ise, gerçek yaşamda olmayacak fantastik öyküleri stüdyoda çeker ama hareketi kamera için düzenler. Bu dönem içinde çekilen filmlerden birinde kurgulamanın ilk örneği görülür. Örneğin Méliès'in *Aya Yolculuk* filminde uzay kapsülünün aya inişi iki çekimde gösterilir. Yine 1902 yılında Edward S. Porter'in çektiği *Bowery'de İşler Böyle Yürür* filminde öfkeli bir garson hesabı ödemeyen adamı kovar. İç ve dış olmak üzere iki ayrı çekimde müşterinin kovuluşu arka arkaya verilir. Anlatının başladığı 1907–1908 ile 1917 arası çekilen filmlerde aydınlatma, düzenleme ve kurgulama, ara yazılı diyalog kullanma, kamera ile oyuncu arasındaki mesafe azalmaya başlar. Kamerayla eylem arasındaki mesafenin azalmaya başlaması, oyuncuların tanınması ve yıldız sistemini mümkün kılmakla kalmamış, aynı zamanda vurgunun karakterlere de yapılmasını sağlamıştır.

1900 yılından itibaren, öykülü filmler çekilmeye başlanana kadar belge film olarak adlandırılan filmler dünyada egemenliğini korur. İlk filmlerin gösteriminin aynı zamanda bir yeniliğin sunulması olması, kısa sürede- ilk yirmi yılda- sinemanın bir

endüstri haline gelmesine neden olur. Öyle ki 1905 yılına gelindiğinde filmlerin beş–on dakika olması gerekmektedir. Artık gösterimler büyülü fener, sirk gösterilerinin yan etkinliği olmaktan çıkmıştır. Bu filmlere olan talep, sinemanın kendi gösterim mekânına da kavuşmasına olanak sağlamıştır. Yeniliğin yarattığı talep, talebin karşılanmasını sağlayan ilk filmler belgesel filmlerin atası sayılan ilk filmlerdir. Ancak seyirciler bilimsel buluşun tadını çıkardıktan sonra eski alışkanlıklarını karşılayacak filmlere ihtiyaç duyarlar. Çok geçmeden bu yeni icat ile görüntünün kaydedilmesinin ötesinde öykü de anlatılabileceği keşfedilir. Bu sadece sinema sanatının gelişmesine değil aynı zamanda sinema tarihindeki yol ayrımına da işaret etmektedir.

1.1.3- Yol Ayrımı

İlk filmlerin çekilip gösterilmesinden elde edilen gelir, yeni bir ticari girişimciliğin habercisi olur. Filmin çekim ve gösterim aşamasına, filmlerin dağıtımını yapan kişilerin de eklenmesi çok uzun sürmez. Sinema salonları açılmaya başlar. Olay ve haber filmleri kitlelerle buluşur. Haber ve bilgi verme işlevi, başka yerlerde ne olup bittiğinin öğrenilmesi, çeşitli törenler, günlük yaşam, gelenekler ilgiyle izlenmektedir. Haber filmlerinin çekilip gösterildiği dönemde, gösterimleri yapanlar uzun bir anlatıyla birbiriyle bağlantılı filmleri sıraya koymaya çabalamışlardır. Her film genelde tek çekimdir ve giderek pek çok film bir slayt başlığıyla sunulmaya başlanmıştır. 1898 yılına gelindiğinde farklı ülkelerdeki gösterimcilerin slayt ve filmleri belgesel benzeri uzun programlar biçiminde birleştirmişlerdir.[10] Seyirci, hareket eden görüntüleri perdede izlemek, yaşadığı hayattan kesitleri görmek, bilmediği yerlerden haberdar olmak heyecanı içindedir ve bu heyecan sinema endüstrisinin temelini atacak talebi oluşturmaya yetmiştir. Ancak ilk heyecan geçince, perdede hareketli resim görmenin çarpıcılığı da ortadan kalkar. İşte sinema tarihindeki yol ayrımını belirleyen olay da belki burada saklıdır. Seyircinin ilgisini yeniden canlandıracak bir şey bulunabilecek midir? Sinema belgesel materyalle başlamıştır ama seyirciler *Bebeğin Kahvaltısı, Bir Trenin Gelişi, Lyon'daki Lumière Fabrikasından İşçilerin Çıkışı* filmlerinin

[10] A.g.k., s. 115.

görüntülerinden sıkılmaya başlar. Seyircilerin eski alışkanlıklarını karşılayacak -başlangıç, gelişme, düğüm ve çözüm noktası ve sonuyla anlatılara- ihtiyaçları vardır. Bu ihtiyacı 'kurmaca' (fiction) film karşılar. Öykü anlatmak, bir başka deyişle kurmaca sinemanın ilk örnekleri sorunun yanıtı olur. Méliès hayal gücüyle sinema tarihindeki yerini alır. Böylece günlük hayattan alınan olaylar, tek çekimlik sokak sahneleri, gezi görüntülerinin yanı sıra on yıl sonra yönetmenin kendi kurguladığı öyküleri anlatan filmler çekilmeye başlanır.

Belgesel filmin gelişimi ile ilgili hemen hemen her araştırmada bugün de geçerliliğini koruyan iki ana yaklaşım olduğundan söz edilir. Belgesel film tarihinin ilk filmlerinin sinema tarihindeki ilk örnekleri bir makara uzunluğunda çekilen belge filmlerdir. Önce kaydedilen hareketli görüntüler yeni bir icat olarak seyirci ile paylaşılmış, sonra bilgi verme, haberdar etme amaçla çekilen belge görüntüler çekilerek gösterilmiştir. İlk filmler ister gerçek yaşamdan, günlük hayattan alınsın, ister stüdyoda çekilsin sinemanın anlatım dilinin keşfedilmeye çalışılmıştır. Sinema tarihi belge filmlerle başlamıştır, öykülü film çekilene kadar da egemenliğini korumuştur. Belge filmler dışında hayal gücünden, öykülerden, stüdyoda tasarlanan öykülerin çekimlerinden oluşan filmler de yapılmaya başlanmıştır. Belgesel film olarak adlandırılan kategorideki filmlerin sinema tarihindeki ilk kökleri Lumière kardeşlerin filmlerine dayandırılır. Bu filmler, en ilkel örnekler olarak ele alınır. Marey, Muybridge, Eastman'ın keşiflerinin ardından Lumière'de belgeselciler ilk manifestoyu keşfederler. Bu filmler sabit bir kameranın sınırlı bir uzunlukta çekebildiği günlük yaşamdan ya da kişilerin yaşamlarından alınmış görüntülerden oluşmaktadır. *Bebeğin Kahvaltısı, Bir Trenin Gelişi, Lyon'daki Lumière Fabrikasından İşçilerin Çıkışı* başlıklı filmler bu grupta anılabilir.

Günlük hayattan alınan olaylar, tek çekimlik sokak sahneleri, gezi görüntüleri on yıl sonra yerini öykü anlatan filmlere bırakınca, belgesel ya da kurmaca olmayan film ve kurmaca film yörüngelerini ayrı ayrı tanımlar. Bu ayrı yörüngeleri belirleyen etmenlerden biri de teknik olanaklardır. Edison'un hareket etmek için oldukça ağır olan kamerasına karşın Lumière'nin hafif, taşınabilir, hem kamera hem de projeksiyon makinesi olan kamerası, birini stüdyo yapımlarına, diğerini ise yerinde çekim, doğal ışık

ve aktörsüz sıradan ya da önemli olayların çekimine yöneltir. Cinématographe'ın teknik özellikleri, diğer icatlara oranla avantajlı durumdadır. Daha hafif olması, kaydettiğini yansıtabilme işlevinin olması, elektrik akımına bağlı olmadan elle çalıştırılması gibi özellikleri film çekmeye elverişli olmasını sağlamaktadır. Sinematografın bu özelliği kameraman grubuyla ülkenin her bir yanına dağılarak film çekilmesini kolaylaştırmıştır.

Méliès'in filmleri kurmaca filmlerin ilkel örnekleri olarak anılır. Çünkü Méliès'in çektiği filmler, Lumière'nin aksine hayal gücüne dayanan öykünün keşfedilmediği; tersine tasarlandığı filmlerdir ve iki ana kategoriden diğerini temsil eder. Lumière'nin çektiği ilk filmler ve diğer ülkelerde çekilen benzer filmler, belirli bir zaman ve mekânda belirli bir durumu kaydetmesiyle belge niteliği taşıyan filmlerdir; henüz sinemanın anlatım olanakları kullanılarak yapılmamıştır.

Sinemanın varoluşundan itibaren kabaca ilk 27 yıllık bir süre boyunca (1895–1920) dikkat çekici bir boşluk bulunmaktadır. Şu anda belgesel olarak adlandırılan kategoriye denk gelecek örnek Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* adlı filmidir. İlk belgesel film olarak kabul edilmektedir. Belgesel sinema ile ilgili kitaplarda Belgesel filmin ilk örnekleri olarak Robert Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook,* John Grierson'un *Balıkçı Tekneleri-Drifters* (1929), Dziga Vertov'un *Film Kameralı Adam-Man with a Movie Camera* (1929), Walter Ruttmann'ın *Berlin: Bir Kentin Senfonisi-Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927) filmleri kabul edilir. Türün tarihi ile ilgili çalışmalarda bazı tarihçiler, beş ana yoldan söz ederler. Örneğin Roy Paul Madsen Amerika, İngiltere, Sovyetler Birliği, Fransa ve Almanya her birinin içinde doğduğu ülkenin durumunu yansıtan ve 1. Dünya Savaşının ardından ortaya çıkan beş ana yoldan söz eder: İlk belgesel film kabul edilen Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* adlı filmiyle, Amerika 'doğalcı belgesel' olarak gruplandırılır. İkinci grupta 'Toplumsal Hareket' olarak adlandırılan ve Girerson'un 1929 tarihli yapımı *Balıkçı Tekneleri* adlı filmiyle İngiltere gelir. Üçüncü grup Vertov ve Kino-Eye adlı grubun aktüalite belgesel olarak adlandırılan Sovyetler Birliğidir. Dördüncü grubuyla bu kitapta yine Sovyetler Birliğine ve Propaganda filmlerine ayrılmıştır. Beşinci grup ise 'Gerçekçi' belgesellerle Fransa'dan 1926 yılı yapımı olan Cavalcanti'nin *Yalnızca Saatler-Rien Que Les Heures* adlı filmiyle

Almanya'dan Rutmann'ın 1927 yapımı *Berlin: Bir Kentin Senfonisi* adlı filmidir. Lumière ya da Méliès bu iki kategorinin ilk örneklerini vermiştir.[11]

Paul Rotha da belgesel sinemanın gelişimi dört ayrı gelenek üzerinden değerlendirir. Flaherty ve filmlerini Doğalcı (romantik) gelenek içinde, Vertov ve Sinema-Göz grubunu haber-gerçel geleneği, Rutmann'ın *Berlin: Bir Kentin Senfonisi*, Cavalcanti'nin *Yalnızca Saatler*, Ivens'in *Köprü-De Brug* (1928), *Yağmur-Regen* (1929) filmini gerçekçi gelenek içinde ve Almanya, İtalya, SSCB, İngiltere'den film örneklerini de propaganda geleneği içinde değerlendirir.[12]

Lumière filmleri gerçek yaşamdan alınmış ilk kısa filmlerle belgesel sinemanın atası sayılır. Méliès de gerçek yaşam yerine, stüdyoda yapay dekorlar kullanır. Hayatın içinden öyküler keşfetmek yerine yazılmış öykülerden, hayal gücünden yararlanır. Méliès kendi tarzını ortaya koyarak sinemanın ilk yönetmeni sayılabilir. Bu iki nokta sinema tarihindeki kilit noktadır. Yaratıcı olması ve kurgu gibi sinemanın anlatımın ilkelerini keşfetmesi her iki kategorinin ilk örneklerinin verilmesi için gerekli adımlardır. Bu boşluğun nedeni sinema sanatının gelişimiyle ilgilidir.

1.2 – KURMACA FİLMİN DOĞASINA BAKIŞ

Dudlew Andrew, *Sinema Kuramları* adlı kitabında sinema sanatından daha önce hiçbir sanat dalında entelektüellerin bu kadar kısa süre içinde sinemayı anlama çabasına girmeye çalışmadıklarını belirtir. Gerçekten de sinema üzerine yazılan ilk kuramsal yazılar, sinematografın icadından kısa bir süre sonra, sinema tarihinde kilometre taşı olacak filmler neredeyse yapılmamışken yazılmıştır.

'Sinemanın doğası nedir?' sorusuna farklı yanıtlar gelmektedir. Değerlendirmelere bakıldığında bir yanda, Bazin ve Deleuze, sinemanın klasik dönemden modernizme doğru bir gelişim gösterdiğini temellendirmeye çalışmaktadır. Diğer yandan da Epstein ve Godard sinemanın modern bir sanat olarak doğduğunu, ama

[11] Roy Paul Madsen, **The Impact of Film,** New-York, Collier Macmillian Publishing Co., 1973, pp. 318–321.
[12] Paul Rotha, **Belgesel Film,** Türkçesi: İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000, s. 52–77.

geriye giderek kendini, Aristotelesçi öykünme özellikleriyle yeniden şekillendirdiğini vurgulamaktadır. Metin Gönen bu karşıtlığın basit bir doğru/yanlış karşıtlığı olmadığını, burada söz konusu olanın her şeyden önce sinemanın karmaşık yapısından kaynaklandığını düşünmektedir. "Çünkü sinema paradoksal bir sanattır" der. Buradaki paradoksallığı da yeni bir hakikatin kaynağı olan bir paradoksallık olarak değerlendirir. Sinema, hem Epstein'in belirttiği gibi modern ve otonom (özerk) bir sanat olarak doğmuştur; hem de Bazin ve Deleuze'un irdelediği gibi Aristotelesçi klasik öykünme niteliklerine sahiptir. "Bu demektir ki: Sinema aynı zamanda hem modern bir sanat olarak duyulur plastik (ikonografik) bir güçtür; hem de Aristoteles'in *Poetika*'da belirttiği dramatik konular ve kişilik tiplemeleri ve olay ardışıklığıyla bir popüler hikâye anlatma makinesidir. İşte böyle kompleks bir bağdaşık-ayrıksılık yapısına sahip olduğu için, sinema paradoksal bir sanattır."[13]

Gönen, sinemanın paradoksal yapısının nedenini temellendirirken modern olarak nitelendirilen her filmin, asgari bir anlatısal sürekliliğe sahip olmadan, sadece ikon-imajların ayrıksı gücünden oluşmadığını; aynı şekilde hiçbir klasik filmin de, olayların rasyonel akışına alternatif anlar şeklinde heterojen ikon-imaj'lara sahip olmadan, sadece tek düze bir anlatısal zincir oluşamayacağının altını çizer.[14] Bundan dolayı Gönen sinemaya montaj sineması, hareket imaj/zaman imaj sineması gibi ayrımlarla bakmanın dışarıdan ve farklı noktalardan bakmak olduğunu; karşıtlık gibi görülen bu durumun da gerçekte sinemanın ayrıksıların birliği anlamında paradoksal bir sanat oluşunun sonucu olduğunu düşünmektedir.

Sinematografik Öykünce adlı kitabında Jacques Rancière, yönetmenlerle ilgili inceleme yapar. Sinemanın bir karşıtlık (aykırılık) sanatı olduğunu belirtir. Rancière, aykırı öykünce kavramını kullanır. Onun tanımlamasında klasik/modern ayrımı yerine, prensip olarak birbirlerine aykırı olan bu iki sanatsal rejim, gerçekte filmsel evrende birbiriyle iç içe bulunur. Sinemadaki filmler ne mutlak olarak temsili rejimden ne de saf biçimde estetik rejimden oluşmaktadır."[15]

---

[13] Metin Gönen, **Paradoksal Sanat Sinema,** İstanbul, Es Yayınları, 2004, s. 46.
[14] A.g.k., s. 47.
[15] Jacques Ranciére, **Film Fables,** Trans. by. Emiliano Battista, New York, Berg, 2006.

Sinema üzerine yazılan ilk kuramların niteliği nedir? Bu kuramlar bilimsel yayın mıdır? Yoksa daha çok sinemayı açıklama çabası mıdır? Sinema üzerine yazılan ilk yazılarda sinemanın diğer sanatlarla karşılaştırma yaparak değerlendirildiği göze çarpar. Örneğin şair Vachel Lindsay film kuramında sinemanın diğer sanatlarla olan ilişkisine değinir.[16] Sinemaya yedinci sanat ismini veren Riciotto Canudo, "Yedinci Sanat Manifestosu" (Manifesto Della Settima Arte) adlı makalesini 1911 yılında Le Figaro gazetesinde yayınlar. Canudo da sinemanın bağımsız bir sanat olduğunu düşünmektedir. Canudo sinemayı tiyatro ile karşılaştırarak değerlendirir. Sinemanın tiyatronun kaba sabalığı karşısında gerçek bir soyluluk, bir incelik örneği olarak karşımıza çıktığını örnekler. Sinemada yedinci sanatın oyuncusu, bir insan yüzü, bir insan imgesi çizer gözlerimiz önüne; bir basımcı nasıl bir yapıtı basarsa, başka kişiler de bu görüntüleri vermeye geçer, belirli saatlerde bir başkasının yaşantısını devirli olarak yaşamaz.[17]

Louis Delluc da sinemanın doğasını fotojeni kavramı açıklar. Fotojeni kavramını, sinema ile fotoğrafın uyuşması olarak değerlendirir. Delluc, fotoğrafın bütün kaynak ve olanakları ile ondan devrim yapmış olanların bütün ustalık ve becerikliliği, sinema coşkusu, anlayışı ve ritmi yolunda kullanılacağını düşünür.[18]

Aynı zamanda yönetmen olan Jean Epstein, Bazin ve Deleuze'den farklı düşünmektedir. Çünkü Epstein'a göre sinema öykünmeci klasik dönemden modern döneme doğru bir evrim yaşamamıştır. Tersine, sinema, doğrudan modern bir sanat olarak doğmuştur. Her şeyden önce, kamera, dürüst bir sanatçı olarak Aristotelesçi öykünmeci bir hileye başvurmamaktadır: Yaşamı olduğu gibi kaydetmektedir."[19] Vertov'un görüşleri ile Epstein arasında bu anlamda bir paralellik vardır. Vertov, sinema-göz kuramında insan gözünden daha yetkin olan kameranın insana göremediğini gösterebileceğini savunmuştur. Bu noktada Epstein ile Vertov ortak bir noktada buluşurlar. "Şu andan itibaren, sinematograf, başka hiçbir düşünce aracının yapamadığı

[16] http://www.gutenberg.org/files/13029/, çevrimiçi, 31.01.2008.
[17] Riciotto Canudo, "Sinema", **Türk Dili Dergisi,** Sayı: 196, 1967, s. 299.
[18] Louis Delluc, "Resmegiderlik", **Türk Dili Dergisi,** Sayı: 196, 1967, s. 302.
[19] Metin Gönen, a.g.k., s. 37.

tarzda, görünüşlerinin köklerindeki açımlanmamış gizli gerçekliğin üzerinde muzaffer olmaya izin vermektedir."[20]

Godard da Epstein ile aynı fikirdedir. Godard'a göre sinema sanatı doğrudan otonom bir güç olarak doğmuştur. "Fransa'da Epstein'in yanı sıra Abel Gance, Sovyetler Birliğinde Vertov ve Eisenstein sinemayı fikirlerin doğrudan algılanır-imajlara dönüştüğü bir ikon sanatı olarak nitelendirmiştir. Yani sinemanın birleştirici anlatısal özelliğinin yerine, onun ayrıksı plastik boyutu özerk bir varoluş gücü öne çıkarılmıştır. İşte bu nedenle Godard, "Histoire(s) du Cinema"daki gerçek sinema tarihini ikon imajların ayrıksı (heterojen) duyulur (sensible) gücüyle yazmaktadır. Oysa ikon-imaj, Aristotelesçi öykünme sistemindeki gibi, temsil ettiği objenin ya da gerçekliğin yerini alan bir vekil değildir. Tersine Godard'a göre ikon-imaj figürü olduğu varlığın orada hazır bulunuşudur."[21]

Bu noktadan hareketle denilebilir ki, Hollywood sineması Aristotelesçi çizgiyi devam ettirmiş bir başka deyişle, söz konusu geleneğin kuralları içinde kalarak kendini ikon-imaj gücü yerine dramatik yapı içinde kalarak ve seyircisini katharsis'e ulaştırmayı amaçlayarak yeniden yapılandırmıştır. Oysa Godard'a göre, Hollywood'un bu yönelimi, sinemanın ikon-imaj gücünden oluşan sanatsal doğasına ve yeni toplum ideallerine karşı işlenen bir tür ihanettir. "Godard sinemanın Bazin ve Deleuze'un anladığı anlamda klasizmden modernizme geçtiğini kabul etmez. Sinema kendine özgü olmayan özelliklerden kurtulup, kendi içkin yapısına geri döndüğü bir özerkleşme süreci yaşamamıştır. Tersine Epstein gibi Godard'a göre de sinema, doğrudan otonom (özerk) bir ikon-imaj gücü olarak doğmuştur. Ama Hollywood'un bir çeşit karşı devrimiyle süreç yeniden geriye doğru işlemiştir: İkon-imajın otonom duyulur gücü, hikaye anlatımının öykünmeci rasyonel işlevine bağımlılığa dönüşmüştür."[22] Dönemin Sovyetler Birliği, sinema devleştirildikten ve Devlet Film Okulu kurulduktan sonra

[20] Jean Esptein'den Aktaran: Metin Gönen, a.g.k. s. 38.
[21] A.g.k., s. 40.
[22] A.g.k., s. 42.

sinema kuramı konusunda çok önemli tartışmaların yapıldığı merkez konumuna gelmiştir.[*]

Walter Benjamin, sanatın tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilmesinin yeni bir olgu olduğu konusundaki düşüncelerini ele aldığı "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı makalesinde fotoğrafla birlikte insan elinin ilk defa en önemli sanatsal yükümlülükten kurtulduğunu, bu yükümlülüğün artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildiğinin altını çizer. Hakikilik, teknik yolla yeniden üretiminin dışında kalır düşüncesindedir. Benjamin bunu iki nedene bağlar. Birincisi teknik yolla yapılan üretim, elle yapılana oranla daha bağımsız konumdadır. İkinci neden ise, teknik yolla yeniden üretim, özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünülemeyecek konumlara getirebilir. Yapıtın izleyiciye gelmesini sağlar.[23]

Walter Benjamin bu makalede yeniden üretim tekniklerinin gelişmesinin sanatın rolünü değiştirdiğini tartışır. Kitle üretiminin ve dağıtımının olduğu bütün yeniden üretim tekniklerinin buluşları arasında en etkili olanın sinema olduğunu belirtir. Sinema, zorunlu olarak estetik kavramını, gerçeklik ve yeniden sunum kavramlarını tartışmaya açmaktadır.

Bazin, "Arı Olmayan Bir Sinema İçin" adlı makalesinde sinema bağlı ve bağımlı bir sanat olmak durumunda mıdır sorusunu yöneltir. Bu soruyu, sanatların karşılıklı etkisi ve genellikle uyarlama sorunu bağlamında ele alır. Sinema tarihinin daha önce gelişmiş sanatların sinema üzerinde yaptığı etkilerin sonucu olduğunu düşünür.[24] Alain Badiou, Bazin'in sinemanın saf olmayan karma bir sanat olduğu düşüncesinden yola çıkar ve söz konusu makalesindeki düşüncelerini geliştirir. Bu düşünceleri daha da ileriye götürür. *Sonsuz Düşünce* adlı kitabının "Felsefe ve Sinema" başlığında ele aldığı görüşlerinde Badiou, sinemanın yedinci sanat olmasını, onun diğer sanatlardan sonra

---

[*] J. Dudley Andrew, Sinema Kuramları adlı eserinde 1925 yılında Alman Hareketinin ilk gücünü yitirdiğini, Fransız Avant-Garde akımının da parçaladığını ve sinema konusundaki düşünce merkezinin de bu nedenle Moskova'ya kaydığını belirtir. Bkz.: J. Dudley Andrew, **Sinema Kuramları,** Türkçesi: İbrahim Şener, İstanbul, 2000, İzdüşüm Yayınları, s. 19.

[23] Walter Benjamin, **Pasajlar,** Türkçesi: Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004 (5. Baskı), s. 52-54.

[24] André Bazin, **Çağdaş Sinemanın Sorunları,** Türkçesi: Nijat Özön, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1995 (2. Baskı), s. 109-110.

gelmesi anlamında kronolojik bir tanımlama olarak ele almaz. Sinema'nın yedinci sanat olması, gerçekte diğer sanatları içine almasındandır. Yani sinema, resim, tiyatro, edebiyat, müzik gibi sanatları içinde barındırabilen karma bir sanattır. Badiou, sinemanın saf bir şey olmadığı tezini, bir filmden bir fikrin geçebilmesi için, diğer sanatların karmaşık biçimde devreye sokulması ve yerinden edilmesi gerektiği ve saf sinema diye bir şeyin olmadığı düşüncesini ortaya koyarak açıklar. Bir filmde sanatsal faaliyetin ancak kendi içkin sanat dışı karakterini saflaştırma süreci olarak ayırt edileceğini düşünen Badiou sürece ilişkin şöyle der:

"Bu saf olmama tezi geliştirilmeli, şöyle bir ilke önerilmelidir: Sinema, bünyesi gereği, sanat ile sanat – olmayanın, sanat dışının birbirinden ayırt edilemediği yerdir. Kesinlikle hiçbir film baştan sona sanatsal düşünüşün denetiminde değildir. İçinde her zaman, etraftaki imgelerden, diğer sanatların kalıntılarından ve raf ömrü uzlaşımlardan alınmış, hiçbir biçimde saf olmayan unsurlar taşır."[25]

Sinemanın diğer sanatları içselleştirmesi, onları filme almak anlamında mekanik bir işlem değildir. Tersine sinema, diğer sanatları kendi yollarından çevirerek, onları sinematografik olarak kendi adına dönüştüren bir devinimdir. İşte bu anlamda sinema saf olmayan bir sanattır. Ama paradoksal bir biçimde, bu diğer tüm sanatlardan orijinal bir karma oluşturma anlamındaki saf olmama niteliği nedeniyle, sinema aynı zamanda özgün, yani saf olmayan saflıkta bir sanattır. Rancière, saf olmayan saflıkta nitelendirmesini de Badiou'nun verdiği önemi ve anlamı vermemektedir. Burada sinemanın saf ya da saf olmayan sanat tanımlamasının ne anlama geldiği sorusunu sormak gerekmektedir. Gönen bu tartışmanın sonuçta onun belli bir ontolojik öze sahip olduğu düşüncesini öngördüğünü, oysa sanatın, salt bir özün kendini ifade etmesi gibi, sadece daha önce var olanın açımlaması olarak kalacağını, yaratıcı bir faaliyet nitelendirmesi alamayacağını belirtir. Sinema bir ifade aracı değil, belli bir sanat fikri içeren operasyonlar sistemidir. Bu sinematografik operasyonlar, bir ontolojik özü açımlama işlevi değil; tersine bir sesi belli bir anlam ve belli bir duyarlılıkla bütünlemek, bir olay ardışıklığı düzeniyle seyirciye belli beklentiler yaratmak, v.s. gibi

[25] Alain Badiou, **Sonsuz Düşünce,** Türkçesi: Işık Ergüden, Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2006, s. 72-73.

bir ilişkilendirme sistemidirler.[26] Rancière, bu anlamda belli eylemleri, belli bir görünürlük, algı, anlam ve duygulanıma bağlıyarak sanatsal fikirler üreten bir operasyonlar sistemi olarak tanımlar.

Sinemanın doğasının ne olduğu üzerine yapılan tartışmalar, belgesel filmin kurmaca filmde olduğu gibi sinematografik operasyonları kullanarak ve gerçek yaşam materyalinden yola çıkarak fikirler geçidi düzenleyeceği sonucunu doğurur. Sinemada önemli olan, kamera hareketleri, ölçekler, kurgu v.s. gibi tekniklerle, anlatılan hikâyeden nasıl bir duygulanım, anlam, algı oluşturan bir anlatım gerçekleştirildiğidir. Çünkü bu teknikler sadece bir teknik değildir. Kamera tek başına, otomatik çekim yapmamaktadır. Montaj da kendi başına anlam üretmez. Sinema sanat oluşunu, kameranın teknik olarak yeniden üretebilme kapasitesine borçlu değildir. Sinemayı sanat yapan; çerçeveleme, çekim, montaj, vb. gibi sinematografik tekniklerle ne yaratıldığıdır. Gönen'in deyişiyle "sinemada çekim, montaj v.b. gibi bütün sinematografik operasyonların asıl amacı, bir 'fikirler geçidi' düzenleyerek, sinemada sinema-fikir'lerle düşünebilmektir.[27]

Filmsel yeniden üretim konusunda yapıla gelen tüm tartışmalar belgesel filmler için de geçerli olmalıdır. Bir başka deyişle, karşı karşıya getirilerek iki ayrı uca konumlandırılan Lumière ve Méliès'in temsil ettiği filmler sinemanın doğasının ne olduğu konusunda yapılan filmsel gerçeklik tartışmalarından bağımsız ele alınmamalıdır. Aristoteles'ten günümüze kadar gelen mimesis kavramıyla, sanatın gerçeği yansıtması gerektiğini düşünenlerle, sanatın gerçeği dönüştürmesi gerektiğini savunanlar arasında süre giden tartışma aynı zamanda belgeseller için de geçerlidir. Bu nedenle, gerçeği yansıtmak ve gerçeği sorgulamak kuramından türeyen temel yaklaşımları özetlemek, belgesel ve kurmaca film ile ilgili temel yaklaşımlara zemin oluşturması bakımından önemlidir.

[26] Metin Gönen, a.g.k., s. 57.
[27] A.g.k., s. 74.

1.2.1- Kant'tan Munsternberg'e: Maddesel Dünyadan Bağımsız Bir Sanat

Kant, bir güzel sanat yapıtında onun doğa değil ama sanat olduğunun bilincinde olunması, ama gene de biçimindeki erekselliğin sanki salt bir doğa ürünüymüş gibi, keyfi kuralların tüm zorlanmasından özgür görünmesi gerektiğini belirtir. Kant, doğanın aynı zamanda sanat olarak göründüğü zaman güzel, sanata da ancak onun sanat olunduğunun bilincinde olunduğu ve doğa olarak göründüğü zaman güzel denileceği söyler. "Çünkü ister doğa güzelliği, isterse sanat güzelliği söz konusu olsun, genel olarak diyebiliriz ki, salt yargılamada haz veren güzeldir"[28]

Bağımsız doğa güzelliği Kant'a göre doğanın bir uygulayımını ortaya çıkarır ve onu yasalara göre bir dizge olarak temsil eder. Yasaların ilkesini kavrama yetisinde bulunamaz. Bu ilke yargı yetimizin görüngülere ilişkin kullanımı bakımından bir ereksellik ilkesidir. Doğada yüce deme alışkanlığında olduğumuz şeyde tikel nesnel ilkelere ve doğanın bunlara uygun biçimlerine götüren hiçbir şey yoktur, tersine kaosu içindeki ve alt üst oluşmuşluğu içindeki doğa Yücenin 'idea'larını uyarır; yeter ki büyüklüğünü ve gücünü görüşe sunsun.[29]

Kant'ın felsefesinde estetiğin temel kavramları güzel ve yüce kavramlarıdır. Güzel için yarar söz konusu değildir. Yaşantı da, herhangi bir sanatsal güzellik içermez. Sanat, en başta, kaotik dünyadan ahenk içeren yeni bir şiir yaratmaktır. Bu şiirsellik, felsefi anlamda insandaki güzel duygusunu harekete geçirir. Kant'tan esinlenen bu görüşe göre güzellik, çeşitlilik içerisinde ahenk yaratabilmektir. Bu güzellik karşısında duyulan zevk, herhangi bir dünyevi tatmin ya da fayda arzusundan ileri gelmez. Sanat, maddeci yaklaşımlarla açıklanamayan, aşkın duyguları harekete geçirir. Sinema da, özellikle insanoğlunun duygularına hitap eden, maddesel dünyadan bağımsız bir sanattır. Bu perspektifin en önemli savunucularından Hugo Munsterberg'e göre, bazı filmler, insan zihninde, Kant'ın maddesel dünyayla tamamen ilgisiz aşkın hislerine paralel bir güzellik ve ahenk duygusu yaratabilir. Sinema, insanı varoluşun sıradan gerçekliğinden koparıp başka bir şiirsel dünyaya götürebilir. Sinemayı güzel sanatlar

[28] Immanuel Kant, **Yargı Yetisinin Eleştirisi,** Türkçesi: Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınları, 2006, s. 175.
[29] A.g.k., s. 103-104.

alanına yaklaştıran bu görüşe göre, film de aynı resim gibi toplumsal bağlamı dışında, tamamen farklı, yeni bir "güzellik" yaratabilir ve bu bakımdan da geleneksel sanatlarla bir tutulmalıdır.

Munsterberg 1916 yılındaki *Fotoplay: Psikolojik Bir Çalışma (The Photoplay: A Psychological Study)* adlı kitabının giriş bölümünde hareketli görüntünün iç ve dış gelişimlerinden söz eder. Kitap iki ana bölümle devam eder. Birinci bölüm "Fotoplay'ın Psikolojisi" başlığını taşır. Bu ilk bölümde derinlik ve hareket, algı ve hayal, duygular ve dikkat alt başlıkları yer alır. Birinci bölüm psikolojiye yöneliktir. Munsterberg filmi, deneyimleri, zihin açısından ele alan bir nesne olarak görür. "Fotoplay'ın Estetiği" adlı ikinci bölümde ise sanatın anlamı, değişik sanatların anlamı ve fotoplay'in anlamı, gerekliliği ve işlevi üzerinde durur. Bu bölüm psikolojiden çok felsefenin alanına girer.[30] Munsterberg insan zihninin çeşitli düzeylerden oluştuğunu düşünür. "İçinde yaşadığımız dünyada yer alan objelerin, olayların ve heyecanların dünyasını yaratırız. İlk düzeyinde, zihin, hareket ile duyumsal bir dünya yaratır. Onun tasvirleri, onu 'görülmesi olası şeyleri akılda tutma' kuramlarını öne süren kuramlardan ileriye götürür."[31]

Munsterberg, ağ tabaka izleniminden söz eder. Burada amacı onu açıklamak değildir. Bu bilgiyi aklın kendi kuralları ve işleyişi olduğunu ispatlamak için hatırlatır. Ağ tabaka izlenimi, Munsterberg için sinemanın zihne seslenen bir sanat olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Munsterberg, akıl ile dikkat işbirliğinin altını çizerek anlatmak istediği nokta, hareketin kaydının sadece hareketli resim elde etmek anlamına gelmediği; kayıt olanaklarının zihin yardımıyla kullanılarak anlamlı bir gerçeklik yaratabilmesine imkân vermesidir. Akıl sayesinde kompozisyon, açı, ölçek seçiminde bulunulduğunu, anlam yaratmak için aydınlatma ve renk gibi unsurlarının özenle seçildiğini, kurgunun hafıza ve hayal gücüne bağlı olduğunu ve zamanı kullanma olanağı sayesinde sinemada ritim yaratılabildiğini belirtir.[32] Munsterberg'in sinemanın zihne seslenen bir sanat olduğu görüşleri "Film, dünyanın bir aracı değil, zihnin bir

[30]Hugo Munsterberg, **The Photoplay,** http://www.gutenberg.org/files/15383/15383-h/15383-h.htm, çevrimiçi, 5.02.2008.
[31] A.g.k.
[32] A.g.k.

aracıdır. Onun temeli teknolojide değil, zihinsel hayatta yatmaktadır."[33] cümlesiyle özetlenebilir. 1915 teknolojisi, Munsterberg için sinemanın sanatsal amaçları yerine getirebilmesi için ideal seviyedir. "Ona göre, bir filmin içinde kaybolma deneyimi, o filmin bir sanat eseri olduğunu kanıtlamaktadır."[34]

Munsterberg tüm filmlerin estetik nesne düzeyine ulaşamadıklarını, bir filmin bu düzeye ulaşması için nasıl olması gerektiğini tartışır. Kant'a dayandırdığı görüşleri ile bu düşüncelerini şöyle açıklar: Fotoplay bize uzay, zaman ve nedensellikle adlandırılan dış dünyadan gelen biçimleriyle insan öykülerini dikkat, hafıza, hayal gücü, duygularla adlandırılan, olayları düzenleyen iç dünyanın biçimleriyle anlatır.[35]

Bir sonraki bölümde sinemanın doğası biçimci kuramcıların görüşleri doğrultusunda ele alınacaktır.

1.2.2- Arhneim, Balazs ve Biçimci Kuram

Susanne Langer'a göre, güzellik duygusunu sinemada harekete geçiren onun biçimidir. İfade etmek istediği duyguyu ortaya koyuş biçimidir. Sinema sanatında sinema dilinin biçimsel öğeleri onun sanat olarak değerinin ölçütüdür. Langer, sinemanın sadece yeni bir teknik değil, aynı zamanda yeni bir şiirsel tarz olduğunu düşünür.[36] Bu şiirsel tarzın gerçekte bir rüya görme hali olduğunu ifade eden Langer düşüncelerini şöyle ifade eder: "Rüyaları kopyalamayı ya da birini gündüz rüyasına koymayı kastetmiyorum. Hiçbiri değil; yazının çağırdığı hafıza ya da hatırladığımıza inandırıldığımızdan daha fazlasıdır. Bir sanat hali bir görünüş halidir."[37] Langer sinemanın görüntülerle, aktörlerle, olaylarla ilişkisinin öyküyü meydana getirdiğini, kameranın da rüya görenin mekânında olduğunu belirtir. Ama kamera rüya gören değildir. Kamera kendi kendine resmin içinde değildir. O akıl gözünün içindedir. Lange

---

[33] Dudley Andrew, **Sinema Kuramları,** Türkçesi: İbrahim Şener, İstanbul, 2000, İzdüşüm Yayınları, s. 27.
[34] A.g.k., s. 27.
[35] Hugo Munsterberg, **The Photoplay,** a.g.k.
[36] Susanne Langer, "A Note on the Film",**Theory of Montage,** Ed. by.: Richard Dyer MacCann, New York, E.P. Dutton&Co, 1966, pp. 199-200.
[37] A.g.k., s. 200.

şiirsel bir düzenleme olan filmdeki gerçekliğin ileriye ve geriye taşınabildiğini çünkü filmin gerçekten sonsuz olduğunu belirtir. Ona göre, dramanın eylemi ileriye doğru değiştirilemez bir şekilde gider çünkü geleceği yaratır, bir kaderdir; rüya hali sonsuzdur.[38]

Bu kuramın sinema alanındaki savunucularından Rudolf Arnheim, dikkati aktarılan nesneden uzaklaştırıp, sanatın aktarım 'araçlarına' çeker. Sinema sanattır, çünkü doğal olanla, perdedeki görüntü arasında bir ayrım vardır ki bu da sinemayı sanat yapar. Arnheim *Sanat Olarak Sinema* adlı kitabında, sanatın mekanik yeniden üretimi terk etmesiyle başladığını düşünür: "Film sanatı, ancak yönetmenler bilinçli veya bilinçsiz olarak sinematografik tekniğin olanaklarını geliştirmeye veya sanatsal üretimler yaratmak için onlardan yararlanmaya başladıkları zaman adım adım gelişti"[39] Hem Langer hem de Arnheim'in görüşleri doğrultusunda bakıldığında belgesel filmin de sanat olabilmesi mekanik olarak yeniden üretimi terk etmesiyle mümkündür.

Arnheim, *Sanat Olarak Sinema* kitabının "Film ve Gerçeklik" adlı bölümünde filmin, resim, müzik, yazın ve dansa benzer yönünü vurgular. Film, sanatsal sonuçlar üretmek için kullanılabilecek, ama bu amaçla kullanılması zorunlu olmayan bir araçtır. Kartpostal, askeri marşlar ve striptizden örnek vererek bu fikrini desteklemeye çalışır. Bu üç örneğin sanat olmalarının amaçlanmadığını belirtir. Filmler de mutlaka sanat olmak zorunda değildir. Arnheim, kübün kameraya alınmasından yola çıkarak çok basit bir nesnenin en yalın fotografik üretiminde bile mekanik bir işlemin boyutlarının nasıl aşıldığını gözler önüne sermeye çalışır. Aslında amaçladığı filmin sanat olabileceğini kararlı bir şekilde reddedenlerin kanıtlarını çürütmektir. Film, gerçekliğin mekanik bir yeniden üretimi olduğu için sanat olamaz görüşünü resim sanatıyla karşılaştırma yaparak savunanlara tam tersini savunmak ister. Bu, aynı zamanda ona sinemanın doğasını anlamak için de mükemmel bir yöntem sunar.[40]

Arnheim görüntünün sınırlanmasının bir dezavantaj olmadığını düşünür. Tam tersine bu tür sınırlılıklar filme sanat olma hakkını verir. Ona göre perdenin boyutunu

[38] A.g.k., s. 204.
[39] Rudolf Arnheim, **Sanat Olarak Sinema,** Türkçesi: Rabia Ünal, Ankara, Öteki Yayınevi, 2002, s. 36.
[40] A.g.k., s.14-15.

büyütme eğilimi, renkli, stereoskopik ve sesli filme duyulan hevesle başa baştır. "Bu, sanatsal etkinin aracın sınırlılığına bağlı olduğunu bilmeyen ve nitelikten çok niceliğe önem veren insanların istediği bir şeydir. Onlar doğaya yaklaşmaya devam etmek isterler ve böylelikle filmin sanat olmasının gittikçe güçleştiğini anlamazlar."[41] Üç boyutlu dünyanın iki boyutlu yüzeye yansıtılması, derinliğin azalması, renklerin yokluğu ve ışıklandırma, görüntünün sınırlanması ve nesneye olan uzaklık, zaman-uzam sürekliliğinin yokluğu, duyuların görülmeyen dünyanın yokluğu Arhneim'e göre, sinemanın gerçekliği tam olarak yansıtmasındaki sınırlılıklardır ve filmi bu sınırlılıklar sanat yapar. Arnheim, ses ve renk unsurunun katılmasıyla sinemanın teknik açıdan gelişimiyle doğanın mekanik üretimini en uç noktaya taşıyacağını belirtir.[42]

Fikirlerinin çoğu Arnheim ile paralellik taşıyan Balazs, film yapımcısının, konusunu çerçeve içinde düzenlediğini düşünmesine karşın, Arnheim'den farklı olarak yeni sinemasal buluşların ateşli bir savunucusu olmuştur. Balazs, sinematografın keşfi için "yazılı basındaki gibi, insan ruhunun üretiminin çoğaltılması ve dağıtılması için teknik bir araçtır; onun insanoğlunun kültürü üzerindeki etkisi yazılı basından daha az olmayacaktır" ifadesini kullanır.[43] Film konusundaki ilk yazıları 1922 yılında görülmeye başlayan Balazs, otuzlu ve kırklı yıllarda, Sovyetler Birliğinde konferanslar vererek geliştirdiği düşüncelerini *Theory of Film* adlı kitabında toplar.

Andrew'e göre "Balazs bir Marksist olarak gerçekliğe ve duyuların dışsal dünyasının bağımsızlığına gönülden inanmış bir kişidir. Sanat, hiçbir zaman gerçekliği kendi içinde kavramaz. Çünkü sanat her zaman için bu dünyaya kendi insan örneklerini ve insan anlamlarını getirir. Gerçeklik çok yönlüdür ve pek çok kullanıma açıktır. Her bir sanat, kendi tarzında gerçeklik ile ilgilidir ve gerçekliğin bu görünümlerini kendisine konu alarak kendi özel anlamıyla dönüşüm geçirmesini sağlar."[44]

Balazs, film sanatının iki büyük yaratıcı yönteminden söz eder. Bu yöntemlerden biri baş çekimlerdir, diğeri ise alıcının yerleştirme düzenini değiştirmek. Bu nedenle

[41] A.g.k., s. 68.
[42] A.g.k., s. 132.
[43] Bela Balazs, "The Faces Of Men", **Theory of Montage,** Ed. by.: Richard Dyer MacCann, New York, E.P. Dutton&Co, 1966, p. 150.
[44] Dudley Andrew, a.g.k., s. 102.

film sanatı hem ilkeleri hem de yöntemleriyle diğer sanatlardan ayrılır. Balazs'a göre baş çekim seyirciye çok iyi bildiğini sandığı bir gizli yaşamın kaynaklarını açığa çıkarmıştır. "Baş çekim bizim yaşam görüşümüzü değiştirmekle kalmamış, derinleştirmiştir de. Sessiz film günlerindeki baş çekim, yalnız yeni şeyler ortaya çıkarmakla kalmıyor, eskinin anlamını da gösteriyordu bize."[45]

Balazs, sinemanın ikinci yaratıcı yöntemi olarak adlandırdığı alıcının yerleştirme düzenini değiştirmek konusunu ise tiyatro sanatıyla karşılaştırma yaparak ele alır. Tiyatroda ele alınan konuyu aynı bakış açısı, aynı yerden, aynı perspektiften görüyor olmamıza karşılık sinema sanatında alıcının (kameranın) yerini değiştirme olanağı Balazs'a göre sinemayı "ancak alıcının değişik durumlarda yerleştirilmesiyle bir sanat durumuna yükseltmiştir. Alıcı, nesneye bağlı olarak eyleme geçirilmeseydi, bu sonuca hiçbir ışık etkisiyle varılamazdı. Sinema fotoğrafçılığı mekanik bir kopyacılık olarak kalırdı ancak."[46]

Bela Balazs, yeniden sunulan imajın film yapımcısının kendini ifade etmesinden bağımsız olamayacağını düşünür. Ona göre, her sanat eseri sadece nesnel gerçekliği sunmaz, aynı zamanda sanatçının kişiselliğini de sunar. Dahası bu kişisellik onun şeylere bakma biçimini, onun ideolojisini ve sürecin sınırlamasını da içerir. Tüm bunlar istemeyerek de olsa resmin içine yansıtılır, Her resim gerçekliğin sadece bir parçasını göstermez ama bir bakış açısıdır.

"Balazs, kenarda bulunan tarzları inceleyerek sinema biçimleri üzerindeki çalışmasını sürdürmüştür. Onun uç noktalarına bakarak, sinemasal şeklin kanun ve kurallarını görebilmeyi ümit etmektedir. Balazs'a göre sinemanın dış bölgeleri bir yanda avant-garde veya soyut filmler ile diğer yanda saf belgeseller, eğitim filmleri, haberler ve kurgusal filmlerin geleneksel türleri yer almaktadır."[47] Balazs filmi tamamen öznel bulmaktadır. Böylece, film yapımcısı hem gerçekçi, hem de biçimsel olmalıdır; o, hem kaydedip, hem de açıklayabilir. Balazs için, kişisel bir bakış açısı her çekimde kaçınılmazdır.

---

[45] Bela Balazs, "Film Kuramı", Türkçesi: Akşit Göktürk, **Türk Dili Dergisi,** Sayı: 196, 1967, s. 304.
[46] A.g.m., s. 307.
[47] Dudley Andrew, a.g.k., s. 109.

Balazs'ın sinema anlatımının gelişiminde önemli rol oynadığını düşündüğü iki yaratıcı yöntem, belgesel sinema alanında iki noktaya açıklama getirir. Birincisi kurmaca sinema gibi, belgesel sinema da sinemanın anlatım öğelerinin gelişimiyle ilk belge filmlerden, kurmaca filmin ilkel örneklerinden kendini ayırmıştır. Nanook karakteriyle tanışmamız, Flaherty kamerasını Nanook'a yaklaştırdığı ve yönetmen olarak Flaherty'nin olayların içine dalması nedeniyledir. *Kendini Sulayan Bahçıvan* ya da Méliès'in *Aya Yolculuk* filminde kamera hareketi takip etmez**.** Biri sinema tarihinin ilk gülütünü[*] diğeri de hayal gücünü, fanteziyi, edebiyat uyarlamasını sinemaya sokması bakımından kurmaca filmlerinin ilkel örnekleri sayılır. Aynı şekilde Lumière filmleri makara uzunluğunda ilk filmlerdir. Ama belgesel sinema da kurmaca sinema gibi, sinemanın anlatım öğeleri keşfedildikçe gelişir. Flaherty Balazs'ın sözünü ettiği yakın planı kullandığı için, Nanook karakterini dünyayla tanıştırır ve sevdirir. İkinci nokta Balazs'ın belirttiği gibi her çekimin kaçınılmaz olarak bir bakış açısını yansıttığıdır. Filmin en küçük birimi olan çekimin bakış açısını yansıtması bağlamında da belgesel sinemanın kurmaca sinemadan bir farkı yoktur.

Bu görüşlerin karşısında, gerçeği yansıtmak başlığı altında ele alınması gereken ama biçimci sinema kuramcılarından farklı görüşlere sahip olan gerçekçi kuramcılar bulunmaktadır.

1.2.3- Aristoteles'ten Bazin ve Kracuaer'e: Mimesis Merkezli Gerçekçi Sanat Kuramı

Sanatın gerçekliği yansıtmak amacında olduğunu savunan Aristo'nun 'mimesis' kavramı ve yansıtma kuramı Kracauer ve Bazin'in kuramında karşılığını bulur. İnsanın uyum içerisinde varolan doğayla, kendisini çevreleyen yaşamla ahenk içerisinde olması gerektiğini savunan gerçekçi kuramcılar uyum ve bütünlük kavramlarını savunur.

Gerçekçi kuramcılardan Kracauer *Theory of Film* adlı eserini 1960'ta ortaya koyar. Sinemanın gerçeği kaydedebilme yeteneği olduğuna inanır. "Kracauer'in materyalist estetiği, iki bölge üzerinde kurulmuştur: Filmin teknik yeterliliği bölgesi ve

[*] Gülüt: Beklenmeyen gülünç durum.

gerçeklik bölgesi. Fotoğraf görülen gerçekliği kaydetme konusunda geliştiği zaman, bu gerçekliğin bazı bölümlerini, diğerlerinden daha fazla olarak kaydedecektir. Kracauer'in görüşüne göre, film yapımcısının işlevi hem gerçekliği hem de onun aracını okuyacak ve böylece uygun konu maddesi üzerinde, uygun tekniklerin kullanılması sağlanmış olacaktır. Kracauer, sinemayı, gerçekliğin belirli tür ve düzeylerini keşfetmeye yarayan bilimsel bir araç olarak görür."[48]

İlk iki iddiası biçimcilerin görüşlerini yansıttığı için çok eleştirilse de, filmlerin kompozisyon olarak ayna gerçeğinde olması gerektiği inancı, taklit kuramı geleneği içinde bulunduğunun bir kanıtıdır.

"1-Sinema bir kurgu veya diğer biçimsel oluşumların ürünü olmaktan daha çok, bir fotoğraf ürünüdür;

2-Fotoğraf nesnesini dönüştüren bir oluşum olmaktan daha çok, nesnesine bağlı bir oluşumdur ve

3-Sinema nesnesine ve olaylara hizmet etmek zorundadır."[49]

Kracauer sinema konusundaki görüşlerini aktarırken fotoğraftan yararlanır. Çünkü ona göre sinema ve fotoğraf arasındaki ilişki kopmaz bir ilişkidir; sinema fotoğraftan gelir. Bu düşüncesi onu ister istemez fotoğraf için geçerli olan temel prensiplerin sinema için de geçerli olması sonucuna götürür. Böylece gerçeklik açısından varılan sonuç filmin gerçekliği olduğu gibi aktarabileceğidir. Sinemanın amacı bizden bağımsız olarak varolan gerçekliği yansıtmaktır. Bu düşünceleri ile Kracauer sinemanın, fotoğrafik gerçekliği reddettiği ölçüde sanat olabileceğini savunan sanatçıların tersine, sinemanın gerçekliği kaydetmesi ve aktarması gerektiğini düşünenlerle aynı tarafta bulunmaktadır. Zaten Kracauer'e göre gerçekliği kaydetmesi ve aktarması sinemanın doğal işlevidir.

Kracauer sinemanın diğer sanatlardan farklı olarak fiziksel gerçeği algıladığını belirtir. Bu noktada sinemacı, ressam veya şairden ayrılır. Çünkü resim, edebiyat, tiyatroda doğa, sanatçılar tarafından işe karıştırılmakla birlikte, sanatçıların gerçekte doğayı bir hammadde gibi kullandıklarını ve bu hammaddeden, kendi başlarına yapıtlar

[48] A.g.k., s. 123.
[49] A.g.k., s. 145.

meydana getirdiklerini düşünür. Böylece gerçek yaşam malzemesi sanatçının niyetleri içinde yitip gider. Bu nedenle de "ressam ya da ozan ne kadar gerçekçi düşünceli olursa olsun, gerçeği kaydetmekten çok gerçeği yoğurur" düşüncesindedir.[50]

Kracauer'e göre film yapımcısının zihninde iki nesne bulunmaktadır: gerçeklik ve gerçekliğin sinemasal kaydedilmesi. İki amaç vardır: aletinin temel özellikleri doğrultusunda gerçekliğin kaydedilmesi ve daha göz alıcı olanlar da dahil olmak üzere, araca uygun olan tüm özelliklerin mantıklı kullanımı ile bu gerçekliğin açıklanması. Kracauer, her bir film yapımcısının bunu gerçekleştirmek için iki olanağı olduğunu söylemektedir: Gerçeklik hareket noktası ve biçimcilik hareket noktasıdır. Film yapımcısının çift görevi bulunmaktadır: gerçekliğin alınması ve onun belirlenmesi."[51]

Kracauer belgesellere karşı saygı duymakta, ancak belgeselleri kendi ideali için yeterli görmemektedir. Kracauer'e göre belgeseller, aracın en iyi şekilde kullanımını ifade etmezler, sınırlandırmalardan etkilendiklerinden gerçekliğin görünümünün göz ardı ederler. Kracauer haber-gerçel filmleri belgesel özelliği olan, bireysel konuları ve içsel çatışmaları ele alan filmler olarak değerlendirir ancak bu filmlerde öykülerin bulunmaması bir eksikliktir.[52]

Kracauer'in yaklaşımına bakıldığında kuramın belgeselle iç içe olan yapısı dikkat çeker. Oyuncu, filmde kullanılan nesneler, filmin konusu ve konusunun geçtiği yer ile kişilerin ilişkisi bu yapı doğrultusunda tanımlanır. Kişi ve çevrenin etkileşimi yalın ve olduğu gibi verilmelidir. Kracauer gerçekliğin yeniden sunumu olarak sinemada oyuncunun da tiyatro sanatçısından daha farklı bir yöntem belirlemesi gerektiğini düşünür. Belgesele yakın bir dil içinde, ya amatör ya da filmdeki yaşantıyı sahiplenebilecek kişiler seçilmelidir. Kendi olabilen oyunculara başvurmak gerektiğini düşünür, oyuncular doğal olarak kameraya yakalanmış olmalıdır. İtalyan yeni-gerçekçi sinemasında ve sonrasında Pasolini ve Fellini filmlerinde sıkça başvurulan amatör oyunculara rol verme geleneğinde, Kracauer'in de altını çizdiği "kendiliğindenliği" yakalama arzusu bulunmaktadır. Kracauer de, André Bazin gibi, seyircinin

[50] Siegfried Kracauer, "Fizik Gerçeğin Kurtuluşu", **Türk Dili Dergisi,** Türkçesi: Nijat Özön, Türk Dili Dergisi, Sayı: 196, 1967, s. 387.
[51] J. Dudley Andrew, a.g.k., s. 127.
[52] Kracauer'den Aktaran: J. Dudley Andrew, a.g.k., s. 134-135.

yönlendirileceği yöntemlere başvurulmasına karşı çıkar. Görüntünün etkisini azalttığı için diyalog, ses ve müzik de aynı nedenle sınırlı kullanılır. Kracauer belgesel ve kurmaca filme insanı göz ardı etmesi nedeniyle karşı çıkar. Kracauer için en ideal sinemasal biçim, kendisinin 'bulunmuş öykü' (found story) olarak adlandırdığı anlatı biçimidir. Kracauer bulunmuş öykü kavramını şöyle açıklar:

'Bulunmuş öykü' tanımı var olan fiziksel gerçeklik içerisinde belirlenebilecek her çeşit öyküyü kapsar. "Bir nehrin ya da gölün üzerini yeterince uzun bir süre seyrettiğiniz zaman, suyun içindeki nitelikler daha iyi olarak fark edilecektir. Onlar düşünülerek oluşturulmamış, keşfedilmiştir. Belgesel nitelikli filmlerde de aynı özelliği görmek olanaklıdır. Öyküye olan talep, 'konulu olmayan filmin rahminde yeniden hayat bularak' yerine getirilmektedir."[53] Bu kavram içinde yer alan filmleri basit anlatı ve episodik filmler olarak ikiye ayıran Kracauer Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* filmini Bazin gibi çok önemli bir film olarak basit anlatı türü içine sokarak değerlendirir.

Bazin, 'sinemanın hammaddesi nedir?' sorusuna gerçeklik yerine gerçekliğin bıraktığı iz yanıtını verir. Bazin, gerçek dünyanın sürekliliğini sunan görüntünün gerçek dünyaya çok benzediğini, ressamın ne kadar yetenekli olursa olsun, ortaya koyduğu işin belli bir sınırın ötesine geçemeyeceğini düşünür. İnsan elinin işin içine girmesi görüntü üzerinde çeşitli bozulmalara neden olmaktadır. İnsanoğlunun hiçbir rol oynamadığı mekanik yeniden üretim, bizim iştahımızı bambaşka bir şekilde doyuracak niteliğe sahip olacaktır. Bazin fotoğrafın gücünün resimden farklı olarak nesneleri olduğu gibi gösteren mercekten kaynaklandığını ve ilk kez ürün ile onu üreten nesnenin cansız varlıklardan oluştuğunu belirtir.[54] Bazin'e göre fotoğrafik görüntü, nesnenin kendisidir, nesne zamandan ve mekândan soyutlanmıştır. Onun belgesel değeri ne olursa olsun üzerinde bir oluşumun niteliğini taşımaktadır. Bu, artık yeniden üretim olmaktan çok, modelin kendisidir.[55]

Bazin'in düşüncelerini açıklarken onun gerçekçi film kuramını Eisenstein ile karşılaştırmak yerinde olacaktır. Kendisinin de kuramını açıklarken değindiği üzere

[53] A.g.k., s. 138.
[54] Andre Bazin, **Sinema Nedir?,** Türkçesi: İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000, s. 18.
[55] A.g.k., s. 19.

Bazin, Eisenstein'in 'montaj' teorisinin seyirciyi şartladığını, gerçekle bağını kopardığını düşünür. Bazin montaj yerine, gerçekliği en zengin haliyle verebilecek olan 'alan derinliği' kavramını benimser. Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* filmini örnekler.[*] Bazin'in montaj sinemasını eleştirmesinin nedeni, biçimci sinema kuramcılarının tersine, sanatın amacını varolanı dönüştürmekte değil, yansıtmada bulmalarından ileri gelmektedir. Sanat, doğadaki deyim yerindeyse yaşamdaki şiirselliği yakalamak ve aktarabilmek amacındadır. Basit hayatlar, yalın yaşam izleri, insanın "güzelliğini", seyircilere aktarılarak paylaşılabilmelidir. Bazin bu nedenle kuramında alan derinliğini önerir.

"1-Alan derinliği seyirciyi görüntüyle, gerçekle olandan daha yakın bir ilişkiye sokar. Buna göre, görüntünün kendi içeriğinden ayrı olarak yapısı daha gerçekçidir;

2-Alan derinliği dolayısıyla, seyircinin sahne düzeni karşısında zihin yönünden daha etken bir tutumunu, hatta olumlu bir katkısını gerektirir. Seyirci, çözümleyici kurguda kılavuzunu izlemekten; dikkatini, görmesi gerekeni seçen yönetmenin dikkatine kaydırmaktan başka bir şey yapmadığı halde, alan derinliği en azından bir kişisel seçim gerektirir. Seyircinin dikkati ve iradesi biraz da görüntünün bir anlam taşımasına bağlıdır;

3-Yukarıdaki ruhbilimsel nitelikteki iki önermeden metafizik olarak nitelenebilecek bir üçüncüsü doğar."[56]

Bazin, sinemayı iki farklı çağa bölerek değerlendirir: Sinemanın çocukluk yılları ve olgunluk yılları. Çocukluk yılları montaj dönemidir. Alan derinliği ve plan- sekans dönemi ise olgunluk dönemidir. Çünkü sinema bu dönemde kendine özgü sanatsal gücüne kavuşur. Sinemanın sessiz olmasına karşın sözden yoksun olmayan ilk dönemi ile ilgili Gönen şunları söylemektedir: "Tersine sinema sessiz filmlerin açık ifadelerle söz söylemesini sağlayan özgün bir dil'e sahiptir. İşte sinemada anlamlar yaratan bu yapay dilin adı montajdır. Çünkü montaj, gerçekliği düzenleyerek, ona kavranılır bir biçim verir, yani dünyayı, ona açık bir anlam verecek tarzda (yeniden) yapılandırır. Bu

[*] Bazin'in Flaherty ile ilgili düşünceleri ileriki bölümlerde ayrıca ele alınacaktır.
[56] Andre Bazin, **Çağdaş Sinemanın Sorunları,** a.g.k., s. 63.

açıdan montajın, sessiz filmlerin söz söylemek ihtiyacından zorunlu olarak doğan bir yapay dil olduğunu belirtir Bazin."[57]

Bazin sinemanın ilk döneminin montaj dönemi olduğunu ve onun bir sanat olarak doğasını yansıtmaktan uzak olduğunu düşünmektedir. Bazin'e göre Eisenstein, ya da Griffith'in ekolleri birbirinden farklı da olsa ortak bir niteliği vardır: Sinemanın doğasını yansıtmaktan uzak olan, görüntülere dışarıdan gerçeğe aykırı anlamlar yüklemek. Bazin Eisenstein'in filmlerinden örnekler vererek doğrudan kurgunun tanımı olarak hepsinde ortak bir yön bulur. Görüntülerin nesnel olarak taşımadıkları ve sadece bunların ilişkilerinden doğan bir anlam yaratmak Bazin'e göre montajın yapay müdahalesidir. Dikkatleri gerçekliğin kendisine değil, yönetmenin bu gerçekle ilgili ne düşündüğüne yöneltmek gibi bir sonuca yol açar. İşte bu anlamdaki montaj yasaklanmalıdır. Eisenstein, Gance, Kuleşov filmlerinde anlam görüntünün nesnel içeriğinden değil, öğelerin düzenlenişlerinden yaratılır. Bazin anlamın görüntü yoluyla değil, kurgu yoluyla seyircinin bilincine yansıtılan gölgede oluşunu eleştirmektedir. Sinemanın özü, gerçekliği parçalayıp yeniden yapılandırarak, seyirciye yapay anlamlar sunmak değildir. Bazin sinemanın doğasını gerçekçi bir sanat olarak tanımlamaktadır.

Bir sinema tarihi üretmeyi değil, görüntü ve işaretleri tasniflendirme girişimi olan, ilk bölümü hareket-imaj, ikinci bölümü zaman-imaj olarak tasarlanan kitaplarında kendi felsefi kavramları ile sinema anlayışını ortaya koyan Deleuze de hareket-imaj sinemanın, klasik öykünme dönemi olduğunu belirtir. Görüntüler ve işaretler üzerinde geniş bir sınıflandırma yaptığı için Peirce'ı ve felsefesi nedeniyle Bergson'u sık sık referans olarak alır. Bu klasik sinema döneminde her algının arkasından bir tepki devinim gelmektedir. Klasik hareket-imaj sinemasındaki bu algı ve tepki-devinim arasındaki organizasyonu bir beyin işlevi gören montaj sağlamaktadır. Deleuze de Bazin gibi montajın klasik sinemanın yapılandırıcı öğesi olduğunu düşünür. Dört ayrı tip montajdan söz eder. Amerikalıların organik, Sovyetlerin diyalektik, Fransızların niceliksel-ruhsal, Alman Dışavurumcuların yoğun-tinsel montajını yönetmenler üzerinden örneklendirir. Yönetmenlerin yaptığı filmler birbirinden farklı da olsa

[57] Metin Gönen, a.g.k., s. 27.

hepsinin ortak bir işlevi olduğunu düşünür. Montaj, dolaylı zaman imaj yaratmak için hareket imajı düzenleme, bir araya getirmedir.[58]

İlk üç başlıkta sinemanın doğası biçimci ve gerçekçi kuramcılar açısından ele alınmıştır. Farklı görüşlere sahip olan kuramcıların ortak noktası sinemanın doğasının gerçeği yansıtmak olduğunu savunmalarıdır. Bir sonraki bölümde bu görüşün karşısında yer alan görüşlere yer verilecektir.

1.2.4- Biçimciliğin ve Gerçekçiliğin Karşısında: Gerçeği Yansıtmak Yerine Sorgulamak

Toplumu dönüştürmek amacından yola çıkan sinemacılar, sistemi sorgulamak ve görünenin ardını göstermek için biçimcilerin ve gerçekçilerin dışında bir başka grupta yer alırlar. Sanatı toplumu yansıtmak için değil, toplumu dönüştürmek için kullanırlar. Bu yaklaşımı savunanlara Godard, sinema yazarlarından da Comolli, Narboni, Baudry örnek gösterilebilir.

Comolli, Bazin'in kuramını ve sinema tarihini bir çelişkiye dayandırır. Sinemanın tarafsızlığına inanan sinemacılarla perdedeki görüntüye bir anlam kazandırabileceği, bir katkıda bulunabileceğine inanan sinemacılar arasındaki çelişki. Bazin'e göre alan derinliği işte bu çatışmanın içinde ve temel bir unsur olarak yer almaktadır. Bazin alan derinliği yöntemini tüm bir sahnenin kamera yer değiştirmeden tek bir çekimde ele alınmasını sağladığı için değil, bu sayede oyuncular çerçeve içinde yer değiştirerek kurgunun yönlendirmesi ortadan kalktığı için savunmaktadır. Seyircinin daha etkin ve özgür olan çerçeve içinde dikkat edeceği noktaları kendisinin seçeceğine olan inancı nedeniyle Bazin, alan derinliği yöntemiyle görüntünün, içeriğinden bağımsız olarak daha gerçekçi olacağına inanır. Comolli, Bazin'in düşüncelerini şöyle özetler:

"1-Gerçek değişik şekillerde yorumlanabilmektedir;

[58] Gilles Deleuze, **Cinema 1 Movement Image,** Trans. by.: Hugh Tomlinson and Barbara Habberjan, London, The Athlone Press, 1986, p. 30.

2-Kurgu yoluyla parçalı bir görüntünün yansıtılması, bu çok anlama çekilebilirliğin kısıtlanması ve ona öznel bir nitelik, yani belli bir dünya görüşünün, belli bir ideolojik özelliğinin kazandırılması sonucunu doğurmaktadır;

3-Alan derinliği, sinema görüntüsünü doğal görüntüye yaklaştırmakta, böylece bir anda birden çok şeyin kavranması, görülmesi ve bir bakıma anlam belirsizliği sayesinde seyircinin özgür kalması olanaklaşmaktadır."[59] Comolli Bazin'in düşüncesine karşıt olarak, gerek sinema dilinin gerekse tekniğin bir takım ideolojik gereksinmeler tarafından belirlendiğini ortaya koymaya çalışır ve Mitry'nin bu konudaki düşüncelerine değinir. Mitry, sinema gerçeğinin dolaylı bir gerçek olduğu ve gerçek dünya ile aramızda, filmin, alıcısının, gösterinin bulunduğunu belirtmekte ve alıcının kendiliğinden gerçek bir veriyi saptaması nedeniyle gerçeği objektif ve etkisiz olarak verebileceğini düşünür. Comolli, Mitry'nin bu düşüncelerini son derece ilkel bulur: "En azından alıcı sayesinde elde edilenin bir görüntüden ibaret olduğu ve bu nedenle de ortaya yeni bir gerçeğin çıktığını kabul etmek yerinde olacaktır. Saptanan gerçeğin herhangi bir değişime uğramadığını düşünmek olanaksızdır." [60]

Comolli, Mitry ve Bazin'in aynı yanılgı içinde olduğunu belirtir. Bu yanılgıyı her ikisinin alan derinliği konusundaki düşüncelerinin karşılaştırmasını yaparak ortaya koyar. Bazin'de alan derinliği yöntemi sinemanın özünde varolan gerçeklik dozunu arttırmak için, Mitry'de ise sinemanın özünde varolmayan gerçekliğin sağlanması nedeniyle ele alınır. Comolli her iki kuramcının da alan derinliği sayesinde sinema görüntüsünün gerçeği aynen yansıttığı yönündeki yanılsamayı daha da yetkinleştirdiğini ekler. Comolli yanılsamayı kabul eden ve alan derinliği sayesinde bu yanılsamanın daha da inandırıcı olduğunu savunan Mitry'e oranla Bazin'in görüşlerinin daha da tutarlı bulmaktadır.[61]

Gerçeği yansıtmak yerine sorgulamak başlığı altında ele alınan bu bölümde, Godard sinemasının incelenmesi sinemada gerçeğin ve gerçekliğin farklı bir biçimde ele alınmasına olanak sağlayacaktır. Godard Brecht'in bıraktığı yoldan devam ederek,

---

[59] Louis Comolli, "Teknik ve İdeoloji", **Yeni İnsan Yeni Sinema,** Türkçesi: Yakup Barokas, Sayı: 1, 1997, s. 67.
[60] A.g.m., s. 67-68.
[61] A.g.m., s. 68.

Vertov ve Eisenstein'ın ardından klasik sinemanın tüm öğelerini sorgular. Godard'ın sinema tarihindeki yerini daha iyi anlamlandırmak açısından klasik sinemanın temel dayanakları gözden geçirilmelidir.

Klasik sinema modelinin üç temel özelliği vardır. Atmosfer, özdeşleşme, gerilim. Günümüz gösteri sanatlarının tragedyadan devraldığı ve Aristoteles tarafından tanımı yapılmış olan 'katharsis' Aristoteles tarafından uyandırılan acıma ve korku duygularıyla, ruhun tutkulardan temizlenmesi olarak tanımlanmıştır. Sözü edilen modelde her şey, ister dramatik yapıya ilişkin olsun, ister plastik malzemeye, katharsis hedefine yönelik olarak tasarımlanır. Plastik malzeme bağlamında oluşturulan atmosfer 'gerçeğe' en benzer suretin ortaya çıkmasını, böylelikle seyircinin olaylar ve kahramanlarla özdeşleşmesini sağlar. "Bu özdeşleşme sayesinde seyirci, olayların içinde oluşturulan çeşitli çatışmalarla gerilime sokularak katharsise ulaştırılır. Yani bu üç öğeden, atmosfer, plastik malzemeyle, gerilim, dramatik yapıyla, özdeşleşme ise hem plastik malzeme hem de dramatik yapıyla ilintili olup, klasik sinematografik modelin olmazsa olmaz koşulu olan katharsis kavramına hizmet ederler."[62]

Vertov'un karşı çıktığı klasik sinema modeli sinema tarihinde önemli bir karşı çıkıştır. Vertov varolan sinematografiyi oyunculuk, dekor, kostüm, makyaj, senaryo'ya karşı çıkarak yıkmayı hedefler.

Eisenstein, Vertov'un 'sinema-göz' kuramına, 'sinema-göz' yetmez, 'sinema-yumruk' gerek diyerek karşı çıkar ve her çekimin kendi içinde anlamlı, özerk bir parça oluğunu ancak asıl anlamını komşu çekimlerle gireceği ilişkiden kazanacağını vurgulayarak tez, anti-tez, sentez ilişkisi içinde diyalektik materyalizmin sinemasal karşılığını kurar.

Godard ise Aristoteles'ten beri yıkılmayan gelenekten kopuşu simgeleyen, Brecht'in kuramının sinemadaki izdüşümünü oluşturan kişidir. Görünenin ardındaki gerçeği araştırmak ve yaşam gerçeğini sorgulamak amacıyla klasik sinemanın öğelerini reddeder. "Bu bağlamda Godard süreçlerin ardındaki süreçlerin, gerçeğin ardındaki gerçeğin peşinden koşan bir estetik ortaya koyar ve konvansiyonel gerçekçilikten

[62] Mutlu Parkan, **Sinema Estetiği ve Godard,** İzmir, İleri Kitabevi, 1993, s. 20.

kopma sayesinde, gerçeği gerçekten aktarabilecek yeni bir gerçekçilik oluşturur. Çünkü üç bin yıllık Aristotelesçi estetik ve 19. yüzyıl gerçekçiliği, çağımızın toplumunu tanımlayan 'şeyleşme' ya da 'yabancılaşma' olgularını kavrayıp, aktarabilecek yetenekten yoksundur.[63]

Bu grupta yer alan kuramcılar ve sinemacıların görüşleri gerçekçi ve biçimci kuramcılardan farklıdır. Kameranın doğada bulunan uyum, ahengi seçip çıkarabileceği, kameranın gerçeği kaydedebileceği, sanatın amacının dünyayı yansıtmak olması gerektiği görüşünü savunmazlar. Sinemanın gerçek dünyada varolan gerçeğin görünür durumda olup olmadığı, kameranın bunu seçip çıkarmaya yetkin olup olmadığı ve sinemacının gerçek yaşam karşısında görevinin ne olduğu sorusu gerçekçi ve biçimcilerden farklı olarak yanıtlanır. Bu görüşü savunanlar gerçek dünyadaki 'gerçek'in görünür durumda olmadığını ve kameranın da gerçeği yaşamdan bulup çıkaramayacağını düşünürler. Bu durum hem kurmaca hem de belgesel filmler için geçerlidir. Godard'ın başka bir arayışa yönelmesinin nedeni de budur. Brecht'in estetiği Godard'ın sinemasının şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Klasik sinemanın tüm öğelerini terk eder ve bütünüyle yeni bir estetik inşa eden Godard Brecht'in çok önemli tespitin varır: "Fotoğraf realitenin yansıması değildir, aksine, yansımanın realitesidir."[64]

Mimesis kuramına dayanan klasik sinemanın sorgulanması aynı zamanda gerçeğin de sorgulanmasıdır. Godard bu amaçla belgesel ve kurmaca görüntüleri birlikte kullanmaktan çekinmez. Ama Kracauer'den farklı olarak Godard'da belgesel ve kurmaca iç içedir. Kracauer gerçekçi film kuramcısı olarak basit anlatı ve epizodik yapı olarak ikiye ayırdığı ve genel anlamıyla bulunmuş öykü kavramıyla açıkladığı sinema anlayışında yaşamı olduğu gibi yakalama peşindedir. İnsanı yaşadığı çevre içinde kendiliğinden verebilecek bir sinema için bu anlayış gereklidir. Belgesel ya da kurmaca insanı göz ardı etmeyecek filmleri benimser. Godard ise tek olan yaşam gerçeği, yaşamda 'görünüş'ün arkasında gizli kalmış olması nedeniyle, belge filmler bu gerçeği yakalayamazlar. "Yani, 'realitenin yansımasını değil, yansımanın realitesini' temsil

[63] Mutlu Parkan, Yüksel Aksu, Yörükhan Ünal, "Brecht Estetiği ve Sinema 2", **Yeni İnsan Yeni Sinema,** Sayı: 12, 2002, s. 49.
[64] A.g.m., s. 49.

etmektedirler."[65] Belgesel ve kurmaca yöntemin bir arada kullanılmasının ardındaki farklılık iki kuramcının sinema kuramlarındaki farklılıktan ileri gelmektedir. Kracauer'in gerçekçi kuramına karşıt görüşleriyle Godard, Brecth'in yöntemleri sayesinde seyirciyle yaşamın görünmeyen gerçeklerini buluşturma amacındadır. Seyircisine yol haritaları çıkarmak peşindedir. Bu amaçla belgesel ve kurmaca iç içedir. Ona göre belgesel de gerçeklerden yola çıkarak seyircisini yüzeysel, görünen görüntülerle oyalayabilir. Kurmaca ya da belgesel yaşamın fotoğrafını çekmekle yetinmemeli, seyircisini görünenin ardındakine götürmelidir. Kurmaca filmlerinde öykünün anlatımını, belgesel çekimlerle, röportajlarla, konunun akışıyla dolaylı ilgisi olan görüntülerle keser. Seyircinin kişilerle, olaylarla özdeşleşmesini engelleyerek, eleştirmesine olanak sağlamaya çalışır. Godard'ın *Çinli Kız-La Chinoise* filminde Jean Léaud'nun monologunu kesip araya girmesi, soru sorması, Léaud'un da yanıt verip konuşmasına devam etmesi; *Jandarmalar-Les Carabiniers* filminde 'Lumière' sekansını kullanarak sinemayı bir konu başlığı olarak ele alması; *Doğu Rüzgârları-Vents d'Est* filminde farklı karakterler için aynı ses tonu ve aynı karakter için farklı ses tonları kullanması, seslerin karakterlerden koparak kendi söylemlerine kavuşmalarına/kendi başlarına diyaloga girmelerine izin vermesi; *Hor Görme-La Mempis* filminde kameraların ışıkların, vinçlerin görüntüye girmesi örnek verilebilir.

Görüldüğü gibi, sinemanın doğası başlığında özetlenmeye çalışılan görüşler gerçeği yansıtmak ve gerçeği sorgulamak kuramından türeyen temel yaklaşımlar etrafında şekillenmiştir. Mimesis kuramına dayalı bir sinemanın peşinde olan yönetmenler yaşamın taklidine dayalı bir sinema anlayışı ile hareket etmişlerdir. Godard özelinde tartışmaya çalışılan diğer yaklaşımda ise yaşamın taklidi yerine yaşamın sorgulanması esas alınmıştır. Bu nedenle klasik yapı sürekli kesintiye uğrar, kurmaca ve belgeseller görüntüler bir arada kullanılır. Kurmaca sinemaya bakış bu temel düşünce tarafından belirlenmektedir. O nedenle belgesel ve kurmaca görüntülerin iç içe kullanımları Kracauer'in kuramında olduğundan daha farklıdır.

[65] Mutlu Parkan, **Sinema Estetiği ve Godard,** a.g.k., s. 36.

Bir sonraki bölüm, kurmaca film bölümünde özetlenen temel sinema yaklaşımları ışığında belgesel sinema ile ilgilidir. Belgesel ve kurmaca görüntülerin kullanımını ya da iki kategoriye bakış açısının nasıl olduğunu ortaya koymak amaçlanmaktadır. Sırasıyla belgesel film, ardından belgesel filme farklı yaklaşımlar son olarak da iki kategorinin arasındaki ayrım üzerinde durulacaktır.

1.3 – BELGESEL FİLM TARTIŞMALARINA GENEL BİR BAKIŞ

Bu bölümde sinema tarihinde belgesel filme ilişkin yapılan tartışmalara yer vererek konunun kuramsal boyutta incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu bağlamda yapılan tanımlar, farklı yaklaşımlar ve kurmaca film ile belgesel film arasındaki ilişki üzerine farklı yorumlar ele alınacaktır.

Belgesel film üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında üç ana çalışma alanı olduğu söylenebilir. Birinci grup kaynaklar konuya giriş niteliği taşımaktadır. İkinci grupta yer alan kaynaklar kuramsal katkı sağlayan kitaplardır. Üçüncü grupta yer alan kaynaklar ise tarihsel çalışmalardır. Belgesel film alanına sadece akademisyenler değil aynı zamanda Alan Rosenthal, Roy Levin, gibi belgesel film yapanlar da katkıda bulunmuşlardır. Richard Meran Barsam, Michael Renov, Alan Rosenthal, Bill Nichols, William Guynn konuyu kuramsal boyutlarıyla; Eric Barnouw, Ian Aietken, Jack C. Ellis ise belgesel film tarihini ele alan çalışmalar ortaya koymuşlardır. Örneğin Stella Bruzzi son kitabı *Yeni Bir Belgesel Film: Eleştirel Bir Giriş (A New Documentary: A Critical Introduction)* adlı çalışmasında olduğu gibi, yeni yaklaşımlar da belgesel film alanında çalışmak isteyenlere heyecan verici olanaklar sunmaya devam etmektedir.

Belgesel sinema üzerine yazılan temel kitaplardan birinin başlığı *Belgesel: Kurmaca Olmayan Filmin Tarihi*'dir *(Documentary: A History of the Non-Fiction Film).* Eric Barnouw'un bu kitabı belgesel filmin kurmaca filmlerin zıddıyla tanımlandığı çalışmalara önemli bir örnektir.[66] Bu yaklaşım, kuramcıların belgesel sinema ile ilgili yaptığı tanımlarda da dikkati çeker. Örneğin Noel Burch belgesel bir

[66] Eric Barnouw, **Documentary: A History of the Non-Fiction Film,** Oxford, Oxford University Press, 1993 (2nd Revised Edition).

filmin kurmaca olmayan bir film olarak tanımlanabileceğini yazmıştır.[67] 1970'lerin ortalarına kadar belgesel ve kurmaca birbirinin zıddıyla tanımlanmıştır. Fakat daha sonra kuramcılar bu tanımlamaları gözden geçirmeye başlarlar. Bu yeniden ele alma gereksiniminin birkaç nedeni vardır. Bu nedenlerden biri kurmaca kavramının kendisindedir. Belgesel film terimi kurmaca film ile birlikte düşünüldüğünde kastedileni temiz bir biçimde açıklamaya yeterli olmamaktadır. Metz, yeniden üretim sürecine giren her filmin, bir kurmaca olduğu[68] görüşüyle belgesel filmin yeniden ele alınmasında önemli bir açılım sağlamıştır. Belge değeri taşıyan film anlamında belge filmlerden ayırmak için kullanılan belgesel film terimi ile adlandırılan filmler[*] de tıpkı kurmaca bir film gibi yönetmen tarafından kurulmaktadır. Belgeden yola çıkmak zorunda olan belgesel filmler sonuçta bir film olduğundan belgesel terimi tercih edilir. Kurmaca filmler de gerçek bir olaydan yola çıkabilirler; belge görüntüler kullanabilirler ama böyle bir zorunlulukları yoktur. Belgesel ya da kurmaca film kaçınılmaz olarak bir üretim sürecinden geçerler. Filmin üretim süreci bu nedenle kurmaca ve belgesel film arasında fark olmadığını düşünen kuramcıların en önemli dayanağıdır.

Öte yanda ise her filmin, ister belgesel ister kurmaca olsun, oyuncuları, yaratıcıları, çekildiği zaman ve mekân hakkında bilgi taşımasından dolayı bir belgesel değeri olduğu görüşü durmaktadır. Her kurmaca filmin belgesel değeri vardır. Filmlerin kavramları ile yapılan bu yer değiştirme iki kategoriyi yeniden ele almak için zihin açıcıdır. Her kurmaca film belgesel değeri taşır. Belgesel film de kurmaca film gibi aynı üretim sürecinden geçer. Bu iki farklı görüş göz önüne alınırken önemli bir ayrıntı gözden kaçmamalıdır. Her belgesel film bir kurmacadır ama her kurmaca film belgesel değildir.

Hala uzlaşma sağlanamamış bu tartışmada anahtar rol oynayan terimi Grierson, Flaherty'nin *Moana* adlı 1926 yapımı filmi ile ilgili yaptığı yorumla başlatmış ve terimi tartışmaya kazandırmıştır. Grierson'un "Polynesian gencin günlük hayatındaki olayların

[67] Noel Burch, "Two Recent Films and the Documentary Ideology", Screen, 1978, Vol.: 19, N: 2, p. 122.
[68] Christian Metz, "Imaginery Signifier", **Screen,** Vol. 16, No: 2, 1975, p. 47.
[*] Türkçe 'Belgesel' terimi, Fransızca'da 'film de documentarie', İngilizce 'documentary', Almanca 'documentarich'; 'documentar film', İtalyanca 'documentario' terimleriyle kullanılır.

belgesel değeri vardır[69] yorumunda geçen 'belgesel' terimi, kurmaca filmlerinden farklı bir kategoride olan filmler için kullanılmaya başlanmıştır. Winston, terimden anladığımız anlamın Grierson'un verdiği anlamın önünden gittiğini düşünür.[70] Grierson'un yaptığı tanımlamadaki 'belgesel değeri' kavramı birçok kurmaca film için de söz konusu olabilmektedir.

Belgesel filmin yeniden ele alınmasının bir diğer nedeni ise kurmaca ve belgesel film kategorilerinin birbirine zıt olan kavramlarla birlikte açıklanmasının yeniden sorgulanmasıdır. Kurmaca film öznellik, yeniden sunum; belgesel film nesnellik, doğruluk kavramları ile özdeşleşmekteyken artık 'belgesel ve kurmaca filmi bu kavramlar kullanılarak birbirinin zıddı olarak tanımlamak ne kadar yerindedir?' sorusu sorulmaya başlar. Bu soruyu 'öznellik belgesel sinemanın yapım süreci dikkate alındığında nasıl olur da sadece kurmaca sinema ile ilintili bir kavram olarak ele alınabilir' sorusu izler.

Önemli olan bir diğer nokta genel olarak sinema tarihindeki gelişmelerden de etkilenerek tartışmaların filmlerin biçimine, formuna, metnin kendisine yönelmesidir. Belgesel film ile ilgili yapılan tartışmalara bakıldığında öncelikle belgesel filme, toplumsal ve eğitim amaçlı görev yüklendiği görülmüştür. Grierson belgeseli niyet, amaç, toplumsal sorumluluk gibi görevlerle birlikte tanımlamıştır. Paul Rotha toplumsal sorumluluğun, işlevin üzerinde durur, belgesellerin en önemli görevinin içinde toplumsal çözümlemeler barındırması gerektiği olduğunu belirtir.[71] 1960'larda ise önemli bir değişiklik olmuştur. Tartışmalar belgeselin amaç ve toplumsal sorumluluğundan formuna yönelmiş, kurmaca olmayan film kavramsal olarak yeniden ele alınmıştır. Yeni bir film stili amaçlayan Robert Draw, The Maysles Brothers, D. A. Pennebaker, Richard Leacock, F. Wiseman, Chris Marker ve diğerleri filmleriyle bu değişime katkı sağlarlar. Belgeselciler eski film yapım stilinden farklı ne yapılabileceğini düşünmeye ve yeni film teorilerinin katkısıyla kendilerini sorgulamaya

[69] John Grierson, "Flaherty's 'Moana', A Poetic South Sea Film, Comes To Rialto", **The Sun,** 6 February 1926.
[70] Brian Winston, "I Think we are in Trouble", **New Challenges For Documentary,** Ed. by.: Alan Rosenthal, California, University of California Press, 1988, p. 21.
[71] Paul Rotha, a.g.k., s. 87.

başlar. Kendilerinden önceki film yapım stilinin bazı yöntemlerini gözden geçirip bu yöntemlerden sakınmayı tercih ederler. Senaryo kullanımı, olayların yeniden sahnelenmesi, dış ses kullanımı bu yöntemlerin başlıcalarıdır. 60'lı yılların sinema teknolojisinin-yeni hafif kameraların ve ses donanımlarının- onlara sunduğu yepyeni olanakların, yaratmaya çalıştıkları yeni stile katkıda bulunmasına izin verirler. ABD'de 'Dolaysız Sinema' (Direct Cinema) ve Fransa'da 'Sinema-Gerçek' (Cinéma-Vérité) geleneksel belgesel yapımından oldukça farklı ve etkili iki akımdır. Yerinde gözlem yapmak, olayların içine adeta dalmak, gözlemlemek, akıp giden hayatı yakalamak için hafif, rahat taşınabilir kameralardan faydalanırlar. Belgesel filme yaklaşımdaki değişikliliği Nichols şöyle özetler: "Belgesel kesinlik ve tamamlanmışlık, bilgi ve gerçek, dünyanın ve onun düzenini açıklama önerir. Daha yakınlarda ise tam tersine belgesel tamamlanmamışlık ve belirsizlik, hatırlama ve izlenim, kişisel dünyanın görüntüleri ve görüntülerin sübjektif inşasını önermeye başladı."[72]

Belgesel ve kurmaca filmin formuna yönelik tartışmaların sonucu kavramları yeniden ele almak bu iki kategori arasındaki sınırın ne olduğu sorusunun sorulmasına neden olur. Artık belgesel konu, amaç, toplumsal sorumluluk gibi görevlerle açıklanmamakta, film diline yönelerek tartışılmaktadır. Belgesel film yapımcısının, materyalini gözlemlenir bir dünyadan seçmesi, onları manipüle etmesi/olasılığı kaçınılmaz olarak bir bakış açısının olması kurmaca film ile karşılaştırarak tartışılmasına neden olur. Sinema tarihinde Vertov'un manifestosundan sonra belgesel film ile ilgili kuramsal tartışmalar tekrar sinema dili açısından ele alınmaya başlanmıştır. Artık filmi kimin çektiği, kameranın konumu, müzik, ışıkların kullanımı, ses, yazı, seslendirme gibi sinema dilinin anlatım öğeleri sorgulanmaya, belgeselin üretim süreci mercek altına alınmaya başlamıştır. Belgesel film yapımcıları "gerçeğin yaratıcı bir biçimde işlenmesi" tanımının kendisine odaklanmıştır. Film yapım sürecinin sınırlarının ne olabileceği tartışılmaya ve film yapımcısı, film yapım sürecinin kendisi ve film-izleyici arasındaki ilişki sorgulanmaya başlanmıştır. Belgesel ve kurmaca gerçekten sinema tarihçilerinin işaret ettiği gibi bir yol ayrımını, yoldaki çatallaşmayı

[72] Bill Nichols, "'Getting to Know you….': Knowledge, Power, and The Body", **Theorizing Documentary,** Ed. by.: Michael Renov, New-York, Routledge, 1993, p. 174.

mı ifade etmektedir? Yoksa gerçekte böyle bir ayrım yok mudur? Aralarında bir sınır var mıdır? Olmalı mıdır? Olay kurulsun ya da kurulmasın, aracın kendisi nedeniyle- çerçeveleme, odaklanma, kurgu yüzünden- kaçınılmaz olarak tercihte bulunmak zorunda oluşu kısaca filme alma eylemi belgesel filmi kurmaca film karşısında nasıl konumlandırır?

Bu soruların yanıtları için önce çeşitli biçimlerde tanımlanmaya çalışılan belgesel film ile ilgili görüşlere yer verilecek, ortak bir tanım yapmanın zorlukları üzerinde durulacaktır. Ardından belgesel filme farklı yaklaşımlar özetlenmeye çalışılacak ve bu bilgilerin ışığında belgesel ve kurmaca film arasındaki ilişkideki tartışmalara geçilecektir.

1.3.1- Belgesel Film Üzerine Farklı Tanımlamalar

F. Rosen, kelimenin kökeni ile ilgili Oxford İngilizce sözlüğünün 1933 baskısına bakıldığında isim olarak belge (document) sözcüğünün İngilizceye 15. yy ortalarında girdiğini ve dilin Latin ve Eski Fransız köklerinden gelen iki temel anlamı olduğunu belirtir. Birbiriyle ilintili bu iki anlamdan birisi eğitmek ve uyarmak iken diğeri ise delil ve kanıttır. 18. yy.'a gelindiğinde, el yazması kitaplar ile tapu, konşimento, sigorta poliçeleri gibi ticari ve resmi evrakların yaygınlaşmasıyla birlikte 'Belge' sözcüğünün kanıt anlamında kullanılmaya başlandığı, belgesel (documentary) sözcüğünün ise, dokümantasyonun yoğun bir biçimde yaygın olduğu bir dönemde yani 19. yy.'da İngilizceye girdiğini saptamıştır. Oxford sözlüğünde belgesel sözcüğünün başlangıçta dokümantasyon anlamına gelen bir sıfat olarak kullanıldığı yazmaktadır. 1933 baskısı sözlükte kesinlikle filmden söz edilmemektedir. Aynı sözlüğün 1989 yılı baskısına bakıldığında, belgeselin tanımında filmin de yer aldığını görebilmek mümkündür. Sözlükte, belgesel, "gerçek olay ya da durumlara dayanan ve öncelikli olarak kayıt ve eğitim amaçlı, gerçekçi, uygulamalı film çalışması ya da yazınsal çalışma"[73] olarak tanımlamaktadır.

[73] Philip Rosen, "Document and Documentary: On the Persstence of Historical Concepts", **Theorizing Documentary,** Ed. by.: Michael Renov, New-York, Routledge, 1993, pp. 65-66.

Roy Levin, "Belgeselin tanımı? Belgesel film yapanlarla 15 görüşme ve hala başarılı bir tanımlama bulunamadı[74] diyerek belgesel sinemanın ne olduğu konusunda bir fikir birliğinin ne kadar zor olduğuna değinir. Sorun sadece ortak bir tanımda uzlaşmak değildir. Aynı zamanda belgeselin bir yaklaşım mı, bir tür mü, bir kategori mi olduğu da tartışmalıdır. Trinh T. Minh-Ha, "Belgesel bir isim(dir)/değildir" adlı makalesinde[75] bir tür, bir yaklaşım, bir kategori olup olmadığına işaret eden belgeselden başka hiçbir terimin olmadığını ifade eder. Bu iddianın –eski ve temel olduğu kadar isimler ve gerçeklik arasındaki karşıtlık gibi- bir belgesel geleneğinin görülebilir olmasına rağmen devamlı olarak yeniden tanımlanmaya gerek duyduğunun altını çizer. Paul Rotha da belgesel olarak adlandırılan film yapım yönteminin sinema tarihi içinde herhangi bir zamanda apayrı özellikleri olan bir tür olmadığını, bir manifesto şeklinde, belirli bir üretim biçimi olarak ortaya çıkmadığını belirtir.[76]

Belgesel çok çeşitli biçimlerde tanımlanmıştır. Basitçe kurmaca olmayan filmler denilebilir mi? Toplumsal mesajı olan filmler midir? Hayal edilen değil, gerçekten olan, olmuş olan olayların filmi midir? Filme çekilen olayların kontrol ettiği filmler midir? En ünlü tanımlama Grierson'un yaptığı tanımlamadır. Grierson bile içinden çıkılması zor soruya işaret eder. Tartışmaya terimi hediye eden kişi durumun ne kadar çetrefilli olduğunu en başında görmüştür. "Gerçeğin yaratıcı bir biçimde işlenmesidir" tanımını yapan Grierson, belgesel kelimesi için "Belgesel, kullanışsız bir tanımlama ama bırakalım öyle kalsın" der.[77]

Ann-Louise Shapiro'nun belgesel film yapımcısı Jill Godmillow ile yaptığı röportajda belgesel filmle ilgili artan soruları tartışmışlar; belgeselin bir tür mü, anlam mı, biçim mi olduğu üzerinde durmuşlardır. Jill Godmillow'a ilk yöneltilen soru belgesel kelimesinin kendisi hakkında olur. Kelime olarak 'belgesel'i kullanmak ne kadar kullanışlıdır sorusu üzerine Godmillow şöyle yanıt verir: "Kolaylık olsun diye

---

[74]G. Roy Levin, **Documentary Explorations:15 Interviews with Film Makers,** NewYork, Double&Double Co., 1971, p. 3.
[75] Trinh T. Minh-Ha, "Documentary is/not a name", **October,** Vol. 52, 1990, p. 76.
[76] Paul Rotha, a.g.k., s. 49.
[77] John Grierson, "First Principles of Documentary", **Non-Fiction film Theory and Criticism,** Ed. by.: Richard Meram Barsam, New York, E.P. Dutton &Co., Inc., 1976, p. 19.

kullanıyorum ama nefret ediyorum"[78] Jill Godmillov, Shapiro'nun belgeselin kelime kökeni hakkındaki ilk sorusunu yanıtlarken belgesel kelimesinin yerine geçebilecek bir kelime aradığından söz eder. Hem kendi ürettiği filmler, hem de gerçek dünyanın yeniden sunumunu yapan filmler (kurmaca olmayan) için, yani profesyonel oyuncuların performansını içermeyen (fakat sosyal aktörler) tüm filmler için belgeselin yerine gelebilecek bir kelime arar. Bu arayışının arkasında çok farklı filmlerin hepsinin birden belgesel kategorisinde ele alınmasının yarattığı sorun vardır. Jill Godmillow bütün farklı belgesel filmlerin nasıl aynı grupta olabileceğini sorgular. Godmillov bu filmlere zihin ve ahlak yönünden geliştiren, eğiten filmler demeyi tercih eder. Kurmaca olmayan film tanımlamasının belgesel teriminden daha iyi olduğunu ancak onun da kuşkulu olduğunu belirtir. Godmillow nasıl bir kategori ile karşı karşı olunduğunun ayırdına varılması için farklı bulduğu filmleri örnekler: "Dolayısıyla CIA'nın yurtdışına ihraç ettiği propaganda filmlerini, Tv için yapılan *Hard Copy* ve *CBS Report,* Flaherty'nin Kuzeyli Nanook, Bunuel'in *Ekmeksiz Toprak-Land Without Bread,* Trinh T. Minh-Ha'nın *Reassembblage*, Ken Burns's 18 saatlik beyzbol serileri, Lanzmann'nın *Shoah* ve Fred Weisman'nın *Hastahane-Hospital*, çağdaş Alman film yapımcısı Farocki, Su Friedrich'in feminist filmlerini, Raoul Ruz'in erken dönem kurmaca olmayan filmleri ve Franju'nun *Blood of the Beast* adlı filmlerini de içeren bir kategoriden söz ediyoruz."[79]

Çok geniş bir kategorinin varlığı, belgesel film üzerine çalışan kuramcıları filmlerin stillerine, kullandıkları malzemeye veya işlevlerine göre ayrı değerlendirmeleri sonucunu doğurmuştur. Örneğin Philip Dunne belgeselleri olaylara dayanan ve gerçek belgeseller olarak ikiye ayırmıştır. Olaylara dayanan film haber filmlerinin meşru çocuğu olarak tanımlanmıştır. Ama bu film, haber filmleri gibi, sadece belirli bir zamanda belirli bir olayın takibinin yapılması ve kaydedilip sunulması değildir. Bu tür filmler, bütün belgeseller gibi, bir fikir, yapımcının yapmayı denediği bir konu etrafında inşa edilir. Bu türe Capra'nın yaptığı filmleri örnekler. Bu tür filmlerde grafikler,

[78] Jill Godmillow- Ann-Louise Shapiro, "How Real is the Reality in Documentary Film", **History and Theory,** Vol. 36, No. 4, 1997, p. 90.
[79] Ibid., p. 91.

animasyonlar eski haber filmler kullanılır. Gerçek belgesellerde ise Dunne, olaylara dayanan filmin tersine, az stok malzeme kullanıldığını, kalitede ve duygu halinde aynılığı yakalamaya gayret edildiğini ve tıpkı kurmaca filmlerde olduğu gibi filmin düşüncesini açıklamak için orijinal çekimler yaparak filmin üstesinden gelmeye çalışıldığını belirtir.[80] Dunne bu ayrımı yaparken iki noktayı özellikle ele almıştır. Birincisi belgesel film yapımcısının kullandığı malzeme. Elde olmayan nedenlerden dolayı ya da herhangi bir nedenle film için gerekli bilgi, belge, her türlü görsel işitsel kaynağa film yapım sürecinde ulaşmak yerine, stokta bulunan kaynaklardan yararlanmanın doğurduğu sonuçlardan dolayı bir ayrıma gidilmiştir. İkincisi ise belgesel film, filmin fikrini ortaya koymak için, filmi sanatsal bir yaratım süreci olarak ele alıp almamasına göre ele alınmıştır. Dunne'ın bu ayrımı filmlerin kullandığı materyal açısından ve bir fikir etrafında film için yaratıcı süreci önemsemesi bakımından önemlidir. Bu tanım belgesel sinema kategorisinin genişliğini ve bu geniş kategori içine giren filmleri ele almadaki zorluğu ortaya koyar. Örneğin, Dunne'ın birinci kategorisi göz önüne alınarak TV'lerde yayınlanan hayvan belgeselleri ele alındığında tartışmalar daha da derinleşir. Dunne'ın söz ettiği stok malzeme ve grafiklerin bulunmadığı birçok hayvan belgeseli yayınlanmaktadır. Bu belgeseller Dunne'ın gerçek belgeseller adı altında tanımladığı ikinci kategorideki orijinal çekimlerden oluşur. Film için gerekli tüm malzeme, hiçbir detay atlanmaksızın, sabırla film için temin edilmektedir. Peki, hayvan belgeselleri gerçek belgeseller midir? Belgesel film yönetmeni Süha Arın'ın belgesel adı altında sunulan bu filmlere bilgisel demeyi tercih eder: "Arılar nasıl ürerler?, sadece bilgi veriyor. İşte ben buna bilgisel diyorum, belgesel demiyorum. Sorguladığı zaman bir şeyi, o zaman belgesel olur. Bu yanıyla belgesel, kamusal bir öz içerir. Belgesel sorgular, araştırır, evrensel bir mesaj içerir."[81] Bu filmlerde herhangi bir yorum bulunmamakta, bilgi vermenin ötesine geçilmemektedir. Bu belgeseller sadece stokta bulunan görüntülerin kullanılmasının belgesel film yapmak için yeterli olmadığını kanıtlar. Bunun yanı sıra Dunne'ın gerçek belgesel tanımında sözünü ettiği orijinal

[80] Philip Dunne, "The Documentary and Hollywood", **Non-Fiction Film Theory and Criticism,** op. cit., p. 160.
[81] http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/s/suhaarin/suhaarin_roportaj.html, çevrimiçi, 05.05.2008.

çekim kullanmak da yeterli olmamaktadır. Hem sanatsal kaygı taşıması, hem etik değerlere sahip olması hem de evrensel bir mesaj taşımasıyla Süha Arın belgesel filmi bilgisel olarak adlandırdığı filmlerden ayırır. *İmparatorun Yolculuğu* (La Marche de l'empereur)[*] adlı film ise, sadece penguenlerin ayakta kalma mücadelesi olarak değil, aynı zamanda bir aşk hikâyesi olarak da izlenebilen, sözü edilen hayvan belgesellerinden ayrılan bir örnektir. Dunne'ın bu konudaki net fikri, belgesel tanımı düşüncesini özetler: "İyi bir belgesel ya da eğitici film ham bir deneyim değildir. Materyal akıl süzgecinden geçmiş, ayıklanmış ve yorumlanmıştır."[82]

Lindsay Anderson[**] da yaratıcılık konusunda belgesellerin negatif kavramlarla anılmasından rahatsızlık duyduğunu belirtir. "Özgür Sinema" adlı makalesinde belgeselin kesinlikle cansızlık, donuklukla eş anlamlı tutulmaya ihtiyacı olmadığını, onun çağdaş sanat formlarının en heyecan vericilerinden biri olması gerektiğini belirtir.[83] Belgesel kavramına giren filmlerin çok geniş bir kategori içinde yer almasının bir nedeni de budur. Belgesel filmler, belge değeri taşıyan görüntülerden oluşur. Ama sadece bu görüntülerden ibaret değildir. Bir sanat formudur ancak tarihsel süreç içinde kaydetmek, saklamak ve göstermek işleviyle sınırlı kalan, sanatsal bir kaygı olmaksızın yapılan bilgi ya da belge değeri taşıyan filmler yapılmıştır. Belgesel filmin yaratıcı ve yorumlayıcı bir süreç olması, yapım sürecinin tamamındaki seçme ve düzenleme, hem etik anlayış hem de sanatsal bir kaygıyla yapılması bu problemi çıkarmaktadır. Belgesel bir fikrin, düşüncenin kendisinden, bir olayın kaydından öte bir şeydir. Ama aynı zamanda belge-bilgi temellidir. Bu sınırı açıklamak için ***Berlin***[***] filmi örnek gösterilebilir. Film ticari başarısızlığa uğrayan ve bu başarısızlığın ardından hiç canlı

[*] İmparatorun Yolculuğu (2005), Luc Jacquet'in yönettiği Fransız yapımı belgesel filmdir.

[82] Philip Dunne, "The Documentary and Hollywood", op. cit., p. 166.

[**] 3 Şubat 1956 günü, Londra'da National Film Theatre'de Özgür Sinema (Free Cinema) başlığı altında bir film gösterimi düzenlenir. Eleştirmen ve yönetmen olan Lindsay Anderson, Karel Reizs, Tony Richardson Walter Lassaly ile, gerçekliği sokakta, günlük yaşamda saptayabilmek gerektiğini savunuyorlardı. Lindsay Anderson ve Karel Reizs film gösteriminin ardından bir bildiri okur (Lindsay Anderson Sequence dergisinin kurucudur ve daha önce Sight and Sound dergisinde bu görüşleri belirten yazılar yazmıştır).

[83] Lindsay Anderson, "Free Cinema", **Non-Fiction Film Theory and Criticism,** op. cit., p. 70.

[***] Berlin, Julian Schnabel'in 2007 tarihli filmi. Lou Reed'in 1973 tarihli albümü Berlin'in ilk defa canlı çalınması için NewYork'da bir grup sanatçı bir araya gelir. Film bu konser kaydından ve perdeye yansıtılan, albümün kahramanları Caroline ve Jim'in canlandırıldığı kısa filmlerden oluşmaktadır. 27. İstanbul Film Festivali'nde gösterilmiştir.

çalınmayan Lou Reed'in 'Berlin' adlı albümünün konser kaydından oluşmaktadır. Sanatçılar bu albümü ilk defa canlı çalmak üzere bir araya gelirler. Bu özel konser kaydedilerek belgesel film oluşturulmuştur. Konser sırasında, perdeye şarkılarla ilgili görüntüler de yansıtılmıştır. Film bu değerli kayıttan oluşmaktadır. Bir belge niteliği vardır. Hiç canlı çalınmayan bir albümü çalmak fikrinin kendisi, bu konserin gerçekleşmesi ve konserin filme alınması çok değerlidir. Bu anlamda bir belge filmdir, müzikal olarak bir ziyafettir. İyi bir konser filmidir. Ama belgesel film olması için yeterli midir? Bu konser kaydının da yer aldığı bir film olsaydı, evet denilebilirdi. Ya da tersten söylenirse Lou Reed hakkında bir belgeselde bu görüntüler olmasaydı? *Berlin* filmi belge film olarak değerlidir. Ancak belgesel film için belgenin kendisi yeterli değildir. Bir belgesel film için belgeler vazgeçilmezdir, ama belgesel film için önemli olan bu belgelerle nasıl bir film yaratıldığıdır. Ancak bu noktada göz önünde bulundurulması gereken bir nokta vardır. Sadece konser kaydının kurgulanmasından ibaret olan bu filmin yönetmeni konser kaydından ibaret bir filmin belgesel film olması için yeterli olduğunu düşünüyorsa yukarıdaki sorgulamalar anlamını yitirecektir. Çünkü filmin yaratıcısı belgeden yola çıkarak yaptığı filmi belgesel film için yeterli görmektedir. Filmi gösterime bu bir belgesel film diyerek çıkarmaktadır. O vakit yaratıcılık, yorum, sorgulama gibi belgesel film için olması gereken ölçütte uzlaşma sağlanırken farklılıkların etkisi ortaya çıkar.

Bluem, yaratıcılık konusunda Anderson gibi düşünmektedir. Ancak altını çizmek istediği başka bir nokta daha vardır. Belgesel için öngördüğü iki didaktik amacın, ikna etmek ve bilgilendirmek olduğunu düşünür. Ama Anderson'un belirttiği gibi o da belgesel film cansız, donuk, sönük olmak zorunda değil der. Bluem bu noktada Grierson'un belgesel film ile ilgili önerisini hatırlatır. Belgeselin doğrulanabilir durumlara ilişkin, toplumsal bir iletişim biçimi olduğunu düşünen Bluem "geçerli bir belgesel yaşamın kaydından daha fazlasını içermek zorundadır. Kavrayışında ve anlamlı bir yayılma etkisine izin veren teknolojiyi kullanışında toplumsal bir amaç

olmak zorundadır" diyerek[84] belgeseli hem yaratıcı süreç olarak tanımlar hem de ona toplumsal bir işlev yükler.

Joris Ivens de filmlerinin mesajını etkili bir biçimde topluma ulaştırabilmeleri için, belgeselcilerin sanatsal kaygı taşımaları gerektiğine dikkat çeker. Belgesel film yönetmeni Joris Ivens kurmaca ve belgesel film arasındaki farkı ele alırken hem iki kategoriye tarihsel bir bakış sunar hem de belgeselcinin toplumsal görevine değinir. Üstelik toplumsal görevi gereği mutlaka sanatsal kaygının ön planda olması gerektiğini savunur.

"Bir zamanlar konulu filmler sinema sanatının gerçek temsilcisi olarak görülürdü, belge filminin de gerçek sanat değeri olmayan bir çeşit araştırma olduğu kabul edilirdi. Bu değişmiştir, bugün belge filmleri de büyük bir ilgi ve saygı görmektedir." Ivens belgeselcinin görevini bildirmek, eğitmek, inandırmak, coşturmak, hareketlendirmek, isteklendirmek, esinlemek, oyalamak olarak tanımlar. Tıpkı Anderson ya da Bluem'un belgesel tanımında olduğu gibi seyircinin belgesel filmlerden sıkılmasını sanatın özgün dilinden yararlanmamaktan kaynaklandığına işaret eder. 'Seyirci filmlerimizi niçin sevmiyordu?' sorusuna 'Özgün yönlerinin yetersizliğinden' yanıtını verir. Tümü de birbirlerinin çok benzeri, şematik, fazla kuramsal, hayal gücü yetersiz, ulusal nitelikleri hiç önemsemeyen, alışılmış kalıplarla dolu, kuru yapıtlar olduklarından. Ivens bunu yok etmek için 5 madde sıralar:

"Sanatımıza daha da hakim olmak.

Sanat, siyaset ve teknik alanlarında kendimizi kuramsal bir şekilde daha da geliştirmek.

Topluma yakın yaşamak.

Her zaman gerçeğin derinliklerine inmek.

Belirli belgesel yöntemlerimizi kullanmak."[85]

Belgesel film tanımlaması yapılırken, sadece toplumsal görevleri ya da amacı, yaşamın kaydından öte bir şey olup olmadığı üzerinde durulmamıştır. Aynı zamanda

[84] A.William Bluem, "The Documentary Idea: A Frame of Reference", **Non-Fiction Film Theory and Criticism,** op. cit., p. 76.
[85] Joris Ivens, "Belge Film Üzerine Notlar", **Yeni Sinema,** Türkçesi: Sinan Fişek, Yıl: 2, Sayı:5, 1967, s. 58.

yönetmenin elindeki malzemeyi nasıl düzenlediği, bu düzenlemeyi yaparken sinema dilinin anlatım öğelerini nasıl kullandığı üzerinde de durulmuştur. Örneğin Bill Nichols, belgesel filmi ele alırken ideolojik ve biçimsel farklılıklarına göre dört temel stil belirler. Bu dört temel stil, sinema tarihindeki belgesel tarzının farklı temsilleridir. Nichols makalesinde belgesel film tarihindeki dört ayrı stilden söz ederken, merkezi konumdaki bir unsuru irdelemek ister. Bu 'ses'dir. Ses ile kastettiği metnin anlamının toplumsal bakış açısını nasıl ilettiğidir, seyirci ile nasıl konuştuğu ve seyirciye sunduğu materyali nasıl organize ettiğidir. Bu anlamda ses, diyalogla ya da sözlü açıklama ile sınırlı değildir. Nichols'un ilk stili doruk noktasına "March of Time" filminde ulaştığı doğrudan adres stili ile Grierson'un geleneğidir.[86]

2. Dünya Savasının ardından Grierson'un tarzı Nichols'a göre gözden düşer. Grierson'un arkasından gelen yapımcılar kendilerini, doğrudanlık, samimiyet ve özel insanların günlük hayatlarındaki tahrif edilmemiş olayları yakalama etkisiyle gerçeklik etkisindeki yükselişe adar. Cinema-Verite filmleri, *Bir Yaz Güncesi-Chronique d'un ete, Le Joli Mai, Lonely Boy, Primary* gibi filmler taşınabilir kameralar, ses kayıt cihazlarının sunduğu yeni olanaklarla yapılırlar. Cinema-Verite filmleri kişileri olay içinde yakalar ve seyirciye sonuca varma konusunda kesin ya da üstü kapalı açıklamalarla yardım almasını engeller. Nichols üçüncü stil olarak röportaj tekniğini kullanan, karakterlerin ya da anlatıcının seyirci ile konuştuğu filmleri örneklendirir. Çoğunlukla politik ve feminist filmler, kameranın onların hikâyelerini anlatmasından önceki adım olarak şahitlerin katıldığı filmlerdir.[87]

Son olarak Nichols, kendi kendisinden etkilenen belgesel türünden bahseder. Burada belgesellerin gerçekliğin yeniden sunumu olduğunu, asla gerçeklik üstüne temiz bir pencere açmadığını; belgesel film yapımcısının her zaman şahit - katılımcı olduğunu ve aktif anlam üreten kişi olduğunu, tarafsız her şeyi bilen kişi olmaktan ziyade sinematik söylem üreten kişi olduğunu belirtir.[88] Nichols'ın sözünü ettiği bu stile *Şişir*

[86] Bill Nichols, "The Voice of Documentary", **Film Quartely,** Vol. 36, No. 3, 1983, p. 17.
[87] Ibid., p. 17.
[88] Ibid., p. 18.

Beni adıyla Türkiye'de gösterilen *Super Size Me*[*] adlı filmi örnek göstermek mümkündür. Filmde filmin yapımcısı ve yönetmeni McDonalds ürünlerinin sağlık üzerindeki etkilerini, 30 gün boyunca üç öğün Mcdonald'tan beslenerek ve kendi yaşantısındaki değişiklikleri seyircisi ile paylaşarak anlatır.

Nichols bu açıklamaları yaparken her bir stilin sınırlılıkların farkındadır. Yeni ihtiyaçların yeni olanaklar doğurması için yeni gelişimler ve buluşlar yaratacağına olan inancını korur. Nichols'ın merkeze 'ses'i alarak belirlediği dört temel stil, belgeselin toplumsal görevini ve belgeselcinin kullandığı malzemeyi nasıl düzenleyeceğini de belirler. Bu da ister istemez belgeselcinin gerçeklik karşısındaki durumunu değiştirir. Belgeselcinin tutumundaki farklılık farklı stillere göre değişim gösterir ya da farklı tutumlar farklı stilleri doğurur. Nichols'ın bu makalede ses üzerinden verdiği farklı stiller aslında *Bulanık Sınırlar* adlı yapıtındaki beş ayrı belgesel türüne dayanmaktadır. Nichols'ın belgesel film türleri şöyledir: Açıklayıcı, Gözleme Dayalı, Yansımalı, Interaktif, Edilgen. Nichols bu türlerin birbirini dışlamadığını tersine birbirleriyle örtüştüğünü, etkileşim halinde olduğunu kabul eder. Belgesel sinemanın katı çizgilerle birbirinden ayrılan bir gelişimi olmadığını da ekler.[89]

Michael Renov ise belgesel sinemayı tanımlarken belgesel sinemanın içinde barındırdığı dört ana eğilimi dikkate alır:

1)Kaydetmek, göstermek, saklamak

2)İkna etmek veya değerini arttırmak

3)Analizini yapmak veya sorgulamak

4)Açıklamak[90]

Renov'un dört eğiliminden ilki, sinema tarihinin başlangıcı ile eş bir işleve sahiptir. Henüz bir sanat formundan söz edilmezken, sinema tarihinin ve belgesel filmlerin atası belge filmleri, hatta Lumière Kardeşlerin çektiği ilk filmlerin işlevi de kaydetmek, göstermek, saklamaktır. Bu işlev sadece belgesel sinemanın ana

[*] Yapımcılığını ve yönetmenliğini Morgan Sporlock'un yaptığı 2004 yapımı belgesel film.

[89] Bill Nichols, **Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture,** Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 95.

[90] Michael Renov, "Toward a Poetics of Documentary", **Theorizing Documentary,** Ed. by.: Michael Renov, New-York, Routledge, 1973, p. 21.

eğiliminden biri olmakla kalmaz, sinemanın da en eski, sinematografın doğası gereği kaçınılmaz olarak ilk işlevidir. İnsanoğlu zaten bu işlevi yerine getirecek bir yeniliğin peşinden koşup durmuştur.

Renov'a göre ikinci eğilim, dört fonksiyonun ortak paradoksudur ve ikna belgesel terimini ilk defa kullanan Grierson'un geleneğinde kurmaca olmayan filmler için baskın bir benzetmedir. Renov farklı türlerdeki belgesel filmlerin hepsinde doğruluk iddiasının iknanın temel çizgisi olduğunu düşünür.[91]

Analiz etmek veya sorgulamak olan üçüncü eğilim, kaydetmek, saklamak, göstermek işlevinin entelektüel bir refleksi olarak ele alınır.[92] Açığa vurma sorgusu olan belgesel film yapımcısı, ele aldığı konuyu irdeler, konunun içinde gizli kalan ve yanıtlanmamış bilgiyi seyirciye dönüştürerek sunar. Aslında bu eğilim için şu sorular sadece belgesel alanında geçerli değildir: Görünenin ardındakini göstermek, seyircinin gerçeği sorgulamasını sağlamak ve filmde keşfettiği görüşlerinin hangi temelde olduğunu belirlemek, hangi kodların bu inanışı sağladığını keşfetmek, gerçeğin görünüşünün üretiminde hangi süreçlerin gerektiğini belirlemek ve ne dereceye kadar bu süreçlerin seyirciye gösterilebileceğini sorgulamak. Bu sorular Brecth'in kuramından esinlenerek, gerçeği yansıtmanın bir kenara bırakıldığı, gerçeğin sorgulanmasının gerektiğini söyleyen yönetmenler tarafından kurmaca filmlerde uygulanmaktadır. Aynı yöntem belgesel filmler için de geçerlidir, Vertov ya da Godard'ın filmlerinde görüldüğü gibi bir tercihi ifade etmektedir. Renov'un son başlıkta ele aldığı bu eğilimi iki belgesel yönetmeninin çalışmaları açısından ele almak bu tercihin daha net görülmesine olanak sağlayacaktır.

Flaherty *Kuzeyli Nanook* filmini Vertov, Pravda'da yazı yazmaya başladığında çeker. Vertov Sinema-Göz kuramıyla sinema tarihinde kurmaca olmayan filme yönelik ilk çağrısını yapar. Bu çağrı kurmaca ya da belgesel nikotin olarak adlandırdığı halkı uyutan filmlerin karşısındaki duruşunu ortaya koyar. Gerçeğin saptanabilmesi için yeni bir kuram öneren Vertov'un stili Flaherty'nin yapım stilinden farklıdır. İki belgeselci için kurgunun işlevi farklı anlam ifade etmektedir. Flaherty'nin tersine, Vertov'un stili

[91] Ibid., p. 29.
[92] Ibid., p. 30.

enerji ve harekete sahiptir, onun takma adını, topacın hareketini yansıtmaktadır. Farklılıklarına rağmen her ikisi de belgesel tarihinde birlikte ayakta durmuşlardır. Her ikisi de senaryo olmaksızın ve önyargısız çalışma metoduyla film yapmışlardır. Her ikisi de bir film yapımcısının etkin bir biçimde her şeyin kendi nedeniyle varolduğu yaşam mücadelesinin içine dalması gerektiğine inanırlar. Flaherty, *Kuzeyli Nanook* filminde kültürün içine girmeyi, filminin konusu olan yerde, o insanlarla birlikte yaşamayı yöntem olarak benimser. Sadece *Kuzeyli Nanook* filminde değil, *Moana* filmi için karısı ve çocuklarıyla birlikte Samao'ya taşınır. *Aranlı Adam-Man of Aran* filmi için iki defa yolculuk yapar. O, filmlerinin öznesi olan toplumlarla bütünleşmeyi diler. Vertov'un *Film Kameralı Adam-Man with the Movie Camera* ve Ivens'in *Köprü-The Bridge* ve *Yağmur-Rain* filmleri, film yapımcısının saklamak, göstermek ve kaydetmekten çok öte, dönüştürücü bir gözle ele aldığı konuyu analiz ettiğini, sorguladığını ve nihayetinde açıklama yaptığını kanıtlar. Renov'a göre belgeselin son eğilimi olan açıklamak, belgesel için ikinci ve üçüncü eğilimde olduğu gibi filmi yapanın kendisinin işin başından sonuna kadar film yapım sürecinin içinde olduğunu ifade eder. İlk eğilim bile çekimi yapılacak konunun seçimi de dâhil, estetik kaygılar ve psikolojik, ideolojik, sosyolojik belirleyiciler altında gerçekleştirilir.

Belgesel sinemacının işin başından sonuna kadar seçimler yapmakla yükümlü olması, konu başlığı, insanlar, yerler, açılar, ölçekler, sesler, kelimeler seçmesi film yapımcısının öznelliğinden kaçamayacağı anlamı taşır. Yönetmen ele aldığı konunun bir yorumunu sunar. Bu açıklama 'Documentary' kelimesini ilk defa kullanan Grierson tarafından da özetlenmiştir. Noël Carroll Grierson'un ünlü tanımına farklı bir bakış açısı getirerek belgesel sinema alanına yeni bir tanımlama sunar. Carroll'a göre amaçlarının herhangi birine kesinlikle sempatik gelebileceğini ancak onun belgesel tanımının arkasına bakıldığında, oldukça açık bir biçimde çalışma alanının bugün taşıdığı anlamın sınırını çizmeye yardım etmeyeceğini belirtir. Carroll'a göre Grierson'un tanımı oldukça dardır. Ama bununla beraber Carroll, Grierson'un tanımını oldukça dar bulmakla beraber, 'Non-fiction, kurmaca olmayan' kavramını da fazla geniş bulur. Carroll düşüncelerini daha sağlıklı aktarabilmek için bir kitapçıdaki roman, kısa hikâye hatta oyunların kurmaca bölümünde bulunduğunu ve geri kalan tüm eserlerin kurmaca

olmayan bölümde olduğunun düşünülmesini önerir. J.J. Murphy'nin *Print Generation* adlı filmi, Kulbelka'nın *Arnulf Rainer* adlı filmi, Ernic Gehr'in *Serene Velocity* adlı filmlerinin ne kurmaca ne de belgesel olarak adlandırılabileceğini belirtir.[93] Carroll, film çalışmalarında belgesel ve daha az sıklıkla kurmaca olmayan film teriminin kullandığını ve kendisinin de yeni bir etiketlendirme yapmayı amaçladığını belirtir: Kanıt iddiası taşıyan filmler.

Carroll, ilk adım olarak kurmaca ve kurmaca olmayan film tanımı arasındaki ayrımı çizer ve kanıt iddiasını taşıyan filmleri kurmaca filmin alt kategorisi olarak görür. Kurmaca ve kurmaca olmayan film arasındaki kanıtlanamaz ayrım görüşünü tartışmak için bu görüşü savunanların kuramlarını tartışmaya başlar. Carroll, Metz'in görüşlerini açıkça hatalı bulur. Carroll, Metz'in sadece kurmaca ve kurmaca olmayan arasındaki ayrımı reddetmekle kalmadığını, aynı zamanda temsil etme ve kurmaca arasındaki ayrımı da zayıflattığını düşünür. Carroll, Metz'in Sarah Bernhardt örneğini ele alır ve Sarah Bernhardt'ın Phèdre canlandırmasıyla, filmde canlandırması arasında Metz'in söylediği anlamda kuramsal bir ayrım olmadığını belirtir. Carroll şöyle açıklar: Sahnede biri vardır, Sarah, Phèdre'yi canlandırır. Aynı olay Sarah odada olmadığı, perdede olduğunda da Sarah Phèdre'yi canlandırır. Carroll'a göre Sarah sahnede temsil aracıdır, filmde kurgusal bir temsil aracıdır. Carroll, bundan dolayı, temsil aracının varlığı ya da yokluğunu iki durumun statüsünde kurmaca ve kurmaca olmayandaki farklılığa karar vermede konu dışı olarak değerlendirir.[94] Carroll, film ile ilgilenen kurmaca ve kurmaca olmayan film biçimlerinin kullandığı yöntemlerin birlikte kullanılmasını, iç içe geçmesini haklı bulur ama bununla beraber kurmaca ve kurmaca olmayan film arasında bir ayrım olmadığını anlamak ve tüm filmlerin kurgusal olduğunu söylemenin de hatalı olduğunu ekler. Carroll'a göre onların hataları mantıksaldır.[95]

---

[93] Noël Carrol, "Fiction, Non – Fiction, and the Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis", **Philosophy of Film and Motion Pictures,** Ed. by: Noël Carroll, Jinhee Choi, USA, Blackwell Publishing, 2006, p. 154–155.
[94] Ibid., pp. 156–157.
[95] Ibid., p. 158.

Kanıt iddiasını taşıyan filmler adlandırması sinema türleri için zorunlu bir durumdur. Bu sadece seyircinin bu gibi filmlerin bir iddia olarak yalan söyleyebileceğini kabul etmesi anlamındadır. Carroll, teknik ya da teorik açılımlar için deneysel bir öneri sunar. Gerçekten belgesel denildiğinde aslında zaten 'kanıt iddiası taşıyan' film kavramının kastedildiğini düşünmektedir.

Belgesel ve kurmaca film arasındaki ayrım açısından Metz'in örneğini açmak yerinde olacaktır. Tiyatroda seyirci kişilerle aynı anda aynı mekânda bulunmaktadır ancak arada mesafe vardır. Sinemada ise seyirci ile perde arasındaki uzaklık tiyatrodakinden çok farklıdır. Seyircinin nesnenin kendisiyle değil, perdeyle arasında mesafe vardır. Perdedeki nesne/kişinin temsilidir. Fark da buradadır. Kurmaca filmde temsil edilen gerçekte yaşamış ya da hiç yaşamamış bir kişinin temsilidir. Belgesel filmde perdede görülenler uzakta da olsa, sadece filmde yaşamaya devam etmemektedirler. Gerçekte de yaşamaya devam etmektedirler. Filmden önce de, filmden sonra da kendi hayatlarını yaşayan kişilerdir. Belgesel ve kurmaca sinema arasında ise şöyle bir fark vardır: Belgesel filmde görülen kişiler filmden dolayı değil, filme rağmen yaşayan kişilerdir. Oyuncu değillerdir. Kurmaca sinemada ise perdede görülen kişiler oyunculardır. Profesyonel anlamda oyuncu olmasalar da onlardan bir oyun vermeleri beklenir. Yönetmenin filme olan yaklaşımı bu beklentinin niteliğini belirler. Ama her durumda filmden dolayı yaşamaya devam ederler. Ancak bazı durumlarda bu iki sınır oldukça daralır. Filmin konusuna göre seçilen oyuncular gerçek yaşamda konunun içinden seçilmişlerse ve yönetmen kendi hayatlarını yaşamalarına mümkün olduğu kadar izin vermişse filmden dolayı filmdeki hayatlarını sürdürmezler. Ya da tam tersi kameranın etkisiyle kendiliğinden olamayan kişiler filmde onlardan herhangi bir oyun beklenmediği halde bir türlü kamera yokmuş gibi davranamayabilirler. Gerçek yaşamdan yola çıkan filmler olduğu düşünülürse belgesel ve kurmaca sinemada oyuncu dışında bir fark olmadığının söylenmesi durumunda bu noktaların da göz önüne alınması gerekir.

Görüldüğü gibi belgesel sinema oldukça tartışmalı bir alandır. Özellikle kurmaca sinema ile birlikte ele alındığında konunun derinliğine ele alınma ihtiyacı artar. Ortak bir tanımlama yapmanın zorluğu bir yana amaç, işlev ve görev gibi kavramlar

belgesel film alanına birden çok yaklaşımı zorunlu kılmıştır. Bu yaklaşımları özetlemek belgesel sinemanın daha sağlıklı kavranmasına yardımcı olacaktır.

1.3.2-Belgesel Filme Farklı Yaklaşımlar

Belgesel sinema tarihine bakıldığında yapılan tanımlamaların, belgesele yüklenen anlam ve toplumsal işlev ile birlikte değiştiği görülmektedir. Bu değişim sinema teknolojindeki değişiklikler ve yeni olanakların getirdiği anlatım olanaklarıyla birleştiğinde daha da belirginleşir. Örneğin 1. ve 2. Dünya Savaşı arasında belgesel toplumsal bir iletişim biçimi olarak ele alınıp değerlendirilir. Yapılan tanımlamalar da bu yöndedir. Belgesel filme farklı yaklaşımlar belgesel film üzerine yapılan tanımlamalara da farklılık getirir. Farklı yaklaşımları gruplandırarak özetlemek belgesel filmin kurmaca film ile ilişkisinin ele alınmasına yardımcı olacaktır.

1.3.2.1- Belgesel Filme Toplumsal İşlev Yükleyen Yaklaşım

Belgesel filme ilişkin yaklaşımlardan biri belgesel filmin eğlence amacıyla yapılmış filmlerden ayrı tutulması gerektiği ve toplumsal işlevlere sahip olduğu görüşüdür. Etik yaklaşım başlığı altında değerlendirilecek olan bu yaklaşıma göre belgesel film bilimsel bir bakış açısıyla ele alınmalı ve ciddi hedeflere sahip olmalıdır. Belgesel filmden olaylar hakkında doğru açıklamalar yapması ve filmi yapandan kendini ortaya koymaması beklenir. Film yapımcısı tarafsız bir gözle ele aldığı konunun objektif bir tanığı olmalıdır. Bu tanıklığı yaparken sosyal ya da tarihsel olsun olayları tahrip etmeyecektir.

Dünya Belgesel Birliğinin tanımı bu yaklaşıma örnek verilebilir. 1947 Haziranında gerçekleştirilen Dünya Belgesel Birliği'nin hazırlık toplantısında Belgesel Birliği için bir manifesto ortaya konur. Bir yıl sonra Çekoslovakya'da birlik ilk ve tek toplantısını gerçekleştirecektir. Burada 14 ulusun altına imza koyduğu bir belgesel tanımlaması yapılır:

"Belgesel film, selüloidin üzerine kayıt yapmanın tüm yöntemleri ile gerçekliğin herhangi bir görünümünün yorumlanması, olaylara dayanan çekimler ya da oluşumlar ile bir duyum ya da neden yaratma, insanın bilgi ve kavramasını genişletme, ekonomi kültür ve insan ilişkilerine yönelik çözümler sunma ve uyarma amaçlı yapımlar ortaya koymak anlamına gelmektedir."[96]

Bu tanımlamada belgesel filmin kayıt yapmanın ötesinde gerçekliği yorumlayan bir sanat formu olarak ele alındığı görülür. Aynı zamanda belgesel filme seyircide farkındalık yaratma ve çözüm üretme işlevi de yüklenmiştir.

Sinema tarihinin ve yönetmeni Flaherty'nin ilk belgesel filmi olan *Kuzeyli Nanook* filminin yapım süreci etik yaklaşım ile ele alındığında önemli bir tartışma ortaya çıkmaktadır. Film, ilk belgesel film olarak kabul edilir. Bağımsız, özerk stiliyle ve film çevirme yöntemi ile Hollywood'a karşı ayakta duran Flaherty *Kuzeyli Nanook* filminde, diğer filmlerinde olduğu gibi, doğaya karşı insanın verdiği mücadeleyi anlatır. Flaherty, filmde Nanook karakterini seyirciye sunarken, seyircide sempati kurmak için karakterini, tıpkı kurmaca filmde olduğu gibi, inşa eder. Örneğin filmin 3. bölümünde Nanook'un ailesi tanıtılırken kurgudan yararlanarak aslında olmayan bir şeyi öyleymiş gibi göstermiştir. 3. bölüm, ara yazıdan sonra bir genel plan ile başlar. Görüntüde Nanook vardır, kanoyla kıyıya yanaşır. Sırayla kanodan ailenin diğer fertleri çıkacaktır: Nanook, Allee, Nyla, Cunayou ve Comock. Her biri aynı kanodan çıkar. Aslında ara yazıların girmesi ile seyirci yanıltılmaya çalışılmış, aynı açıdan sırayla kanodan çıktıkları planlar kurguyla birleştirilmiştir. Böylece bu tercih Nanook ve ailesine sempatik bir yaklaşımla bakılmasını sağlamıştır. Filmle ilgili ikinci önemli örnek, Nanook'un giysileridir. Filmi için görüntülediği Nanook'un üzerindeki giysiler artık kullanılmamaktadır. Flaherty, bu giysileri film için yeniden yaptırdığı bilgisini ve bunu niye yaptırdığını belirtmemiştir. Film çektiği tarihlerde artık eskisi gibi giyinmeyen

[96] Paul Rotha, a.g.k., s. 22.

eskimoları oldukları gibi çekmek yerine, eskiden kullandıkları giysileri yaptırarak ve giydirerek çekmeyi tercih etmiştir.[97]

Filmde gerçekte olmamış bir şeyin olmuş gibi gösterilmesi söz konusudur ve bu 'Dünya Belgesel Birliği'nin tanımlamasına ne derece uymaktadır? Bu tanımlamaya göre, bir filmin belgesel değerini belirleyecek olan iyi bir belgeleme yaparken, gerçekleri tahrif etmemektir. Flaherty filminde gerçekleri tahrif etmemiştir. Ancak *Kuzeyli Nanook* filminde Nanook'un yaşam anlayışına uygun kıyafetleri giydirmeyi ve onu sempatik göstermek için montaj hilesine başvurmayı tercih etmiştir. Bu bağlamda Flaherty'nin çıkardığı işi nereye oturtmak gerekmektedir. Etik yaklaşım, belgesel film yapımcısı olarak Flaherty'nin belgesel sinema alanından çok kurmaca sinemanın alanına girip girmediğini sorgulamamıza neden olur. Belgesel filmi yapan kişi iyi belgelese de yaptığı iş itiraza, tartışmaya açıktır.[*]

Belgesel filme etik yaklaşım ile 19. yüzyıl tarih yazımı arasında paralellik kurmak mümkündür. Belgesel film ile ilgili etik yaklaşım tarihçinin şu görüşünü devralır: Basitçe gerçeğe uygun olmak, şeyleri neyseler öyle tasvir etmek, daha fazlası değil, varoldukları kadar göstermek. 19. yy tarih anlayışını devralan bu yaklaşımla belgesel film ele alındığında belgesel film yapımcısının tarafsız olması gerektiği sonucu çıkar. Bu bakış açısına sahip bir yönetmen Nanook'u ve ailesini sempatik göstermek için sinemanın anlatım öğelerinden birine, montaja, başvurmayı denemez. Üstelik Flaherty'i de eleştirirdi. Buna karşın tarih yazımının gerçekliği sunmadığı sadece gerçekliğin yeniden sunumunu da sunduğu düşünüldüğünde, tarihsel bir bakışın sosyal ve ekonomik belirleyiciler altında sunulduğu ve yansız olmayacağı görülür. Carr'ın "Tarih nedir?" kitabında tarihçi ile olgular arasındaki ilişkiyi şu şekilde anlatır:

"...olgular uçsuz bucaksız ve hatta bazen sınırsız bir okyanusta dolaşan balıklara benzerler, tarihçinin ne yakalayacağı kısmen şansa fakat asıl, avlanmak için okyanusun

---

[97] Robert J. Flaherty, "Life Among the Eskimos," **World's Work,** October 1922, pp.632-640. http://astro.temple.edu/~ruby/wava/Flaherty/. Tüm bu bilgileri kendi yazdıklarından öğrenmem mümkündür.

[*] Filmin üretim sürecine ilişkin bilgilerle ilgili
Bkz.:http://astro.temple.edu/~ruby/wava/Flaherty/filmed.html;
http://astro.temple.edu/~ruby/wava/Flaherty/life.html.

neresine gideceğine ve hangi oltayı kullanmayı seçeceğine bağlıdır.-elbette bu iki etmeni de ne tür bir balık yakalamak istediği belirlemiştir. Genellikle tarihçi istediği türden olguları elde edecektir. Tarih yorum demektir."[98] Belgesel sinemacı ile tarihçi açısındaki bir başka benzerlik hangi olguları seçeceğine karar verecek olmalarıdır. Belgesel sinemacı tıpkı tarihçinin ne tür bir balık yakalamak istediğine bağlı olarak okyanusun neresine gideceğine karar vermesi gibi daha işin başlangıcında kendini ele verir. Olguyu seçmesiyle kendini ortaya koymaya başlar. Olgunun nasıl ele alınacağı, yapılacak araştırma, olgular arasında kurduğu ilişki filmin nasıl olacağını belirleyecektir. Bu ilişki kurma işlemini Carr şöyle açıklar: "...Yalnızca tarihçi onlara başvurunca konuşurlar; hangi olgulara, hangi sıra ya da bağlam içinde söz hakkı verileceğini kararlaştıran tarihçidir."[99]

Objektiflik, gerçeklik ve doğruluk gibi kavramlar hem tarihçiler hem de belgesel sinemacılar için önemli ve öncelikli tartışılması gereken kavramlardır. Film üretiminin ve mekanizmasının ideolojik belirlenimliliği altında belgesel filmler de dâhil olmak üzere her film, tarihçinin yazma süreci gibi, üretim sürecine sahiptir. Sinema alanında film metninin gerçeklikle olan ilişkisi sadece filmsel görüntünün niteliği nedeniyle değil aynı zamanda filmin üretim sürecinin özelliği nedeniyle de özel bir alandır. O nedenle belgeselcinin de gerçek malzemeleri kullanması değil, bu malzemelerle nasıl bir film yaptığı esas olacaktır. İster istemez seçme ve düzenleme yapmak zorunda olan film yapımcısının seçtiği malzemeler arasında kurduğu ilişki nesnelliği ortadan kaldırır. Bu noktadan hareketle tekrar Flaherty'nin çalışma yöntemine dönülürse, Nanook'un doğa ile mücadelesini dramatik yapılı bir film yapmak üzere seçtiği malzemelerden oluşturarak seyirciye sunduğu gözlemlenir. Ancak kanodan inme sahnesinde mizansen oluşturduğu ve bu sahneyi de belgesel filmin içine yerleştirmiştir. Belgesel sinemacının malzemesini seçen, düzenleyen, bir bağlam içinde değerlendiren kişi olduğunu göstermiştir. Flaherty günümüzde canlandırma kullanılarak yapılan yarı belgesellerden farklı bir yöntem izlemiştir. Nanook onun için temel bir malzemedir. Onu istediği gibi

[98] Edward Hallet CARR**, Tarih Nedir?,** Türkçesi: Misket Gizem Gürtürk, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s. 28.
[99] A.g.k., s. 14.

kullanarak doğa ile mücadelesini ve yaşamını gözler önüne sermeyi denemiştir. Bu nedenle de tartışılmaktadır.

Belgesel filmin nasıl olması gerektiği konusundaki yaklaşımlardan aracın kendisinden kaynaklanan özellikleri odak alan yaklaşımlara geçmek yerinde olacaktır.

1.3.2.2- Belgesel Filme Ontolojik Yaklaşım

Belgesel filme bir başka yaklaşım önerisi ontolojik yaklaşım başlığı altında ele alınabilir. Sinematografın kayıt edebilme özelliği, aynı zamanda bilimsel bir buluş olması sinematografik görüntünün nesnelliği konusunu gündeme getirmiştir. Resimde ya da çizimde olduğundan farklı olarak sinema sanatında kamera karşısındaki nesneyi kaydedebilir. Bu da sinemanın ontolojik nesnelliğinin olup olmadığının ele alınmasına neden olur. Bu görüşlerden en ünlüsü André Bazin'in "Fotoğrafik İmajın Ontolojisi" başlığı altında toplanan yazılarıdır. Görüşlerini savaş sonrası dönemde şekillendiren Bazin, gerçekçi estetiğin teorisini sunar. André Bazin'in teorisinde özel olarak belgesel sinema ile ilgili görüşler bulunmamasına karşın belgesel sinema ile ilgili önemli nokta sinematografik teknoloji ve gerçek arasındaki imtiyazlı ilişkiyi ileri sürmesi ve aynı zamanda gerçekçi bir söylem vasıtasıyla inşa edilebilen yöntemi de belirtmesidir. Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* filmindeki fok sahnesini de bu anlamda örnekler. Çünkü Bazin, gerçek hissini arttırdığını düşündüğü bir yöntemi Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* filminin bir sahnesinde gördüğü için çok heyecanlanmıştır. "Foku avlayan Nanook önünde Flaherty için önemli olan, Nanook ile hayvan arasındaki ilişkidir, bekleyişin gerçek değeridir. Kurgu zamanı anlatabilirdi, Flaherty ise bize beklemeyi göstermekle yetinmektedir; avın süresi görüntünün özünün ta kendisidir, gerçek konusudur. Bundan dolayı filmde bu sahne tek bir çekimden meydana gelir. Bundan ötürü bu çekimin bir "çarpıcı kurgu"dan çok daha heyecanlandırıcı olduğu inkâr edilebilir mi?"[100]

Bazin, sinemanın kendine özgün sanatsal gücünü bulup, olgunluğa ulaşması için Orson Welles'in 'alan derinliği' uygulamasını ve İtalya'da doğan 'Yeni Gerçekçilik' filmlerindeki plan-sekans pratiğinin gerçekleşmesi gerektiğini düşünür. Buna karşın ilk

[100] Andre Bazin, **Çağdaş Sinemanın Sorunları,** a.g.k., s. 48.

dönemde de Flaherty, Murnau ve Eric Von Stroheim gibi, gerçekliğin özüne dokunmayan yönetmenler olduğunu vurgular. Bazin'e göre *Yurttaş Kane* filmiyle Orson Welles, 'alan derinliği'ni yaratarak sinemanın anlatısal montajdan kurtulmasını sağlamıştır. Roberto Rossellini, *Paisa* ve *Almanya Sıfır Yılı- Germania Anna Zero* filmlerinde plan-sekans kullanımıyla sinemanın gerçekliğin zamansal ve mekânsal sürekliliğini kaydedebilmesine olanak tanımıştır. "Bu açıdan Bazin, montaj sineması gibi, Welles'in 'alan derinliği' ve Rossellini'nin 'plan-sekans' sinemalarının da belli anlamlar yarattığını belirtir. Bazin'in montaj ile ilgili itirazı şu noktadan kaynaklanır. Montaj sineması olarak adlandırdığı sinemada montaj, gerçekliği parçalayıp yeniden düzenlemesiyle yarattığı açık anlamları seyirciye dayatır. Oysa alan derinliği ve plan sekans tekniklerinin bütünlüklü çekimleriyle, seyircinin kendisi beyaz perdedeki muğlâk gerçeğe belli anlamlar vermektedir.

Belgesel sinema görüşleri açısından Vertov ile Grierson'un görüşleri arasında temel farklılıklar vardır. Ama kameranın özelliği konusunda görüşleri arasında benzerlik de bulunmaktadır. Vertov ve Grierson iki noktada birbirlerine benzer görüşlere sahiptir:

—Kamera insanın görüşünün üstünde bir kavrayışa sahiptir.

—Kamera insanın doğruluk ve gerçekliğin derin bilgisine ulaşma konusunda limitlerinin üzerinde bir araçtır.

Vertov açısından bu iki özellik onun sinema kuramında önemli bir noktaya denk gelir. Dramatik yapılı film, katharsis kavramına hizmet eden üç kavramla ilişkilidir. Özdeşleşme, atmosfer ve gerilim. Yaşamın taklidine dayanan bu biçim, sinema tarihinde ilk kez Vertov tarafından reddedilir. Vertov'un sinema anlayışında oyunculuk, dekor, kostüm, senaryo dışlanır, bir kenara bırakılır. "Senaryo ve oyuncular söz konusu olmadığı için seyirci, sadece gerçeğin kendisiyle özdeşleşme içine giriyor, ancak gerçek bir suret olarak seyircinin karşısına çıktığından bir başka düzlemde atmosfer varlığını sürdürüyor, gerilim ise asgariye iniyordu."[101]

[101] Mutlu Parkan, **Sinema Estetiği ve Godard,** a.g.k., s. 26.

Vertov, fütürizmden etkilenerek, kamera-gözün dünyayı kaydetmek için mekanik bir kalitede olduğunu belirtir:

" 'Sinema–göz', sinema analizdir.

'Sinema–göz', 'uzaklıkların kuramı'dır.

'Sinema–göz', perdede bağıntılılık kuramıdır.

'Sinema–göz'ü 'gözün göremediği'ni çekebilen, teleskop ve mikroskop gibi sınırsız ve mesafesiz görebilme olanağı sağlayan

bir tele-göz

bir göz ışını

'ani bir görüş' olarak tanımlamalıyız."[102]

Vertov'un sinema-göz kuramının ilk ilkesi dram sinemasının halkın afyonu olduğudur. Marx'ın 'Din halkın afyonudur' sözü, nasıl adaletsiz düzenin yol açtığı acılara karşı, ezilen kitleler için dinin bir sığınak olduğu anlamına geliyorsa, Vertov'un bu ilkesi de yaşamın sıkıntılarını unutturan, seyirciyi perdeye hapsederek film boyunca oyalayan, filmden çıktıktan sonra da izlediklerini sorgulatmayan kurmaca filmleri tanımlamak için kullanılmıştır. Vertov mizanseni, stüdyoyu, oyuncuyu, senaryoyu yani kendi deyimiyle 'hakkımızda uydurulmuş masalları' bir kenara bırakarak yaşamın kendisini ortaya koymaya çalışır. Sinema-göz kuramı, kurmaca sinemaya karşı oluşturulmuş bir kuramdır. Vertov ilkeleri ve yöntemi ile varolan sinematografiyi yadsır: "Biz sinema sanatının geleceğinin, bugünkü sinemanın yadsınmasında olduğu görüşündeyiz. Sinema sanatının yaşayabilmesi için "sinematografinin" yok olması gerekmektedir. Biz bu sonu hazırlamaya çalışıyoruz."[103]

Vertov *Film Kameralı Adam* filminde, kameranın gerçeği mekanik olarak kaydeden teknik gözünün, yani sinema-gözünün ardında aynı gerçekliği belli bir açıdan çerçeveleyen sanatçının organik göz'ünün olduğunun altını çizer. Filmde, filmi filme alan kişi ve filmin tüm üretim süreci gözler önüne serilir. Filmin ardındaki kuramsal temeli Vertov, 'Sinema-Göz' adlı kuramıyla şöyle açıklamaktadır:

[102] Dziga Vertov, "Sinema-Göz", Türkçesi: Yakup Borakas, **Çağdaş Sinema,** Sayı: 2, 1974, s. 8.
[103] A.g.m., s. 6.

"Çünkü sinema-göz: tüm sinema olanakları, tüm sinema buluşları, tüm yöntem ve metotları, tüm gerçeği bulmaya ve göstermeye yararlı şeyleri amaçlar. Sinema–göz için sinema–göz değil, fakat gerçeğin saptanabilmesi için sinema-göz"[104]

Kamera-göz geçerliliği olan sihirli bir araçtır. Farklı zamanlarda, binlerce farklı mekândaki farklı binlerce şeyi görebilir ve çekilen parçalar dünyayı gözden geçirmek için yeniden düzenlenebilir. Vertov, sosyalist devrim fikrini, sinematik pratik alan içine inşa etmeye niyetlenir. Sosyal ve politik devrim burjuva kültürünün el sürülmemiş biçimlerine bırakılamaz, film yapımcısının politik uygulaması yeni biçimlerin işlemesinden ibarettir. Vertov için, sinema, kurmaca olmayan sinema, burjuva eğilimlerine karşı mücadelede ve sosyalist toplumun inşasında ayrıcalıklı ve araçsal bir rol oynar. Vertov stüdyoyu, oyuncuyu, makyajı dışlayan bir anlayış içerisindedir. Sinemanın temelini gerçeği keşif ve araştırma olarak algılar. Vertov'un sinema anlayışı kurmaca ya da belgesel tüm filmleri yadsımak, varolan sinema anlayışını bir kenara bırakmak ve yeni bir sinematografi yaratmak üzerine kuruludur. Bu bağlamda bu iki kategori varolan biçimi ile gerçeği bulmaya ve göstermeye yardımcı olamaz. Film yapımcısının hangi kategoriyi seçtiği değil, tercih ettiği yöntem önemlidir.

Grierson'ın kuramına bakıldığında ise açık olarak aktüalite filmlerinden, tanıtıcı filmlerden, haber niteliği taşıyan filmlerden farklı bir yerde duran belgesel sinemanın alanını belirlediği görülür. Kendi amacını ve belgesel sinemaya yüklediği anlamın altını çizer. Grierson belgesel sinemaya bir misyon yükler ve belgesel sinemanın sanat yüceliğine erişmesi için de tanıtım, aktüalite ve haber filmlerinden başka olması gerektiğini düşünür: "Bu nedenle gerçeğin basit tanımlamalarını bir kenara bırakıp gerçeğin yaratıcı bir biçimde eşelenmesine ve değiştirilmesine çalışalım. Belge sineması, içinde bulunulan, oluşmakta olan gerçeğin yaratıcı bir biçimde elden geçirilmesidir."[105]

Grierson belgeseli, "gerçeğin yaratıcı bir biçimde işlenmesi" olarak tanımlar. 'Belgesel' kelimesini kullanırken Grierson'un kafasında özel bir tanım vardır: 'Yaratıcı

[104] A.g.m., s. 8.
[105] John Grierson, "Grierson ve İngiliz Belge Sineması Okulu", **Yedinci Sanat,** Türkçesi: Engin Ayça, 1974, Sayı: 13, s. 54.

işleme'. Bu özel bir işleve sahiptir. Burada Grierson Lumière'lerin 'aktüalite filmleri' ve 'haber filmleri'nden farklı bir ayrıma niyetlenmiştir. 'Aktüalite' ve 'haber filmlere' karşıt, belgesel yaratıcı ölçüte sahiptir. Burada Grierson'un filmin sadece kameranın önünde olanın mekanik ve tıpatıp aynı kaydını yapmak olduğu düşüncesini reddetmektir. Ona göre, belgesel film kameranın önünde olup biteni kaydetmekten daha fazla bir şey olmalıdır. Film gerçekliği yaratıcı bir biçimde şekillendirebilir. Grierson'un ünlü belgesel sinema tanımında iki nokta vardır. Birincisi belgesel sinemanın kurmacadan ayrıldığı noktasıdır. Çünkü aktüaliteyi kendi içinde barındırır. Ama aynı zamanda sadece röportajdan da oluşmaz çünkü yaratıcı bir yorumdur. Burada Grierson bir belgeselci olarak belgeselin hem sanatsal bir uygulama alanı, hem de toplumsal işleve sahip bir araç olduğunu kabul etmektedir. Grierson'un yaptığı tanımlama belgesel filmin neyi, nasıl ele alması gerektiği sorularına yanıt verir. Tanımlamada geçen 'aktüalite' kelimesi belgesel filmleri Hollywood'da üretilen filmlerden ayırır, filmlerin günceli, olmakta olanı yaşamın içinde olup biteni, gerçeği içermesi gerektiğini belirtir. Bir belgesel film yönetmeni doğal gerece sanatsal bir yorumla bakabilen kişi olmalıdır. Bu bağlamda yaratıcı işleme filmlerin nasıl olması gerektiğinin altını çizer. Yaşamın, olmakta olanın, güncel olanın basitçe kaydı yeterli değildir.

Grierson yaptığı tanımlamanın özgünlüğüne rağmen, belgesel teriminden hoşnut olmadığını ifade ettiği makalesinde[106] doğal malzeme kullanılarak yapılan filmleri aynı kategori içinde değerlendirdiğini belirtir. Doğal gerecin kullanılmasının hayati, çok önemli bir ayrım sayıldığından söz eder. Bu filmler ister eğitim filmleri, ister bilimsel filmler ister haber filmleri olsun belgesel olarak adlandırıldığının, oysa bu filmlerin her birinin başka gözlem nitelikleri, gözlemde başka amaçları, doğal malzemeyi düzenlerken başka türlü tutkuları olduğunun altını çizer. Belgesele gelmeden bu filmlere bir göz atmayı tercih eder. Belgesel filmleri ise ayrı ele alarak ilkelerini şöyle sıralar:

"1)Sinemanın yaşamda dolanma, yaşamı gözlemleme ve yaşamdan seçebilme kapasitesinde yeni ve hayati bir sanat biçimi bulacağımıza inanıyoruz. Stüdyo filmleri

[106] John Grierson, "First Principles of Documentary", op. cit., p. 19.

gerçek dünyayı perdeye getirme olanağı görmezden geliyorlar. Yapay dekorlar önünde uydurma öykülerin fotoğrafını çekiyorlar. Belgesel ise yaşayan sahnenin yaşayan öykünün fotoğrafını çeker.

2)Orijinal/yerel oyuncunun ve orijinal/yerel sahnenin modern dünyayı yorumlayacak en iyi rehber olduğuna inanıyoruz. Onlar sinemaya daha önemli bir servet sunar. Onlar gerçek dünyadaki olayların yorumunu daha karmaşık ve şaşırtıcı yorumunu stüdyo anlayışının zihninde oluşan ya da stüdyo çalışanın yeniden yarattığından daha güçlü bir şekilde sunarlar.

3)İşlenmemiş/ham olandan alınan gereçler ve öyküler bu nedenle (felsefi anlamda daha gerçek) yazılmış olandan daha iyi olabileceğine inanıyoruz. Doğaçlama olan eylemin perdede özel bir değeri vardır.[107]

Bu ilkelerin içinde birkaç nokta belgesele verdiği anlamı açığa vurmaktadır. Birincisi, Grierson sanatın doruğuna ulaşmak için, varolanların ötesine geçmeye ve yaratıcılığını kullanıp değerler yaratmaya çalışır. Bu toplumsal sorumluluk duygusu ile yapılacaktır. İşlenmemiş ham olandan alınan gereçler değerlidir ama sanat için yeterli değildir. Kendiliğinden doğal olan eylem perdede değerlidir. Grierson'un yüklediği bu anlam belgeseli kurmaca filmden hiyerarşik anlamda üstte bir yere oturttuğunun göstergesidir.

Vertov ve Flaherty'nin metotları birbirinden farklıdır. Bu iki yönetmen arasında yaklaşım farklılığı yaşamın hazırlıksız olarak yakalanması mantığında kendisini gösterir. Vertov'da hazırlıksız yakalanan yaşamın gerekçesi ve çekilen görüntülerin kurgu masasına gelene kadar tekrar tekrar izlenmesi ve yeniden çekilmesi gerçeğin saptanabilmesi içindir. Vertov kurguyu sorgulamak için ele alır. Bunu Vertov'un on aşamalı kurgu ilkelerinde görmek mümkündür.[*] *Film Kameralı Adam* filminde metnin nasıl üretildiği ve film yapım sürecinin kendisi de vardır. Flaherty ise çekim ve kurgu gibi sinemanın anlatım öğelerini dramatik yapılı bir film yapmak üzere ele alır ve Nanook'un hayatından bir film inşa eder.

---

[107] Ibid., p. 54.

[*] Dziga Vertov'un on aşamalı kurgu ilkeleri için Bkz.: Dziga Vertov, "Sinema-Göz", Türkçesi: Yakup Borakas, a.g.m., s: 5-30.

Flaherty, Vertov ve Grierson'un tarzları gözden geçirildiğinde, üçünün tarzı arasındaki farklılıkların yanında aralarında tez, anti-tez, sentez ilişkisi olduğu söylenebilir. Flaherty bir belgesel tarzı önermiştir. Sinema tarihinin ilk belgesel filmi sayılan *Kuzeyli Nanook* filminde uyguladığı yöntem tartışmalara neden olur. Vertov anti-tez sunar. Varolan sinematografiye karşı çıkarak nikotin filmler adı altında halkı uyutan tüm filmleri ve filmlerin biçimlerini reddeder. Grierson ise İngiliz Belgesel Film Okulu ile birlikte her ikisinden de ödünç aldığı yöntemlerle kendi stilini yaratır. Filmin gücünü çok iyi anlar ve sinemanın birçok işlevi olan güçlü bir araç olduğuna inanır. Bu güçlü aracı kullanma amacını açıklarken aynı zamanda ünlü tanımının açılımını da yapar: "Duyguları bir noktada toplayabilecek ve insanlarda toplu yaşantıya katılma isteği uyandırabilecek bütün araçlar bizi ilgilendiriyordu. Dinamik ve hızlı evrim içindeki bir toplumda doğayı yansıtan bir ayna, onu döven bir çekiçten daha az önemlidir. Önceleri tereddütle yaklaşmış olduğum bu aracı, ayna olarak değil de, bir çekiç gibi kullandım."[108]

Sinemanın özünde 'kayıt' vardır. Ancak belgesel film yapımı ele alınırken sadece kayıt edebilme özelliğine değil, aynı zamanda kayıt eden kişi ile arasındaki ilişkiye değinilir. İnsan gözü ile mekanik göz arasındaki ilişkiyi Vertov kuramında ele almıştır. Vertov için yukarıda değinildiği gibi kamera yaşamı kaydetmek ve derlemek, gerçeğe ulaşmak için insan gözünden de üstündür. Vertov'un sinema-göz kuramını ortaya atmasından yıllar sonra Comolli de insan gözü ve mekanik göz arasındaki ilişkiye değinir. Belgesel film alanındaki ideolojik ve semiyolojik yaklaşım kayıt aracının ideolojik niteliğinden yola çıkarak belgesel sinemaya yeni bir açılım getirir.

1.3.2.3- Belgesel Filme İdeolojik Yaklaşım

Belgesel sinemaya bir başka yaklaşım önerisi olan ideolojik ve semiyolojik yaklaşım önerisi 1970'lerle birlikte gündeme gelir. Kameranın mekanik olarak kayıt yapabilmesi, kaydedilen ile gerçekliğin arasındaki ilişkinin tartışılmasına neden olur. Gerçeklikle eş kabul edilmeyen bir filmsel yeniden sunum söz konusudur. Bu, sadece

[108] John Grierson, "Grierson ve İngiliz Belge Sineması Okulu", a.g.m., s. 54.

kameranın her bir planı kaydederken izlediği yol açısından değil, filmsel görüntünün anlamı açısından da böyledir. Konuyla ilgili sayısız çalışma, kameranın açısının, ölçeğinin, kameranın arkasında duranın algısının, kurgunun sinemanın gerçekliğine etkide bulunduğunu belirtmiştir. Bu bakış açısı belgesel sinema açısından da geçerlidir. Semiyoloji kaynaklı çalışmalar bundan dolayı belgesel sinemaya karşılıklı ilişkilerle belirlenmiş özel kodların sergilendiği film biçimi olarak yaklaşmaktadırlar. Sinema, siyah-beyaz görüntü, seslendiren, röportajlar, harita ve grafik kullanımı, belgelerin kullanımı gibi çok çeşitli unsurların etkili olduğu yaratıcı, sanatsal bir alandır. Temel olarak fotoğrafik görüntünün yansızlığı görüşünün bir hata olduğu ileri sürülür. Fotoğrafik görüntü tarafsız değildir, kasıtlı etkileri olan bir aygıttır. Gerçekliğin yorumudur.

Bu bakış açısına uygun en ünlü metinlerden biri Jean-Louis Baudry'nin "Temel Sinematografik Aygıtın İdeolojik Etkileri" adlı makalesidir. Baudry bu makalesinde teknik araçların bir filmin üretim sürecinde oynadıkları rolü belirginleştirmektir. Görüşlerini şöyle özetler: "'Nesnel gerçeklik' ve bu gerçekliği kaydeden kamera, ve bu kayıt işlemi ile gösterim (projeksiyon) arasında, sonuçta bitmiş bir ürün olarak karşımıza çıkan bir 'iş' üretim süreci yaşanır. Bu süreç, ham malzemeden (Nesnel gerçeklik) soyutlandığı ölçüde geçirilen aşamaları görmemizi engeller. 'Nesnel Gerçeklik' ve bitmiş üründen aynı ölçüde uzak olan kamera, ham malzemenin bitmiş ürüne dönüşmesinde ara bir rol üstlenir."[109]

Baudry bu makalesinde açıkça bitmiş iş'i bir dönüştürme süreci olarak tanımlar. Belgesel film alanında filmin üretim süreci yönetmenin yaşam içerisinden çekip çıkardıklarından, keşfettiklerinden, sadece oluş ya da olmakta olan olaylardan yola çıkarak gerçekleşir. Bu durumda araçların ideolojik etki yaratıp yaratmadıkları önemli bir sorundur. Çünkü bu etkinin egemen ideoloji tarafından belirlenip belirlenmediğinin sorgulanması gerekmektedir. Baudry bu sorgulamayı şöyle yanıtlar: "Bu durumda teknik temelin gizlenmesi, su götürmez bir etki yaratır. Buna karşılık teknik temelin

[109] Jean –Louis Baudry, "Temel Sinematografik Aygıtın İdeolojik Etkileri", **Yeni İnsan Yeni Sinema,** Türkçesi: Aslı Daldal, 1997, Sayı: 2, s. 92.

olduğu gibi kaydedilmesi ve gösterilmesi, iş sürecinin gün ışığına çıkması, ideolojinin ele verilmesi ve idealizmin eleştirilmesini sağlar."[110]

Baudry, bilimsel etkinlikle doğrudan bağıntılı olan optik araçların teknik yapısının ideolojik üretim süreci olduğu kadar bu araçların kendilerinin yarattığı ideolojik etkileri de saklayıp saklamadığını sorar. Belgesel sinema açısından bu soru iki nedenden önem taşımaktadır. Birincisi, filmin üretim süreci ve sinemanın doğası gereği kaçınılmaz olarak kurulan filmsel dünya belgesel film ya da kurmaca film ayrımı yapılmaksızın aynıdır. Her iki kategoride de, üretilen anlam sadece görüntüde değil, görüntülerin bir araya getirilme mantığındadır. Kesintisiz, akıp gitmekte olan bir zamandan alınan parçalarla, süreklilik yanılgısı oluşturulmaya çalışılır. Bu süreçte seyircinin nasıl bir rol oynayacağı yönetmenin tutumuna bağlıdır. Yönetmen seyircinin süreklilik yanılsaması içinde olmasını ister ve bu yanılsama için filmini inşa edebilir. Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* filminde kanodan ailenin tüm üyelerinin iniyormuş gibi gösterilmesi aslında bir kurgu hilesidir. Gerçekte kanoda o kadar kişi yoktur. Vertov ise filmin üretim sürecini seyircinin de görmesini ister çünkü Baudry'nin sözünü ettiği teknik temelin gizlenmesini istememektedir. Nanook örneğinde teknik bir çekim-kurgu hilesiyle bir karakterin inşa edildiği, belgesel olmasına rağmen gerçekte olmayan bir durumun tasvir edildiğini görülür. Burada asıl önemli olan Nanook karakterinin seyirciye sempatik olarak gösterilmek istenmesidir. İkincisi ise gerçeğe ulaşma konusunda bir belgesel ve bir kurmaca eşit konumda işe başlarlar. Belgeselcilerin gerçeklerden yola çıkarak filmini yapıyor olması, buna ulaşabileceği anlamına gelmez. Bu noktadan hareket edildiğinde belgeselin işlevi, görevi nedir ya da ne olmalıdır konusunda iki farklı nokta çıkmaktadır. Belgeselci gerçeği yansıtmak ya da sorgulamak arasında bir tercihte bulunur. İkincisi, belgeselcinin gerçek görüntülerden yola çıkıyor olması gerçeklik/hakikate ulaşabileceği anlamına gelmez. Ya da gerçek görüntüler yalan söz için kullanılabilir. Bu konuyu açımlamak için iki ayrı filmi örnek göstermek yerinde olacaktır. Bu filmlerden biri *Savaş Provası-Full Battle Rattle*[*] adlı belgesel bir

[110] A.g.m., s. 93.

[*] *Savaş Provası*, Tony Gerber ve Jesse Moss'un birlikte yönettikleri ABD yapımı bir belgesel filmdir. Kaliforniya'daki Mojave Çölü'nde inşa edilen yapay bir Irak köyünde Irak Savaşına gidecek olan

filmdir: İkincisi ise yarısı kurmaca yarısı belgesel olan *Guantanamo Yolu-The Road of Guantanamo.*[*] *Savaş Provası* filmi, ABD'de kurulan sahte bir Irak Köyü'nde geçmektedir. ABD'liler tarafından kurulan bu sahte köy, tıpkı bir Irak köyü gibi kurulmuştur. Iraklı sivil ve ABD'li askerlere ABD'li askerlerden oluşan bir yönetici grup tarafından roller ve senaryolar verilir. Film bu köyün nasıl kurulduğu, niçin kurulduğu, nasıl senaryonun yazıldığı ve görevlerin dağıtıldığı sorularına askerlerle yaptığı röportajlarla yanıt verir. Verilen senaryo doğrultusunda gerçekleştirilen saldırılar, yaralananlara ilk müdahale, boş zamanlarında nasıl vakit geçirdikleri ve rolleri oynayanların psikolojik durumları gösterilir. Filmdeki sahte köyde yapılmak istenenler, Irak Savaşı gerçeğini açıklamamaktadır. Sivillerin ölmemesi için, Iraklılarla daha iyi iletişim kurmak için kurulduğu söylenen köyün üst düzey yöneticileri Bush'un elinden madalya alırlar. Film ABD yanlısı tutumuyla, savaşın nedenlerini göz ardı ederek, savaşın gerekliliğini savunur. Köyü sivillere zarar gelmemesi için kurulan masum ama milyon dolarlık bir proje olarak sunar. Köydeki Iraklılar göçmenlik başvurusuna hazırlanır, Bush alkışlar arasında askerlere madalya verir, onları gerçekten savaşa yollarken, Afgan köyü kurulması için çalışmalar başladı yazısıyla film biter. Film belgeseldir, köydeki görüntüler gerçektir ancak film yalan söylemektedir. Filmde köyün sivillere zarar vermemek için kurulduğu söylenmektedir ancak gerçekte buna aldırış edilmemektedir. *Guantanamo Yolu* filminde ise üç ayrı malzeme kullanılmıştır. Stok görüntüler, film için yapılmış röportajlar, filmin konusunu oluşturan kurmaca film görüntüleri. Filmde belge görüntüler, haberler, TV haberlerinde ya da programlarında kullanılan Guantanamo hapishanesinde geçen görüntüler kullanılır. Bu görüntülerde burada tutulan insanlarla ilgili yorumlar yapılır. Dört kişinin başından çekenler kurmaca

askerlere verilen eğitimi konu alır. ABD'li askerler ve Iraklılardan oluşan oyuncular, kendilerine verilen senaryo doğrultusunda rollerinin gereğini yerine getirirler. Irak Savaşına gitmeden önce sahte Vedine Vasıl kasabasında yapay bir savaşın içinde yer alırlar.

[*] *Guantamano Yolu,* Michael Winterbottom ile Mat Whitecross'ın birlikte yönettikleri 2006 yapımı filmdir. Film yarı belgesel yarı kurmaca olarak çekilmiştir. Pakistan asıllı 4 İngiliz vatandaşın (Münir, Ruhel, Asıf, Şefik) bir arkadaşlarının (Asıf) düğününe katılmak için İngiltere'den Pakistan'a doğru yaptıkları yolculuk konu edilir. İçlerinden birinin (Münir) Afganistan'da kaybolduğu yolculukları 3 kişinin kendilerini Guantamano hapishanesinde bulmasıyla sonuçlanır. Film 3 yıl haklarında hiçbir delil bulunmaksızın hapishanede tutulan, işkenceye maruz kalan Pakistanlı gençlerin bırakıldıktan sonra kendileriyle yapılan röportajlardan, başlarından geçenlerin yeniden canlandırma yöntemiyle çekilmiş kurmaca görüntülerinden ve Guantamano hapishanesiyle ilgili kamuyoyunda çıkan haber görüntülerinden oluşmaktadır.

film yapısı içinde yeniden çekilmiştir ve filmin temel çatısını oluşturmaktadır. İkinci malzeme filme konu olan olayları yaşamış kişilerle yapılmış röportajlardır. Filmin belge görüntüleri ise Guantanamo hapishanesinde film çekiminden önce yaşananları anlatan belge görüntülerdir. Filmin konusu ise bu görüntülerde anlatılanları gerçekten yaşamış dört kişinin yolculuk sırasında oraya nasıl düştüğü ve neler yaşadığının anlatıldığı kurmaca görüntülerdir. Bu kurmaca görüntüler dört kişiden üçüyle film için yapılan röportajlar doğrultusunda çekilmiştir. Bu belge görüntüler TV kanalında ABD yanlısı propaganda yapmak için kullanılırken, bu filmde bambaşka bir anlam kazanmaktadır. Röportajlar ve röportajlar doğrultusunda çekilen kurmaca görüntüler, belge görüntülerle birlikte kullanılarak bize sunulanın aslında öyle yaşanmadığını anlatmak için kullanılmaktadır. Bu iki örnekte görüldüğü gibi gerçek görüntülerin gerçeği yansıtması, kurmaca görüntüleri gerçeği anlatma amacında belgeselden daha az güvenilir olma durumu tamamen bakış açısına ve yorumlayan kişiye bağlıdır.

Comolli de sinema tekniğinin söylemek istediğini söyleyecek yönetmen için bir araç, bir olanaktan ibaret olduğunu düşünmektedir. Louis Comolli, bir ayrıma dikkat çeker. Sinema eleştirmenlerinin büyük çoğunluğu sinema yapıtlarının estetik açıdan ideolojik ürünler olduklarının kabul edildiğini, ancak aynı durumun sinema tekniği yani araç gereç, yöntem ve kavramlar açısından yadsındığını belirtir. Alıcı, alan derinliği ve perspektif üzerinden sinema tekniği ve felsefesi arasındaki ilişkiyi belirlemeye çalışır. Comolli şöyle özetler:

"Bu eleştirmenlere göre, özün yapım ve dağıtım açısından belli bir dünya görüşüyle belli bir düzeyde ilişkisi bulunabilmekte, ancak teknik bakımdan, sinema yapıtlarının gerçekleştirilmesinde kullanılan araç ve gereçler açısından bu türden bir ilişki söz konusu olmamaktadır. Onlarca, sinema tekniği, kesinlikle tarafsız olup, kendi başına bir anlam taşımamakta, bir şey söylememektedir. Ancak, film yapanın isteğine uygun olarak ve onun arzusuna göre değişebilen şeyleri söylemesi olanaklıdır. Sinema tekniği sadece bir araçtan, bir olanaktan ibarettir."[111]

[111] Louis Comolli, "Teknik ve İdeoloji", a.g.m., s. 62.

Kameranın arkasındaki sürece dikkat çeken bir başka görüş, belgesel sinemayla ilgili yaklaşımlardan en yüksek sesli, kısa ve net açıklamayla Mitry'e aittir. Her filmi bir kurmaca olarak kabul eden Mitry, fotoğrafik bir imgenin ne olduğunu şöyle tanımlar: "Fotoğrafik bir imge: selülozik bir dayanak üstüne sabitlenmiş duyarlı bir emülsiyonun foto-kimyasal reaksiyon aracılığıyla, konu olarak seçilmiş nesnenin aydınlatılmış yüzlerinin kaydedilmesi ve bir objektifle yakalanmış gerçeğin 'mekanik' bir yeniden üretimidir."[112] Mitry, mekanik üretimin tamamen denetim dışında gerçekleştirildiğini söyler. Ona göre her fotoğrafın arkasında bir fotoğrafçı vardır. Herhangi bir gerçeği kaydetmek isteyen fotoğrafçı bir seçim yapmak, çerçevesini belirlemek zorundadır. Fotoğrafik imgenin her zaman için belli bir yorumun sonucu ve bir bakışın tanıklığı olduğunu belirtir. Tam da bundan dolayı belli bir öznellikle yüklüdür. Bir nesneye bakışın mekanik aynısıdır.[113]

Jean-Louis Baudry, sinematografik aygıtın bütünüyle ideolojik bir aygıt olduğunu, kameranın gerçek ile nesnel bir ilişki kurmasının imkânsızlığını savunur. Kamera tarafsız bir aygıttır. Kamera gerçek'i nesnel olarak aktarır. Bonitzer bu tartışmaya iki ayrı açıdan yaklaşır. Birincisi tekniğin kendisini göstermesi ve ikincisi ise aygıtın gerçekle nesnel bir ilişki kurup kurmadığı. Belgesel filme yaklaşımların sonuncusu bu noktadan hareketle bir sonraki bölümde ele alınacaktır.

1.3.2.4- Belgesel Filmi Öznel Bir İnşa Süreci Olarak Gören Yaklaşım

Pascal Bonitzer sinemanın etkisinin alan derinliğinin açılması, serilmesi ve aktedilmesi olduğunu, sinemanın bu etkiye dayanan tek sistem olmadığını, ama öteki temsil sistemlerinden daha kökten, daha mükemmel, daha derin algılandığını belirtir. Derinlik, bakışın, izleyicinin, öznenin yittiği, bölündüğü derinliktir. Bu derinlik Bonitzer'e göre yüzeyin inkârına dayanır: "Orada, salonda, bir ekran karşısında oturduğunu bilir insan; rüya görmemektedir. Bununla birlikte, gene de rüya

[112]Jean Mitry, **Sinema Estetiği ve Psikolojisi,** Türkçesi: Oğuz Adanır, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1989, s. 85.
[113] A.g.k., s. 85-86.

görmektedir."[114] Bonitzer'in altını çizmek istediği nokta seyircinin filme kendini kaptırması, kendisine sunulanı yaşaması, film hilesinin tekniğini sorgulamasına engel olmadığıdır. Bonitzer sinema tarihindeki Lebel ve Baudry'nin görüşlerine başka bir noktadan yaklaşmaya çalışır. Söz konusu tartışma Lebel'in aygıtın kendi başlarına hiçbir sonuca, hiçbir etkiye sahip olmadığı düşüncesinin karşısında Baudry'nin daha önce değinilen teknik temelin gizlenmesinin de belli bir ideolojik etkiye sahip olduğu görüşleri yer almaktadır. Bonitzer şöyle düşünmektedir:

"Gerçekten de, her şey, yukarıda göstermeye çalıştığım gibi, filmin şu sözde kendini göstermeyi nasıl kullandığına bağlıdır. Önemli olan sadece aygıtın görülmesi ya da görülmemesi değil (bunun için fark etmez demiyorum), filmin kendi alan-dışı'sıyla nasıl oynadığıdır. Önemli olan, alanın ve alan-dışı'nın, "in" uzayın ve "off" uzayın bu eklemlenmesidir: Ya "off" uzay sadece ekranın gösterdiklerine ek bir gerçeklik vermek için kullanılır (çünkü "in" uzay denen şey, objektifin çerçevelediği, ekrana yansıtılan, izleyicinin gözüne sunulan uzay parçasıdır); ya da tersine, sinematografik uzayın tamamlanmamışlığının, yarıklığının, bölünmüşlüğünün altını çizmek için "off" uzay vurgulanır. Bu son durumda, sinema klasik sinema denen süreklilik sinemasınınkinden çok farklı bir oyuna açılmış olur."[115] Godard, Bresson'un ya da Antonioni sinemasının gerçekleştirdiği de bu öteki oyundur.

Bu tartışmadaki ikinci nokta "aygıt gerçekle nesnel bir ilişki kuruyor mu, kurmuyor mu?"[116] sorusudur. Bonitzer bu sorudaki çelişkili duruma işaret eder. Ona göre kameranın 'quattrocento'dan (15. yy.'dan) miras kalan bir perspektif kodu üretmesi, gerçek ile hiçbir nesnel ilişki kurmamasını gerektirmez. Aygıtın normal göz algısının şartlarını yeniden yaratıyor olması mutlaka hedeflenen gerçek'i nesnel olarak aktarıyor olması anlamına gelmez, çünkü göz algısı yapısı gereği yanılsamaya açıktır, onun şartlarını yeniden yaratmak bir göz aldanması, bir yanılsama makinesi oluşturmak demektir. Bonitzer tartışmaya son noktayı bilimsel bir buluş olarak sinemanın başlangıcındaki icat ile icat edilen aygıt arasındaki farkı netleştirerek koyar:

---

[114] Pascal Bonitzer, **Bakış ve Ses,** Türkçesi: İzzet Yasar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, s. 10
[115] A.g.k., s. 19.
[116] Pascal Bonitzer, **Kör Alan ve Dekadrajlar,** Türkçesi: İzzet Yasar, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s. 116.

"Şüphesiz icat bilimseldi, ama aygıt bilimsel değildi."[117] Bu tanımlamada aygıtın bir araç olarak oynadığı rolün altı çizilir. Bilimsel bir buluş olan sinematograf kendi başına kullanılmamakta; arkasında göz bulunmaktadır. Aygıtın kayıt edebilme olanağı ile hangi görüntünün kayıt edileceğine ve kayıt edilen görüntünün hangi bağlamda kullanılacağına karar veren kişi arasındaki ilişki önemlidir. Çünkü icat edilen aygıt, araç olarak kullanılmaya başlamıştır. Bonitzer belgeselde sinemanın tam da dünyanın hissedilebilir bilgisi olarak doğal algı tarzında işleyip işlemeyeceğini sorar ve hangi nesnel gerçekliği kaydedeceğini sorgular. Mekanizmanın nesnelliği mi? Onu işletenin nesnelliği mi?

Belgesel ile ilgili sorduğu bu soruda dikkat çektiği nokta belgeselin gerçek adına ve aygıtın nesnelliği gerekçesiyle tuzaklarla dolu bir tür olduğudur. Görünmez olanın sahneye konulabilmesi, tek tek planlar arasında montaj sayesinde kurulan anlam, filmi yapanın niyetine göre anlamın değiştirilebileceği düşüncesi belgeseldeki tehlikenin nedenidir. Bonitzer'in bu düşünceleri belgesel sinema açısından tam da bu nedenle anlam kazanmaktadır. Çünkü montaj bir gerçeklik etkisi üretiyorsa bunun nedeni "ekrana dikdörtgen görüntü blokları veren seçilmiş çerçevelemeler olmalarıdır."[118] Bonitzer'in bu görüşü, çerçevenin, gösterilen ve gösterilmeyen, ifşa edilen ve gizlenen arasındaki ayrımı gerektirdiğine işaret eder. Seçim yapmak kaçınılmazdır; gizlenene yer yoktur. Bu da doğaldır. Bonitzer her planı algı-imge olarak iş görse de algı'dan ayırır; biçimlerin, hareketlerin, hacimlerin, kitlelerin düzenlenmesi olarak tanımlar. Belgesel bir filmde görülen her plan, Bonitzer'in yaklaşımıyla bir alan'la bir alan-dışı'nın eklemini, ayrılmasını yaratan uzaydan kesilmiş parçalardır. Planların birleşmesi, uzaydan koparılmış bu parçaların birbirine eklenmesiyle, başka görüntü bloklarının birbirine zincirlenmesiyle oluşur.

Roland Barthes, fotografik imaj konusunda *Camera Lucida* adlı kitabında, fotoğraftan önce fotoğrafın arkasındaki kişinin sübjektif bakış açısının altını çizer. Kitap boyunca bu konuya sık sık değinir:

[117] A.g.k., s. 120.
[118] A.g.k., s. 122.

"Gerçekten de belirli bir fotoğraf, göndergesinden (temsil ettiği şeyden) hiç ayırt edilmez."

"Her zaman göndergesini yanında taşır gibidir Fotoğraf."[119]

"Ben diyorum ki 'Fotoğrafik gönderge' görüntü ya da göstergenin gönderme yaptığı, isteğe bağlı olarak gerçek olan değil, ama o olmadan fotoğrafın da olamayacağı, merceğin önüne yerleştirilen ve zorunlu olarak gerçek olan değil, ama o olmadan fotoğrafın da olamayacağı, merceğin önüne yerleştirilen ve zorunlu olarak gerçek olan şeydir. Resim gerçeğe onu görmeden de öykünebilir. Söylem göndergeleri olduğundan kuşku duyulmayan göstergeleri bir araya getirir; ancak bu göndergeler birer 'khimara' olabilir, çoğunlukla da öyledir. Bu öykünmelerinin tersine, Fotoğrafta o nesnenin orada bulunmuş olduğunu asla yadsıyamam. Burada bir üst üste çakışma vardır: gerçeklik ve geçmişin çakışması."[120]

Barthes kitabında fotoğrafla üretilen gerçekliğin iki öznelliğin buluşması ile mümkün olduğunu belirtir: İzleyici ve fotoğrafın arkasındaki kişi.

Belgesel filmin sanatın antitezi olmadığının altını çizmek önemlidir. Bu düşünce özellikle belgesel filmleri belge filmlerden ayırmak açısından anlam kazanmaktadır. Fakat bununla beraber, bir belgesel film yapımcısının yeni olaylar icat etmediğini veya gerçekten oluşmuş bir şeyi estetik kaygı uğruna ya da kişisel nedenlerle görmezlikten gelemeyeceğini belirtmek gerekir. Estetik kaygı olayları çarpıtmak, değiştirmek için gerekçe olamaz. Belgesel film yapımcısı gerçeklere karşı sorumlu olan kişidir ve filmdeki etki bu sorumluluğu tahrif etmemelidir. Yaratıcılık açısından kurmaca ve belgesel film arasındaki en önemli fark bu olmalıdır. Kurmaca filmde, geçmiş daima estetik etkileri geliştirmek için yeniden düzenlenebilir; ama kurmaca olmayan filmde bu estetik etkiler akla yatkın olsa bile doğruluk sanat adına askıya alınamaz.

Hem kurmaca hem de belgesel sinemanın doğasına ilişkin görüşler özetlendikten sonra bu iki alan arasındaki sınırları tartışan kuramcılara geçerek bu bölüm sonlandırılacaktır.

---

[119] Roland Barthes, **Camera Lucida,** Türkçesi: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2000 (3. Bası), s. 19.
[120] A.g.k., s. 95.

1.4- BELGESEL VE KURMACA FİLMİN SINIRLARI

Projede belgesel görüntüler eğretileme olarak kullanılarak aşk olgusu ele alınmış, film 'kurmaca ve belgesel kaynaştırılabilir mi?' sorusuna yanıt arayacak şekilde tasarlanmıştır. Bundan dolayı tezin birinci bölümünde her iki kategoriyi birbirinden ayıran noktalara değinilmiştir. Bu amaçla önceki bölümlerde kurmaca filmin doğasının ve belgesel filmin kurmaca filmden ayrıldığı yer bakımından sinema tarihindeki tartışmalara yer verilmiştir. İncelemede, belgesel filmin ne olduğu konusunda uzlaşma sağlamanın oldukça zor olduğu görülmüştür. Bu zorluk kurmaca kavramından, film ve gerçeklik ilişkisinin katmanlı yapısından ve filmin üretim sürecinin kendisinden kaynaklanmaktadır. Bu bölümde ise, belgesel ve kurmaca film arasında bir ayrım olup olmadığı konusundaki yaklaşımlara yer verilecektir. Aralarında bir sınırın olup olmadığı, varsa bu sınırın ne olduğunun netleştirilmesi *Kırılma* projesinin biçimsel yönteminin düşünsel arka planını daha net bir biçimde aydınlatacaktır.

Tartışmada iki ayrı grup bulunmaktadır. Kurmaca ve belgesel arasında bir ayrım olduğuna inananlar bir tarafta, bu soruyu soran ve kurmaca olmayan filmin kurmaca film gibi inşa edildiğinin altını çizenler de diğer tarafta durmaktadırlar. Diğer bir deyişle, dünya hakkındaki doğruları gözler önüne seren ve kameranın önündeki gerçekleri dolaysız gösteren bir ortak belgesel film kavramını savunanlar bir yanda, bir belgeselin, tıpkı kurmaca film gibi, film yapımcısının özel niyetlerine rehberlik eden veya izleyicinin dünyaya bakışını ikna eden bir ürün olduğunun altını çizenler de diğer yanda durmaktadır. Farklı bakış açılarının ortaya çıkmasına ise belgesel film ile ilgili yeni açılımlar sağlayan tartışmaların yapılmasının, eski filmlerin bu yeni görüşlerin ışığı altında ele alınmasının, yeni kuramsal çalışmaların ve filmlerin katkı sağladığı açıktır.

İki kategori arasında bir ayrımın yapılamayacağına inananlar şu görüşleri savunurlar: Gerçekliğin her temsili yapay olarak inşa edilmiş kurmaca filmden daha fazlası değildir. Belgesel filmler belirli bir bakış açısından ve bir amaç doğrultusunda yapıldığından kaçınılmaz olarak bir öznelliği yansıtır. Dünya hakkındaki algılarımızı kaçınılmaz olarak inançlarımız, varsayımlarımız, hedeflerimiz ve tutkularımız

yönlendirir. Bu bakış açısıyla bazı belgesel film kuramcıları belgeselin kurmaca olduğu görüşünü savunur.

Kurmaca olmayan filmlerde nesnellik olasılığının reddedilmesinin en önemli nedeni, film yapım sürecinin seçmeyi, materyalin manipülasyonunu, yorumlamayı ve bakış açısını gerektirmesidir. Bu bakış açısına göre seçme ve yorumlama olmadan bir belgesel film deneyimi gerçekleştirmek mümkün değildir. Metz kurmaca ve kurmaca olmayan arasındaki ayrıma dair en net ifadeyi dillendirir. Metz her filmin kurmaca olduğu görüşüne sahiptir.[121] Buna benzer bir görüş M. Renov tarafından öne sürülür.[122] Bu görüşün teorik temeli ilk kuramcılara kadar gider.

Bela Balazs, görüntünün film yapımcısının kendini ifade etmesinden bağımsız olamayacağını, her sanat eserinin sadece nesnel gerçekliği değil, aynı zamanda sanatçının öznel kişiselliğini de sunduğunu düşünür. Dahası bu kişisellik onun şeylere bakma biçimini, onun ideolojisi ve sürecin sınırlamasını da içerir. Tüm bunlar istemeyerek de olsa görüntünün içine yansıtılır. Her görüntü gerçekliğin sadece bir parçası değildir aynı zamanda bir bakış açısıdır.

"Balazs, kenarda bulunan tarzları inceleyerek sinema biçimleri üzerindeki çalışmasını sürdürmüştür. Onun uç noktalarına bakarak, sinemasal şeklin kanun ve kurallarını görebilmeyi ümit etmektedir. Balazs'a göre sinemanın dış bölgeleri bir yanda avant gadre veya soyut filmler ile diğer yanda saf belgeseller, eğitim filmleri, haberler ve kurgusal filmlerin geleneksel türleri yer almaktadır"[123] Balazs filmi tamamen öznel bulmaktadır. Böylece, film yapımcısı hem gerçekçi, hem de biçimsel olmalıdır; o, hem kaydedip, hem de açıklayabilir. Balazs için, kişisel bir bakış açısı her çekimde kaçınılmazdır.

Balazs'ın sinema tarihinin klasikleri arasına girmiş bu görüşleri belgesel sinema üzerine bir başka klasik yapıtta benzer şekilde karşımıza çıkar. ***Belgesel: Kurmaca Olmayan Filmin Tarihi*** adlı kitabında Barnouw, belgesel ve objektiflik arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Objektiflik kavramının yorumlamayı reddettiğini; belgeselcinin ise

[121] Christian Metz, "Imaginery Signifier", **Screen,** Vol. 16, No: 2, 1975, p. 47.
[122] Michael Renov, "Truth About Non-Fiction Film", **Therozing Documentary,** op. cilt.
[123] Dudley Andrew, a.g.k., s. 109.

medyadaki herhangi bir iletici gibi sonsuz sayıda tercihler yaptığını belirtir. Bazı belgeselcilerin yanlı olmakla suçlandıklarını, bunun ise elbette saçma bir inanış olduğunu belirtir. Barnouw görüşlerini şöyle özetler: Belgeselciler sonsuz sayıda seçim yaparlar. Konuyu, kişileri, manzarayı, açıları, lensleri, yakınlığı, sesleri, kelimeleri seçerler. Her bir seçme belgeselcinin bakış açısını açıklar; kabul etsin ya da etmesin, kaçınsın ya da kaçınmasın. Objektif olduğuna inanan herhangi bir belgesel grup sadece özel bir geçerliliğe sahip ve herkesin kabul ve takdirini arzuladığı tercihlerinin bir inanışını ileri sürüyordur. Her ilk adımının, konu seçiminin arkasında bir güdü veya bir takım güdüler vardır.[124]

Belgesel ve kurmaca arasında bir ayrım kalmasını savunanlar Bill Nichols, Roger Odin, Carl Platinga gibi kuramcılar da vardır. Carroll, Balazs'ın yukarıda söz edilen bakış açısı kavramına ve bakış açısının birden çok noktaya işaret edebileceğine değinir: Bakış açısı özel bir kurgu şemasına; kameranın konumuna (kameranın bakış açısına veya perspektife), anlatıcının ve/veya yazarın bakış açısına, yaratıcının kişisel bakış açısına işaret edebilir. Şüphesiz beş bakış açısı kavramı eş zamanlı olabilir. Carroll, her yeniden temsil çekimin bir bakış açısına sahip olduğunu ve kameranın bakış açısının aynı zamanda kişisel bakış açısı olduğu fikrini kabul eder. Hatta tartışmayı biraz daha ileriye götürerek filme çekmenin kendinden geçme olduğunu, Freud'dan yararlanarak çerçevelemenin gizli ilgilerle, görünüşteki rasgele davranışların ise gizlenmiş güdü, arzu ve isteklerle açığa çıkabildiğini söyler.[125]

Carroll nesnellik karşıtı görüşlerin güçlü olduğunu kabul eder. Ancak Carroll, bu tartışmaların birçoğunda kullanılan merkez kavramın-nesnellik, öznellik, kurmaca ve belgeyi içeren- anlam belirsizliği ile tamamen yanlış kavramlar olduğunu düşünür.[126] Öznellik ve nesnellik arasındaki başka bir tehlikenin varlığına işaret eder. Farklı türdeki çabalar arasında hala ayrım yapmak zorunda kalındığından bahseder. Örnek olarak da Wiseman'ın *Hospital* filmi ile Maya Deren'in bilerek isteyerek kişisel *At Land* filmini örnekler. Ancak 'Bu sınırlar nasıl çizilecek?' sorusunu sormaktan da kendini alıkoymaz.

[124] Eric Barnouw, a.g.k., s. 344.
[125]Noël Carroll, "From Real to Reel: Entagled in Nonfiction Film", **Theorizing Moving Imaje,** Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 228.
[126] Ibid., p. 224.

Carroll, büyük ihtimalle *'nesnel/öznel'* ayrımına çok fazla benzeyen bir şeyleri yeniden eski haline iade ederek değerlendirmesini yapar, belki Deren'in *'öznel-öznel'in* aksi olarak, Wiseman'ın filmini '*nesnel-öznel*' olarak isimlendirmeyi önerir. Sonuç olarak, tüm filmler, kurmaca olmayan filmler de dâhil, zorunlu olarak kişiseldir, '*özneldir'*, bir bakıma tarihseldir ve bilimsel yazım değildir.[127]

Carroll, kurmaca olmayan film özneldir iddiasının sadece bakış açısı hakkında kafa karışıklığına bağlı olmadığını, aynı zamanda öznellik ve nesnellik kavramları hakkında da olduğunu belirtir. Carroll kurmaca olmayan tüm filmlerin gerçekten kurmaca olduğu görüşünü benimsemez.[128]

Carroll'un ifadesini açmak gerekirse, belgesel ve kurmaca arasındaki ayrımı, atıfta bulundukları dünyanın farklılığına dayandırdığı göze çarpar. Kurmaca olmayan filmler gerçek dünyaya atıfta bulunurlar. Kurmaca filmler ise olası dünyanın parçasına atıfta bulunur. Elden geldiğince kurmaca filmde bilgi iddiası söz konusu değildir. Kurmaca ve kurmaca olmayan film aynı anlatı araçlarına başvururlar. Her iki kategori de kurgusaldır. Biri kurmacadır, diğeri kurmaca olmayandır.

Benzer bir yaklaşım Minh-Ha tarafından da ortaya konur. Minh-Ha da tartışmada belgesel ve kurmaca arasında yöneldikleri dünyanın farklılığından kaynaklanan bir ayrım olduğunu düşünür. Bu fark hayal edilen ve gözlemlenebilen dünyanın farklılığı ile ilgilidir. Minh-Ha bu iki kategori arasındaki fark konusunda net olunması gerektiğini belirtir. Sorunun teknik değil, materyal sorunu olduğunu düşünür. "Eğer materyal aktüel ise o film belgeseldir. Eğer materyal bulunmuş ise, film belgesel değildir. Eğer terimlerin kullanımında karışıklık varsa, kullanımı durdurun. Sadece filmlerden konuşalım."[129]

Bill Nichols, belgesel ve kurmaca arasındaki farkı özetlerken filmin kurulma aşamasında bir fark olmadığını belirtir. İki form eşit olarak kurulur. Nichols kurmaca ve kurmaca olmayan arasındaki ayrımı şu şekilde ortaya koyar. İki kategori farklı bir

[127] Ibid., pp. 226-227.
[128] Ibid., p. 237.
[129] Trinh T. Minh-Ha, op. cit., p. 78.

dünyaya yönelir: 'herhangi bir dünya' ve 'belirli bir dünya'.[130] Nichols'ın ayrımı aynı konuyu alan biri belgesel diğeri kurmaca iki ayrı film açısından ele alındığında da oldukça temiz bir ayrıma neden olur. İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasındaki Yahudi soykırımı ile ilgili sayısız sayıda film vardır. Kurmaca filmler örneğin *Hayat Güzeldir*[*] konuyla ilgili herhangi bir dünya sunar. Yönetmen savaşı, Yahudi soykırımını oğluna oyun gibi anlattığı kişisel bir dünyadan sunar. Belirli bir kişiye, duruma, gerçekten yaşanmış bir olaya işaret etmez. Derdini kendi tasarladığı öyküyle anlatmayı denemiştir.

Nichols, belgesel ve kurmaca arasındaki kesin ayrımı ortaya koyar. Ona göre kurmaca filmler hayal dünyasını belgesel filmler ise tarihsel dünyayı sunar. Belgesel filmler, bir hikâye anlatsalar da, onlar eğlenceden ziyade bilgi verme amaçlıdırlar ve aklı başında bir söyleme sahiptirler. Nichols'un bu görüşleri Renov'un makalesindeki[131] görüşlerle benzerlik taşır. Kurmaca olmayan film çalışmalarındaki gittikçe artan anahtar soruların- görüntünün ontolojik durumu, yeniden sunumun epistemolojisi, film üzerine tarihsel söylemin olası gelişmeleri- gösterilenin kurgusallığının anlaşılmasını baskıladığına işaret eder. Renov, kurmaca olmayan ile ilgili şu yorumda bulunur: "gerçekten de, kurmaca olmayan kurgusal unsurlar, dünyanın objektif temsilinin yaratıcı müdahalenin zorunluluğu ile karşılaştığı anları içerir."[132] Kurgusal unsurların arasına bir karakterin inşasını da eklemek gerektiğini belirtir.[**] Renov'un tartıştığı nokta, belgesel filmin kurmaca filmlerin kullandığı tüm yöntem ve planları kullandığı, tüm söylem formlarının statüsünü paylaştığıdır. Bu nedenle kurmaca ve belgesel arasındaki ilişkide kurmaca olmayan filme atfedilmesi sakıncalı noktalara özellikle

---

[130]Bill Nichols, "Telling Stories with Evidents and Arguments", **Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary,** Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 107-134.

[*] *Hayat Güzeldir* (La Vita é Bella- 1997), Roberto Benigni'nin filmidir ve Yahudi bir babanın oğlunu ve karısını Yahudi oykırımından koruma çabasını anlatır. Oğlu ve karısı ile birlikte esir düştükten sonra oğluna savaşın çıktığını anlatmak yerine, her şeyi bir oyun gibi anlatır ve ona inandırır. Savaş bittiğinde baba ölmüştür, çocuk annesine kavuşur.

[131] Michael Renov, "Introduction: The Truth About Non-Fiction", **Theorizing Documentary,** Ed. by., Michael Renov, op. cit., p. 2.

[132] Ibid., p. 2.

[**] Renov'un bu noktada verdiği örnek, Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* filminde Nanook karakterini inşa ettiğinin de eklenmesi gerektiğidir. Daha önceki bölümlerde Nanook ve ailesinin sempatik gösterilmek için kanodan indikleri sahne örneklendirilmiştir

işaret eder. Altını çizdiği nokta şöyle açıklanabilir: 'Kurmaca olmayan' etiketi, anlamlı bir kategorizasyonken, gerçekte, kurmaca olmayanın kurgusal unsurlarını önemsememeye rehberlik edebilir. Renov belgesel ya da kurmaca olmayan film ile kurmaca filmin birbirinden nasıl ayrılması gerektiği sorusunu sorar. Onun açıklaması filmin yaratıcı işleme süreci ile belgeselin yöneldiği dünya arasındaki ilişkiyle ilintilidir: "Sadece kurmaca filmlerin izleyicinin hayal gücü, idealleştirilen biçimlerin etki alanı, fantezi, özdeşleşme, geriye döndürebilir zaman ve alternatif mantığa başvurduğunu varsaymak mahzurlu olurdu. Belgesel ve kurmaca arasındaki kompleks ilişki hakkında, iki etki alanının birbirinin yerine ikame ettiği söylenebilir."[133] Renov, belgeseli kurmaca filmin içine yerleştirerek yıkmaz. Onun tanımlamasında kurmaca filmin izlediği yolları belgesel filmin de içerdiği vurgusu vardır. Bütün film formlarında olduğu gibi kurmaca unsurların belgeselde olduğu savunulur. Bunların paylaşılmasına rağmen, Renov belgeselin varlığını söylem tarzı gibi ele alır.

Barsam da "Kurmaca Olmayan Film Düşüncesi" (The Nonfiction Film Idea) adlı makalesinde kurmaca ve belgesel arasındaki karşılaştırmasında yaratıcılığın bir ayrım ölçütü olmaması gerektiğinden söz eder.[134] Lindsay Anderson'ın "Free Cinema" adlı makalesindeki düşüncelerine değinir. Belgesel filmlerin cansızlıkla/donuklukla eş anlamlı tutulmaması gerektiğini, kesinlikle buna ihtiyacı olmadığını belirtir. Barsam'a göre belgesel en heyecanlı ve tahrik edici çağdaş sanat formlarından biridir.

Barsam'ın kurmaca ve belgesel karşılaştırması yapılırken problemli bulduğu bir nokta vardır. Kurmaca olmayan sayısız sayıda cansız örnek bulunmaktadır. TV eğitim filmlerinin, gezi filmlerinin, bilgi adı altında yapıldığını ve bu filmlerin yaratıcılıktan ziyade eski bir inanışla bilgiçlikleri ile daha değerli olduğunu belirtir. Buna karşılık sayısız sayıda sıkıcı, donuk kurmaca film de olduğunu ve bu filmlerin sıkıcılığının yönetmene, o filmin tek başına performansına bakılarak değerlendirildiğine dikkat çeker. Buna karşın kötü bir belgesel filmin tüm bir kategoriye atfedildiğinin altını çizer. Bu nedenle kurmaca olmayan ve kurmaca filmleri yaratıcı-daha az yaratıcı ya da

[133] Ibid., p. 3.
[134] Richard Meran Barsam, "The Non-Fiction Film Idea", **Non Fiction Theory and Critisim,** op. cit., p. 13.

önemli-daha az önemli diye karşılaştırmanın yararsız olduğunu, her ikisinin de kendi amacında önemli, kendi amacında yaratıcı olduğunu düşünür.[135] Barsam, kurmaca olmayan filmlerin özelliğinin kolayca ayırt edilebileceğini düşünür. Kurmaca olmayan film kurmaca durumlardan ziyade gerçek/hakiki olayları dramatize eder. Kurmaca olmayan film yapımcısı kişisel bakış açısı ve kamerası ile gerçek/güncel hakiki olaylara, kişilere, süreçlere, durumlara odaklanır ve onları yaratıcı bir yoruma çevirmeye gayret eder."[136] Barsam'ın tanımında kurmaca olmayan/belgesel filmler en iyi bilgilendirmeyi yapmak zorunda oldukları için değerli değildir, onların da değerini belirleyecek olan yaratıcı olup olmadığı, sanat olup olmadığıdır. Barsam kurmaca bir film için yaratıcı olup olmadığının tartışılmadığını ama belgesel film için tartışıldığını belirtir.

Eitzen de yaratıcılık açısından belgesel ve kurmaca filmi karşılaştırır. Spike Lee'nin *Okul Yılları-Scholl Daze* gibi alegorik bir kurmaca filmin nasıl belgeselden ayrılabilir sorusuna geri döner. Eitzen'e göre, iddialı bir duruş sadece belgesele özgü bir alan değildir. Eitzen, Platinga'nın işaret ettiği gibi, kurmaca filmlerin de böyle bir duruşa sahip olabileceğini belirtir. Ama bir noktaya dikkat çeker. Kurmaca filmler gerçeklik hakkında bir iddiada bulunduklarında, gerçek dünya ve yansıtmak istedikleri olay arasında bir benzerlik ya da analoji kurmak niyetindedirler. Kurmaca da benzerlik iddiasında bulunabilir ama belgeseller doğruluk iddiasındadır. Platinga'nın görüşlerine değinerek Eitzen, kurmaca filmlerin iddiada da bulunabildiğini veya artistik doğrular içerdiğini ancak belgesellerin ek olarak gerçekten oluşmuş özel bir olayın sunumu olduğunun altını çizer.[137]

Dirk Eitzen doğruluk iddiası örneğini verirken bir noktayı daha hatırlar. İnsanların her zaman belgeseli bir tartışma olarak görmeyebileceği, belgesellerin doğruluk hakkında yapabileceği iddiadan tamamıyla ilgisiz ve farklı bir noktada da olabileceğini düşünür. Bu tezini güçlendirmek için Ken Burns'un *Civil War* adlı bir filmini örneklendirir. Filmin final sahnesinde duygusal bir aşk mektubu vardır. Bu mektup asker Sullivan Ballou tarafından ölmeden önce karısına yazılan bir mektuptur.

[135] Ibid., pp. 13-14.
[136] Ibid., p. 14.
[137] Dirk Eitzen, "When is a Documentary Film?: Documentary as a Mode of Reception", **Cinema Journal,** Vol. 35, No: 1, 1995, pp. 86-87

Eitzen bu mektubun okunduğu sahneyi örnekler çünkü bu sahne ne bir tartışma ne de hakikat iddiası taşımaktadır. Gerçekten savaşta ölen bir askerin ölmeden önce karısına yazdığı orijinal bir mektuptur. Eitzen, bu sahnenin inandırıcı bir gücü olduğuna şüphenin olmadığının altını çizer.[138]

Eitzen'in *Civil War* adlı film üzerinden verdiği bu örnek belgesellerin omzuna yüklenen doğruluk iddiasının zorunlu olmadığını göstermek bakımından önemlidir. Bir belgesel film mutlaka tarihsel olaylar, olgular hakkında olmak zorunda değildir. *Tiyatro Tutkunları*[*] adlı filmde olduğu gibi kişilerin psikolojik gelişimleri üzerine olabilir. Belgesel, Berlin'deki ünlü Ernst Busch Tiyatrosuna girmek isteyen yüzlerce kişi arasından dört gence odaklanır. Bu kişilerin konservatuar sınavlarına hazırlık aşamasından, öğrencilik yıllarına ve ilk iş deneyimlerine kadar geçen süredeki gelişimlerini gözlemler. Oyuncu adaylarının, kişilikleri ve tiyatro tutkuları ile okulda verilen eğitim arasında gidip gelmeleri, hocalarıyla çatışmaları, büyüme sorunları, zayıf noktaları ve güçlü yanlarıyla kendilerini ortaya koydukları oldukça samimi bir filmdir.

Eitzen'in, Bill Nicholls, Noël Carroll ve Carl Platinga'nın düşüncelerini merkeze alarak kurmaca olmayan film tanımlamalarını ve eleştirilerini yaparken üzerinde durduğu bir başka nokta, kurmaca olmayan filmin statüsü ve doğası hakkındaki tartışmalara önemli bir katkı sağlamasıdır. Eitzen belgesel ve kurmaca arasındaki ayrıma ilişkin bir soru yöneltir. Belgesel ve kurmaca arasındaki ayrım, bir tartışma ya da bir iddia ortaya koymasına bağlı değildir. Doğruyu söylemesine bağlı olarak da değişmez. Yalan söylüyor olabilir mi sorusunun sorulması kurmaca filmden belgeseli ayıran temel sorudur. Bu sorunun yanıtı için Michael Block'un 1972 tarihli *No Lies* adlı filmini örnekler.[139]

Yalan söylüyor olabilir mi sorusu gerçek yaşamdan yola çıkarak yapılmış olan bir kurmaca film için bile sorulmamalı mıdır? Peki, gerçek olayları yanlış, bilerek ya da bilmeyerek, yorumluyorsa? Gerçek bir hayat hikâyesinden yola çıkıyor ve hikâyeyi

---

[138] Ibid., p. 87.

[*] Tiyatro Tutkunları (Dıe Spielwütigen–2004.), Andre Veidel'in yönettiği belgesel filmdir ve 24. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde (2–17 Nisan 2004) gösterilmiştir.

[139] Dirk Eitzen, "When is a Documentary Film? Documentary as a Mode of Reception", op. cit., pp. 93-94.

yanlış yorumluyorsa kurmaca bir film olduğu için seyirciler ya da eleştirmeler bu soruyu soramazlar mı? Gerçekten yaşanmış bir olayı ya da durumu ele alan filmleri, örneğin 2. Dünya savaşı ile ilgili sayısız savaş filminden birini ele alalım. *Çöküş*[*] 2. Dünya Savaşı'na Hitler'in son günleri çerçevesinde odaklanır. Filmin senaryosu, anılardan, tarihçinin yazdığı bir romandan yararlanılarak yazılmıştır. Son tahlilde senaryo yazarının bakış açısı doğrultusunda tüm bu gerçek malzeme derlenmiştir. *Çöküş* filminin Hitler'in son günlerini ele alan belgesel filmlerden tek farkı, profesyonel oyuncularla yeniden kurulan dekorlar ve o döneme ait kostümlerle çekilmesidir. Bir tek nokta dışında herhangi bir belge görüntü ya da ses kullanılmamıştır. Bu durumda yalan söylüyor olabilir mi sorusu bu film için yine de sorulamaz mı? Ya da tam tersi, yeniden kurulan ve tarihi bir geçekliğe dayanan bir film ile yanlış bağlamda ele alınan ve yorumlanan belge görüntülerden oluşan bir belgesel film arasında ne fark vardır? Aynı soru pekâlâ *Çöküş* gibi filmler için de geçerli değil midir? *Çöküş* filminde anılarından yararlanılan Hitler'in sekreterinin röportajı da vardır. O döneme ilişkin özeleştirisini yapan Traudl Junge, filmin işaret ettiği dönemin sağlamasını da yapar. Bu noktada Eitzen'in iki kategoriyi ayırt etmek için sorduğu soru belgesel kategorisine ait bir soru olmaktan çıkar. Yalan söylüyor olabilir mi sorusu gerçeklerden yola çıkan bir film için de geçerli olacaktır. Kurmaca ya da belgesel gerçek bir yaşamdan yola çıkan yönetmenin akıl süzgeci, malzemeyi nasıl değerlendireceğini belirler. Bu noktada belgeden yola çıktığını söyleyen her iki kategorinin yönetmeninin belgeye dair bilinçli bir biçimde yalan söylemesi kabul edilemez. Ama bununla birlikte Eitzen'in altını çizdiği gibi doğruluk iddiası her iki kategori için de geçerli olabilir. Yalan söylüyor olabilir mi sorusu ise sadece gerçeklerden yola çıktığını söyleyen kurmaca filmler için de sorulabilir.

Dirk Eitzen, bir film türü olmaktan daha çok, belgeseli bir kavrayış ve kabul olarak ele alınır. Platinga ise Eitzen'e verdiği yanıtta düşüncelerinin anahtar noktasındaki görüşlerinin tahrif edildiğini belirtir. Eitzen, Platinga'nın belgeseli tarihsel

[*] 2004 yapımı, Alman filmidir. Yönetmenliğini Oliver Hirscbiegel yapmıştır. 1945 yılında Hitler'in son günlerini anlatır. Bernd Eichinger senaryosunu Joachim Festin'in yazdığı "Inside Hitler's Bunker" adlı romandan esinlenerek yazmıştır. Son günlerine ait anılar Hitler'in sekreteri Traudl Junge'ın anılarına dayanır.

gerçeklik hakkında doğruluk iddiası ya da tartışma yaratan filmler olarak ele aldığını belirtmiştir. Platinga ise bu noktada düşüncesinin daha karmaşık olduğunu belirtir ve Eitzen'in kendi düşüncelerini yanlış tarif ettiğinin altını çizer. Doğruluk iddiasının kurmaca olmayan filmlerde merkezde olduğunu düşünmediğini belirtir.[140]

Platinga *Oz Büyücüsü* filmini örnekler ve şöyle bir yorumda bulunur: Eğer bir araştırmacı kurgusal *Oz Büyücüsü* filminin set tasarımını bir belge olarak kullanmak isteseydi? Film bir belge olarak kullanılabilir ama bu onun belgesel olduğu anlamına gelmez. Dahası, isimlendirmeye alışık olduğumuz yapay terimler toplumsal sıfatlardır ve sıklıkla geleneksel işlevleri ifade eder. Kurmaca olmayan film kategorisi kurmak iletişimi kolaylaştırır ve geleneksel işlevlerini yeniden düzenler. Bazı filmlerin kurmaca diğerlerinin kurmaca olmadığını düzenlemek geleneksel olmayan kullanımları kınama anlamına gelmez.[141] Platinga bu noktada Eitzen ile aynı fikirde olduğu noktayı belirtir. Seyircilerin algı biçimlerini alışmaları gerektiği noktasında hem fikirdir. *Oz Büyücüsü* filmi kurmaca bir filmdir ve Platinga geleneksel olmayan bir yolla filmi bir belge olarak kullanır. Temel düşüncesi ise *Oz Büyücüsü* filminin bir belge olarak kullanmanın ve ona belgesel film demenin ayrı şeyler olduğudur.

Fotoğrafik yeniden sunumun doğası ile ilgili Currie'nin ileri sürdüğü iki kavram belgesel ve kurmaca arasındaki farkın ne olduğu konusuna yeni bir açılım getirir. Bu iki kavram 'İz' ve 'Tanıklık' kavramlarıdır. Currie, iz ve tanıklık arasındaki farkı anlamak için resim ve fotoğrafı karşılaştırmayı önerir. Resim konusunun tanıklığı iken fotoğraf konusunun bir izidir. Currie, fotoğrafın konusunun izini dünyaya bırakmasına karşın, her ne kadar konusunun görünüşünü bize iyi anlatsa da resmin bir iz olmadığını düşünür. Kameranın önündekini kaydetmesi ve ressamın ne düşünüyorsa onu resmetmesi nedeniyle Currie, tanıklık olarak adlandırdığı şeylerin temsil etme doğalarının izden farklı olduğunu savunur.[142] Currie bu konuyla ilgili de şöyle bir örnek verir: "Film yapımcısı Roma İmparatorluğu'nun çöküşü ile ilgili bir filmde Romalı

[140] Carl Platinga, "Carl Platinga Responds to Dirk Eitzen's "When is a Documentary as a Mode of Reception", **Cinema Journal,** Vol. 36, No. 1, 1996, p. 94.
[141] Ibid., p. 95.
[142] Gregory Currie, "Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs" **Philosophy of Film and Motion Pictures,** op. cit, p. 142.

vatandaşların, Barbarların suyu zehirlediği için öldüklerine inanmış olabilirdi. Biz de filmde hasta insanları gösterdiğinde inanabilirdik. Eğer film yapımcısı yanlışsa, insanlar sudaki borulardan zehirlenmişse, o halde onun filmi kasıtlı zehirlenme sonucu hastalanan insanları kaydetmez. O elde olmayan nedenlerden dolayı zehirlenerek hasta olan insanları kaydeder. Bu nedenle fotoğraf izdir ve olaylar olmamışsa –Roma İmparatorluğu'nun Barbarları zehirlenmesi gibi- iz bırakamazlar."[143] Currie'nin verdiği bu örnek Eitzen'in 'Yalan söylüyor olabilir mi ?' sorusuna yanıt vermektedir. Currie'nin bu örneği verirken amacı eğer belgesel film yanlış yola saptırıyorsa, onun doğası gereği yanlış yola saptırıyor olmadığını kanıtlamaktır. Currie'ye göre film yapımcısı yanlış sonuçlar çıkarırsa bu yanlış çıkarsamalar sonucunda film yanlış yola sapar. O zaman kurmaca bir filmle belgesel filmdeki kanıtları karşılaştırmak gerekir. Currie *Gizli Teşkilat-North by Northwest*[*] filminde Gary Grant adlı oyuncunun görüntüsü hem Grant'ın hakikate uygun izidir. Ama aynı zamanda bu görüntü Roger Thornhill kurmaca karakterinin sunumu gibi ek bir işleve daha sahiptir. Bunun tersine, bir belgeseldeki bir fotoğrafik görüntü, bu ek işlevi eksilttiğini belirtir. Bir fotografik görüntü, örneğin, *Zamanın Kısa Tarihi-A Brief History of Time*[**] filmindeki Stephen Hawking'in bir fotoğrafik görüntüsü, sadece Hawking'dir ve daha fazlası değildir. Yukarıda ikinci durumda, Currie, belgesele yüklediği imtiyazlılığı iz fikrine başvurarak korumayı dener. Currie, fotografik görüntünün, esas itibariyle, operatörün inancı veya bir nesnenin veya kaydedilmiş bir olayın algısından bağımsız olarak dönüştüğünü, *Casablanca* filminde, Humprey Bogart'ın performansını bu dünyaya bırakan bir kanıt olduğunu belirtmek ister. Bu noktada Casablanca'nın bu durumdan dolayı belgesel değerinin olabileceği ama bunun bir belgesel olduğu konusunda yanlış anlaşılmaya yol açmaması gerektiğinin altını çizmek ister. Her ne kadar gerekli olmasına rağmen, kanıt olması bir şeylerin belgesel olması için yeterli değildir. Her filmin bir belgesel olduğu mantığına zayıf da olsa izin verip tartışmaya devam ettiğinde her film, filmdeki her

[143] Ibid., pp. 143-144.

[*] North by Northwest (1959) Cary Grant ve Eva Marie Saint'in başrollerini paylaştığı Alfred Hitchcock yönettiği bir filmdir.

[**] A Brief History of Time, Stephan Hawking tarafından 1988 tarihinde basılan bilim kurgu kitabıdır. Erol Morris 1991 yılında aynı adlı bir belgesel yapmıştır.

parçanın bir bakıma belgesel olduğu sonucuna varılacağına dikkat çeker. Currie görüldüğü üzere, fotoğraflar ya da film görüntülerinin potansiyel olarak, en azından iki temsil işlevine sahip olduğuna dikkat çeker: Görüntüler fotoğraf ve kanıt olduğundan dolayı temsil eder. Ama fotoğrafın bir başka temsil rolü daha vardır: Bu rol onun ilgili olduğu anlatıyla zorla kabul ettirilen roldür. Bu, fotoğraf ve film imajlarının kurmaca öyküler veya gerçekten olmuş olayların yeniden yaratımlarının bize sunma işlevi olduğudur.[144]

Bu noktada da iki ayrı kurmaca filme değinir. Birincisi tamamen kurmaca bir filmdir. İkincisi ise gerçekte olmuş bir olayın kurmaca filmidir. *Casablanca*[*] filmindeki görüntüler Bogart ve Bergman'ın izidir. Ama aynı zamanda kurmaca karakterler Ilsa ve Rick'in yeniden sunumudur. *Başkanın Tüm Adamları-All the President's Men*[**] filminde ise, Hoffmann and Redford'un görüntüleri, kanıt olarak aynı zamanda gerçek ama olmayan kişiler Woodward ve Bersntein'i yeniden sunarlar. Burada bu belgeselin anlatıyla ilişkili olmadığı anlamına gelmez, tam tersine anlatı belgeseli kuran unsurlarından biridir. Gerçekte olmuş ancak varolmayan karakterlerin görüntüleri onların nedensel kökleri vasıtasıyla anlatının bağlantılı olduğu her ne varsa o anlamı iletmeye ya da iletmeye yardımcı olmaya uygun olmak zorundadır. Currie burada iki sinemasal görüntü arasındaki ayrıma dikkat çekmek ister. Anlatıya yardımcı anlam ve bunun gibi anlatıdan elde edilen anlam. *Roger and Me* film anlatısında Michigan görüntüleri Flint'in temsilinin etkisine yardım eder. *Robin Hood-The Adventures of Robin Hood* filminde kullanılan California görüntüleri film anlatısından Sherwood Forest'in sunumunun nitelini elde eder. Birinci durumda içerik bizi fotoğrafik içerikle ilgilendirir, ikinci durumda o anlatının içeriğidir.[145]

Currie, *Başkanın Tüm Adamları* filminde-dramatik yeniden yapım olarak adlandırır Currie bu filmi- 'yeniden inşa ettiği olaylarla ilgili yanlış inanış altına alırsa?' sorusunu sorar. Anlatıyla uyumlu bir biçimde, olmamış ya da yaşanmamış olayları

[144] Ibid., p. 145.
[*] Casablanca 1942 tarihli Michael Curtiz'in yönettiği Humprey Bogart ve Ingrid Bergman'ın başrollerini oynadığı filmdir.
[**] All the President's Men, 1979 yapımı Alan J. Pakula'nın yönettiği Dustin Hoffman ve Robert Redford'ın başrollerini oynadığı filmdir.
[145] Ibid., p. 146.

olmuş ya da yaşanmış verdiği takdirde, Currie bu durumun belgeselde yanlış yola sokma olduğunu belirtir. "Bu belgeseldeyse, yanlış yola sokuyordur. Film görüntüleri onlar neyin kaydı iseler basitçe onu sunarlar. Bununla beraber yapan filmsel kayıtla uyuşmayan şeylere inanabilir ve/veya bizi inandırmak isteyebilir. Bu klasik belgesellerin sadece kurmaca filmlerden değil aynı zamanda dramatik yeniden yapımlardan ayrı olmasının bir başka nedenidir."[146]

Currie, iz ve tanıklık kavramlarıyla farklı film örnekleri arasındaki sinemasal görüntülere değinir. Üç ayrı film örneği verir. Her bir film birbirinden ayrı niteliktedir. Biri belgeseldir. Diğeri kurmacadır. Sonuncusu ise gerçek bir olaydan yola çıkarak yapılan kurmaca bir filmdir. *Roger and Me* filmindeki görüntüler, olaylar ve onların içerdiklerinin kamerayla kaydedilen görüntülerini temsil ederler. Bundan dolayı görüntüler Flint'teki olayları, endüstri problemlerini ispatlamaya destek olur. Ama *Casablanca* filmindeki görüntüler kurmaca anlatı için hiç varolmayan Ilsa ve Rick'in temsilleridir. *Başkanın Tüm Adamları* filmindeki görüntüler ise Watergate skandalı hakkında olaylara dayanan anlatıyı destekler, bunu gerçekte varolan Woodward ve Berstein'in temsillerini sunarak yapar.

Burada sinema tarihinden birkaç filmi örneklendirmek uygun görünmektedir. Sinema tarihinde çok sayıda canlandırma kullanan belgesel film olduğu gibi, gerçek görüntülerin kullanıldığı kurmaca filmler bulunmaktadır. Örneğin General Patton filminde General Patton İngiltere'de İngilizlerin ve Amerikalıların dünyayı birlikte yöneteceği ile ilgili bir konuşma yapmaktadır. Filmde konuşmanın ardından bu konuşma ile ilgili siyah-beyaz gerçek görüntüler görülür. Görüntüler kurmaca filmde yeniden yaşatılan bu konuşmanın gerçek görüntüleridir. TV'den bu konuşmanın tepki çektiği ile haber görüntüsü verilir. Film gerçek bir olaydan filme alınmıştır. Filmin senaryosunun kaynağını yaşanmış gerçeklerin yaratıcının süzgecinden geçerek yeniden yapılmasıdır. Yeniden yapımın dayandığı yaşanmış olaylara ilişkin gerçek görüntüler filmde kurmaca görüntüler ile birlikte kullanılmıştır. TV'den verilen aynı konuşma sadece aynı konuşmanın olduğunu kanıtlayan bir görüntü olarak verilmemiş; filmde

[146] Ibid., p. 147.

konuşmanın ardından gelen tepki sahnesi olma işlevi taşımıştır. Benzer bir kullanım için Currie'nin verdiği *Başkanın Tüm Adamları*[*] adlı filmde de görülür. Filmin en sonunda Nixon olayını araştıran gazeteciler haberi yazarlar. Onlar gazetede haberi yazarken çerçevenin önündeki televizyona haber görüntüsü yerleştirilmiştir. Görüntüde Nixon başkanlık yeminini eder. TV arkasında iki gazeteci haberi yazmaktadır. Belge görüntüler ve belge görüntülerin konusu olan olayın filmi aynı anda çerçevede görülmektedir. TV'deki haber filmin geçtiği zamana işaret etmektedir. Bu iki filmdeki oyuncuların görüntüsü Robert Redford ve Dustin Hoffman'ın filmin yapıldığı dönemdeki belgesidir. Aynı zamanda canlandırdıkları kişiler gerçek kişilerdir. Filmde bir üçüncü katman da kullanılan belge görüntülerdir. Bu filmdeki ikinci katman olan, Currie'nin zayıf ihtimal vererek dillendirdiği, 'her kurmaca filmin belgesel olduğu' savını benzer şekilde Michael Ryan da, "Militan Belgesel" adlı makalesinde belgesel ve kurmaca film arasındaki ilişkiyi her filmin belgesel olduğu görüşüyle özetler: "Her kurgusal film aynı zamanda kurmaca olmayandır. Bu, her film kendi yapımı hakkında olduğundan böyledir. Filmin kendi yapım gerçeği hiçbir filmin gizlenemeyeceği bir şeydir."[147]

Kavramların yer değiştirilerek düşünülmesine devam edilirse iki kategori arasında sınır çizmenin bir başka zorluğu ile karşı karşıya kalınır. Nasıl ki kurmaca olmayan filmler kurmaca filmlerin kullandığı yöntemleri kullanıyorsa, kurmaca filmler de kurmaca olmayan filmlerin yöntemini kullanmaktadır. Kurmaca ve kurmaca olmayan filmin aynı yöntemleri paylaştığını ifade etmek sadece kurmaca olmayan filmlerin kurmaca ile aynı yöntemleri kullandığı anlamına gelmez. Kurmaca filmin de kurmaca olmayan filmle aynı yöntemleri kullandığı görülmektedir. Belgesel filmlere özgü olduğu düşünülen grenli görüntü, elde kamera kullanımı, doğal ışıkta çekim yapma, yetersiz teknik altyapıya rağmen çekilen görüntünün değerli olması gibi yöntemler kurmaca filmlerde de tercih edilmektedir. Zaman zaman teknik bir zorunluluk zaman zaman da bir üslup olarak belgesel filmin bu yönelimleri kurmaca film tarafından da paylaşılır. Belgelemenin önemi o an estetik kaygılarının önüne geçer. O an orada olmak

[*] *Başkanın Tüm Adamları-All The President's Men* Alan J. Pakula'nın 1976 yapımı filmidir.
[147] Michael Ryan, "Militant Documentary: Mai 68 par Lui", **Ciné-Tracts,** Vol.: 2, No: 3&4, 1979, p. 5.

ve çekilmek istenen her ne ise onu yakalamak önemlidir. Bu gerçeği yakalama kaygısının seyircide yarattığı duygu kurmaca filmlerde de verilmeye başlanmıştır. Düzenlenmemiş, müdahale edilmemiş, orada ne oluyorsa yakalanmış duygusunu seyirciye vermek için elde kamera kullanımı, az ışık ya da hiç ışık kullanmadan çekim yapmak, amatör kamera ile çekim yapılıyor hissi için sallanan bir kamera belgesel ya da belge filmlerdeki gerçeklik hissini yaratmak için kullanılmaya başlanır. *Blair Cadısı*[*] filminin bir proje olarak web sitesinden başlayan film yapım süreci ve filmde kullanılan teknik bu anlamda iyi bir örnektir. Son dönemde çekilen *Başkanın Ölümü*[**] adlı film de benzer bir yaklaşımla yapılmıştır. Sanki olmuş gibi bir öykü uydurup, bu öyküyü gerçekten olmuş bir olay gibi işlemişlerdir. Filmin konusu 19 Ekim 2007 tarihinde ABD Başkanı George W. Bush'un bir suikasta kurban gitmesinin üzerine kurgulanmıştır.

Tüm bu tartışmaların ışığında projenin yanıt aradığı soruya zemin oluşturması bakımından görüşleri toparlamak yerinde olacaktır. Belgesel ve kurmaca film, materyalleri ya da gereçleri farklı olan iki ayrı film kategorisidir ayrımını yapmak da çok mümkün görünmemektedir. Çünkü gerçekten olmuş bir olaydan yola çıkarak yapılmış kurmaca ve belgesel filmler vardır. Kurmaca filmlerde oyuncu, döneme uygun sanat yönetimiyle gerçeğe mümkün olduğunca yakın bir filmsel dünya kurulmaya çalışılır. Belgesel filmlerde ise aynı konu dönemin tanıkları, yazılı ve görsel belgelerle 'bu film belgelere dayanmaktadır ve dönemi anlatma iddiası taşımaktadır' der. Bu durumda farklı gereçleri olan iki ayrı kategori denilmesi yeterli olmayacaktır. Gerçeğe uygun inşa ederken de yine ele aldıkları konunun geçtiği dönemin gerçeklerine yönelirler. Ama belgesel filmde birebir kullanılan bu malzemeler filmsel dünyayı kurarken referans işlevi görür. Bunun yanı sıra her ikisi de yapımdır. Her ikisi de kurgu ve seçme ile yaratılmıştır. Her ikisi de seçme, düzen mekanizmasına sahiptir. Her ikisi de kasıtlı ya da değil, bir bakış açısını somutlaştırırlar. Montaj, kameranın analiz ettiğini sentez yapma işlevine sahip olabilir. Kurmaca film gerçek yaşamdan alınsa bile film

[*] *Blair Cadısı-The Blair Witch Project* Eduardo Sánchez ve Daniel Myrick tarafından yazıp yönetilen 1999 yapımı filmdir.
[**] *Bir Başkanın Ölümü-Death of a President* 2006 yapımı Gabriel Range'in yönettiği bir filmdir.

yeniden kurulur. Belgesel filmde ise öykü yaşamdan keşfedilir ve keşfedilen öykü inşa edilir.

Belgeselin ya da kurmaca olmayan filmin sanatın antitezi olmadığının altını çizmek önemlidir. Bu düşünce özellikle belgesel filmleri belge filmlerden ayırmak amacıyla anlam kazanmaktadır. Kurmaca filminden farklı olarak belgesel film yapımcısının estetik kaygılarına etik kaygıları eklenmelidir. Fakat bununla beraber, bir belgesel film yapımcısının yeni olaylar icat etmediğini veya gerçekten oluşmuş bir şeyi estetik kaygı uğruna ya da kişisel nedenlerle görmezlikten gelemeyeceğini belirtmek gerekir. Estetik kaygı olayları çarpıtmak, değiştirmek için gerekçe olamaz. Kurmaca olmayan film yapımcısı gerçeklere karşı sorumlu olan kişidir ve filmdeki etki bu sorumluluğu tahrif etmemelidir. Yaratıcılık açısından kurmaca ve kurmaca olmayan arasındaki en önemli fark bu olmalıdır. Kurmaca filmde, geçmiş daima estetik etkileri geliştirmek için yeniden düzenlenebilir; ama kurmaca olmayan filmde bu estetik etkiler akla yatkın/meşru olsa bile doğruluk sanat adına askıya alınamaz.

Her belgesel film kurmacadır demek yerine her belgesel film kurmaca film gibi inşa edilir demek daha doğru olacaktır. Buna karşın her kurmaca film belgesel değildir. Ama her kurmaca filmin bir belgesel değeri vardır. Örneğin Türk Sineması'nın eski filmlerindeki İstanbul görüntüleri belge değeri taşır. Gerçekliğin temsilinde, film yapımcısının çekimden önce ve sonra herhangi bir anda araya girebileceği tartışma noktasıdır. Belgesel film yönetmeni, konunun seçiminden filmin izlendiği ana kadar yaptığı tercihler ile etkendir. Film yönetmeni parçaları bir araya getirip kurgularken etik ve estetik olma amacını dengede götürmeye çalışır. Bazı filmlerde filmin biçimsel yapısı kurmaca film ile belgesel film arasındaki çizgiyi stil seviyesinde bulanıklaştırır. Aynı bulanıklık kurmaca filmlerde kullanılan önceden belgesel filmlere özgü yöntemlerin kullanılmasıyla görülür. Gelişen teknoloji, dijital teknolojinin sunduğu olanaklar, değişik anlatım yöntemleri kurmaca filmlerde belgesel görüntülerin kullanılması ve belgesel filmlerde canlandırma kullanılması belgesel ve kurmaca film arasındaki ayrımı güçleştirmiştir. TV'nin etkisi, bilgisayarların yaygın kullanımı, seyircinin gerçeklikle kurduğu ilişki, gerçeğe benzerlikte gelinen nokta gerçek mi kurmaca mı olduğu anlaşılamayan görüntüler belgesel film yapımında da önemli

değişikliklere yol açmıştır. Aslında olmamış bir konunun olmuş gibi anlatıldığı, gerçeğe dair önermelerin sunulduğu sanki belgesel filmmiş gibi yapılan kurmaca filmler üretilmektedir. Ancak belgesel ya da kurmaca filmin gerçeğe nasıl bir yaklaşım içinde olacağı yaratıcısının seçimiyle mümkündür. Gerçeği yansıtmak, gerçeğe öykünmek ya da gerçeği sorgulamak yaklaşımından hangisine sahip olacağını kategorinin kendisi değil, filmin yaratıcısı belirler. Bu anlamda gerçeğe yaklaşımının nasıl olduğu bir filmin belgesel ya da kurmaca olarak tanımlarken belirleyici değildir. Filmin belgesel ya da kurmaca gerçeğe nasıl yaklaştığı tartışılmalıdır. Belgesel filmin gerçeklerden yola çıkarak yapılıyor olması, filmi gerçeğe ulaştırmak ya da seyirciye göstermek için yeterli değildir. Ayrıca gerçekten yaşanmış bir konuyu ele alan kurmaca filmler de vardır. bu nedenle belgesel ve kurmaca filmin gereçlerinin farklı olduğunu söylemek de eksik bir tanımlama olacaktır.

İki kategori arasındaki tek fark oyuncusuz olmasıdır. Belgesel film yapımcısı profesyonel ya da amatör oyuncu kullanmaktan sakınır. Kracauer'in gerçekçi film kuramında filmlerde de profesyonel oyuncudan sakınılır ya da olabildiğince yalın bir oyunculuk beklenir. Ancak bu tarzı benimseyen yönetmenler amatör ya da profesyonel kendi hayatını ya da bir başkasının hayatı için oradadır. Belgesel ve kurmaca filme bu açıdan yaklaşıldığında oyunculu ve oyuncusuz kurmaca filmden söz edildiğini söylemek mümkündür. Ancak belgesel filmlerin de canlandırmaya başvurduğu düşünüldüğünde oyuncusuz kurmaca filmde oyunculu kurmaca görüntülerin yer alması söz konusudur. Kurmaca filmin amatör ya da profesyonel oyuncuları film için oradadır. Belgeselde ise konunun aktörleri filmin konusunu oluşturan hayatlarını zaten sürdürmektedirler. Burada önemli olan perdede izlenenlerin yönetmen istediği için yapılıp yapılmadığıdır. Bir filmdeki dans sahnesi ele alındığında bu ayrım daha net anlaşılabilir. Yönetmen film için dansçılardan koreografi istemiş ve dansçıların dansı filme alınmış olabilir. Ya da film çekilsin ya da çekilmesin, yönetmen istesin ya da istemesin dans eden dansçıların dansları filme alınmış olabilir. Bu ikinci durum bir kurmaca filmin içinde de yer alabilir. Önemli olan yönetmenin filmi nasıl tanımladığıdır.

Sinemanın doğasının ne olduğu sorusuna verilen yanıtlar materyallerine göre farklı film biçimlerinin hepsi için geçerlidir. Bu filmleri kabaca şöyle sıralamak mümkündür: Tamamen bilgi ve belgelerden yola çıkarak yapılan belgesel filmler, yarı belgesel yarı kurmaca, kurmaca, gerçek yaşamdan alınmış bir konudan yola çıkarak yapılmış kurmaca film, kurmaca ya da ya da gerçek bir öykü anlatan animasyon filmleri. Gerçeği yansıtmak ya da sorgulamak kaygısı taşıyan yönetmen materyalini bu kaygı doğrultusunda ele alır ve işler. Kurmaca filmde belgesel görüntülerinin kullanılmasında sorun görülmez. Belgesel filmin içinde kurmaca film görülmesinde sorun görülür ve tartışılması gerekir. Günümüzde belgesel filmde görülen kurmaca görüntüler, docu-dramalar v.s. yanı sıra kurmaca filmlerde de belgesel film yapım tekniklerine başvurulur.

Aynı belge görüntüler bir belgesel film içinde ya da kurmaca film içinde yer alabilir. Genelde özel bir sorun yoksa kurmaca filmlerde belge görüntülerin kullanılması sorun edilmez. Film belgesel ise canlandırma görüntülerin ya da belge görüntülerin hangi bağlamda kullanıldığı tartışma yaratır. Kurmaca filmde filmin estetik değeri üzerinden yapılan tartışma, söz konusu belgesel film ise estetiğin yanında bir de etik bir tartışmayı gerektirir.

Görüldüğü gibi sinemanın toplumsal işlevi, farklı film türleri, kayıt yapabilme, bilgi verme, eğitme gibi amaçlarla üretilen geniş yelpazedeki filmler, film yapım sürecinin kendisi, film yapım sürecindeki araçların yapısı, filmi yapanın varlığı belgesel sinema ile kurmaca sinema arasında bir ayrım yapmayı zorlaştırmıştır. Sinema tarihi gerek kuramcıların gerek de yönetmenlerin bu iki alanı tartıştığı, sınırlarını çizdiği ya da aralarında bir sınır olmadığını açıklama çabasına, belgesel ve kurmaca arasında bir ayrımın ısrarla kalmasını savunanlara tanıklık etmiştir. Sinema teknolojisindeki gelişmeler, ‘dijital’in sunduğu olanaklar, belgesel ve kurmaca filmin birbirlerinin alanına girmesi, gerçek malzemeden yararlanan kurmaca filmler ile kurmaca görüntülerden yararlanan belgesel filmlerin üretilmesi konunun tartışılmasını zorlaştırır. Tamamen yönetmen ve senaryo yazarının tasarımı olan filmler, edebiyat uyarlamaları, kurmaca filmlerde belge görüntülerden yararlanılması, belgesel filmlerdeki

canlandırmalar, animasyonlar, tamamen animasyon tekniği ile yapılmış belgesel filmler bu tartışmanın farklı boyutlarını oluşturur.

Bu bölümde film örnekleriyle tartışmalara yer verilmiş ve sinema tarihi boyunca sınırların birbirlerine nasıl ve neden yaklaştığı ve uzaklaştığı gözden geçirilmiş ve filmin biçimsel yapısına zemin hazırlanmıştır. Bir sonraki bölümde projenin düşünsel altyapısını oluşturan aşk olgusu ele alınacaktır.

2- KIRILMA PROJESİNİN DÜŞÜNSEL ARKA PLANI: AŞK

Aşkı anlatmaya çalışma sakın
Aşk anlatılmaz ki
Hannah Arendth, İnsanlık Durumu

Bu projenin teması 'aşk, cam gibidir'. *Kırılma* adlı filmde aşk olgusunun cam sanatı ile birlikte düşünülmesi hedeflenmektedir. Bu nedenle tezin düşünsel arka planını oluşturan aşk olgusunun irdelenmesi gerekmektedir. Filmin teması, 'Aşk, cama benzer. Camın bileşenleri / âşık olan kişiler birbirlerinden ne kadar farklı olurlarsa olsunlar, uyumlu bir bütünlük / ilişki sağlanabilir. Ancak kırılırsa eskisi gibi olmaz' biçiminde özetlenebilir. Her aşk ilişkisi biriciktir; her sanat yapıtı gibi. Aşk, âşık olan kişilerin kendilerini özerk, özel bir dünyada yaşıyormuş gibi hissetmelerine neden olan bir olgudur. Aşk, insanı âşık olma süreciyle birlikte iki kişi arasındaki yeni ve yaratıcı bir yaşam projesiyle sarıp sarmalar. Bu yeni yaşam biçimi kendi zaman ve mekân deneyimini yaşatır kişilere. Bu yanıyla iki kişilik olan bu yeni aşkın dünyası, elbette içinde oluştuğu sosyal yapının egemen değerleriyle şekillenir. Tarih boyunca aşkın çatışmalara, çelişkilere, acılara, ölümlere yol açmasını sağlayan bu kaçınılmaz etkileşim, farklı zaman ve mekânlarda hatta aynı zaman ve mekânda farklı aşkların yaşanmasına neden olan aşkın toplumsal gerçekliğini oluşturur. Bu durum her ilişkinin bireysel olduğu kadar toplumsal olması sonucunu doğururken, aşkın toplumsallıkta belirlendiği kadar, toplumsal dayatmaların, kuralların dışında yaşanmasını da gerekli kılar. Aşkın yaşayabilmesi için kendi başına buyruk bir yaşama gereksinimi vardır. Aşk tüm değerleri altüst eden bir devrim niteliğine sahip olmasıyla toplum dışı oluşunu ilan ettiğinde âşıklar, içeri sızmaya çalışan bütün bu kurallara, baskılara, topluma uyum sağlama zorlamalarına direndiği oranda kendine özgün dünyalarında yaşamaya devam edeceklerdir. Her aşk ilişkisinin biricik olma özelliği sanat yapıtlarına benzer. Aşk da sanat yapıtı gibi, özeldir, biriciktir, yaratıcıdır.

Filmin temasına zemin hazırlaması bakımından geniş kapsamlı ve çok katmanlı olan aşk olgusu önce tarihsel süreç içersinde daha sonra da psikolojik, sosyolojik, biyolojik ve felsefi boyutlarıyla ele alınacaktır.

2.1- TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE DEĞİŞEN AŞK ANLAYIŞI

Aşkın kökeni nedir? Aşk ilk ne zaman oluşmuş olabilir? İlk bağlılık hakkında ne söylenebilir? Aşk ilişkileri nasıl yaşanmaya başlar? Aşkın tarihindeki önemli dönemeçler nelerdir? Aşk ilişkilerini düzenlemek için konulan kurallar nasıl ve ne zaman kalkmıştır? Bazı kelimelerin kullanılması ne zaman yüz kızartıcı olmaktan çıkmıştır? Aşkın tarihindeki ilk kırılma noktası ne zamandır? Bu kırılmanın bugün yaşanılan aşk ilişkilerine katkısı nedir? Bu soruların yanıtlarını bulmaya çalışmak aynı zamanda aşkın tarihine ilişkin bir serüvene çıkmak demektir. Her düşünce biçiminin kendine özgü bir kültürü, düşünüşü vardır. Her üretim biçimi ekonomik ve toplumsal düzenine uygun bir düşünce biçimi yaratır. Bu nedenle insanoğlu ile yaşıt olan aşkın tarihiyle ilgili araştırma yapmak demek, dönemin ahlak anlayışına eğilmek ve aynı zamanda dini, savaşı, iktidarı araştırmak demektir. Tarihsel süreç içerisinde dönemlere göre aşka bakış, uygarlık tarihi hakkında da aydınlatıcı bilgiler içermektedir. Çünkü aşkın tarihi aynı zamanda uygarlığın tarihidir. Bu bakış açısıyla tarihsel süreç içerisinde değişen aşk anlayışlarını irdelemek yerinde olacaktır.

2.1.1- İlkçağ'da Aşk

Aşkın kökenine ilişkin kesin kanıtlar olmasa da bilim adamları bu konuyla ilgili ipuçlarından yararlanarak bazı kuramlar ortaya atabilmektedirler. Her ne kadar ilk dönem hakkında bilgilerimiz sınırlı da olsa, aşkın gücünün insanı çok eski zamanlardan itibaren sarıp sarmaladığına kesin gözüyle bakılabilir. Aşkın gücünü anlatan bu şiir bunun iyi bir kanıtıdır:

"Dün tam yedi gün oldu sevgilimi görmeyeli,
Hastalık yapıştı yakama.

Yüreğim ağırlaştı,
Unuttum kendimi bile.
Hekimler gelse evime,
Yüreğim onların ilacını ne yapsın!
Büyücüler de çözümleyemez bunu
Acım çok derin çünkü.
"Sevgilin orada!" deseler o yaşatırdı beni.
Adı beni ayağa kaldırmaya yeterdi."[148]

Sevgilisinin yokluğunu bir hastalık gibi betimleyen ve ilacının da yine aşk olduğunu söyleyen bu dizeler bir Mısır şiirindendir. Mısırlıların imge gücünün kuvvetli olduğuna iyi bir örnek olması bir yana bırakılırsa bu şiirin, aşkın gücünü anlatması bakımından çok etkileyici olduğunu söylemek yanlış olmaz.

İlk insanların kadın – erkek ilişkilerini ya da aşk anlayışını anlayabilmek için ilkel toplulukların düşünme biçimlerine göz atmak gerekmektedir. Aşk ilişkilerini düzenleyen ilkel insanın düşünme biçimini belirleyen de ilkçağın ekonomik ve toplumsal yapısıdır. İnsanoğlunun gelişme çizgisi takip edildiğinde aşka dair izlere de ulaşılır. İnsanoğlunun ataları barınmak, beslenmek, doğadan ve vahşi hayvanlardan korunmak kısacası ayakta kalmak mücadelesi içindedir. Bu mücadele tarih öncesi insanını öncelikle sadece işlevsel olduğu için gereçler yapmaya itmiştir. "Araç yapmaya başlamasıyla, insan sıfatını kazandıktan sonra ise, araç yapmanın toplumsal yapıda yarattığı gelişmeler, insanın yaşamında biyolojik evrimin rolünü ikinci sıraya itip, toplumsal evrimin rolünü birinci sıraya geçirmiştir."[149]

Latince 'akıllı insan'[150] anlamına gelen Homo Sapiens, iki ayağı üzerinde duran, soyut düşünme yeteneğine sahip olan, araç yapan ve üreten insandır. Somut düşünceye sahip ilkel insandan soyut düşünceye sahip insana geçişi temsil etmektir. İşte bu geçişle aşkın ilk izlerine rastlanır. Aşkın kökenine, ilk bağlılığın ne zaman oluştuğuna dair kanıtlarla konuşmak ilk bulgular ışığında zor gibi görünmektedir. Ama bilim

[148] Afşar Timuçin, **Düşünce Tarihi,** İstanbul, İnsancıl Yayınları, 1997 (2. Bası), s. 64.
[149] Alâeddin Şenel, **Siyasal Düşünceler Tarihi,** Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1996 (6. Bası), s. 14.
[150] Sina Kabaağaç-Erdal Alova, **Latince Türkçe Sözlük,** İstanbul, Sosyal Yayınları, 1995, s. 537.

adamlarının bu konuyla ilgili bazı kuramlarına göz atmak da aydınlatıcı olmaktadır. Dominique Simonnet *Aşkın En Güzel Tarihi* adlı kitapta konusunda uzman kişilerle bu soruya yanıtlar arayan konuşmalar yapmıştır. Prehistoryacı Jean Courtin aşkın kökenine ilişkin söz konusu kitapta aşka ilişkin duyguya ilk defa ne zaman rastlandığına ilişkin şunları söyler: "Bir varlığı bir başkasının niteliklerini değerlendirmeye, kendine bir eş seçmeye, onunla zaman geçirmeye karar vermeye iten, gerçekten derin bir duyguya rastlamak için, beynin gelişmesini beklemek zorundayız, dolayısıyla Homo Sapiens'i, yani modern insanı."[151]

Jean Courtin, Homo Sapiens'i beklemek zorunda olma nedenini anlatırken Homo Eructus'larla karşılaştırma yapar. Homo Eructus'ların bu kadar ince bir yeteneğe sahip olmadıklarını, ölü gömmeyi bile bilmediklerini, ölülerini yüzüstü bıraktıklarını belirtir. Buna karşın Homo Sapiens'in daha kibar olduğunu ve benzerlerine bağlılık duyduğunu inkâr edemeyeceğini ifade eder. Aşk denen duyguyu aramamız gereken yeri açıkça şöyle belirtir: "Benim inancım, aşk denen duygunun, ölülere önem verilmesiyle, estetik, süsleme duygusuyla el ele gittiği yönünde."[152]

Bu ilk dönemde yaşanan aşkların günümüzde yaşanan aşklarla karşılaştırmasını yapan yazar sorumluluk, hayat kaygısı, statü baskısı olmaksızın çok daha yoğun bir duyguyla seven insanlar olduklarını belirtir.

"Cro-Magnon'lar konuşuyorlardı, beyinleri bizimkinin aynıydı, tıpkı bizim gibi rüya görüyorlardı, aynı duygularla, heyecanla doluydular; onlar da arzuyu, kıskançlığı, merhameti ve tutkunun değişkenliğini tanıyorlardı kesin. Hatta bu ilk aşkların bizimkinden çok daha yoğun, çok daha gerçek olduğunu bile düşünebiliriz, çünkü bütün sıradan işlerden, toplumsal kurallardan ve belli kıstaslara uyma zorunluluğundan uzaktılar."[153]

İlkel düşünüşten, soyut düşünceye geçişte sinyalleşmeler önemli katkı sağlamıştır. Sinyaller, bir şeyi anımsatan simgelerdir. Konuşmadaki sözler de birer simgedir. İşaretleşmede ise daha çok bir şeyin taklidi yapılır. Dolayısıyla ilkel

[151] Jean Courtin, "Cro-Magnon'un Tutkusu", **Aşkın En Güzel Tarihi,** Türkçesi: Saadet Özen, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2003, s. 16.
[152] A.g.k., s. 17.
[153] A.g.k., s. 20.

düşünüşün (ve genel olarak insan düşünüşünün) sinyalleşmelerle 'simgeci', işaretleşmelerle 'benzetmeci' temellerinin atıldığını söylemek mümkündür. İşaretleşmeye dayanan iletişim ve taklitçi davranış, ilkel insanın 'benzetmeci' bir düşünüşe sahip olmasına yol açacaktır. İlkel insan çevresindeki sonsuz sayıdaki nesneyi ve olayı ancak benzerleri bir araya getirerek, sınıflandırarak kavrayabilecektir. Benzerleri bir araya getirerek sınıflandıran düşünce, farklıları, zıtları da karşı karşıya koyarak sınıflandırır.[154]

Hayatta kalma mücadelesinde en önemli sorunu beslenmek, üremek ve korunmak olan insan artık benzetmeci, simgeci ve sınıflandırıcı insandır. Karşılaştığı sorunlara çözümler üretmek zorundadır. Yay[*] sorun çözücü düşünüşe örnek gösterilir.[155]

Cinsel farklılaşma çizgisi üzerinde, kadınların toplayıcılık, erkeklerin avcılık yaparak gerçekleştirdikleri birincil toplumsal işbölümünün ortaya çıkmasıyla toplumsal ve düşünsel etkileşimler olmuştur. Kadın ve erkek yalnız korunma ve üreme alanında değil beslenme (geçim) alanında da birbirlerine bağlanmışlardır. Takım avı, avlananlar arasında iletişimi arttırmıştır. Dil gelişmeye başlamıştır. Konuşmanın gelişmesi, düşünmenin gelişmesi demektir. Daha önemlisi soyut düşünüşe geçilebilecek köprülerin kurulması demektir. Ateşin etrafında toplanarak seslerle ve hareketlerle birbirleriyle iletişim kurmaya çalışmaları birlikte korunmak ve avlanmak dışında başka etkinliklere katılmaları sonucunu doğurmuştur. Ateşin, giyinmenin de yardımıyla, kendilerini soğuk iklim bölgelerinde yaşamaya uyarlayan bu topluluklarda, toplayıcılık ikinci plana düşmüş, avcılığın önemi artmıştır. Birbirlerinden bağlı oldukları totemlerle ayırt edilen avcı takımının üyeleri üreme sorununa da yeni bir çözüm bulurlar. Daha önce yabancı takımlardan kaba güçle kadın kaçırarak çözülmeye çalışılan üreme sorunu, bu yol ortak avlanmayı tehlikeye düşüreceği için, görenekleştirilip törenleştirilmiştir. Dıştan evlenme (egzogami) kuralı yerleşmeye başlamıştır. Üyeleri aynı totem atanın soyu olduklarına inanan, içten evlenmeyi yasaklayan topluluk, artık takım değil 'klan'; klanların

[154] Alâeddin Şenel, a.g.k., s. 26.
[*] İlkel insanın sorun çözücü aleti olan yay aynı zamanda Eros'un simgesidir.
[155] A.g.k., s. 31.

birleşmesiyle oluşan topluluk 'kabile' olarak adlandırabilir. Gelin alıp vermeler, gelinlerle birlikte armağan alıp vermelere, giderek mal değişimine yol açacaktır.[156]

Peki, böylesi koşullarda tutkulu aşka izin var mıydı? Uzun süreli ilişkiler kurma arzusu kabile düzeniyle ne kadar örtüşmekteydi? N. Branden bireyler arasında güçlü duygusal bağlar kurma eğiliminin engellenmeye çalışıldığını, ancak rastlantısal ve kısa süreli cinsel ilişkilerin onaylanıp desteklendiğini belirtir.[157]

Dönemin koşulları göz önüne alındığında bulunan çözüm yolunu yadırgamamak gerekir. Tutkulu bireysel bağlar ya da uzun süreli ilişkiler, kabile değerlerine ve otoritesine karşı tehdit olarak algılanır. Bu durumda kabile zihniyeti sonradan ortaya çıkacak olan romantik aşka ilişkin herhangi bir duyguyu çıkarlarına bir tehdit olarak algılar. İlkçağda özel ilişkileri etkileyen bir başka değişim daha yaşanmıştır. Üretici ekonomiye geçiş insan yaşamında büyük etkiler yaratmıştır. Ünlü arkeolog Gordon Childe, *Tarihte Neler Oldu* adlı yapıtında bu olaya 'Neolitik Devrim' adını vermiştir. Neolitik Devrim ile ilkel toplulukların (mal biriktirip taşıyamayacakları için) yoksulluklarının nedenlerinden biri olan göçebe yaşam bırakılıp, ekinin korunması zorunluluğuyla toprağa yerleşilmiş, yerleşik yaşama geçilmiştir. Bu olay bir yandan mal birikiminin, bir yandan mülkiyetin, öte yandan (R. Leakey ve R.Lewin'e göre, biriken malları ve toprağı ele geçirmek amacını taşıyan) savaşların tohumunu atmıştır.[158]

Bu değişiklik her şeyi olduğu gibi özel ilişkileri de etkilemiştir. Avcı toplayıcı toplumundan tarım topluma geçmek, kendi yiyeceklerini üretmek, hayvanları ehlileştirmek ve öbekleşerek yaşamak demektir. Nüfus artışı, evlerin inşası, toplumların yapılanması, toplum kurallarının hâkim olmaya başlaması anlamını taşımaktadır. Bu durumun özel ilişkilere yansımaması olanaksızdır.

İşlerin nasıl paylaşılacağına karar veren otorite, özel hayatı da istediği gibi biçimlendirmiştir. Kuşkusuz insanlar eşlerini de özgürce seçememekteydiler. Jean Courtin, bu dönemde özel mülkiyetin bir sonucu olarak cinsel ilişkilere ve birleşme kurallarına da kurallar konulmuş olabileceğini belirtir ve bu durumun zihniyetin

---

[156] A.g.k., s. 16-18.
[157] Nathaniel Branden, **Aşkın Psikolojisi,** Türkçesi: Koray Durak, İstanbul, Kuraldışı Yayınlar, 1990, s. 16.
[158] Alâeddin Şenel, a.g.k., s. 21.

değişmesi anlamına geldiğini ekler. İnsanlarla cinsellik arasındaki duyguların bu nedenle giderek kurallara bağlanmasının yasakları ve yasakların da başka sıkıntıları doğurduğunun altını çizer. Jean Courtin, insan kaçırmanın, tecavüzün, köleliliğin de bu günlerde doğup gelişmiş olduğuna dikkat çeker.[159]

Aşağıdaki mektup Mezopotamyadaki, Akatça dilinde, M.Ö. 1750'den kalmadır. Kıtalar halinde yazılmıştır. Aşkın gücünü yüzyıllar öncesinden duyurur:

"Evet, sevgilime sarılacağım
Öpücüklerle boğacağım onu
Onu durmadan gözlerimle yiyeceğim!
Böylece yeneceğim rakibemi
Böylece kavuşacağım sevgilime
Çünkü senin büyünü arıyorum ben
Senin aşkına susamışım!"[160]

Tüm bu gelişmelerin ışığında dönemin kadın–erkek ilişkilerine bakıldığında bu ilişkilerin 'aşk'a ya da 'duygusal yakınlık'a göre değil de, avlanmak, savaşmak, üretmek ve çocuk bakmak gibi pratik ihtiyaçlara göre algılandığı ve tanımlandığı görülür. Konulan yasaklar, kurallar, düzenlemeler belirli bir ihtiyaçtan kaynaklanır. Yine aşk yasaklar, kurallar, baskılara rağmen ilkçağda da varolmuştur.

2.1.2- Antik Yunan ve Roma Döneminde Aşk

"Yıldızlara bak Yıldızım;
Ah Gökyüzü olaydım da
Sana binlerce gözle bakaydım"
Platon, Antik Lirik Şiirleri 1

Aşkın sesini duyurmayı bildiği Mezopotamya'dan, ilkçağ toplumlarından Yunanistan'a bakıldığında, aşkın önemli bir yer kapladığı görülmektedir. Yunanca'da

[159] Jean Courtin, "Cro-Magnon'un Tutkusu", **Aşkın En Güzel Tarihi,** a.g.k., s. 26-27.
[160] Jean Bottéro, "Her şey Babil'de Başladı", **Batı'da Aşk ve Cinsellik,** Der. Georges Duby, Türkçesi: Ayşen Gür, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s. 28.

aşka karşılık gelen kelimelerin çokluğu ve mitolojide iki farklı aşk tanrısının (Afrodit ve Eros; Eros'un en yakın arkadaşları Pathos ve İmero) olması ile bu durum belirgin biçimde kendini ortaya koyar. Hatta evrenin yaratılışı ile ilgili efsanede de Eros'a rastlanır.

Evrenin kuruluşuna ilişkin rivayetin en geçerli olanı Yunanistan'da ozan Hesiodos'un yazdıklarıdır. Kapkaranlık, son derece geniş bir çatlak olan Kaos'tan (Uçurum) şunlar çıkar: Tüm canlılara karşı sonsuza dek cömert ve sağlam duran geniş göğüslü Yer ile ölümsüz tanrıların en güzeli olan ve kaba gücü gerileten Eros, her tanrıda ve her insanda aklı ve sakınımlı iradeyi baskı altına aldılar. Kaos'tan Yeraltı karanlığı ile karanlık gece doğdu. Sonra, Gece'den de Esir ve Gündüz ortaya çıktı. Yer'e gelince, o da yıldızlı Gök'ü doğurur ki; mutlu tanrılara sonsuza dek güvenli bir dayanak olsun diye.[161]

Bu efsane Yunanlıların mitolojik düşüncenin etkisi altındaki dönemine ait efsanelerinden biridir. Eros evrenin yaratılış efsanesinde de yer alarak Platon'un *Şölen* diyalogunda belirttiği gibi Tanrılardan daha eskidir. Mitolojik düşüncenin etkili olduğu dönem kahramanlık çağıdır. Dor akınlarının, Mykene toplumu ile birlikte uygar toplumsal örgütlenişi yıktıkları tarihten (İ.Ö. 1100 dolaylarından) Eski Yunan uygarlığının filizlenmeye başladığı yüzyıla kadar (İ.Ö. 9. yüzyıla) dek üç yüzyıl kadar süren karanlık bir çağı kapsar. "Kahramanlık çağının düşünüşü mitolojik düşünüş idi. Kent devleti döneminde, mitolojik düşünüş de etkisi zayıflayarak varlığını sürdürmekle birlikte yeni bir düşünüş, felsefi düşünüş oluşmakta ve etkisini giderek artırmaktadır."[162]

Mitolojik düşünme dönemi, aklın yetkin bir düzeye ulaşmadığı ya da insan aklının hayal gücünü denetleyecek kadar gelişmediği dönem olduğundan, insan-doğa, insan-insan ilişkileri ve doğal olaylar, tanrısal düşüncelerinin ve eylemlerinin ürünü görülmüş ve birtakım mitoslarla açıklanmaya çalışılmıştır. Eros'un aşk imgesi olarak nasıl simgeleştirildiğine bakmak mitolojik düşünme biçimini somut olarak gözler önüne

[161] Colette Estin-Hélène Laporte, **Yunan ve Roma Mitolojisi,** Türkçesi: Musa Eran, Ankara, Tübitak Yayınları, 2002 (3. Bası), s. 95.
[162] Alâeddin Şenel, a.g.k., s. 123

serer. Yunan sanatında IV. Yüzyıl'dan önce aşk, annesi Aphrodite ile birlikte betimlenen Eros ile simgeleştirilmiştir. Eros'un annesi ile birlikte görüldüğü, her zaman kanatlı; bazen de gözleri bağlı olduğu heykeller günümüze kadar ulaşmıştır.[*]

Evrenin dinsel mitoslar bir yana bırakılarak açıklamaya yönelmek felsefi düşüncenin ortaya çıkmasına yol açar. Aşkın eski Yunanlı düşünürler tarafından nasıl ele alındığına bakıldığında 'basit/bayağı aşk' ve 'ilahi aşk' olmak üzere iki şekilde tanımlandığı görülmektedir. 'Basit aşk' anlayışına göre bir erkek ve bir kadın sadece cinsel dürtüleri doğrultusunda birleşirler. Bu tür bir aşkta karşı cinsin ruhundan çok bedeni arzulanmaktadır. 'İlahi aşk' ya da 'saf/katıksız aşk' ise birbirinden güçlü bir şekilde etkilenen karşıt iki cinsin fiziksel arzuların ötesine geçip, ruhlarının birleşmesi anlamına gelir. Platon fiziksel aşkı kaba ve basit olarak nitelendirir. Örneğin *Phaidrus* adlı eserin bir bölümünde aşkın tarifi yapılır. Tanımlama yapılırken ölçü, ölçüsüzlük, akıl ve haz ilişkisi ele alınır. Akılsız istekten bahsedilir. İnsan doğruluğa doğru hamle yapmak istediğinde, akılsız istek hamlemize engel olur, insanı güzelliğin verdiği hazza doğru yöneltir. İyice kuvvetlenip, insanı idareye başlar, kuvvetini gücünden alır, adı aşk olur. Aynı eserde aşk bir çılgınlık olarak nitelendirilir. Diotime de söz konusu eserde aşkın güzellik içinde doğurmak olduğunu belirtir. İnsanın tek bir bedene duyduğu aşktan, tüm bedenlerdeki aşkın kardeş olduğunu keşfetmesine ve ruh güzelliğinin beden güzelliğinden üstün olduğunu fark ederek güzelliğin bilgisine erişeceğinden söz eder.[**]

Homeros'tan sonra aşağı yukarı yüz yıl sonra ortaya çıkan lirik şiirle birlikte, Batı Edebiyatı'nda aşk ilk kez bir edebi eserin birinci öğesi durumuna gelmiş ve ifade birinci tekil şahıs olarak belirmiştir. Örneğin İlkçağ Yunan Edebiyatı'nın ilk lirik şairi olarak kabul edilen kadın şair Sappho'nun eserlerinde, tüm yaşamını ve benliğini dolduran aşk, kimi zaman kıskançlık, kimi zaman özlem, bazen de sonsuz bir saflıkla

---

[*] Yunan sanatında IV. Yüzyıl'dan önce aşk, annesi Aphrodite ile birlikte betimlenen Eros ile simgeleştirilir. Bkz.:www.stanford.edu/sep/jon/athensmuseum/. Lysippos heykellerini Praksiteles tarafından yapıldığı sanılır. Yayını germiş Eros ergenlik çağında bir genç olarak gösterir. Bkz.: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Eros_bow_Musei_Capitolini_MC410.jpg. Ortaçağ antik Yunan yerine bazı metinlerden esinlenerek aşk imgeleri yaratır. Aşk bu dönemde çıplak bir kadın olarak ya da başı taçlı bir prens olarak gösterilir. Eros her zaman kanatlı bazen de gözleri bağlı resmedilmiştir. Bkz.: http://www.agdei.com/BlindCupid.JPG.

[**] Bu konuyla ilgili geniş tartışma aşkın felsefesi adlı bölümde yapılmıştır.

ifadesini bulur. "Lirik şiir, ister çeşitli büyü ve ibadet törenlerindeki sesleniş ve ünlem biçimiyle ister ritmik vurgu ve iş, eylem, eğlence durumları tasvirlerinin biçimiyle, isterse de başka duygu ve yoğunlaşmalarının takipçisi olarak (zafer, aşk, ölüm vb) epostan çok önce var olmuştur."[163]

Antikçağ uzmanı Paul Veyne, Roma dönemiyle ilgili bize kalan belgelerin anlaşmalar olduğunu belirtir. Veyne'ye göre aşkla ilgili bir anlaşma bulunmamaktadır ancak anlaşmaların en ciddisi de bir vatandaşlık görevi sayılan evliliktir. Eşlerin birbiriyle iyi geçinmesi de terbiyenin bir gereğidir. Lahitlerdeki eşlerin el ele tutuşmuş, eşitliğe dayalı bir ilişki izlenimi vermek istediğini ancak bunların bir simgeden, iki güzel yalandan başka bir şey olmadığını belirtir. Paul Veyne işin gerçeğinin başka olduğunu, fresklerin bize sadece iyi bir toplumda neyin gösterilmesi gerekiyorsa onu gösterdiğini, yani ideal çiftin resmedildiğini belirtir. "Roma dünyası köleciliğin dünyasıydı. Evlenilen kadın, küçük bir yaratıktı sadece. Gerektiğinde dövülürdü. Onunla evlenilmesinin nedeni de çeyizi ya da babasının bir soylu olmasıydı. Kadın çocuklar yapar ve mirası çoğaltırdı. O, vatandaşlık mesleğinin bir aracından, evin bir öğesinden başka bir şey değildi, tıpkı oğulları, azatlı köleler, beslemeler ve en son sırada da köleler gibi."[164] Verney bu dönemde erkeğin iki seçim arasında kaldığına işaret eder. Kölelerinden kurduğu hareminde yaşayan ya da evlenip devlete çakı gibi vatandaşlar yetiştiren adam. Bütün dünya bilse de, kölelerinden olan çocuklar asla meşru sayılmamaktadır. Buna karşın insanlar ya zenginleşmenin onurlu bir yolu olan bir çeyizden yararlanmak için evlenmekteydiler ya da vatana vatandaşlar sunmak için. Augustus'un ve öbür imparatorların evliliği savunmalarının nedeni Cumhuriyetin, birinci sınıf vatandaşların sürekliliğini sağlamaya olan ihtiyacını karşılamaktır. Çünkü nikâhsız birlikteliklerin sonunda yalnızca ikinci sınıf vatandaşların doğduğuna inanılmaktadır. Bu dönemde kadın da erkek de dilediği zaman boşanabilmekteydi. Yunan döneminde kadınlar sorumsuz bir çocuk gibi algılandığından hizmetçileri

[163] Kostos Topouzis, **Antik Yunan Lirikleri 2,** Türkçesi: K. Cüneyt Çetinkaya, Ankara, Öteki Yayınları, 2000, s. 7.
[164] Paul Veyne, "Roma Dünyası", **Aşkın En Güzel Tarihi,** a.g.k., s. 30.

olmadan sokağa çıkmalarına izin verilmezdi ancak Roma döneminde kadınlar daha özgürdü.[165]

Bu dönemlere ilişkin kaynaklardan anlaşıldığı üzere dul kadınların kapatma olmaları ahlaki açıdan son derece özgürdür. Dul kadın avlayarak servet yapılması o günlerde yaygın bir davranıştır. Aldatan kadının hoş görülüp görülmemesi de tamamen kocasına bağlı bir şeydir. Karını aşığıyla yakalamış bir erkek istediğini yapabilmektedir. Ama iki aşığı yatakta öldürmek düşünülmezdir. Sadece geceleri, lambaları yakmadan sevişebilmektedirler. Gündüzleri sevişenler ahlaksızlardır. Erkek sevdiği kadını çıplak göremez. Gerçek hayatta ahlaki konularda katı kısıtlamalar vardır. Romalıların resmi ahlak anlayışına göre bir adamın üç korkulu rüyası olmaktadır. Kız kardeşiyle yatmak, bir vesta rahibesiyle yatmak, arkadan, pasif cinsel birleşmede bulunmak. Özgür bir erkek pasif bir ilişkide bulunmaz ve kadına hizmet etmez. Bir Romalının en nefret ettiği şey gevşekliktir. Toplumun ayakta durabilmesi, sadece ve sadece insanların kendi kendilerinin efendisi olarak kalmasına bağlıdır; bu başkalarına hükmedilmek için gereken niteliktir. Kendi üzerinde askeri bir hâkimiyet kurabilmek için, kişinin duygularına kapılmaması şarttır. Ve evlilik gibi soylu bir kurumda da, duygusal bir atmosfere düşmek söz konusu bile olamaz.[166]

Romalılara göre tutkulu aşk ilişkileri, görevleri yerine getirme karşısında bir tehdittir. Yunanlılar gibi Romalılar da tutkunun bir çeşit delilik olduğuna inanmışlardır ve aşk için evliliği bilmemektedirler. Soylu sınıflarda evlilik, siyasal ya da mali nedenlerle gerçekleşmiş; erkekler, çocuk sahibi olmak ve evi çekip çevirecek bir kadın bulmak için evlenmişlerdir. Roma kültüründe aile, siyasal ve toplumsal birim olarak farklı bir önem kazanmıştır. Temel olarak neden, mülkün korunması ile ilgilidir. Roma'da kadın Yunan toplumuna göre daha fazla kazanımlar elde etmiştir. Romantik aşkı yaşamaya daha fazla yaklaşılmıştır. Romantik aşkın temel koşullarından biri olan eşitlik daha fazla sağlanmıştır. Tutku evlilik kurumuna hala yabancıdır. Roma, gücünün

[165] A.g.k., s. 31-32.
[166] A.g.k., s. 41.

doruklarında ve yıkılmaya yüz tutmuşken, hem kadın hem de erkek, tutkulu deneyimlerin, evlilik dışı cinsel ilişkilerin peşine düşmüştür.[167]

Görüldüğü bu dönemde tutkulu aşk yine bir tehdit olarak algılanmıştır. Nasıl ilkçağda kabile düzenine karşı bir tehdit olarak görüldüyse bu dönemde de görevlerini yerine getirmesi gereken bireylerin zafiyet göstermelerine neden olacak bir olgu olarak görülmüştür.

2.1.3- Ortaçağ'da Aşk

"Ama kim sevgisini uzun süre gizli tutabilir. Aşk gizlenemez"
Tristan ve Isolde

Ortaçağ, Batı Roma İmparatorluğu'nun Çöküşü (476) ile başlayan ve İstanbul'un Türklerce fethine (1453) değin sürdüğü kabul edilen bir tarihsel dönemi kapsar. Kilisenin aracı rolü oynadığı Hıristiyanlığın temsil ettiği değerler sistemine sahip olan feodalite, ilkçağdan farklı bir iktisadi ve sosyal düzene işaret eder. Batı uygarlığı bu köklü değişikliğin içinden doğacaktır. Ortaçağın sonunda hem iktisadi hem de sosyal düzende hem de değerler sisteminde köklü değişmeler başlar.

Klasik feodalitenin ortaya çıkışı, Fransa'da Karolenj İmparatorluğu'nun batışından (10.yy), İngiltere'de ise Norman istilasından (11. yüzyıl) sonraya rastlar. Siyasal, hukuksal, iktisadi ve sosyal bir düzen olan feodal düzende "devlet birliği" yoktur. Feodalizm, köleci ya da ilkel komün sistemlerinin bütünlüklerini yitirip dağılmalarından sonra ortaya çıkan ve aşağı yukarı bütün ülkelerde görülmüş olan bir sosyo ekonomik formasyondur. Feodaller ile köylüler, feodal toplumun başlıca sınıflarıdır. Yönetici ve sömürücü sınıfın kendi içinde de hiyerarşik bir sosyal tabakalaşma vardır. Kilise en büyük feodaller arasındadır.[168]

Her çağ kendi değerler sistemini üretmekle birlikte ilişkilerin yapısının da değişmesine yol açar. Örneğin 4. yy. ile 10. yy.'lar arasındaki süreyi kapsayan

[167] Nathaniel Branden, a.g.k., s. 20.
[168] M. Rosenthal, P. Yubin, **Materyalist Felsefe Sözlüğü,** Türkçesi: Aziz Çalışlar-Enver Aytekin, İstanbul, Sosyal Yayınları, 1980 (4. Bası), s. 165.

Ortaçağ'ın ilk dönemlerinde topluma egemen olan feodal beylerin otoritesi ve kilise baskısı, sosyo-politik yaşamı olduğu kadar, insanların duygusal ilişkilerini de derinden etkilemiştir. Halkın büyük çoğunluğu için kent duvarları ile sınırlı olarak süren yaşam, savaşlar ve zaman zaman gelen gezginler ile dışa açılmaktadır. Erkek egemenliğini kesin olduğu bu dönemde, kadının sosyal yaşamda hiçbir söz hakkı yokken, erkekler de zamanlarının büyük bir kısmını savaş ve av ortamında, kadınlardan uzak geçirmektedir. Kadın yaşamının dâhil olmadığı bir sosyal yaşam söz konusudur. Batı Ortaçağ'ın ilk döneminde okuma yazma bilmeyen cahil bir halk vardır. Kilisenin etkisinin yanı sıra ataerkil bir anlayış da hâkimdir. Bu durum sosyal düzene, kadınların eşit bireyler olarak ilişkilere katılmalarının söz konusu olmamasına, aşk ve sevgi gibi kavramların toplumsal bir zorunluluk olan evlilik kurumu içinde değil, genellikle ilahi duyguları tatmin edebilmek için kullanılması şeklinde yansır. Ortaçağ'da yaşanan bu dönüşüm kadın-erkek ilişkilerini, aşka bakışı, cinsel ilişkileri ve evlilik kurumunu kapsar.

Kilise yavaş yavaş elini evliliğe uzatmaya başlar, kurallarıyla evliliği ve kadın erkek arasındaki ilişkileri düzenler. Evliliği dinsel bir eyleme dönüştürür. Ama evliliğin tam olarak bu hale gelmesi, XV. yüzyılı bulur. Yani törenin kilise önünde değil, içinde yapılmaya başlanması. Kilise kendi modelini dayatır: Kurulan bağın bir daha koparılmaması ve tekeşlilik. Hıristiyan evliliği, daha önce uygulanmayan bir unsuru ekler, artık iki eşin de rızasını gerekmektedir. Bununla beraber 1215 yılında, papanın önderliğinde Romalı Hıristiyan piskoposların bir araya geldiği Latran Konsili, evlilikten bir ay önce evlenme ilanı çıkarılmasını zorunlu hale getirir. [169]

Ortaçağın sonlarına doğru Eski Ahit'teki yasaklar tekrar ele alınır. Beden fuhuş yuvasıyla bir tutulur. Evli çiftlerin uymak zorunda olduğu yasaklar listesi kaleme alınır. XIII. yüzyılda, Aquino'lu Tommaso, evli çiftlerin cinsel ilişki sırasında, belli sınırlar dâhilinde haz duymasının meşru olduğunu söylemeye cüret eder ve bu sözler uzun bir süre son sözler olarak kalır. "Cinselliğin, bedensel zevkin olumlu değerler olarak görüldüğü, büyük bir cinsel özgürlüğün yaşandığı Yunan-Latin antik döneminden sonra,

[169] Jaques Le Goff, "Tensel Arzu Günah Kılındı", **Aşkın En Güzel Tarihi,** a.g.k., s. 49-50.

cinsellik genel olarak mahkûm edildi ve uygulaması da çok sıkı kurallara bağlandı. Bu dönüşümün başlıca sorumlusu da Hıristiyanlıktı."[170]

Bu dönüşüm gücünü Kutsal Kitap'tan alarak, cinsel ilişkilere, kadın-erkek ilişkilerine ve evliliğe düzenlemeler getiren bir sürecin yaşanmasına neden olur. Cinsellik ve tutku baskı altına alınır ve bu baskının haklı çıkarılması için de Kutsal Kitap'tan yararlanılır. Jaques Le Goff, bu süreci değerlendiren bir çalışmasında değişimi ana hatları ile şöyle özetler:

"Her şey sertleşir, o zamana kadar dalga geçilen bütün kötü gelenekler bir bir yasaklanmaya başlar. Yavaş yavaş, çocuk düşürmeye, ya da çocukları sokağa bırakmaya karşı ateşli bir düşmanlık gelişir. Eşcinselliğe karşı tavır sertleşir. O ana dek sözlü yapılan evlilik anlaşması, karşılıklı bir sözleşmeye dönüşür. Kocanın ihaneti de karısının ihaneti kadar ciddi bir suç olarak görülüyordu artık. Evli çiftler fazla oynaşmamak, sadece çocuk yetiştirmek, görevinden mutluluk duyan kişiler olmak, sadece soylarını sürdürmek için sevişen çiftler olmak zorundaydılar."[171]

Hıristiyanlık cinselliğe yoğun bir düşmanlıkla bakarak ve dünyevi hayatın küçümsenmesi üzerine kurularak hayattan alınan fiziksel zevki, doğrudan manevi kötülük olarak değerlendirmiştir. Kilise, kadın-erkek ilişkilerini düzenleyici bir kurum olmasının yanı sıra onaylayıcı bir kurumdur. Cinsel ilişkiyi, ırkın devamlılığı için zorunlu olan asgari düzey dışında, kaçınılması gereken bir şey olarak görmüştür. Evlilik de Ortaçağ boyunca, kilise tarafından dinsel bir tören olarak ilan edilse de, temel olarak hala ekonomik ve siyasal bir kurumdur. 16. yüzyılın sonuna gelindiğinde kilise, dindışı hayatın diğer alanlarında olduğu gibi evlilik üzerinde de siyasal bir otorite kurmuştu. Kilise tarafından yapılan kadın–erkek ilişkileriyle ilgili sert düzenlemeler olaya baştan sona hâkimdi. Kilise, düzenleyici ve onaylayıcı olarak aile rızasının yerini almış ve Papanın takdiri dışında boşanma ve tekrar evlenmeyi yasaklamıştır.[172]

Feodal düzen ve kilisenin yeni düzenlemeleri aşka bakışı da etkilemiştir. Kilisenin tüm girişimlerinin, aşk kavramını güzelleştirmekten uzak olduğunu söylemek

[170] Jaques Le Goff, "Zevkin Yadsınması", **Batı'da Aşk ve Cinsellik,** a.g.k., s. 156.
[171] Jaques Le Goff, "Tensel Arzu Günah Kılındı", **Aşkın En Güzel Tarihi,** a.g.k., s. 42-43.
[172] Nathaniel Branden, a.g.k., s. 5.

yanlış olmaz. Bütün bunlara rağmen Ortaçağ'da 'kibar aşk' adıyla bir aşk şekillenmiş ve Rönesans'tan önce aşk kendine gelişecek bir damar bulmuştur. Romantik aşkın ilkel belirtisi Kibar aşk adını verdikleri bir aşktır.

1174 yılında Champagne Kontesi tarafından ilan edilen 'Aşkın yasası', kibar aşkın prensiplerini edebi bir dille anlatır:

1)Evlilik, aşkın (yani başka birinin eşini sevmeni) karşısında bir engel değildir

2)İnsan iki aşka birden bağlanamaz

3)Kimse, yeterli neden olmadıkça kendi aşkından yoksun bırakılamaz

4)Kimse, sevilme ümidi olmaksızın sevemez

5)Herkesin bildiği aşk fazla sürmez

6)Kolay elde etme küçümsemeyi getirir

7)Yeni aşk eskisini bıraktır

8)Aşk azalırsa hızla ölür ve canlanması çok zordur

9)Aşka açık olan, korkuya da her zaman açıktır

10)Gerçek kıskançlık her zaman aşkın değerini arttırır

11)Şüphe ve onun beslediği kıskançlık her zaman aşkın değerini arttırır

12)Gerçek âşık, hiç iyi düşünmez ama inandıkları karşısındakini mutlu eder

13)Azıcık bir haddini bilmezlik, aşığı karşısındakinin kötülüğünden şüphe etmeye zorlar.[173]

Kibar aşkı modern romantik aşkın başlangıç hali olarak görmek mümkündür. Kadınla erkek arasındaki gerçek aşk, her iki tarafın özgür seçimini gerektirir ve dini bir kuruma boyun eğmez. Aşk ve cinselliği bir araya getirmez. En ünlü 'Kibar Aşk' metni ise ***Tristan ve Isolde'***dir. Tristan ve Isolde, romantik aşkın izlerini taşıması bakımından açıklayıcı bir metindir. Güzel bir aşk ve ölüm masalıdır. Tristan'la Kraliçe Iseut'nün masalıdır. Birbirlerini hem büyük bir sevinç, hem de büyük bir üzünçle sevmişler, sonra da birbirleri için aynı gün ölmüşlerdir. Tristan savaşın ve ayrılığın çocuğu olarak dünyaya gelir. Tristan'ın babası savaşta ölünce annesi babasının ölüm acısına dayanamadığı için üzüntüden ölür. Ölmeden önce de oğlunun adını üzüntüyle ilgili

[173] A.g.k., s. 25-26.

olduğu için Tristan koyar. Tristan ve Isolde romantik dönem öncesinin özelliklerini taşır. Olayların akışı düşünce ve istemin değil, doğanın yönettiği olaylar zincirinin de etkisi altındadır. Örneğin ilişkide büyülü içkiyi Tristan ve Isolde'nin içmesi bu öyküdeki kırılma noktasıdır ve bu öyküdeki doğaüstü güçlerin etkisini gösterir. Yine öykünün sonunda geminin bir türlü kıyıya yanaşamaması doğa olaylarının etkisine bir örnektir. Yine Iseut'u almayı başardıklarında doğanın izin vermemesi öyküde insan ve doğa etkisinin birlikte görülmesine örnektir. Tristan'ın karısı doğanın izin vermediği noktada öyküye müdahale eder ve kötülük yapar. Ak olduğu halde kara bayrak var der. Tristan ölür. Iseut da ölen Tristan'ı görünce acıdan ölür. Marc aşıkların mezarlarını bir yapar, onları böğürtlen dalı birleştirir. Bu öykü hem insan iradesinin hem de doğanın müdahalesi ile şekillenen olayların zinciriyle kurulmuştur.

Kilisenin baskısı ve getirdiği yasaklamalar göz önüne alındığında kibar aşk adı verilen aşkın ortaya çıkması doğaldır. Bu anlamda romantik aşkın Ortaçağda yeni yeni tomurcuklanmaya başladığını söylemek mümkündür. Ortaçağda bir sevgi biçimi olarak kavranabilmeye başlayan romantik aşk, özünde sevilen kişiyi son derece değerli ve ulaşılmaz görmeyi barındırır. Böylece sevilen kişinin aşkını şiirle, şarkıyla, yiğitlik gösterisiyle kazanmak uğruna büyük uğraşlara girilir. "Ortaçağda belirdiği biçimiyle romantik aşk, aşığın yasal ya da yasadışı, cinsel ilişkide bulunabileceği bir kadına değil, romantik sevgilisiyle kendi arasında, geleneğin ve ahlakın aşılmaz engelleri girmiş olan, son derece saygın kadına yönelirdi. Böylece kilise, insanlara seksin murdar olduğu duygusunu aşılama görevini yerine getirmiş ve elde edilemez gözüyle bakılmadıkça bir kadına şairane duygular beslenmesi olanaksız kılmıştı. Eğer bir sevgi içinde güzellik taşımak istiyorsa platonik olmalıydı."[174]

İlahi Komedi adlı üç bölümlük başyapıtında Beatrice ile özdeşleştirdiği ve dünyevi aşk ile ilahi aşkın birbiri içine geçmiş yeni bir görünümünü sunan Dante Alighieri, Batı Avrupa aşk tarihinde önemli bir yer tutar. Dante'de aşk, dünyevi aşkın idealleştirilerek tanrısal bir niteliğe bürünmektedir. Aşk, çaba, sadakat, özveri isteyen çok zor ile elde edilebilecek bir değerdir ve her şeyden önce aşkın objesinin insanının

[174] Bertrand Russell, **Evlilik ve Ahlak,** Türkçesi: Vasıf Eranus, İstanbul, Say Yayınları, 1999 (6. Bası), s. 47.

ruhunda şekillenmesi gerekir. Dante'nin eserinden de anlaşıldığı gibi Ortaçağ'ın bu dönemindeki aşkta birliktelikten çok, tek taraflı bir hayranlık, yüceltme ve ahlaki terbiye ön plandadır. Amaç aşk aracılığı ile Tanrı sevgisine ulaşabilmek iken, kadın imajı tamamen değişmiş, ulaşılmaz, hemen hemen Tanrı ile eşdeğer bir nitelik kazanmıştır. "Dante'de aşk tamamen metafiziksel ve dolayısıyla ruhsaldır. Burada ruh ile beden arasındaki çatışmaya hiç rastlamayız. Bedenden kurtulan aşk ahlakın dayandığı en güçlü duygu haline gelir. Dante, Beatrice'e duyduğu tinsel aşk sayesinde öbür dünyaya geçer ve cehennem, araf ve cenneti görür."[175]

Batı Avrupa aşk şiirinin temeli 10. ve 12. yy.larda İspanya ve Fransa'da yaşamış olan ve Troubadur olarak adlandırılan gezgin halk ozanları tarafından atılmıştır. Bu şiirlerin ana teması, karşılıklı ancak mutsuz bitmeye mahkûm aşklardır. Bu dönemin düşünce yapısında meydana gelen en büyük değişimlerden biri, tek yönlü ilahi aşktan iki yönlü aşka geçiştir. Önceleri aşkın açıklanması, iki kişinin tutkulu bir biçimde birbirlerini arzulamaları, çok tehlikeli ve sapkın düşünceler olarak kabul edilirken, aşkın, kilisenin de etkisi ile sadece Tanrı ile özdeş olabileceği söylenmiştir. Bu dönemde ise aşk şairleri, aşkın cennet aracılığıyla ile değil, iki kalp arasında olabileceğini söyleyerek, hem duygu hem de inanç dünyasını temelinden sarsan yeni bir ahlak modelinin oluşmasına yol açmışlardır. Kadının aşkta erkekle eşit haklara sahip olduğunu söylemek tepkiyle karşılanmıştır. Edebiyat alanında Şato aşkı olarak tanımlanan, şiir alanındaki temsilciliğini Troubadurların üstlendiği bu yeni anlayış, Kilise'nin gücünü sarsarken, insanların kendilerine olan bakış açılarını da değiştirmiş, kadını yumuşak başlı, yücelten bir konuma getirmiştir. Önce Tanrı'ya sonra feodal beye mutlak bağlılığı gerektiren toplumsal gelenekler insanın seveceği kişiyi kendisinin seçmeye başlaması ile alt üst olmuştur.

Bu döneme bakıldığında Ortaçağın dramatik aşklarının, birey ile feodal düzen ve kilise arasında yaşanan çatışmaların bir sonucu olarak şekillendiği görülmektedir. Alberoni, aşkın Batı Tarihi'nde ortaya çıktığında da, aynı şekilde bir yırtılma, ayrılık olarak görüldüğünü belirtir. Feodal ve tarım toplumlarında olduğu gibi bütün arkaik

[175] M. Mukadder Yakupoğlu, "Batı Düşüncesinin Temel İkilemi Olarak Aşk ve Cinsellik", **Doğu – Batı Dergisi: Aşk ve Batı,** Yıl:7, Sayı:27, Mayıs-Haziran-Temmuz 2004, s. 15.

toplumlar akrabalık yapısı üzerinde şekillenmiştir. Feodal sistemin sona erip burjuvazinin gelişmesiyle birlikte, katı bağların gevşeyip başka yolların önünün açılabilmesinin mümkün olduğunu, eskiden yaptırım olan ve hayal edilemeyen uygulamaların bugün öngörülebilecek bir noktaya geldiğini belirtir. Feodal toplumda, akrabalık bağları yapısı devam ederken aynı sırada, yeni bir burjuvazi ve entelektüel sınıf doğduğundan, aşk, iki farklı sisteme dâhil olan ve iletişim kurmaları mümkün olmayan iki birey arasında bir kıvılcım gibi çakıyordu. Bu iki birey birbirlerini arıyorlar, birleşiyorlar ve sınıf ya da akrabalık sisteminin iç evlilik kurallarını ihlal ediyorlardı. [176]

Bir sonraki bölümde aşkın tarihindeki önemli kırılma noktalarından biri olan bir dönemde, yeniçağ'da, aşk olgusu ele alınacaktır.

2.1.4- Yeniçağ'da Aşk

"Ne yaparsın böyledir çilesi aşkın,
Taş gibi oturmuş bağrıma acılarım.
Benimkine katılınca senin de üzüntülerin
Büsbütün artıyor derdim, kararıyor gönlüm.
İç çekişlerin buğusuyla yükselen bir dumandır sevgi
Duman dağılınca, tutuşan bir ateş olur âşıkların gözlerinde
Keder indi mi bir kez âşıkların gözyaşlarıyla beslenen bir deniz oluverir"

Romeo ve Juliet, Shakespeare

İlkel biçiminin ortaçağda kibar aşk adıyla görüldüğü, romantik aşkın doğduğu yeniçağ bu anlamda aşkın tarihindeki kırılma noktası sayılabilir. Yeniçağla birlikte yeniden insan ve insani değerlere dönüş yapılır. Da Vinci, Raffael insanı yapıtlarına taşır. Bruguel, halkın yaşamını resimlerine taşır. Dürer sanatın temel sorunlarını tartışır. Shakespeare de yapıtlarında insanı inceler. Shakespeare tiyatrosu toplumdaki iki gücün, feodallikle yükselen sermaye sınıfının çatışmasından doğan tüm sorunları yansıtır. Copernicus, Bruno, Brahe, Kepler ve Galilei kiliseyi sinirlendirecek ve karşısına alacak evren hakkında bilimsel araştırmalar ve saptamalar yaparlar. Rönesans, Batı Avrupa'da

[176] Francesco Alberoni, **Aşk Kapıyı Çalınca,** Türkçesi: Emre Bayoğlu, İstanbul, Literatür Yayınları, 2006, s. 12-13.

edebiyat ve sanatın yeni bir yöne çevrildiği, Eski Yunan sanatına dönmeyi, dinsel konularda bile insanı merkez olarak almayı, dünyayı, dünya gerçeklerini değerlendirmeyi temsil eden bir anlayıştır. Bu yeni anlayış, dinden insan ve dünya ile ilgili bir felsefe yaratmak temelinde ortaçağdan farklı bir değerler sistemini temsil eder. Yeni bir kültür kurmanın temelleri de aritmetik, geometri ve astronomi alanlarında kaydedilen ilerlemelerle, Kopernik, Kepler, Galile'nin yaptığı önemli keşiflerle mümkün olacaktır. Yeniden doğuş düşüncesi her şeyin olanaklı olduğu yeni bir dönemdir. "Bu her şey olanaklıdır saflığı madalyonun arka yüzü: bir de ön yüzü vardır. Bu yüz, büyük keşif yolculuklarına, büyük betim yapıtlarına götüren sınırsız merak, görüş keskinliği ve serüven ruhudur."[177]

Alberoni aşkın evrensel bir olgu ve Batı geleneğinde çiftin oluşumunun temel nedeni olduğunu belirtir. Aşkın evlilikle olan ilişkisi, zaman içinde değişime uğramıştır. Evlilik binlerce yıl boyunca, aileler arasında bir pazarlık konusu olmuştur. Aşkın, evlilik sonrasında, karşılıklı dayanışma, bağlılık ve çocuklarla birlikte olacağı düşünülür. Aşkın bağımsızlığa kavuşması, burjuva toplumuyla, bireysel seçimini yapabilme özgürlüğüne sahip olan insanın ortaya çıkışıyla mümkün olmuştur.[178]

Modern zaman uzmanı Solé, Ortaçağ ile karşılaştırma yapar, bazı yönlerden XVI. yüzyılın Ortaçağın özelliklerini sürdürdüğüne işaret eder:

"Bu dönemde hala, eşlerin karşılıklı rızasına dayanan, Ortaçağın Hıristiyan evliliği geçerliydi. Ne var ki bununla çelişen bir hareket gerçekleşti: Bir yanda, Reform ve Karşı-Reform mutlakiyetçi devletin de yardımıyla, aşkı ve cinselliği baskı altına almak için bütün olanaklarını seferber etti; öbür yanda, bireyler kendiliğinden, yeni bir duygusal özgürlük geliştirmek üzere yavaş bir değişim başlattılar."[179]

Jacques Solé, zenginler ve yoksullar arasında farklar olduğunu anlatır. Zenginler tıpkı Shakespeare'in Romeo ve Juliet eserindeki Juliet gibi 15 yaşına gelmeden evlenir. Avrupa aristokrasisinin erkeklerin lehine körpe beden tekelini elinde tuttuğunu, soyluların evliliğinin çok pahalıya geldiğini, kişinin nişanlısını keyfince seçemediğini

[177] Alexandre Koyré, **Bilim Tarihi Yazıları 1,** Türkçesi: Kurtuluş Dinçer, Ankara, Tübitak Yayınları, 2002 (4. Bası), s. 55.
[178] Francesco Alberoni, **Seni Seviyorum,** a.g.k., s. 10.
[179] Jaques Solé, "Cinsellik Baskı Altında", **Aşkın En Güzel Tarihi,** a.g.k., s. 62.

söyler. Kızlar çeyizinin tutarına göre birine satılabilir. Ancak Solé, halktan insanlarda durumun farklı olduğunun altını çizer. Yoksullar evlenmek için mal mülk sahibi olmak için çalışıp para biriktirmek için daha geç yaşta evlenmek durumunda kalırlar. Yoksulların aşka ve fiziksel çekime daha fazla kafa yorduğunu ve aşk evliliğini başlattığını belirtir. Dönemin genel düşüncesinin de topluma yeni unsurlar kazandıracak olan üremedir. Solé işte bu noktada bireylerin resmi görüşe uymak istemeyerek, aşklarını yaşamaya can attıklarını ve bu noktada da çatışmalarının yaşandığını belirtir.[180]

Bu döneme bakıldığında dikkati çeken bir nokta evli insanların birbirlerini âşıklar gibi sevememesidir. Evlilik üreme amaçlı bir ilişki biçiminde anlamlandırılmıştır. Eğer üreme amacı güdülmüyorsa cinsel ilişkiler, fuhuştan farksız olarak algılanacaktır. Dini otoritelerin seksi iğrenç bir eylem olarak göstermeyi başarması söz konusudur. Solé, XVI. yy.da İtalya'da, zinanın cezasının hapis olduğunu, evli ya da dul bir kadını öpen kişinin boynunun vurulmasına kadar varabilen bedensel bir cezaya çarptırılabileceğini örnekler. Bu kontrollere rağmen, bazı köylerde de büyük bir cinsel özgürlük, evlilik öncesi kontrollü deneyimler yaşanırdı. Soylularda 7 yaşından itibaren kız ve erkek çocuklar birbirinden ayrılırdı. İki yabancıydı birbirine bağlanan. Mutsuz evlilikler söz konusu oldu. Soylular da gözünü dışarı dikti. Böylece alttan alta bir tür cinsel özgürlük gelişmiştir.[181]

Rönesans'la birlikte ilahi aşktaki tek taraflı sevgi, kavuşma özlemi, çaba ve sadakatin yerine, bu dünyada yaşayan iki insan arasında gerçekleşen romantik aşk ön plana çıkar. Romantik aşk anlayışında aşk, tüketilmeyen bir gerçeklik olarak idealize edilir. Aşk ölümü değil, birlikteliği simgeler. İki sevgili ayrı yaşayamaz, sevgililer bu dünyada yaşayamazlarsa ölüm onları birleştirir. Romeo ve Jüliet iki düşman ailenin çocuklarıdır. Kavuşmaları için hep bir engel ve olumsuzluk vardır. Bu nedenle aşkları gizlenir. En güzel sözler hep alacakaranlıkta söylenir. Zaman ve yaklaşan gün ışığı en büyük tehlikedir. Shakespeare'nin aşk anlayışı bu noktada Platon ile çatışmaktadır. Çünkü Shakespaere oyunlarında aşkın her zaman bedensel bir boyutu vardır. Saf ve

[180] A.g.k., s. 62-64.
[181] A.g.k., s. 65.

romantik aşkın her derin şekilde hissedildiği Romeo ve Jüliet'te bile fiziksel duyguların varlığı yadsınamaz.

17. ve 18. yy.larda aşk bir değişime uğrar. Engellerle dolu mutsuz aşkların yerini önemli bir toplumsal kurum olan evlilikle biten aşk ilişkileri alır. Bu dönem düşünürlerinin aşk konusundaki ortak düşüncesi, aşkın bireysel deneyim olduğu, bu nedenle kişinin kendi bireyselliğinin farkına varması gerektiğidir. Bu düşünce, Rönesans'tan beri hızla gelişen ve kilisenin yeniden biçimlenmesine neden olan, insanın bir birey olarak kendi yarattığı topluma ve kendi benliğine egemen olma müdahalesinin sonucudur.

2.1.5- Modern Dönemde Aşk

Foucault *Cinselliğin Tarihi* adlı yapıtında cinselliğin bastırılan, konuşulmayan değil, itiraf edilen bir şey olduğunu belirtir. 17. yüzyılda davranışların hiç de gizlilik peşinde olmadığını, insanların yasak olanla hoşgörülü bir içli dışılığı olduğunu söyler. 19.yy.'a oranla kaba, müstehcen ve uygunsuz olanın ölçütleri oldukça gevşektir. Bedenlerin cazibelerini sergilediği bu aydınlık gündüz dönemi Viktoryen burjuvazinin tekdüze gecesine varmıştır. Karı kocadan oluşan aile cinselliğe el koyar ve yalnızca meşru ve döl veren çiftin borusu öter. Foucault, burjuva toplumlarının ikiyüzlülüğünün, kendi sakat mantığı içinde böylece yol aldığını söyler. Meşru olmayan cinselliklere yer açmak gerekiyorsa, bunlar o zaman başka yerde, kâr çarklarına sokulabilecek bir mekânda genelevde ve hastanelerde yani fahişelerin, hastalar ve psikiyatrislerin olduğu yerde olacaktır. O zaman kadar hoşgörülü olan davranışlar, sözcükler, hazlar yüksek fiyatlarla alınıp satılacaktır. Yasaklama, yok sayma, suskunluk yasasıyla başka her yerde modern püritenlik üçlü yasasını dayatır.[182] Şu sorular sorulmalıdır. Özgürlükler ve serbestlikler uzunca bir süre sürdükten sonra baskı çağı nasıl işletilmeye başlanır. Kapitalizm ile ilişkisi nedir? Baskı çağının başlamasıyla birlikte, kapitalizmin gelişmesiyle çakışması niye sağlanır?

[182] Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi,** Türkçesi: Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul, Ayrıntı yayınları, 2007 (2. Bası), s. 12-13.

Foucault bu soruya burjuva düzeniyle tek vücut olmak yanıtını verir. İşgücünün sistemli bir biçimde sömürüldüğü dönemde kişileri işe koşturacak olan gücün, işgücünün yeniden üretilmesini sağlayan hazlar dışındaki hazlara yönelerek dağılması hoş görülebilir mi?

Foucault cinselliğin bastırıldığı tarihsel olarak kesin midir? sorusunu sorar. 17. yy'da başlayan cinsellik üzerindeki baskının cinselliğin adını anmayı daha güç ve tehlikeli bir hale getirdiğini düşünür. Nerede ve ne zaman, hangi durumda, hangi konuşmalar arasında ve hangi toplumsal ilişkiler içinde cinsellikten söz edileceği belirlenmiştir. Foucault'un altını özellikle çizdiği nokta ise cinselliğe ilişkin söylemlerin iktidarın uygulanım alanında artmasıdır. "Cinselliğin gittikçe daha çok sözünün edilmesi için kurumsal bir kışkırtma başlar. İktidar mercilerinin, bir yandan cinsellik üzerine konuşulması için, diğer yandan da cinselliğin kendisini, açıkça dile getirmek ve sonsuz ölçüde biriktirilen ayrıntılar yoluyla konuşturmak için üstelenmesi söz konusudur."[183]

Foucault 18. yy.a gelindiğinde cinselliğin bir polis işine dönüştürüldüğünün altını çizer. Ama bu polis işine dönüştürülmesi düzensizliğin bastırılması anlamında değil, ortak ve bireysel güçlerin düzenli biçimde artırılması anlamındadır. Cinselliği yararlı ve genel kamusal söylemler yoluyla düzenleme gerekliliği ön plandadır.[184] 18.yy.dan itibaren bir tür söylemsel coşkuyu kışkırtan cinsellik Foucault tarafından iktidarın dışında ya da ona karşı değil, iktidarın etkili olduğu her yerde ve bu etkinin aracı olarak çoğalır. Foucault'nun cinselliğin 17. yy.dan itibaren cinselliğe ilişkin söylemlerin çoğaldığını ve söylemlerin beraberinde yasaklamalar getirmekle birlikte, temelde cinsel uyumsuzluğun güçlenmesinin ve yerleşmesinin sağladığını iddia eder. Cinselliğin bastırılan değil, itiraf edilen bir şey olduğu iddiası cinselliğin hakikatini üretmek için iki büyük yöntemden birine dayandırır. Çin, Japon, Hindistan, Roma, Arap-Müslüman toplumlardan farklı olarak kendi uygarlığının itiraf yöntemini

[183] A.g.k., s. 21.
[184] A.g.k., s. 27.

uyguladığını düşünür. Burada yine kilit kavramlardan biri iktidardır. "Hakikatin itirafı, iktidar tarafından bireyleştirme yöntemlerinin merkezine yerleştirilmiştir."[185]

Foucault, cinselliğin birkaç yüzyıldan beri, itirafın sarsılmaz düzeni içine alındığını, itirafın iktidar ilişkisi çerçevesinde gerçekleşen bir gelenek olduğunu söyler. Ayrıca 18. yy.'ın cinselliğin karşısına onu tanımamaya yönelik bir tavırla değil, aksine ona ilişkin söylemler üretmek için koca bir aygıt yapılandırdığını belirtir. İktidar kavramından ne anladığı da önemlidir. Foucault, iktidardan ilk önce uyguladıkları alana içkin olan ve kendi örgütlenmelerini kuran güç ilişkileri çokluğunu anlamak gerekir; yani mücadeleler ve karşı karşıya gelmeler yoluyla bu ilişkileri dönüştüren, güçlendiren, tersine çeviren hareketi anlar.[186] İktidar kavramını cinsellik ile ilgili kilit kavram yapan nokta da budur. Cinsellik Foucault'ya göre iktidar bağıntıları için son derece yoğun bir geçiş noktasıdır.

Foucault bastırma mekanizmalarını merkeze alarak cinsellik tarihini ele alır ve 17.yy.ı büyük yasaklamaların çıktığı, yalnızca karı-kocaların ve yetişkinlerin cinselliğine izin verilen dönem olduğunu düşünür. 20. yy. ise bastırma mekanizmaların gevşemeye başladığı dönem olarak ele alınmıştır.

Romantik aşkın tarihi ile kapitalizmin tarihinin kesişme noktası, çakışması aynı zamanda kapitalizmin rasyonelliği ile aşkın irrasyonelliğinin çatışması olarak da ele alınabilir. Aşkın kendisinde varolan irrasyonellik rasyonalite ile bağdaşmaz. Toplumsalın belirlediği aşk, tarih boyunca toplumsal düzende varolmaya çalışırken aynı zamanda toplumsal düzenle çatışmaktadır. Aşk isteğinin kendisi bir irrasyonelliktir ve günlük yaşamda rasyonalitenin saat gibi işletilmeye çalışılan mekanizmasına uyum göstermez bir yapıya sahiptir. Kişi soğuk, düzenli, belirli bir yaşamın içinde kendini âşık olduğu kişiye verirken irrasyonalitesiyle bu düzene de karşı çıkar. Bu bağlamda romantik aşk ilişkisi ele alındığında romantik aşkın insanların özel yaşamlarında kaçış alanı sağlayacak her tür eylemi meşru saydığını diğer türlü onu baskılamaya, kontrol altına almaya devam edeceğini söylemek mümkündür. Rasyonalitenin telafisi, ona dayanma gücü sağlama anlamında yenidünyanın dönüşümünde bir rol oynama durumu

[185] A.g.k., s. 49.
[186] A.g.k., s. 72-73.

söz konusudur. Dolayısıyla "..modernliğin kalkış evresinde, eros ile logos arasındaki antik ayrım tekrarlanmış ve akıl ile tutku ayrımı gerçekleşmişti."[187]

Kapitalizmin kendi rasyonelliğini dayattığı alanlar genişledikçe aşkın irrasyonelliğini yaşayabildiği alanlar daralmaktadır. Aşkın kamusal alanda nefes alabilmeye çalışması toplumda ama toplumsal düzenle çatışma içinde varolmaya çalışması sonucunu doğurur. Hannah Arendt *İnsanlık Durumu* adlı kitapta dostluktan farklı olarak aşkın kamu alanına çıkarıldığı anda öldürülmüş, daha doğrusu yok edilmiş olduğunu, söze dökülemezliğiyle aşkın, dünyanın değiştirilmesi ya da kurtuluşu gibi siyasi amaçlarla kullanıldığında bir hata olup çıkacağını belirtir.[188]

Weber'in deyimleriyle konuşmak gerekirse modernliğin büyü bozumu, aşkın büyüsüyle karşı karşıyadır. Aşk, kapitalist dünyanın araçsal, rasyonel ilişkilerine bir başkaldırı olarak yaşanırsa varlığını sürdürülebilir. Bir başka sorun böylesi bir düzende aşk yaşanabilir mi? Sartre'nın bu projenin de çıkış noktası olan *İş İşten Geçti* adlı romanında böylesi bir düzende aşkın yaşanamayacağını savunmaktadır.

Modern dönemde yaşanılan aşkları, Eros üzerinden ele almak, aşkın heyecanından arındırılarak sıradanlaştırıldığını gözler önüne serer. Heyecanlara ihtiyaç duyulamayacak kadar uyuşturulan çağımız, başka uyaranları devreye sokarak aşkı da basitleştirmeye çalışır. Rollo May, günümüzde seksin, erotizmin kısaltılmışı olarak ele alınan eros'un Eski Yunan Mitolojisinde yaşamın kaynağı olduğunu hatırlatması bu bakımdan anlamlıdır. Yaşam ruhudur Eros. Rollo May, özellikle bu bakımdan seks ve eros'u karşılaştırır. Seks, bir uyarım ve tepki iken eros varlık durumudur. Eros seksin aksine heyecandan kurtulmayı değil, onun tadını çıkarmayı hatta onu arttırmayı diler. Seks tatmin ve rahatlama iken, eros özlem, sürekli kavuşma isteği ve büyümek için çabalayıştır. Eros kurtuluş için değil, dünyayı geliştirmek, yaratmak ve biçimlendirmek için bir ilişki kurma ve arzu arayışıdır.[189] Eros'un her şeyi ve herkesi bir araya getiren

---

[187] F. Mollaer, "Romantik Aşkın Sosyolojik Halleri ve Modernite Deneyimi", **Cogito,** Sayı: 51, 2007, s. 242.

[188] H. Arendt, **İnsanlık Durumu,** Türkçesi: Bahadır Sina Şener, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006 (3. Bası), s. 94.

[189] Rollo May, **Aşk ve İrade,** Türkçesi: Yudit Namer, İstanbul, Okuyan Us Yayın, 2008 (2. Bası), s. 87-91.

ve biçimlendiren gücü, biyolojik olduğu kadar psikolojik ve duygusal olan deneyim boyutunu hatırlamak neden unutulduğunun da ipuçlarını vermektedir.

Görüldüğü gibi, aşkın tarihine genel bir bakış atmak insanlık tarihi ile ilgili önemli ipuçları vermektedir. Aşk ilişkilerinin özelinde yapılacak inceleme, dönemin iktidar ilişkilerini ve sosyo-kültürel yapıyı ele vermesi bakımından oldukça verimli bir çalışma alanıdır. İki kişilik dünyanın varolması savaşı aslında bireyin toplumda varolma savaşımından farksız değildir. Aşkın tarihini insanlık tarihinden ayırmanın mümkün olmadığını anlamak açısından tarihsel süreci incelemek oldukça zihin açıcıdır. Bir sonraki bölümde aşk olgusuna daha yakından bakmak amaçlanmıştır. Aşk olgusunu genel hatları ile ele aldıktan sonra aşkın ne olduğu sorusu üzerine farklı çalışma alanlarından gelen yanıtlar gözden geçirilecektir.

2.2- AŞK KAVRAMI

Aşk
Sen kocaman çöllerde bir kalabalık gibisin,
Kocaman denizlerde ender bir balık gibisin,
Bir ısıtır, bir üşütür, bir ağlatır, bir güldürür;
Sen hem bir hastalık hem de sağlık gibisin..
Özdemir Asaf, Yalnızlık Paylaşılmaz

İtalya'nın kuzeyindeki Valdaro bölgesinde yapılan arkeolojik kazılarda, birbirine sarılmış halde bir çiftin 5 bin yıllık iskeletleri bulunur. Arkeologların Valdora âşıkları adını verdikleri iskeletlerin genç yaşta ölen bir adamla, adamın ruhuna eşlik etmesi için öldürülerek onunla gömülen eşine ait olduğu tahmin edilmektedir. Adamın belkemiğinde bir ok, kadının yanı başında da bir ok başı bulunur.[190] Bu haberden aylar sonra dünyanın en eski âşıklarının İtalya'da değil, Diyarbakır'da olduğuna dair bir haber yayınlanır.

[190] http://www.milliyet.com.tr/2007/02/08/yasam/yas08.html,çevrimiçi, 08.10.2007.

"Dünyanın en eski âşıkları Diyarbakır'dan çıktı. Diyarbakır'ın Bismil ilçesindeki Hakemi Use Kazısı'nda 8 bin yıl öncesine ait, birbirine sarılmış bir kadın ile erkeğin mezarı bulundu."[191]

Bu satırlar yazıldıktan sonra dünyanın başka bir yerinde daha eski zamanlardan kalma mezarların da karşımıza çıkma olasılığı bulunmaktadır. Ama bu iki örnek bile aşkın tarihinin aynı zamanda uygarlığın da tarihi olduğunu kanıtlamaktadır. Konusu sadece aşk olan derin ve geniş bir edebiyatın varlığı da aşkın evrenselliğini ortaya koyar. Aşkı insan yaşamından ayırmak bir yana, uygarlık tarihinden de ayırmak mümkün değildir. Çünkü aşk, tarihsel süreç içinde yaşam bularak uygarlık tarihini oluşturan unsurlardan biri olarak hem bireysel hem de toplumsal bir gerçekliktir. Sosyolojik olarak içinden çıktığı toplumsal yapının egemen değerleriyle şekillenen, tüm değerleri yerle bir eden, psikolojik olarak da bireyleri sarıp sarmalayan bir olgudur. Leyla ile Mecnun, Tristan ve Isolde, Romeo ve Juliet, Paris ve Helen, Abelaid ile Eloise, Orpheus ve Eurydice, Trailus ve Cressida, Shiva and Sati farklı dönemleri ve kültürleri temsil eden aşık çiftlerdir. Her birinin aşk öyküsünü incelemek aynı zamanda dönemin sosyo-ekonomik yapısı ve kültür ortamı hakkında da bilgi sahibi olmak anlamına gelmektedir. Çünkü her aşk ilişkisi hem ilişkinin yeşerdiği kültürel yapıdan etkilenir, hem de o yapının içinde varolmaya çalışır. En heyecan verici romanları, şiirleri, operaları üretmemizi sağlayan, unutulmaz filmlere konu olan, savaşlara yol açan ve kralları tahtından eden; karşılık bulmadığında ise kıskançlıklara, intiharlara, hüzünlere yol açan aşk hangi toplumda yaşanırsa yaşansın son derece güçlüdür. Bu nedenle aşkın kavranabilmesi ancak çok yönlü bakış açısıyla mümkün görünmektedir. Aşkın ne olduğu ile ilgili düşünceleri kavramsal bir çerçevede ele almadan önce, kelimenin anlamına değinmek yerinde olacaktır.

Latince Cupidit/ās dişil isimdir ve şiddetli arzu, istek, hırs, ihtiras anlamındadır. Yine Cupīd/ō Latince dişil bir isimdir. Arzu, istek, heves, ihtiras anlamındadır; cup/ īō yani arzu etmek, istemek, hevesli olmak fiilinden türer. Cupīd/ō ise eril bir kelimedir ve

[191] http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=235088, çevrimiçi 08.10.2007.

Latince aşk tanrısı anlamındadır. Venüs'ün oğludur.[192] İnsan aşkının iki kutbunun Yunanca Eros ve Agape adları altında birbirinin karşısına konduğu gözlemlenmektedir. Eros 'elde etmeye yönelik' ve içinde arzunun da olduğu aşktır, Agape ise erdemin 'adanma' düzeyine yükselebilecek bir aşkı temsil eder. Eros aşkın kuralını kendine göre etkin kılmak ister. Araya Agape girerse Eros'un katılıklarını yumuşatır. Eros doğallıktır ama Agape sevecenliktir. Eros sarılmayı, Agape okşamayı bilir. Eros'un saldırgan olduğu yerde Agape iyilik meleğidir. Eros yara açar, Agape yara sarmayı bilir. Eros dayanaklı Agape kırılgandır.[193]

Eros Yunanca'da en çok bilinen kelimedir. Aşk denildiğinde ilk akla gelen elinde okuyla resmedilen bu figürdür. "Latince aşk anlamına gelen Amor (yahut Cupido) Roma İmparatorluğu döneminde, elinde yayla okluk bulunan tombul, kanatlı bir çocuk olarak canlandırılmıştır. Sanatta çoğaltılan bu figür Venus'un çevresinde uçuşur gösterilir. Pompei fresklerinin mitolojik sahnelerinde çok geçen Amores figürleri Batı sanatına Rönesans'la girmiş ve Rokoko üslubunun bir özelliği olarak XIX. yüzyıla kadar tutunmuştur."[194]

Eros'un ilkçağın en eski metinlerinden itibaren evrende birleşmeyi ve üremeyi sağlayan doğal bir güç olarak tanımlandığı görülmektedir. Eros değişik biçimlerde yansıtılmış, şairlerin şiirlerine konu olmuş, insanları oklarıyla kovalayan, yaralayan kanatlı tombul bir çocuk biçimine gelerek günümüze kadar gelmiştir. Hesiodos yaratılışı anlatırken Khaos'tan hemen sonra Eros'u sayar, onun etkisini insan dünyasında açıkça gördüğü halde ilk tanrılar arasında nasıl yerleştireceğini iyice bilemez, ama bu evrensel ilkeyi gene de saymış olmak için şöyle der:

Khaos'tu hepsinden önce var olan,
sonra geniş göğüslü Gala, Ana Toprak..
Ve sonra Eros, en güzeli ölümsüz tanrıların,
Ve insanların da tanrıların da ellerinden alır

[192] Sina Kabaağaç-Erdal Alova, a.g.k., s. 144.
[193] Afşar Timuçin, **Aşkın Diyalektiği,** İstanbul, Bulut Yayınları, 2005 (3. Bası), s. 81.
[194] Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü,** İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997 (7. Bası), s. 33.

Yüreklerini, akıl ve istem güçlerini.[195]

Platon aşkın bir parçası olarak fiziksel çekicilikten bir gereklilik olarak söz etmez; fiziksel çekicilik olmaksızın aşk platonik anlamda kullanılır. Platon'un *Şölen* diyalogunda Eros ölümlüyle ölümsüz arası ya da tanrı katıyla insan katı arasında bir varlık olarak tanımlanır. Yoksul, becerikli, kaygılı Eros insanlarla tanrılar arasında aracıdır. Aşkın yoksulluk ve çare tanrısının çocuğu olarak nasıl doğduğu Diotima'nın ağzından anlatılır. Afrodite'in dünyaya geldiği gün tanrılar ziyafet verirler. Yoksulluk çıkagelir (Penia), davetliler arasında bulunan sarhoş olup sızan Çare'den gebe kalmak ister (Poros). Yanına uzanır, aşk dünyaya gelir.[196]

Eros başka efsanelerde *Şölen* diyalogunda olduğu gibi anlatılmaz. Bir efsaneye göre Latin Yazarı Apuleius'un *Dönüşümler* adlı eserinde anlattığı ruh anlamına gelen Pyskhe ile Eros masalının kahramanıdır. Bir Miletos efsanesine dayanan bu güzel ve ünlü masalda bütün dünya folklorunda kullanılacak motif ve temalar görülmekte, masal türünün en eski kaynaklarının da Anadolu'da bulunduğu ortaya çıkmaktadır. Masalın ayrıca simgesel bir anlamı da vardır: sevgi ile ruh birbirinden ayrılmaz, ama bu birlik ancak birçok engelleri yenmek, birçok düşman güçleri alt etmekle gerçekleşir. Masal şöyle özetlenebilir: Miletos kralının kızı olan Psykhe, üç kız kardeşin en küçüğü ve en güzelidir. Ama güzelliği nedeniyle Aphrodite'in hışmına uğramıştır. Tanrıça onun tek başına bir dağa bırakılmasını, kendisinin koca olarak ejdere varmasını bu işi de oğlu Eros'un yapmasını buyurur. Eros Psykhe'yi görür görmez aşık olur ve onu saraya kapatarak geceleri gizlice görmeye gelir, ona da kendisine bakmamasını söyler. Eros kanatlarını yaymış uyurken Psyhke dayanamaz ve kandille Eros'un yanına gelir. Psyhke Eros'un olduğunu görünce heyecanlanır ve kandilden bir damla yağı damlatır. Eros da gider. Uzun süre ayrı kalırlar ama sonunda cinler periler ikisine de acır ve kavuşurlar.[197]

---

[195] Azra Erhat, a.g.k., s. 106.
[196] Platon, **Şölen,** Türkçesi: Cenap Karakaya, İstanbul, Sosyal Yayınları, 2000, s. 67-68.
[197] Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü,** a.g.k., s. 258.

Başka bir efsanede ise Eros'un Aphrodite ile Hermes'in oğlu, ya da Eileithyia veya İris'in çocuğu olduğu söylenir. Uranos'lu Aphrodite'nin Hermes ile birleşmesinden Eros, Dione'nin kızı Aphrodite'den de Anteros (karşılık aşk) doğar.[198]

Evrenin oluşumuna ilişkin anlatılan efsanelerde de Eros'a rastlanır. Hesiodos'a göre başlangıçta yalnızca Khaos yani esneyen boşluk vardır. Sonsuz ve karmaşık khaos bir gücüllükten başka bir şey değildir, böyle olmakla kavranılamaz bir şeydir. Khaos'dan Nyks (Gece) ve Erebos (yeraltı ya da ölülerin bulunduğu dipsiz boşluk) oluşur. Nyks, Khaos'un kızı, Erebos'un da oğludur. Nyks'den ve Erebos'dan Eros (Aşk) oluşur. Onun olmasıyla düzen ve güzellik karmaşanın yerini alır. Eros, Ether'i (Işık) ve Aitheros'u (Gün) oluşturur.[199]

Metafizik adlı eserinde Platon öncesi felsefecilerin incelenmesi bölümünde Aristoteles de, evrenin yaradılışında Eros'tan söz eden filozoflara değinir. Varlıkların doğasını meydana getirmekte ilkelerin yetersiz oldukları görüldüğünden hakikatin bizzat kendisi tarafından araştırmaya zorlanan filozofların yeni bir neden aramaya koyulduğunu belirtir.

"Bu tür şeyleri arayan ilk kişi olarak Hesiodas'tan veya Aşk veya arzuyu var olan şeylerin içine bir ilke olarak yerleştiren başka herhangi birinden söz edilebilir. Parmenides de böyle yapmaktadır. Çünkü evrenin meydana gelişini anlatırken şöyle demektedir: (Aphrodite), bütün tanrılar arasında ilk olarak Aşk'ı (Eros) yarattı. Hesiodos da şöyle demektedir:

"Her şeyin öncesinde Khaos vardı.
Sonra geniş göğüslü Toprak ve
Bütün tanrılarda arasında Aşk (Eros)"[200]

Mitoloji Sözlüğü'nde Eros dışında Aphrodite'nin adı aşk tanrıçası olarak geçer. Aphrodite'nin doğuşu üzerine iki ayrı kaynağın olduğu belirtilir. Biri Hesiodos, öbürü de Homeros. Hesiodos Thegonia'da bu tanrıçanın denizin köpüklü dalgalarından doğduğunu anlatır. Yunanca Aphros köpük anlamına gelmektedir. Homeros'a göre ise

[198] A.g.k., s. 107.
[199] Afşar Timuçin, **Düşünce Tarihi,** a.g.k., s. 107.
[200] Aristoteles, **Metafizik,** Türkçesi: Ahmet Arslan, İstanbul, Sosyal Yayınları, 1996 (2. Bası), s. 96.

Aphrodite Zeus ile Okeanos kızı Dione'den doğmadır. Sevgiyi, sevişmeyi simgeleyen bu tanrıça bu büyüyü kendi kendine değil, çevresini saran başka tanrısal varlıkların aracılığıyla gerçekleştirir. Eros bazı efsanelere göre onun oğludur, ama Theogonia'da Eros Aphrodite'den çok önce doğmuş evrensel bir güçtür, sonradan katılır Aphrodite'nin alayına:

Doğup da yürüyünce tanrılara doğru
Eros'la Himeros (arzu) takıldılar hemen peşine.
İlk günden bu oldu onun tanrılık payı
İnsanlar arasında da, ölümsüzler arasında da;
Ona düştü kız cilveleri, gülüşmeleri oynaşmaları.
Sevmenin, sevişmenin tadı, büyüsü.[201]

Görüldüğü gibi Aphrodite çekiciliğiyle insanları ve tanrıları baştan çıkaran aşk ve güzellik tanrıçasıdır. En bilge kişiler bile onun dayanılmaz güzelliğine yenik düşerler. Aphrodite doğurma içgüdüsünü öne çıkararak bu yönde insanları tutkulu kılar ve çekici kadınlığı simgeler. "Aşkın yakıcı ve gizemli varlığının simgesidir. Her ne denli, Aphrodite salt aşkı temsil ediyor olsa da, insan ona yalnızca bu görevi vermekle yetinmez; sınıfsız topluluk yapısını yitiren insanın erkek üyesi, bozulmaya başlayan cinsel eşitliğin yerine yer eden ve öne çıkan cinsel eşitsizliğin belirleyici öğesi olan cinsel nesneye yüklediği güzellik kavramını da ona verir. Doyum ve haz sağlayan cinselliğin güzellikle bezeli olması zorunludur. Dahası, bu güzellik kendine yaraşır bir kaynaktan doğmuş olmalıdır. Bu kaynak dalgaların köpüğüdür.."[202]

Helen Fisher de romantik aşkın türleriyle ilgili en usta araştırmaları yapanların, aşkın farklı türlerini ifade etmek için ondan fazla kelime kullanan Yunanlılar olduğu konusunda hemfikirdir. Yazar bu tanımlamaların her birinin beyindeki üç temel eşleşme devresinin –şehvet, romantik aşk, bağlılık- farklı bir görünümü gibi görüldüğü yorumunu yapar. Eros, en meşhur olanıdır. Çok güzel bir eşe duyulan tutkulu, cinsel, erotik, heyecanlı, yüksek enerjili aşktır. Mania, saplantılı, kıskanç, mantıksız, sahiplenici aşktır. Ludus, Brutus ile kafiyelidir ve oyun anlamına gelen Latince bir

[201] Azra Erhat, a.g.k., s. 42-43.
[202] Cafer Tiryaki, **Aşkın Kökeni,** İstanbul, Berfin Yayınları, 2004, s. 67.

kelimedir. Bu şakacı, sorumsuz, bağlantısız, uçarı olan aşktır. Storge, daha neşeli ile kafiyelidir; dostça, kardeşçe, arkadaşça, duygu göstermekten yoksun derin ve özel bir arkadaşlıktır. Agape, bağlılığın diğer bir biçimi olan nazik, bencil olmayan, sorumluluk sahibi, cömert, özverili ruhsal aşktır. Bu âşıklar hislerini tutku olarak değil de bir görev olarak addederler. Pragma ise uyuşma ve sağduyuyu temel alan alışveriş listesi âşıkları ifade eder. Pragmatik aşkıklar aşırı fedakârlık ya da girişimde bulunmazlar. Onlar için arkadaşlık ilişkinin özüdür. Fisher pragmayı aşk olarak bile değerlendirmez.[203]

Türkçe'deki aşk kelimesi ise Arapça kökenlidir. Bir kimsenin bir başkasına duyduğu, tutku ve/ya da cinselliğe dayanan eğilim olarak tanımlanır. Tanrı ya da bir şey aşkı soyut aşk olarak ayrı bir madde olarak tanımlanmaktadır. Vatan, Tanrı, bir düşünce ya da bir insan duygusal bir çıkar gözetilmeksizin benimsenir şeklinde tanımlanır.[204]

Aşkı anlamaya nereden başlamalı? Psikoterapist ve felsefeci, romantik aşk üzerine de çalışan Nathaniel Branden *Aşkın Psikolojisi Yeni Kadın – Erkek İlişkileri* adlı kitabında aşkı anlamaya bazı sorular sorarak başlar. Aşk nedir? Aşk sevginin başlangıç hali midir? Aşk sevgi olmadan olabilir mi? Aşk nasıl doğar gelişir? Âşıkların öyküleri niçin trajediktir? Toplumun kuralları tarafından alt edilirler ondan mı? Nathaniel Branden bu sorulara yanıt bulmaya çalıştığı kitabına aşkı tarihsel bir perspektifle ele alarak başlar. Yazara göre kadın - erkek ilişkilerinin evrimi insan bilincinin evriminin bir parçasıdır. Evrimin aşamalarına bakıldığında görülen hareket, gelişim, gerilim, sapma, yeniden ilerleme kadın erkek ilişkilerinin evriminde de görülür.[205]

Aşk toplumsal yapı ile bağlantılı, siyasal, kültürel unsurları içeren hem toplumsal hem de bireysel bir olgudur. Tüm bu unsurlar iç içe geçer, birbirini etkiler ve aşk olgusunu oluşturur. Aşk her dönem farklı yaşandığı gibi, aynı dönemde her toplumsal yapı içinde ayrı biçimde yaşanabilir. Sadece çağdan çağa, ya da toplumdan topluma değil, kişiden kişiye değişen özellikler gösterir. İktidar normalleştirmeye, kontrol altına almaya, düzene uydurmaya çalışır. Ama aşk sıradanlaştırmaya karşı koyar, özel bir iletişim biçimi olmaya devam eder ve kendine özgü yapısını korur.

---

[203] Helen Fisher, **Neden Aşık Oluruz - Romantik Aşkın Doğası ve Kimyası,** Türkçesi: Murat Kabakcı, İstanbul, Yakamoz Yayınları, 2005, s. 139–140.
[204] **Büyük Larousse,** Gelişim Yayınları, Cilt:2, Sayı:2, İstanbul, 1986, s. 935.
[205] Nathaniel Branden, a.g.k., s. 14.

Aşkın öznesi de değişir. "Bir aşktır ki doğunun kimyası onda; bir buluttur ki yüz binlerce şimşek var onda. İçimde, onun ululuğundan, onun ışığından bir deniz var ki bütün kâinat, o denizde gark olmuş gitmiş."[206] diyen Mevlana'nın aşk nesnesi Tanrı'dır. Neruda'nın eserlerinde vatandır. Nobel Ödülünü alırken şöyle seslenir: "Karanlık bir yerden, diğerlerinden sert coğrafi koşullarla ayrılmış bir ülkeden geliyorum. Şairlerin en terk edilmişiydim ve şiirim yöresel, acılıydı, yağmurlar içine işlemişti. Ama insana daima inandım. Umudu asla yitirmedim. Belki bunun için şiirimle ve bayrağımla buradayım."[207] Dante'de ise kadının mistik yüceltilmesi görülür. Ama aşk hep vardır.

Oruç Aruoba, *İle* adlı kitabında aşkı, kişinin başına nedensizce gelen bir duygu olarak tarifler. Âşık olduğun kimdir? Niye o kişiye âşık olmuşsundur? Belirsizdir. Çünkü bir etkilenim, bir tutku, bir tutulmuşluktur.[208] Aşkı farklı açılardan ele almak bu tutulmuşluk halini anlamaya çalışmak için gerekli görülmektedir.

2.2.1- Gerçek Aşk 'Sözde Aşk' Değildir

Oruç Aruoba'nın bir tutulmuşluk olarak gördüğü için sevgiden daha değersiz bir konuma yerleştiği aşk, nasıl bir tutulmuşluktur ki insanı sarıp sarmalar. Bu sorunun yanıtını farklı yaklaşımlar ışığında ele almaya, aşkın ne olmadığına değinerek başlamak yerinde olacaktır. Aşk, sözde aşk değildir!

İnsanlar yaşamlarını korkularla sarmalamış, egemen olmaya ya da egemen olunmaya eğilimli olmuşlardır. Serseri bir ruhtan, serserilik yapmaktan, yaşamdan kaçarlar. Yaşam kaçkını olurlar. Afşar Timuçin *Aşkın Diyalektiği* adlı kitabında serseri olan insanın egemen olmayı değil, yaşamayı seçtiğini belirtir. Yaşamın her alanına alıcı gözle bakmayı seçen serseri egemen olunmayı da istemez. Serserinin sıkıntısı dünyanın serseri olmamaya olan eğilimidir. "Dünya serserilik edemeyecek kadar boş ve yüreksiz insanlarla doludur."[209] Bu noktada Don Juan'a değinmek serserilikten ne kastedildiğini

---

[206] Mevlana Celalettin, **Rubailer,** Türkçesi: Aldülbaki Gölpınarlı, Ankara, Ajans Türk Matbaacılık Sanayi, 1982, s. 191.
[207] Pablo Neruda, **20 Aşk Şiiri ve Umutsuz Bir Şarkı,** Türkçesi: Ergin Koparan, İstanbul, Varlık Yayınları, 1993 (3. Bası), s. 13.
[208] Oruç Aruoba, **İle,** İstanbul, Metis Yayınları, 2002 (3. Bası), s. 59.
[209] Afşar Timuçin, **Aşkın Diyalektiği,** a.g.k., s.37.

kavramaya yardımcı olacaktır. Don Juan bütün ömrü boyunca yalnız bir sevdaya gömülüp kalmayı, gözüne çarpıp duran bütün öteki güzelliklere karşı duygusuz olmayı güzel bulmaz. Ona göre sadakat budalalara yaraşır. Bütün güzellerin kendisini hayran bırakmaya hakkı olduğunu, bir kadına ilk defa rastladı diye öteki kadınları kalbi üzerindeki meşru haklarından alıkoyamayacağını açıkça belirtir. Onu doğru yolda gitmediği konusunda uyaran uşağı Sganerelle'yi de "Bırak canım bırak. Bu Allahla benim aramda bir iştir. Seni karıştırmadan biz bunu onunla hallederiz."[210] diyerek tersler. Don Juan ikiyüzlülüğün artık moda olduğunu, iyi insan rolü yapmanın sayısız faydasından yararlandığını belirtir. Don Juan'ın aşk anlayışı kendi ağzından aktarmak gerekirse şöyledir: "Zaten birine bağlı kalmak tabiatıma uymaz… Bilirsin, ben aşkta serbest olmayı severim. Kalbimi dört duvar içinde kapamaya bir türlü razı olamam. Sana bin defa söylemişimdir; bir şey beni çekti mi, kendimi tutamam. Bu benim tabiatım. Kalbim bütün güzellerin."[211] Don Juan'ın tavrı yalan söylemek ve kadınları ne pahasına olursa olsun kandırmaktır. Sabahattin Ali bir çingenenin aşkını anlattığı *Değirmen* adlı öyküsünde serserilik edemeyecek insanlara serzenişte de bulunarak bir aşk öyküsü anlatır. Bu öyküyü anlatmaya başlamadan önce hem aşkın ne olduğunu sorgular hem de bir insanın aşkı için ne verebileceğini, nelerden vazgeçebileceğini düşünmesini sağlar. Sabahattin Ali aşkı kendinden de vazgeçme olarak tanımlar. Yazara göre aşk, kendisinde olmadığı için rahatsızlık duyan sevgili için kendinde bulunanı da kesip atabilmektir. Öyküyü anlatmaya başlamadan önce şöyle seslenir okuyuculara: "Siz sevemezsiniz adaşım, siz şehirde yaşayanlar ve köyde yaşayanlar; siz, birisine itaat eden ve birisine emredenler; siz, birisinden korkan ve birisini tehdit edenler… Siz sevemezsiniz. Sevmeyi yalnız bizler biliriz. Bizler: Batı rüzgârı kadar serbest dolaşan ve kendimizden başka Allah tanımayan biz Çingeneler."[212]

Sabahattin Ali'nin Atmaca karakterini çizerek anlatmaya çalıştığı Afşar Timuçin'in kitabında anlattığı 'sözde aşk'ın tam karşısına denk düşmektedir. "'Sözde Aşk' hiç bir şeyin üstesinden gelemez, en çok evliliğe hazırlık için iyi bir ortam

[210] Moliere, **Don Juan,** Türkçesi: Melih Cevdet Anday- Erol Güney, Ankara, Maarif Matbaası, 1943, s. 11.
[211] A.g.k., s. 58.
[212] Sabahattin Ali, **Değirmen,** İstanbul, Cem Yayınevi, 1994 (6. Bası), s. 13.

oluşturabilir. Sözde âşık ya da özentili aşık durmadan uzlaşma formülleri arar, bunun için toplumsal değerler dizgesinde kendi tutumu için ölçüt ya da temel olacak dayanaklar bulmaya girişir, aşkına toplumsalda güvenli bir yer açmaya çalışır. Toplumsallığın sağladığı ruhsallık basit çerçevede bir sürü hastalığıdır. Sözde aşık sürüden ayrılmamaya özen gösterir, bir şeyleri bir şeylere denk getirmeye bakar."[213] Goethe de *Genç Werther'in Acıları* adlı kitabında, sözde aşığın nasıl olunmayacağını kanıtlarcasına Werther'i karakterize eder. Werther "Ne mutlu bana; senin uğruna ölüyorum, senin uğruna vazgeçiyorum kendimden" diyerek Lotte için ölümü seçer. Goethe sözde aşıkları şöyle eleştirir:

"Diyelim ki, genç bir gönül, bir kıza tutulmuş; bütün gününün bütün saatlerini onun yanında geçiriyor, bütün yetilerini, bütün servetini her an sevdiğine kendini tümüyle adadığını göstermek için harcıyor; sonra da bir dar kafa gelip ona diyor ki: Asil ve genç bayım! Sevdalanmak insanca bir duygudur, ama insana yaraşır bir biçimde aşk duymanız gerekir! Zamanınızı bölün, belli saatleri çalışmaya, dinleneceğiniz saatleri de sevdiğiniz kıza ayırın. Servetinizi de hesap edin ve sizin temel ihtiyaçlarınızdan arta kalanla, sevdiğinize, çok sık olmamak koşuluyla, örneğin doğum gününde vb. günlerde bir hediye alırsınız.-Bu öğütleri dinleyen bir insan da mutlaka işe yarar bir insan olur ve ben, her prense öyle birini meclise almasını salık veririm; ama bu öğütlere uyulduğunda da aşk biter ve eğer bu kişi bir sanatçı ise sanatı son bulur."[214]

Werther üzerinden sevgiyi hesapsız kitapsız yaşanması gereken bir duygu olarak tanımlayan Goethe'nin düşünceleri Bacon'un *Denemeler* ve Gasset'in *Sevgi Üzerine* adlı kitaplarında dile getirilen düşüncelerin tam tersidir. Bacon söz konusu kitabının "Sevgi Üstüne" adlı bölümünde sahnenin sevgiye borçluluğunun yaşamınkinden daha büyük olduğunu düşünür. Çünkü sahnede sevgi her zaman güldürülerin ara sıra da ağlatıların konusu olabilirken gerçek yaşamda ancak bazen bir siren bazen de bir öç perisi kılığında bir sürü uğursuzluğa yol açar. Uçarı sevginin insanı bozup, bayağılaştıracağına inanan Bacon insanın böyle yalnız başka şeyleri değil, kendi kendini

[213] Afşar Timuçin, **Aşkın Diyalektiği,** a.g.k., s. 10.
[214] Johann Wolfgang Goethe, **Genç Werther'in Acıları,** Türkçesi: Nihat Ülner, Ankara, Öteki Yayınevi, 1995 (3. Bası), s. 17.

de yok eden bu tutkudan sakınması gerektiğini düşünür. Bacon sevgiyi alt edemeyenlerin yapabileceği en iyi şeyin bu duyguyu dizginlemek, yaşamın ağırbaşlı konularıyla işlerinden güçlerinden kesinlikle uzak tutmak olduğunu düşünür. Aksi takdirde bu duygu insanın işine gücüne bir karıştı mı, her şeyi alt üst eder, insanın amaçlarına hiçbir zaman bağlı kalamayacak bir duruma sokar. Düşüncelerini pekiştirmek için Plutarkhos'tan alıntı yapar: "Helena'yı seçen delikanlı Juno ile Pallas'ın armağanları tepti, çünkü sevgi duygusuna öncelik tanıyan kimse zenginlikten de bilgelikten de vazgeçer. Bu tutku insanın güçsüz zamanlarında, daha doğrusu daha büyük esenlik ya da, çoğunlukla gözden kaçmışsa da, sıkıntılı günlerinde sel gibi taşıverir, iki durum da sevgiyi daha da ateşlendirir; böylece sevginin çılgınlığın bir ürünü olduğu da ortaya çıkar."[215] Goethe *Genç Werther'in Acıları'*nda işte bu çılgınca duyguyu kutsar. Sevdiği insanın yanında geçirilen saatler Tanrının azizlere bahşettiği türden güzel günlerdir. Sevgili gidince akşam gün doğuşunu izlemeyi tasarlasa da sabah yataktan kalkılamaz; gün boyunca ay ışığını bekler, sonra da akşam, odadan çıkılamaz. Ne uğruna uyandığı ve ne uğruna uykuya yattığı bilinmez. Yaşamı bir zamanlar devindiren maya yoktur artık; derin gecelerde insanı ayakta tutan, sabahları uykudan uyandıran o uyarıcı çekicilik yitip gider. Bacon'un sakınılması gerekilen duygu olarak tanımladığı aşktan kaçınılmayacağını Werther şöyle ifade eder: "İnsan insandır ve birinin sahip olduğu o birazcık aklın, tutku fırtınaları estiğinde, böylece de insan olmanın sınırlarına varıldığında pek etkisi olmaz."[216]

Bacon'un görüşlerine yakın bir görüş de Ortega Gasset'e aittir. Gasset ***Sevgi Üstüne*** adlı kitabına aşk ilişkilerinden değil de sevgiden söz ederek başlar. Aşk ilişkilerinin kadınlar ve erkekler arasındaki rastlantısal öyküler olduğunu, bu ilişkilere katılan sayısız etkenin ilişkinin gelişmesini fazlasıyla karmaşıklaştırdığını, arap saçına çevirdiğini ve gerçek anlamda sevgi dışında her şeyin işin içine karıştığını belirtir. Gasset aşkı şöyle tanımlar: "Bence, 'âşık olmak' bir dikkat olgusudur; ama normal

[215] Francis Bacon, **Denemeler,** Türkçesi: Akşit Göktürk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, s. 56.
[216] Johann Wolfgang Goethe, a.g.k., s. 54

insanda ortaya çıkan anormal bir dikkat durumudur."[217] Gasset aşık olma halini başlangıçta dikkatin anormal bir biçimde bir başkasına takılması olarak görür. Ona göre insan aşık olduğunda dikkati felce uğramış durumdadır. Bir şeyden ötekine kayamaz. Saplanıp kalmış, katılaşmış, bir tek kişinin tutsağı olmuştur. Gasset'in aşık olunduğunda bir tek kişinin tutsağı olma halini Shakespeare *Antonius ve Kleopatra'*da pek güzel anlatır:

"Kleopatra: Ah Efendim, ne olur
Bağışla benim korkak yelkenlerimi!
Hiç aklımdan geçmemişti
Peşimden geleceğin.
Antonuis: Mısır Ecesi, pek iyi biliyorsun ki,
Benim kalbimin telleri
Senin dümenine bağlıydı;
Nereye gidersen git, çaresiz,
Beni de çekip götürecektin.
Biliyordun ki, ruhum, kayıtsız şartsız
Senin buyruğundaydı; bir sözünle
Tanrıları bile dinlemez, gelirdim peşinden."[218]

Shakespeare'nin Roma Tarihi'ni konu alan trajedilerinden olan *Antonius ve Kleopatra,* Antonius'un ülke yönetimi ve âşık olduğu kadın Kleopatra arasında kalması ve her seferinde Kleopatra'dan vazgeçememesini anlatır. Roma'da uzun bir süredir geçinemediği ve Roma'yı birlikte yönettiği Caesar'la arasını düzeltmek için Caesar'ın kız kardeşi ile evlenmeye razı olsa da, âşık olduğu kadından vazgeçemeyen Antonius Casear ile yaptığı anlaşmayı bozar. Kleopatra da Antonius'u kazanmak için kendini öldü gösterince Antonius intihar eder. Yenilgiye uğrayan Kleopatra savaş ganimeti olarak halka teşhir edilmektense kendini öldürmeyi tercih eder. Bu trajedide koca bir imparatorluğun yönetimi söz konusu olduğunda bile aşktan vazgeçemeyen bir karakter

[217] Jose Ortega Y Gasset, **Sevgi Üstüne,** Türkçesi: Yurdanur Salman, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999 (3. Bası), s. 35.
[218] William Shakespeare, **Antonius ve Kleopatra,** Türkçesi: Bülent Bozkurt, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2002, s. 132.

çizilir. Antonius devlet adamlığı ve sevgilisi bir başka deyişle akıl ile aşk arasında kalır. Burada aşk tutkusu politik güce baskın durumdadır.

İşte Shakespeare'nin bu trajedisindeki karakterleri Gasset'e göre geçici bir aptallık durumu yaşamaktadırlar. Çünkü yazara göre aşk, düşük bir zihinsel durumdur. Kişinin bilinci felce uğramadan, alıştığı dünya kısıtlanmadan âşık olması olanaksızdır. Bu tanımlamayı yaparken Gasset dikkat olgusunu kişiliğin en yüce aracı, zihinsel yaşamı düzenleyen araç olarak temel alır. Âşık olunduğunda kişinin âşık olduğu kişiye kilitlenip, felce uğradığını, hareket özgürlüğünün kaybolduğunu düşünür. Dahası Gasset âşık olan bir insanın ruhunu, kapalı kalmış hasta odasının kokusuna benzetir, bu odanın havası der bayatlamış nefes kokusuyla doludur.[219]

Alberoni de gerçek âşık olma sürecini diğerlerinden nasıl ayırabiliriz sorusunu sorar. Bu sorunun yanıtını ayrıntılı olarak inceler. Alberoni gerçek aşık olma sürecinin doğuş evresi mekanizması ile yönetileceğinden söz eder ve gerçek aşık olma sürecinde bazı özelliklerin olması gerektiğinin altını çizer. Bu özelliklerden ilki özgürleşme deneyimidir. Bu deneyim, kişinin esaret döneminin bittiği sanısına kapıldığına, zincirlerini kırıp açık havaya çıktığına, engelleri, çevresine ördüğü duvarı yıktığına işaret eder.

İkinci özellik aydınlanmadır. Alberoni bu özelliği neredeyse kişinin gözlerini bağlayan bir eşarbın mucizevî bir biçimde ortadan kalkması olarak değerlendirir. Artık kişinin gerçek arzularının neler olduğunu bildiğini, kim olduğunun farkında olduğunu belirtir. Üçüncü özellik âşık olunan kişinin tek oluşudur. Kişi aşkının başkalarıyla kıyaslanamayacağına ve gerçekten sevebileceği tek canlı varlığın âşık olduğu kişi olduğunu düşünür. Her âşık kadın masallardaki prensiyle karşılaşır, her adam da bakmaya doyamayacağı divasıyla karşılaşır.[220] Alberoni'nin gerçek aşkın bir özelliği olarak belirttiği âşık olunan kişinin tek oluşunu Neruda dizelerinde şöyle anlatılır:

"Matilda Urrutia, sana bırakıyorum burada
varımı yoğumu
neysem, ne değilsem.

[219] Jose Ortega Y Gasset, a.g.k., s. 38-39.
[220] Francesco Alberoni, **Seni Seviyorum,** a.g.k., s. 71-72.

Aşkım bir çocuktur ağlayan
kucağından inmeye korkan
sana bırakıyorum onu sonsuza dek:
sen, kadınların en güzeli.

Sen, kadınların en güzeli,
tepeden tırnağa
dövmeler yapmış sana rüzgar
bodur bir güney ağacı gibi,
Ağustosta bir fındık ağacı,
bir ekmek fırını gibi
tazesin benim için,
topraktan yapılmış yüreğin
ellerinse göksel."[221]

Gerçeklik - olağan dışılık başlığı altındaki dördüncü özellik, artık her şeyin varlık nedeninin görülebilmesi, bunun da mutluluk ve neşeyi arzulayan, evreni uyumlu ve mükemmel kılmaya çalışan yükselen bir güçten kaynaklandığının bilinmesidir. Bu, gerçeğin derin gerçekliğidir. Acı, eksiklik ve kötülük sadece birer görünüş ve olağan dışılıktır. Aşkın ve mutluluğun gerçeği anlaşılacaktır. Varolma deneyimi özelliği ise varolan her şeyin canlı ya da cansız duygusu olduğunun hissedilmeye başlanmasındandır. Hepsinde mükemmellik esintisi, varlığın ışıltısı yayılmaktadır. Varlığın ışığıyla aydınlatıldığı zaman, her şey güzeldir. Her şey göze güzel görünmektedir.[222] Her şeyin göze güzel göründüğü, gerçek aşkın Alberoni'nin tanımlamasıyla beşinci özelliği olan varolma deneyimini Ömer Hayyam aşağıdaki dörtlüğünde şöyle anlatır:

"Sevgili, bir başka güzelsin bugün;
Ay gibisin, pırıl pırıl gülüşün.

[221] Pablo Neruda, "Güz Vasiyeti'nden", **Aşk ve Erotizm Şiirleri,** Haz. Erdal Alova, İstanbul, Salyangoz Yayınları, 2007, s. 125–126.
[222] Francesco Alberoni, **Seni Seviyorum,** a.g.k., s. 72-73.

Güzeller bayram günleri süslenir:

Seninse bayramları süsler yüzün."[223]

Alberoni âşık olunduğu zaman aşkın büyük nefesinin âşık olan kişinin içine girdiğini, onun deviniminin ve ahenginin bir parçası olunduğunu, sürükleyici bir güç tarafından yönlendirildiğinin hissedildiğini belirtir. Yazara göre, âşık olan kişi kendini tutsak gibi görmez, özgür hisseder. Özgürlük ve kader başlığı altındaki bu özelliği için şu tanımlamayı yapar: "Hiç kimse kendi aşkının "tutsağı" değildir. Çünkü aşk, onun gerçekliği, onun çağrısı, onun kaderidir." Kozmik Aşk adı altında tanımlamaya çalıştığı gerçek aşkın bir diğer özelliği, her şeyin, dağların, bitkilerin, nehirlerin, bütün canlı varlıkların sevildiğidir. Kişinin anlayış ve aşk dolu bir dünyaya yöneldiğini belirtir. Görev ve hazzın birleşmesi gerektiği düşünülmeye başlanır. Bu mümkün olmadığında, sevgili ve diğer sevilenler arasında bir seçim yapmak istendiğinde kişinin kendisini parçalanmış, bölünmüş hissettiğini ve bu durumun ahlaksal ikilem olduğunu düşünür.[224]

Alberoni âşık olan insanın değiştiğini, âşık olduğu andan itibaren değiştiğini belirttiği bir diğer özellik yeniden doğma durumudur. Eğer bu yeniden doğma durumu olmazsa gerçek aşktan söz edilemez. Bu yeniden doğma durumu âşık olan kişide temel bir takım değişiklikler de yaratır. Âşık olunduktan sonra sadece âşık olunan kişiye ihtiyaç duyulur. İnsanın önceden birden çok kişiye gereksinimi varken, âşık olduğu andan itibaren hepsinin anlamsızlaştığından söz eder. Gerekli olan tek şey sevgiliye hoş görünmektir. Âşık olan insanlar birbirlerinden başka bir şeye gereksinim duymazlar. Aşkın olduğu yerde cimrilik yoktur. Ayrıca aşk sürecinde ailenin, dostların, çevrenin talepleri de uzak tutulur.[225]

Alberoni gerçek âşık olma sürecinin özelliklerini sıralarken önce yeni doğan bireyin özelliklerini tanımlar. Yeniden doğan insan yepyeni bir kişilik oluşturur. Birey tüm olup bitenleri anlamak ister. Bu anlama çabası onu geçmişe dönmeye iter. Gerçek aşkı nasıl bulduğunu anlamaya çalışır. Alberoni yeni doğan insanın bu çabasının tarihselleştirme olduğunu belirtir. Bütün eski aşklar, sarsıntılar, acılar çözülür ve

[223] Hayyam, **Bütün Dörtlükler,** Türkçesi: Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2003, s. 90.
[224] Francesco Alberoni, **Seni Seviyorum,** a.g.k., s. 73.
[225] A.g.k., s. 74-75.

anlamsızlaşır. Bunların yerine nefret ve engellerin olmadığı bir dünya gelir. Bu yeni bir düzendir. Alberoni âşıkların bu süreci birlikte, birbirlerine kendi yaşamlarını anlatarak yaşadıklarını, zayıflıklarını ve hatalarını paylaştıklarını ve onları birleştiren aşkın izlerini keşfettiklerini belirtir. Âşık çiftler dünyayı birbirlerinin gözüyle görmeye başlarlar. Böylece, sadece o andaki yaşamlarında değil, geçmiş yaşamlarında da bütünleşmeye, zaman içinde ortak bir tarih ve ortak bir kimlik oluşturmaya çalışırlar. Alberoni tarihselleştirmenin amacının yeni bir insan yaratmak olduğunu belirtir. Birbirleriye saatlerce oturup konuşmalarını, geçmişlerini anlatmalarını tarihselleştirme kavramıyla açıklar:

"Çünkü sanki hep tanışmış olabilmeyi arzularlar. İkisi de ötekinin çocukluğuna, gençliğine sahip olmak, yaşamının her anını izleyebilmek ister. Kaynaşma sürecinin görünümü olan bu duygu tarihselleştirmedir. Âşıklar, dünyayı birbirlerinin gözüyle görebilmek için birbirleri içinde erimeye çalışırlar. Böylece aynı dünya görüşüne de sahip olacaklardır."[226]

Alberoni geçmişte nerede hata yapıldığını bulabilmek için geçmişe dönülen, aşklarını yoğunlaştırabilecek her şeyin anlatıldığı bu dönemi ne bir geri dönüş ne de bir anımsama olarak ele almamamız gerektiği üzerinde durur. Bu dönem ortak bir geleneğin yaratılması, değerlerin seçimi, kaderin keşfidir. Bu nedenle her ikisi de tıpkı kehanet gibi yaşadıkları aşkı işaret eden şeyleri seçerler ve anımsarlar. Alberoni tarihselleştirmenin hiçbir patolojik tarafı olmadığını aksine normalleştirmenin bir göstergesi olduğunu belirtir.[227]

Gerçek aşkın bir diğer özelliği âşık olunan kişinin aşık olan kişiyi sevdiğini anladığında bunu bir lütuf olarak yaşamasıdır. Aşkın açıklamaları yoktur. Tamamen özgür bir eylemdir ve bu nedenle ötekinin bizi özgürce sevmesini isteriz. Alberoni aşkta her iki tarafın da birbiri için yeri doldurulamaz bir nitelik taşıdığını ve her şeyden değerli olduğunu belirtir. "Sosyolojik bir tanımlamayla, her biri, öteki için karizmatik

[226] A.g.k., s. 138-139.
[227] A.g.k., s. 139.

ve vazgeçilemez bir liderdir. Bu nedenle âşıklar mutlak olarak eşittir. Aralarında bir hiyerarşi ve alt-üst ilişkisi olamaz"[228]

Gerçek âşık olma deneyimi sevilen kişinin yaşamının sınırlarının çizildiği, yaşamın başlangıcının ve bitişinin sevgiliyle anlam kazandığı bir deneyimdir. Alberoni sevilen kişinin yaşamın başlangıcını belirlediği için şafak vakti, sınırlarını çizdiği için günbatımı olduğunu düşünür. Güneşin günü başlatıp bitirmesi gibi, o da yaşamın varlık nedeni, yaşamın kendisidir. "Aşk ve zaman aynı şeydir. Aşkımızdan vazgeçmektense ölümü tercih ederiz."[229]

"sevgilim
kralı karanlık bir ülkedir senin saçlarıdır
alnın çiçeklerin havalanışı

başın dipdiri bir ormandır senin
uyuyan kuşlarla dolu
oğul oğul ak arıdır memelerin
dalı üstünde gövdenin
gövden Nisandır benim için
koltukaltlarında ilkbaharın gelişi

kralların arabasına koşulmuş
ak atlardır kalçaların
ve has bir ozanın mızrap vuruşlarıdır
aralarında her zaman tatlı bir ezgi
….."[230]

Cummings'in bu dizelerinde anlattığı durumu Alberoni, âşık olma süreci içinde değişik bir anlam yüklemek başlığı altında ele alır. Sevgili farklı gözle görülen biridir. Sevilen kişi idealleştirilir. Hataları göz ardı edilir. Sevilen kişiyle bütünlenilmesi

[228] A.g.k., s. 76.
[229] A.g.k., s. 78.
[230] Cummings, "Sevgilim Kralı Karanlık Olan", **Aşk ve Erotizm Şiirleri,** a.g.k., s. 71.

sağlanılacak şekilde anlam yüklenir. Mükemmelleştirme de bir diğer özelliktir. Kişi kendini aşmaya yönelten mükemmel bir gücün varlığını sezer. Âşık olunan kişinin varlığı sadece şu anda görünen değil, saklı kalmış ve kendisinin bile farkında olmadığı olasılıklar bütünüdür. Bu süreç tek taraflı değil, karşılıklıdır. Kişi kendi derin gerçekliğini ortaya çıkarabilmek ve varlığını tamamlamak ister. Bu arayış, sadece onun bize gösterdikleriyle sınırlı değil, aynı zamanda kişinin kendi içinde ve gerçeklik ruhundadır.[231]

Gerçek âşık olma sürecinin bir diğer özelliği kaynaşmadır. Alberoni bu özelliğin kendi kendine yeterli ve kendi üstüne kıvrılmaya hazır mistik bir karşılaşma olduğunu belirtir. Gerekli olan, sadece mükemmellik ve coşkuyla olan temastır. Onun zamanı şimdiki zamandır; arzusu zamanı durdurmak, nunc stans (sonsuz şimdi) ve sonsuzluktur. Zaman durduğunda, canlı cansız bütün varlıklar mükemmelliklerini ortaya koyar, bütün arzular son bulur, çünkü artık hepsi gerçekleşmiş, hatta ötesine geçilmiştir.[232] Çiftlerin sadece bedenlerinin değil, ruhsal kişiliklerinin de kaynaşmasından da söz eden Alberoni kaynaşma özelliği ile tasarı özelliğini birlikte ele alır. Kaynaşmadan birlikte görme, birlikte isteme mucizesinin doğduğunu, varlığın doğmakta olan yaşamı kavramaya hazır olduğunu belirtir. Her şeyin başlangıcında bir tohum, bir olasılık vardır, sonra tasarıyla birlikte gerçeğe dönüşür. Tasarıda kültür, biriktirilmiş deneyimler, korkular, çocukluk aşkları, kaygılar, rüyalar önemli rol oynar. Tasarı dünyaya doğru yönelen bir harekettir. Dünyanın onu kabule hazır olması önemlidir. Kaynaşmanın ürünü olan tasarı, kaynaşmanın canlı maddeye, doğaya, bedene dönüşme arzusunun ürünüdür. Dünyada beden bulması, kendini dünyada gerçekleştirmesidir. Alberoni bu durumu "kendi mükemmelliğini arayan ama yine de yaşayan ve kalıcı olan herhangi bir şeyde cisimleşen yaşamsal atılımın yeşermesidir."[233]

Alberoni için âşık olma süreci sadece bir sevgi anı, hayal kurarak iyi ve kötünün ötesine gitmek değil, iyiyi bu dünyada gerçekleştirmektir. Ve bu da ahlakın keşfedilmesini zorunlu kılar. "Ahlak, varoluşun ışığında aynı kişiliği gösteren şeyler

[231] Francesco Alberoni, **Seni Seviyorum,** a.g.k., s. 78.
[232] A.g.k., s. 78
[233] A.g.k., s.79-80.

arasından yapılacak bir tercih olarak kendisini gösterir. Âşık olan kişi, herkesin mutlu olmasını ister, ama bazılarını mutsuz kılar; yani bir ikilemle karşı karşıya kalmak zorundadır. Burada söz konusu olan, mutlak iyinin değil, kötü ve acıyı azaltacak olanın yavaş ve zorlu arayışıdır."[234]

Aşkın ne olmadığı ile ilgili genel bir çerçeve çizdikten sonra farklı yaklaşımlar ışığında aşk olgusu ele alınacaktır.

2.2.2- Aşk Temel Bir İnsan Dürtüsüdür

Edip Cansever *İçinden Doğru Sevdim Seni* adlı şiirinde

"içinden doğru sevdim seni
bakışlarından doğru sevdim de
ağzındaki ıslaklığın buğusundan
sesini yapan sözcüklerinden sevdim bir de
beni sevdiğin gibi sevdim seni
kar bırakılmış karanlığından."[235]

diye yazar. Şairler aşk üzerine unutulmaz dizeler yazmışlardır. Filmler beyazperdede en tutkulu aşkları yeniden yaratmışlardır. Ressamlar aşkı resmetmişlerdir. Aşkın gücü üzerine nice romanlar yazılmıştır. Belki de aşkı en özlü sanatçılar tanımlamıştır. Niye o kişiyi değil de bir başkasına âşık olunduğu sorusu bilim adamlarının da ilgisini çekmiştir. Neden âşık oluruz? Âşık olma süreci nasıl işlemektedir? Neden bir başkasına değil de âşık olduğumuz kişiye âşık oluruz?

Neden Âşık Oluruz? Âşık olduğumuz insanı seçer miyiz? Eğer seçiyorsak bu seçimi nasıl yapmaktayız? Aşk nasıl gelişir? Helen Fisher, bu soruların yanıtlarını arayan araştırmacılardan sadece biridir ve *Neden Âşık Oluruz?* adlı kitabı da bu sorulara yanıt bulmak için yaptığı araştırma verilerini içermektedir. Soruların yanıtlarını aramak için 6 yılı aşkın bir süre kırkı aşkın birbirine çılgınca aşık çift üzerinde araştırma yapar. Amaçları "âşık olmak" ile ilişkili duyguların türlerini kaydetmektir. Âşık olan insanların

[234] A.g.k., s. 80.
[235] Edip Cansever, **Şairin Seyir Defteri,** İstanbul, Adam Yayınları, 2001 (10. Bası), s. 78

beyinlerinde zamanla nasıl değişimler olduğunu gözlemlemişlerdir. Elde ettikleri sonuçlar romantik aşkın özüyle ilgili düşüncelerini değiştirmiştir. Helen Fisher değişen düşüncelerini şöyle özetler: "Bu tutkuyu temel bir insan dürtüsü olarak görmeye başladım. Yiyeceğe, suya duyulan şiddetli arzu ve annelik içgüdüsü gibi, aşk da fizyolojik bir ihtiyaç, derin bir dürtü ve kur yaparak çiftleşecek belirli bir eşi kazanmak için gerekli olan bir içgüdüdür."[236]

Helen Fisher, aşk anketi adı altında bir anket yapar. Bu anketin sorularına, anketi yanıtlayacak olan kişilerin demografik özelliklerinin araştırılmasını da ekler. Sonuçlar yaş, cinsiyet, cinsel eğilim, ırk, din farkı olmaksızın bütün anketi yanıtlayanların benzer duygular yaşadığını gözler önüne serer. Bu konuyla ilgili bir başka makalesinde araştırmayla ilgili bilgiler de verir. Romantik aşk hayatımıza pat diye girdikten sonra artık sevgilinin düşünülmeden edilemez. Helen Fisher bu durumun herkeste olup olmadığını araştıran bir çalışma yapar. 437 Amerikalı ve 402 Japon üzerinden yapılan araştırma sonuçlarına göre romantik aşk yaş, cinsiyet, etnik grup, cinsel tercihlerle bağlantılı olarak değişken değildir. Çalışma 45 yaşın üstü ve 25 yaşın altındaki yaş grubu deneklerde istatistiksel olarak hiçbir farklılık olmadığını ortaya koymaktadır. Şiirlerin, filmlerin, ressamların anlatmaya çalıştığı ve evrensel olarak nitelendirdiği romantik aşk Helen Fisher'e göre tüm kuşlarda ve memelilerde kur yapma, eşleşme, üreme ve aile kurmaya yöneltmek için gelişmiş olan ayrı ama birbiriyle ilgili üç duygudan/motivasyon sisteminden biridir. Diğeri sevgi bağı ve seks dürtüsüdür.[237]

Romantik aşkın kimyasını bulmak için Helen Fisher'in başlattığı proje kapsamında, aşkın kimyası ve beyindeki şebekeleriyle ilgili bilimsel veriler toplamak için araştırma yapılır. Yapılan araştırma sonucunda dopamim, noradrenalin ve konu ile ilgisi olan bir beyin maddesi serotonin üzerinde durulur. Beyinde yükselen dopamin seviyelerinin aşırı derecede odaklanmış ilgiyle birlikte sarsılmaz bir isteklendirme ve hedefe yönelmiş davranış biçimleri ürettiği ve bunun romantik aşkın ana özelliklerinden

[236] Helen Fisher, **Neden Aşık Oluruz?,** a.g.k., s. 13-14.
[237] Helen Fisher, "The Drive to Love: The Neural Mechanism for Mate Selection", **New Psyhology of Love,** Edt: Robert J. Sternberg, Karin Weis, Yale University Press, London, 2006, p. 88-89.

biri olduğu belirtilir. Sersemlemiş âşıklar sevgililerini eşsiz ve aşılmamış görürler. Dopamin, alışılmış yeni uyaranların öğrenilmesiyle ilişkilendirilmiştir.[238]

Dopamin ile ilgili bir diğer faktör coşkudur. Beyindeki yükselen dopamin yoğunlukları, heyecanın yanı sıra başka belirtileri de tetikler. Âşıkların çok iyi bildiği diğer belirtiler artan enerji, uykusuzluk, hiperaktivite, iştah kaybı, titreme, kalp çarpıntısı, hızlı nefes alıp verme gibi duygular da dopamin ile ilgilidir. Turgenyev'in *İlk Aşk* adlı romanının kahramanı Vladimir Petroviç, onaltı yaşındayken âşık olduğunda âşık olan insanlara çok tanıdık gelen hislerini şöyle yazar:

"Yatağımın üstüne atılıp yüzümü ellerimde kapadım. Kalbim kopacak gibi vuruyordu. Hem çok mahçup hem sevinçliydim. Şimdiye kadar hissetmediğim bir heyecan duyuyordum". Annesinin tavırlarındaki değişikliği fark edip, neler olduğunu sorması üzerine de şöyle yazar: "[…]Az daha her şeyi anlatacaktım. Kendimi güç tuttum; gülümsedim. Yatmadan evvel tek ayağımın üzerinde nedense üç defa döndüm. Saçlarımı pomatladım. Yattım. Bütün gece ölü gibi uyudum. Gün doğmadan biraz önce bir an için uyandım. Başımı kaldırdım. Etrafıma sevinçle baktım, tekrar uyudum." Aşık olduğu kadının halindeki değişikliğe ve ona kavuşamamanın acısının arttığını şu satırlarla ifade eder: "Zinayada'dan ayrı düşünce perişan oluyordum. Hiçbir şey kafama girmiyor, adeta ellerim tutmuyordu. Günlerce yalnızca onu düşünüyordum. Perişandım… Ama onun yanında da rahat değildim… Kıskanıyor, hiçliğimin farkına varıyor, aptal gibi küsüyor, aptal gibi, kulu kölesi oluyordum. Yenilmez bir kuvvet beni ona çekiyor, her seferinde odanın eşiğini elimde olmayan bir saadet titremesiyle aşıyordum."[239]

Fisher, araştırmalarında coşkunun yanı sıra dopamin ile ilgili başka bilgilere de yer vermektedirler. Dopamin kadınların ve erkeklerin sevdiklerine karşı neden bağımlı ve düşkün olduklarını da açıklamaya yardımcı olabilir. Çünkü bağımlılık ve arzu duyma düşkünlüğün belirtileridir ve başlıca düşkünlüklerin tümü yüksek dopamin seviyesi ile ilgilidir. "Aslında dopamin, âşık bir kişi ilişkisinin tehlikede olduğunu hissettiğinde,

[238] A.g.k., s. 84
[239] Turgenyev, **İlk Aşk,** Türkçesi: Erol Güney-Oktay Rıfat Horozcu, Ankara, Maarif Matbaası, 1944, s. 9-10, 39.

sarf edeceği çılgınca çabayı toplaması için yakıtı sağlayabilir. Bir ödül geciktiğinde beynin enerjisini arttırmak, ilgiyi odaklamak ve takipçiyi ödülü almaya (bu durumda ödül sevdiği kişiyi kazanmaktır) daha çok çabalaması için yönlendirmek amacıyla, beyindeki dopamin üreten hücreler bu doğal uyarıcıdan daha fazla pompalayarak çalışmasını artırır."[240]

Dopaminden üretilmiş bir kimyasal olan noradrenalin de aşığın mutluluğuna katkıda bulunabilir. Noradrenalinin etkileri, aktivite ettiği beyin bölümlerine göre değişkenlik gösterir. Yine de bu uyarıcının seviyesinin yükselmesi genellikle –romantik aşkın temel özelliklerinin bazıları olan- heyecan, aşırı enerji, uykusuzluk ve iştah kaybına neden olur.[241]

Helen Fisher romantik aşkın dikkat çeken en önemli özelliğinin de sevilen kişiyi sürekli düşünmek olduğunu belirtir. Bir kişiye odaklanmış bir ilgiyle bağlanmak, âşık olduğumuz kişi dışında başka hiçbir şey düşünememek romantik aşkın belirtileridir. Lucio Battisti'nin, Mina'nın da çok iyi yorumladığı, *E Penso a Te* adlı şarkısı bu saplantılı düşünme biçimini çok güzel anlatır:

"…..sono al buio e penso a te
chiudo gli occhi, e penso a te,
io non dormo e penso a te..."
"….karanlıktayım ve seni düşünüyorum
gözlerimi kapıyor ve seni düşünüyorum
uyumuyor ve seni düşünüyorum…"

Aşıkların saplantılı ve takıntılı olduğunu, aşık olmuş ve obsesif-kompulsif olan'dan muzdarip grupların her ikisinde de belirgin bir şekilde kontrol olarak kullanılan bireylerden daha düşük oranda serotin seviyesine sahip oldukları gözlenmiştir. Aşk ilişkisi başladığında saplantılı bir şekilde âşık olunan kişiyi düşünmenin anlamı bilimsel açıdan şöyle açıklanmaktadır: "Bir aşk ilişkisi

[240] Helen Fisher, "The Drive to Love: The Neural Mechanism for Mate Selection", **New Psyhology of Love,** a.g.k., pp. 85–86.
[241] A.g.k., p. 86.

yoğunlaştıkça bu dayanılmaz, saplantılı düşünce, serotin ile onun akrabaları–dopamin ve noradrenalin-arasındaki olumsuz bir ilişkiden dolayı artabilir."[242]

Helen Fisher âşık olma sürecinde beyinde olup bitenleri de açıklamaktadır. Beyin birçok bölümden ya da bölgeden oluşmaktadır. Her birinin belli bir fonksiyonu vardır. Her biri diğer bir beyin bölgesiyle, sayıları 10 milyarı bulan sinir hücreleri-nöronlar vasıtasıyla iletişim kurar. Bu sinir hücreleri, farklı türlerde mesaj ileticileri üretir, depolar ve dağıtır; örneğin bazıları dopamin, noradrenalin ve/veya serotonini sentez yaparak oluşturur. Bir sinir hücresi yakınındaki bir başka sinir hücresi tarafından elektrikle uyarıldığında bu itici gücün, genellikle bu mesaj ileticileri bir sinir hücresinden çıkar, sinaps –iki sinir hücresi ya da bir sinir hücresiyle bir kas arasındaki bağlantı noktası- boyunca ilerleyip bir sonraki hücredeki 'reseptör blokerlerine' ulaşmalarına yol açar. Böylelikle mesaj ileticileri elektriksel itici gücü hücreden hücreye yollar.[243]

Fisher kitabında romantik aşkın fırını olarak tanımladığı beyindeki bir bölgeden de söz eder: 'Kaudat çekirdiği'ndeki aktivite. Yazar, bu beyin bölgesinin memelilerin hızla çoğalmasından önce, 65 milyon yıl gibi uzun bir zaman önce değişip, evrim geçirdiğini belirtir. Beyin taramalarının, kaudat çekirdeğinin gövdesinin parçaları ve özellikle kuyruğunun âşık deneyinde sevdiği kişinin resmine bakan kişilerde aktif hale geldiğini gözlemlemiştir. Bu nedenle Kaudat çekirdiği'ne romantik aşkın fırını diyebiliriz yorumunu yapar.[244]

Helen Fisher çalışmasını nörobiyologların çalışmasıyla destekler. Nörobiyologlar kesin olarak temel insan duygu ve motivasyonlarının sinirsel aktivitenin birbirinden ayrı devre ya da sisteminden ortaya çıktığına inanmaktadırlar. Bu sinirsel sistemler arasında insanlık kur yapmak, eşleşmek, üremek ve aile kurmak için

[242] A.g.k., p. 88.
[243] A.g.k., s. 105.
[244] A.g.k., s. 106-107.

birbirinden belirgin bir şekilde farklı ama hala birbiriyle ilgili evrim geçirmiş üç beyin sistemine sahiptir. Bunlar tutku/şehvet, romantik aşk, kadın/erkek bağlılığı.[245]

Aşkın nörolojik temeli nedir? Aşk beyindeki bir ya da birden çok nokta tarafından mı yönlendirilmektedir? Âşık olduğumuzda beynimizde neler olup bitmektedir. Aşk beyinde ise nerede sorusunun yanıtını arayan nörobiyologlardan biri olan Semir Zeki ve meslektaşları bu sorularının yanıtlarını aramaktadırlar. Üstelik bu soruların yanıtlarının ancak şu an kullanılan teknolojiyle sınırlı olduğunu, teknolojik gelişmelerle birlikte bu konudaki bulguların da artacağını bildirmektedirler. Görüntüleme tekniklerindeki gelişmeler, aşkın nörolojik temellerini araştırmayı yakın bir zamandan itibaren elverişli kılmaktadır. Bu nedenle bugünkü bulguların aşkın nörobiyolojik temelleri hakkında sadece bir taslaktan ibaret olduğunu söylemektedirler.

Aşkın nörobiyoloji üzerine yaptığı araştırmalarla tanınan Semir Zeki, ses, zeka, para, sosyal sınıf gibi faktörlerin etkisinden daha çok aşkın görsel girdiyle tetiklendiğini belirtir. Bu durum aşkın, nöral karşılıklarının da bulunması için yapılan araştırmalarda görsel girdilerin kullanılması sonucunu doğurmuştur. İskender Pala, aşk hikâyelerinin en unutulmaz ve heyecan verici sahnesi olan sevenin sevgiliye ilk baktığı, onun yüzünü ilk gördüğü anı âşıktaki içsel değişimin başladığı an olarak değerlendirir. Deyim yerindeyse gözün sevgiliye ilk takıldığı saniye dilimi, aşığın bütün biyografisi, bu "ilk bakışın öncesi ve sonrası"ndan ibarettir. Pala nörobiyogların araştırmalarını örneklendirircesine bu anı şöyle açıklar:

"Aşk, aşığın gönül toprağında filizlenecek bir sarmaşıktır. İlk bakış, bu sarmaşık tohumunun âşık gönlüne ekilmesinden ibarettir. Artık o tohumun nasıl yetkinleşeceği, gitgide nasıl gür dallar vereceği ve aşığın bedenini nasıl kaplayıp onu kurutacağı; âşık ile maşukun kaderlerine ve karşılaşacakları hadiselere bağlıdır."[246]

Pala, Doğu'ya ait bütün mesnevilerde bu ilk bakış ve görme anı üzerinde çok durulduğunu ve konunun enine boyuna incelendiğini belirtir. İlk bakış ancak yüz aynasına çarparsa aşka dönüşür. Çünkü sevgilinin başka hiçbir uzvu, hiçbir güzelliği

[245] Helen Fisher, "Broken Hearts, The Nature and Risks of Romantic Love, **Romanca and Sex in Adoloscence adulthood: Risk and Oppurtinities,** Edit.: Ann A Crouter, Alan Booth, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 2006, p. 3.
[246] İskender Pala, **Kitâb-ı Aşk,** İstanbul, Alfa Yayınları, 2007 (8. Bası), s. 12.

onun yüzü kadar aşka kapı aralayamamaktadır. Hüsrev ile Şirin, Leyla ile Mecnun adeta İskender Pala'nı aşağıdaki dizeleriyle birbirlerine âşık olur:

"Sevgilinin yüz mü; ak yangınını alevlendiren ilk kıvılcımdır.

Aşığın kalbi mi, ilk bakıştan sonra suda titreyen bir mehtap.

Göz..Savaşı başlatan haberci.

Bakış..Elde olmayan kader; ilahi kaza.

Ve aşk..Kalp ile göz arasında kutlu bir hadise."[247]

Araştırmalar aşkın kapısının aralandığı bu ilk bakış anını, derinden, tutkuyla bağlı olunan birinin gözlerine bakarken beynimizdeki birkaç bölgenin aktive olduğunu göstermektedir. Bu her iki cins için de geçerlidir. Semir Zeki bu bölgelerden üçünün serebral kortekste, ötekilerin subkortikal bölümde olduğunu belirtir. Aşkla ilgili beyin bölgelerinin kortekste medyal insula, anterior cingulate, hipokampüs; subkortekste ise striatumun kimi bölümleri ve muhtemelen nucleus accumbenstir'dir. Bunlar hep birlikte ödül sisteminin çekirdeğini oluşturur. Aşağıda görülen resim bu bölgeleri göstermektedir.[248]

Aşkla ilişkili öteki iki nöromodülatör oksitosin ve vazopressin gibi dopamin de beynin alt kısmında lokalize olan ve sinir sistemiyle endokrin sistem arasında köprü işlevi gören hipotalamustan salınır. Kişiye kendini iyi hissettiren dopamin salınımı sadece aşk ilişkisi ile ilgili değildir, ödüllendirici ve kişiye kendini iyi hissettiren bir eylem olarak cinsellikle de bağlantılı görünmektedir. Dopamin salınımının artışı da iştah ve duygu durumla ilişkilendirilen bir nöromodülatör olan serotonin düzeyinin düşmesine neden olur. Aşkın tek bir kişiye odaklanan ve düşünceyi saf dışı bırakan yanını aşkın bir saplantı oluşuyla açıklayan Semir Zeki, aşkın ilk dönemlerinin, bir başka faktörün, sinir büyüme faktörüyle korelasyon halinde olduğunu belirtir. Âşık olmayanlara ya da istikrarlı bir ilişki sürdürenlere kıyasla henüz aşık olanlarda konsantrasyonun arttığı görülür. Romantik duygunun yoğunluğu ile sinir büyüme faktörünün konsantrasyonun artması arasında doğru orantı vardır.[249]

---

[247] A.g.k., s. 13.
[248] Semir Zeki, **Aşkın Nörobiyolojisi,** http://www.vislab.ucl.ac.uk/papers.html, çevrimiçi, 05.11.2007.
[249] A.g.k.

Semir Zeki oksitosin ve vazopressin özellikle bağlanma yetisiyle ilişkili göründüğünü her ikisinin de hipotalamusta üretildiğini, hipofizden salındığını, orada depolandığını belirtir. Her iki nöromodülatörün konsantrasyonu romantik bağlanma sırasında yükselir. Oksitosin ve vazopressin reseptörleri beyin kökünün çeşitli bölümlerine dağılmışlardır ve bu bölgeler gerek aşk gerekse anne sevgisiyle aktive olurlar.[250]

Semir Zeki burada romantik aşk ve cinsellik arasında aşkın kimyası açısından da benzer bir duruma dikkat çeker. Hipotalamus, romantik duygular ve cinsel uyarılmayla etkinleşirken anne sevgisinde etkinleşmemektedir. Cinsellik ve aşk gibi iki ayrı ama birbiriyle bağlantılı eyleme katılan bölgelerin beyinde komşu olmalarına şaşmamak gerektiğini belirtir.

Kimi beyin bölgelerinin oluşturduğu, aşk sırasında etkinleşen çekirdeğin beynin kortikal ve subkortikal başka alanlarıyla da ilişki içinde olmasının kaçınılmaz olduğunu ekler. Bu bölgeler: frontal, pariental, orta temporal korteksin yanı sıra temporal lobun apeksinde yer alan ve amigdala olarak bilinen büyük bir çekirdekle de etkileşim içindedir.

Bu verilerden habersiz olsa da 18. yüzyılın büyük şairi Şeyh Galib aşk ve akıl çatışmasını konu edindiği bir şiirinde şöyle der:

"Dilde ger aşk da ola akıl eyleyemez anda karar
Düzde zindan olur ol dar ki mihman uyumaz"[251]

Eğer gönülde aşk varsa, orada akıl karar durmaz. Çünkü misafirin uyumadığı ev, hırsıza zindan olur. Burada mekân eve benzetilir. Akıl eve girmeye çalışan hırsız, aşk ise sabaha kadar uyumayan konuktur. Akıl evde aşk olduğundan eve girememektedir. Şeyh Galib'in dizelerinde belirttiği akıl-gönül çatışmasını İskender Pala şöyle açıklar:

"Aşk dıştan bakıldığında bir deliliktir; ama içine girildiğinde akla ihtiyaç göstermez olur. İnsan aklı nötr bir varlık veya bir sıvı gibidir. İçine konulduğu kabın şeklini alır. Aşk ise gönülde hissedilir. Bu bakımdan aşığın aklı, gönlünün emrine

[250] A.g.k.
[251] Muhammet Nur Doğan, "Divan Edebiyatında Aşk", **Doğu-Batı Dergisi: Aşk ve Doğu,** Yıl:7, Sayı: 26, Ankara, 2004, s. 41.

verilmiş sayılır. Akıl ile gönül, insanın birbiriyle çatışan değil, belki birbiriyle bütünleşen iki soyut özelliğidir. Çünkü insanın en mutlu olduğu anlar, aklın gönül içinde eridiği; yani aşka kendini teslim ettiği anlardır. Aklın gönüle teslimiyetini aş olarak tanımladığımıza göre insanın soyut varlığını aşktan ibaret görebiliriz.[252]

Semir Zeki bu durumun açıklamasının tam da burada aranması gerektiğini belirtir. Aşkla her şeyi seferber ettiren tutku, bir frontal korteks işlevi olan muhakeme yeteneğinin tamamen ortadan kalkmasıdır, insanları değerlendirirken yargı ölçütlerinin gevşemesidir. Prefrontal korteks, parietotemporal kavşak ve temporal uçlar 'zihinselleştirme'yle, yani öteki insanların duygu ve niyetlerini saptamaya çalışırken etkinleşen bir ağ oluştururlar.[253]

Semir Zeki'nin sözünü ettiği aşkla birlikte her şeyin seferber olması insanda muhakeme yeteneğini tamamen ortadan kaldıran bir frontal korteks işlevidir. Bu bilgi aşkın neden irrasyonel olduğunu açıklamaya da yeterlidir. Âşık olunduğu zaman ortaya çıkan durum, zihinselleştirmenin ilk koşulunun geçersiz olduğu anlamına gelir. Zihinselleştirme kendi ve öteki ayrımını yapabilmek, kendine ve ötekine başka inanç ve arzular atfetmektir. Aşkta ise muhakeme yeteneği ortadan kalkar ve yargı ölçütleri gevşer. Tüm bu bilimsel veriler aşkın irrasyonel tarafına açıklık getirir. Ahlak kaygılarının neden rafa kaldırıldığını açıklar.

Bilimsel buluşlardan haberdar olsalar da olmasalar da tüm bu bilimsel açıklamaları özetlercesine şairler, şiirlerinde; edebiyatçılar da romanlarında ve öykülerinde aşkın mantığı rafa kaldırdığını söyler dururlar.

[252] İskender Pala, **Kitâb-ı Aşk,** a.g.k., s. 25.
[253] Semir Zeki, **Aşkın Nörobiyolojisi,** a.g.k.

Wagner'in *Tristan ve Isolde* operası içimize işler. Platon *Phaidros* adlı eserinde Semir Zeki'nin sözünü ettiği aşkın muhakeme gücünü ortadan kaldıran ve yargı gücünü gevşeten yanını özetler:

"Ben doğruluğa olan düşünceleri hamlemize gem vurarak bizi güzelliğin verdiği hazza doğru sürükleyen akılsız istekten bahsetmek istiyorum. Doğruluğa yapmak istediğimiz hamleyi durduran bu akılsız istek, güzelliğin verdiği hazza yöneldiği, vücut güzelliğine yönelmiş aynı soydan başka isteklerle iyiden iyiye kuvvetlenip bizi dilediği gibi idareye başladığı zaman, adını kuvvetinden alır, aşk olur."[254]

Bilimsel veriler âşık olunduğunda beyindeki değişimleri açıklar. Aşk hakkında kapsamlı bir akıl yürütme de felsefecilerin alanına girmektedir. Aşk akılsız istek midir? İyi olan mı sevilir? İyi oldukları için mi arzu duyarız? Aşk, sonsuz mutluluğa ulaşmak mıdır? Birlik arayışı mıdır? Felsefe aşk üzerine bu ve benzeri soruları sorar, yanıtları üzerine akıl yürütür. Bilim aşkın varlığını somutlar; felsefe soyutlar. Bilimin bıraktığı yerden birkaç alt başlıkta felsefi yaklaşımların ışığında aşk olgusunu ele almak yerinde olacaktır.

2.2.3- Aşk Birlik Arzusudur

"Sevgi bir kişiyi ikide yarım kılar. Aşk iki kişiyi birde."
Özdemir Asaf, Yuvarlağın Köşeleri

Aşk insanlık tarihi kadar eski olduğundan, haliyle ilk felsefi tartışmaların da konusu olur. Platon'un *Şölen* adlı eseri aşkı felsefi anlamda tartışan ilk metinlerden biridir.

Âşık olan insanların en karakteristik özelliklerinden biri olan duygusal birliğe duyulan karşı konulamaz ihtiyaç, Platon tarafından *Şölen* adlı eserinde ifade edilmiştir. Antik Yunan'ın en önemli kişilikleri aşk tanrısını tartışmaya karar verirler. Sözü en son Sokrates alır. Konuşurken daha önce Mantinea rahibesi Diotima'nın söylediği sözleri hatırlar. Sokrates Aşk bir Tanrıdır dediğinde Diotima, aşkın bir Daimon olduğunu

[254] Eflatun, **Phaidrus,** Türkçesi: Hamdi Akverdi, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997, s. 33.

savunmuştur. Diotima'ya göre aşk bir Daimon'dır. Aşk bilmek ve bilmemek arasında aracıdır. Babasının ve annesinin kişiliğinden bir şeyler almıştır. Babası gibi çareler bulan çözümler üreten bilgedir. Öte yandan anası gibi cahildir ve çareden yoksundur. Aşk güzel şeylerle ilgilidir, güzel şeylere yönelir.[255]

Tartışmada Phaidros sevgiyi över, arkasından söz alan Pausanias hangi tür sevginin övülmesi gerektiğini tartışmak gerektiğini ekler. Sözüne Eros ve Aphrodite arasında bir ilişki kurarak devam eder. Eros'un, Aphrodite'den ayrılmadığını, Aphrodite tek olsaydı, Aşkın da tek olacağını belirtir. İki Aphrodite olduğundan, Aşkın da iki olması gerektiğini, bu tanrının ikiliğinin de inkâr edilemeyeceğini düşünür. Biri, yani en eskisi, Göksel dediğimiz Aphrodite ana karnından doğmuş değil, Göğün kızıdır. Daha sonra gelen bir başkası vardır ki, Zeus'la Dione'nin kızıdır, ona Popüler Aphrodite der. Dolayısıyla ister istemez Tanrılarla ilgili de iki türlü Aşkın olacağını, birine popüler, öbürüne göksel diyeceğini söyler. Pausanias, ne yaparsak yapalım yaptığımız işin kendiliğinden güzel ya da çirkin olacağını belirtir. Ona göre güzellik bunların yapılış yolundan gelir. Aşkın da aynı şekilde olduğunu söyler. Çünkü Güzel ve övülmeye değen bizi sevginin güzeline yönelten Aşktır. Sözünü bitirmeden önce popüler diye adlandırdığı Aphrodite'e bağlananlarla, Göksel Aphrodite'e bağlananlar arasında ayrım yapar:

"İmdi, popüler Aphrodite'e özgü aşk, tam anlamıyla avamcadır ve rastgele davranır: sıradan insanların aşkı, delikanlıları olduğu kadar, kadınları da hedef alır; sonra sevdiklerinin ruhundan çok vücutlarıyla ilgilenir ve nihayet, olabildiğince akılsızlara yönelir. Bu tür insanlar, muratlarına ermekten başka bir şey düşünmezler, muratlarına eriş tarzı güzel mi değil mi hiç ona bakmazlar. Bu yüzden de, iyiye ya da kötüye çatmaları rastlantıya kalmıştır; ikisi de aynı derecede mümkündür."[256]

Sözü Eryksimakhos alır ve gönlümüzü sadece insandan insana olan sevgiye ayırmamak gerektiğini, toprakta bitenden, hayvanlara kadar kısacası bütün varlıklara karşı da aynı sevgiyi göstermek gerektiğini söyler. Sevginin yüceler yücesi bir tanrı olduğunu ve insan işlerindeki etkisinin sınırsız olduğunu dile getirir. Hekimlikle ilgili

[255] Platon , **Şölen,** a.g.k., s. 67.
[256] A.g.k., s. 24-25.

konuşmaya başlar ve verdiği şu örnekle sözlerini toparlar: "Kendilerini düzenlememiş olan insanlar düzenlemiş olanlara yüz vermeli ve sevgilerini yaşatmaya çalışmalı. İşte güzel sevgi budur, göksel dediğimiz, Urania'ya bağladığımız sevgi budur". Aristophanes ise Zeus'un insanları ikiye neden böldüğünü, nasıl çiftleştirmek için bedenlerinde değişiklik yaptığını anlatır. "Demek oluyor ki, biz her birimiz, insan varlığının bir parçası, bir tamamlayıcısı bulunan parçasıyız. Çünkü bu varlık, tıpkı dil balıkları gibi ortasından kesilip iki parçaya ayrılmıştır. Pek tabii olarak, bu parçalardan her biri, durmadan kendi tamamlayıcısını aramaktadır."[257]

Görüldüğü gibi metinde aşkın yitip gitmiş bir birliğin yeniden oluşumu olduğuna inanılır. Sanki tek bir varlık ortadan ikiye bölünmüş ve yitik yarısını, 'sembol'ünü arar. Aşk bütün için parçayı sever. Bir aracıdır. Poros ve Penia'nın oğludur. Aşıklar birleşmeyi, bir bütünün iki parçasını oluştururcasına tek bir varlıkta kaynaşmayı ister. Birbirinden ayrılmış iki varlığı yeniden birleştirmekten, ayrılığın içerdiği olasılıkların ötesinde bir birliği, mutlak ve aşkın bir zorunluluktan kaynaklanan sonsuz bir birliği yeniden oluşturmaktan geçer. Aşk yaradılıştaki bütünlüğü, tamlığı aramaktır.

Âşık insan, sevilen varlıkla birleşme, yarım kalan kısmını tamamlama ve bu yolla bütünleşme duygusuna ulaşma arzusu içindedir. Birlik düşü sevilen varlıkla birlik düşü eksik insandan bütün insana ulaşma çabası olarak nitelenir. Barthes bunu "sevilen varlıkla tam birlik düşü" olarak nitelendirir. Alberoni ise bu birlik, birleşme edimine, insanı hiçe sayan, yok sayan, birleşme içinde hiçleştiren değil, kendini yeniden üretebilmesine olanak veren, bunu anımsatan bir birleşme olarak bakar.[*]

Fromm da *Sevme Sanatı* adlı kitabında sembiotik birlik, sadist ve mazoşist ilişkilerden söz eder. Sembiotik birlik, hamile anne ile karnındaki bebek arasındaki ilişkide biyolojik yapısıyla mevcuttur. İki kişilerdir, yine de birlerdir. 'Birlikte' yaşarlar (sembiosis), birbirlerine ihtiyaç duyarlar. Cenin annenin bir parçasıdır, ihtiyaç duyduğu her şeyi ondan alır; anne, deyiş yerindeyse onun dünyasıdır; onu besler, korur, ama kendi yaşamı da bununla zenginleşir. Ruhsal sembiotik birlikte iki beden birbirinden

[257] A.g.k., s. 44-45.

[*] Bu konuyla ilgili Bkz.: Francesco Alberoni, **Seni Seviyorum,** Türkçesi: Gül Batuş, İstanbul, Literatür Yayınları, 2007.

ayrıdır, ama ruhsal olarak aynı tür bağlılık mevcuttur. Sembiotik birliğin pasif türü, boyun eğmedir, klinik bir terim kullanılacak olunursa, mazoşizmdir. Mazoşist kişi, kendini, onu yönlendiren, yöneten, koruyan, sanki onun yaşamı ve oksijeni olan bir insanın parçası yaparak, dayanılmaz olan yalıtım ve ayrılık duygularından kaçar. Mazoşist kişi kararlar almak, riske atılmak zorunda değildir; asla yalnız kalmaz, ama bağımsız da değildir; bütünlüğü yoktur; tam doğmuş bir insan değildir. Sembiotik kaynaşmanın aktif biçimi egemen olmadır ya da mazoşizme tekabül eden psikoloji terimiyle söylenirse, sadizmdir. Sadist kişi, başka bir insanı kendinin bir parçasına dönüştürerek kendi tutsaklık duygusundan ve yalnızlığından kaçmak ister. Ona tapan başka bir insanı kendine katarak kendini büyültür ve zenginleştirir. Mazoşist kişinin sadiste bağımlılığı kadar sadist kişi de bağımlıdır ve boyun eğer. Hiçbirisi diğeri olmadan yaşayamaz.[258]

Fromm sembiotik birliğin tersine olgun sevgiyi, kişinin kendi bütünlüğünü, bireyselliğini koruma yoluyla birleşmesi olarak tanımlar. Sevgi insanın içindeki aktif bir güçtür; insanları birbirinden ayıran, duvarları yıkan, onu başkalarıyla birleştiren bir güçtür; sevgi, yalıtım ve ayrılık duygusunun üstesinden gelmesini, buna karşılık kendisi olmasını, kendi bütünlüğünü korumasını mümkün kılar. Sevgide, iki varlığın bir olması, yine de iki kalması gibi bir paradoks ortaya çıkar.[259]

Descartes bu durumu *Ruhun Tutkuları* adlı kitabında "İnsan derhal sevdiğiyle birleşmiş hisseder kendini, öyle ki bir bütün hayal edip onun bir parçası olduğunu, sevilen şeyin de öbür parçayı oluşturduğunu kurar" diyerek açıklar. "İnsanın kendini sevilen şeyle birleşmiş ve bütünleşmiş saydığı" doğruysa eğer, "onunla birlikte oluşturduğu bütünün en ufak parçasını, diğerini korumak üzere terk etmeye hazırdır", hatta "tercihini kendinden değil sevilen şeyden yana öyle bir kullanır ki, onu korumak için ölümü bile göze alır." Uç noktadaki karşılıksız bağışa, Descartes 'ibadet' diyecektir. İbadet, insanın kendine oranla sevdiğine verdiği değer açısından ele alındığında, aşkın en üstün biçimidir. Descartes, ibadetten önceki ilk iki aşamayı

[258] Eric Fromm, **Sevme Sanatı,** Türkçesi: Selçuk Budak, Ankara, Öteki Yayınevi, 1999 (7. Bası), s. 23-24.
[259] A.g.k., s. 25.

belirler, ‘basit hoşlanma’ ve ‘dostluk’. En üstün ve en eksiksiz anlamıyla sevmek ötekini kendinden “daha fazla değer vermek, ötekini kendinden çok sevmektir.”[260]

Kant ise bu bağışın nasıl olması gerektiğini belirtir. *Ahlak Metafiziğinin Temelleri*’nde Kant, insanın kendisinin (ve ötekinin) mutluluğu için uğraşması anlamında (birbirini) sevmenin ancak, eğilimle değil görev bilinciyle gerçekleştiğinde hakiki bir değeri olacağını söyler. “şkta bağışın gerçekten bağış olması için çıkar gütmemesi, dolayısıyla hiçbir koşula bağlı olmaması, ne türden olursa olsun hiçbir karşılık, bedel, menfaat beklememesi gerekir. Kant’ın görev dediği budur.”[261]

J.J. Rousseau aşkı ahlaki bir duygu olarak ‘tercih’, ‘seçim’ ve ‘kişisel bağlılık’ olarak görür. Bilginin, önyargıların, alışkanlığın işidir, toplumsal gösterimlerden yapıdan etkilenmiş, hatta belki her yönüyle bunlardan yaratılmış bir olgudur. İnsanlar arasında yiyecek olmadıkça çok seyrek olarak kan döküldüğünü, ama bu anlamsızlıklardan bir tanesinin ötekilerden daha tehlikeli olduğunu düşünür. Bu aşk’tır. Bu duygudan şöyle bahseder:

“İnsanın yüreğini çarpıntıya uğratan tutkular arasında ateşli, coşkun, bir cinsi ötekine muhtaç kılan bir tanesi var. Bu korkunç tutku bütün tehlikelere göğüs gerer, bütün engelleri devirir, kudurganlık nöbeti esnasında, muhafazası için var olduğu insan türünü yok edecek gibidir. Bu dizginsiz, hayvanca taşkınlığın sıkıntısı içinde olan, aşkları için her gün kanları pahasına dövüşen insanların hali ne olacak?”[262]

J.J. Rousseau aşk duygusunda, önce manevi olanı fiziksel olandan ayırt etmekle işe başlar. Fiziksel olanı, bir cinsi öteki cinsle birleşmeye götüren arzu olarak tanımlar. Manevi olan, bu arzuyu belirli hale getiren, bunu sadece tek bir konu üzerinde tespit eden ya da hiç değilse bu fiziksel unsura tercih edilen konu için daha büyük bir enerji veren unsurdur. Rousseau, aşkın manevi unsurunun toplum alışkanlıklarından doğmuş, kadınlar tarafından, egemenliklerini kurmak, boyun eğmesi gereken cinsi üstün kılmak

[260] Eric Blondel, **Aşk,** a.g.k., s. 120.
[261] A.g.k., s. 131.
[262] J.J. Rousseau, **İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı,** Türkçesi: Rasih Nuri İleri, İstanbul, Say Yayınları, 1995 (5. Bası), s. 125.

için ustalıkla, dikkatle kutsallaştırılmış yapma bir duygu olduğunu görmenin kolay olduğunu düşünür.[263]

J.J. Rousseau, *Julie Yahut Yeni Heloise* adlı eserinde Saint-Preux'den Julie'ye yazdığı 12. Mektup'ta gerçek aşkı, aşkı anlatan kitaplarla karşılaştırma yaparak tanımlar. J.J. Rousseau, eserin yazarı da olsa, romanlardaki aşkın gerçekten âşık olan birine soğuk geleceğini belirtmekten de geri durmaz:

"Ayrılmaz kuzininizin hatırı için, bir iki tane, küçük edebiyat kitabı bıraktım. Bunları, sizin için olsa bırakmazdım. Petrarka'dan, Taste'den, Metastase'den ve Fransız tiyatrosu üstatlarından başka, mensubu olduğumuz cinse tahsis edilmesi mutat kitaplar hilafına, ne bir şair, ne de aşk kitabı kattım. Bu kitaplarda, aşkın nesini öğreneceğiz ki? Ah Julie, kalbimiz, bize, aşk hakkında o kitaplardan daha fazla şey öğretir; hem, kitapların taklit dili, kendisi sevdaya müptela olan bir kimseye pek soğuk gelir. Zaten bu kitapları okumak ruhu hasta eder, gevşetir ve ruhun bütün kuvvetini yok eder. Gerçek aşk, tersine öyle kemirici bir ateştir ki, hararetini öteki duygulara da yayar, onları yeni bir dinçlikle canlandırır. Aşkın kahramanlar yarattığı söylemesi bundandır. Kaderin eliyle kahraman olabilecek bir durumda ve sevgilisi Julie olan kimseye ne mutlu!"[264]

Schopenhauer şairlerin her şeyden önce kadın ile erkek arasındaki aşkı dile getirmeye çalıştıklarını bildiğini, erkekle kadın arasındaki aşkın, trajik, romantik, komik ya da klasik bütün eserlerin baş konusu olduğunu belirtir. Schopenhauer aşkın gerçekliğinden hiç kimsenin kuşku duymaması gerektiğini söyler. Schopenhauer aşk konusu ile ilgilenenleri gözden geçirip, ardında düşüncelerinden yararlanacağı ya da karşı çıkacağı kimsenin olmadığını belirtir. Ona göre bu konuyla en çok ilgilenen Platon'dur ve *Şölen* adlı eserinde genç erkeklere duyulan aşktan söz eder. Rousseau'nun *Eşitsizlik Üzerine Deneme*'si yetersiz ve yanlıştır. Kant'ın *Güzellik ve Yücelik Duygusu* üzerine araştırma adlı denemesi yüzeyde kalır ve pratik değildir. Spinoza'nın düşüncelerini ise gülünç bulur. Schopenhauer her aşkın daha belirlenmiş, daha özelleştirilmiş ve en dar anlamıyla daha bireyselleştirilmiş, bir cinsel içtepi olduğunu

[263] A.g.k., s. 126.
[264] J.J. Rousseau, **Julie yahut Yeni Heloise,** Türkçesi: Hamdi Varoğlu, Cilt: 1, İstanbul, Maarif Matbaası, 1943, s. 43.

söyler. En yanıltıcı, kafa karıştırıcı, düzen bozucu, yıkıcı bir şey olarak çıkan bu şeytanca duygunun önemsiz bir şey olma ihtimali var mıdır? Bütün çırpınışlar, endişeler, kafa karıştırıcılık neden diye sorar? "Bütün aşk serüvenlerinin amacı, bu aşklar ister gülünç, ister yüce olsun, insan hayatının bütün öteki amaçlarından daha önemlidir ve bundan ötürü, amaca yönelenlerin ciddiyetini haklı çıkaracak bir nitelik taşımaktadır. Bütün aşk serüvenlerinin son amacı, gelecek kuşağın ortaya çıkmasından, yaratılmasından başka bir şey değildir. Biz çekilip gittiğimiz zaman ortaya çıkacak oyuncular, hem varlıkları hem de özleri bakımından, işte bu önemsiz aşk serüvenlerinde belirlenirler."[265]

Schopenhauer, gelecek neslin kendisinin, adına aşk dediğimiz cinsiyet dürtüsünün tatmini için dikkatli, özenli, belirli ve keyfi gibi görünen seçimde zaten kıpırdandığını, iki sevgilinin birbirlerine olan bakışlarında kıvılcım gibi yandığını ve bu kıvılcımın yeni bir kıvılcımın hayatını tutuşturan kıvılcım olduğunu belirtir. Sevgililer, gerçek bir birleşme ve yeni bir varlığı vücuda getirmek için yanıp tutuşurlar. "Belli bir çocuğun dünyaya getirilmesidir asıl amaç. Kadın da erkek de bilmese, bütün aşk hikâyesinin amacı işte budur. Bu amaca varılırken şu ya da bu biçimde davranılmış olmasının pek bir önemi yoktur."[266] Schopenhauer yeryüzünde bu amaçtan daha büyük daha önemli bir amaç olmadığını söyler. Hatta tutku dolu aşkın derinden derine duyuluşuna, ciddi biçimde ortaya çıkışına, kendi alanının ve olanaklarının en küçük ayrıntısına bunca önem verilişinin böyle anlam kazandığını belirtir. Bu yeni varlığın ilk tohumları ilk bakışmada atılır. Schopenhauer, aşkın şiddetinin bireyselleşmeyle doğru orantılı olduğunu göstermeye çalışır. Verdiği örneklerle erkek ve kadının fizik niteliklerinin, tür tipini elden geldiğince aslına uygun bir biçimde ortaya çıkarmak için birbirlerini kusursuz biçimde tamamlayabileceklerini ve bu yüzden sözü geçen özelliklere sahip kadın ve erkeklerin birbirlerini arzu edeceklerini göstermiştir. Böyle bir durumda aşk tutkusunun doğduğunu söyler. "Bu aşk tutkusu, bireysel bir varlığa çevrilmiş olduğu ve başka varlıklara değil, sadece varlığa çevrilmiş olduğu için, çok

[265] Schopenhauer, **Aşkın Metafiziği,** Türkçesi: Selahattin Hilav, İstanbul, Sosyal Yayınları, 2002 (8. Bası), s. 11.
[266] A.g.k., s. 13.

soylu ve yüce bir görünüş kazanır. Öte yandan, soyut cinsel içtepi, iğrenç bir şey olarak görülür. Çünkü bu çeşit bir içtepi, bireyselleşmemiş ve türü sadece nicelik bakımından sürdürmek amacına yönelmiş ve niteliğe pek önem vermemiştir."[267]

Bir sonraki bölümde aşkın ruh güzelliğine ulaşma çabası olarak gören düşünürlerin düşüncelerine değinilecektir.

2.2.4- Aşk Ruh Güzelliğine Ulaşma Çabasıdır

Fuzuli:"Uşşak ten ü habib candur
Ten zahir ü tende can nihandur"

(Aşıklar ten; sevgili ise candır..
Ten görünür; can ise tenin içinde gizli olandır)
Fuzuli, Leyla ile Mecnun

Aşk *Şölen* adlı eserde güzel ile bağlantısı içinde ele alınır. Aşk konusunda görüş bildirenlerden biri olan Sokrates en son söz alır. Bir zamanlar aşk hakkında Diotima'nın kendisine söylediklerini anımsar. O zamanlar Sokrates Diotima'ya "Aşk bir tanrıdır" der. Diotima bu görüşe karşı çıkmıştır. Aşkın bir tanrı değil bir Daimon olduğunu, aşkın ölümlüyle ölümsüz arasında bir aracıdan başka bir şey olmadığını söylemiştir. Aşk insanlardan geleni tanrılara, tanrılardan geleni insanlara ulaştırır. Metinde aşkın kendi yarısını aramak olduğu düşüncesinin dışında Diotima bir başka tanımdan söz eder. Aşk, bedene göre de ruha göre de güzellik içinde doğurmaktır. Bu tanımlama ve fikir yürütmeler aşkın tek bir kişiye olan bağlılıktan tüm insanlara ulaşan bir duyguya yükselmesi ve ruh güzelliğini beden güzelliğinden üstün görmesi noktasına varır. Diotima aşkın güzellik içinde doğurmak olduğunu düşünür. Doğurma ölümlüyü ölümsüzlüğe götürür. Aşk ölümsüze yönelir. İnsanın gençliğinde beden güzelliğini sevdiğini, ilkin tek bir kişiye bağlandığını, sonra o bedende bulunan güzelliğin başka bir bedendeki güzellikle kardeş olduğunu anladığını söyler. İnsanın bütün bedenlerdeki güzelliğin bir olduğunu kavraması, bütün bedenleri sevmesine ve bir kişiye olan

[267] A.g.k., s. 34.

bağlılığın azalmasına yol açar. Böylece ruh güzelliğini beden güzelliğinden üstün görmeye başlar. Diotima güzelliğin bilgisine erişilmesi için bir yol haritası sunar.[268]

İbn-i Hazm da aşkın ruh güzelliğine ulaşmak olduğunu düşünür. İbn-i Hazm platonik bir aşk anlayışı ile aşkı ve aşkın çeşitli biçimlerini dile getiren psikolojik bir analiz denemesi olan *Güvercin Gerdanlığı* adlı eserini yazar. İbn-i Hazm'a göre aşk ruhların birleşmesidir ve bu, bedenlerin birleşmesinden daha önemlidir. İbn-i Hazm kitabında akrabalık ilişkilerinden, samimi ilişkilerden, dostlar ve birbirleriyle iyi tanışan insanlardan söz eder. Bütün bu sevgi türlerinin nedenleri yok olunca sevgilerin de biteceğini belirtir. İlişkilerdeki sevgi azalırsa azalır, çoğalırsa çoğalır. Ancak ruhu kucaklayan gerçek sevgi bunun dışındadır. O ancak ölümle sona erer. Yukarıda betimlenen sevgi türlerinden hiçbiri, akıl karışıklıları, kuşkular, vesveseler, gönül meşguliyeti, iç çekmeler, ruh bunalımlarının öteki belirtileri gerçek aşkta olduğu kadar ortaya çıkmaz. İbn-i Hazm şöyle devam eder. "Demek oluyor ki aşk, ruhsal bir gönül hoşluğu ve canların birbirinde kaynaşıp erimesidir."[269]

İbn-i Sina da *Aşk Risalesi* adlı kitabında bedenlerin birleşmesini çirkin bulur. Kitabın 5. bölümü olan "Zarif ve Yiğit Kimselerin Güzel Yüzlere Karşı Duydukları Aşkın Anlatılması Hakkında" adlı bölümün 8. alt bölümünde insanın güzel surete karşı duyduğu aşkı üç şeyin takip ettiğini belirtir ve şöyle devam eder:

"Biri onu kucaklamak isteme, ötekisi onu öpmeyi isteme, üçüncüsü onunla (cinsi) birleşmeyi isteme. Cinsi birleşme isteği oldu mu, o zaman bu aşkın yalnız canlılık nefsine mahsus olduğu iyice anlaşılır. Onun bu aşktaki payı çoktur; ortak, belki de âlet makamında olmayıp, onu kullanan makamındadır. Bu aşk, cidden çirkindir; belki canlılık kuvveti son derecede ezilip yok edilemezse, konuşma (nutuk) kuvvetinin aşkı kurtulamayacaktır. Bundan dolayı âşık ma'şunu bu işe kandırmak istedi mi, itham edilmesi yerinde olur."[270]

Divan şiirine bakıldığında Platonik aşk adını alan anlayışın Fuzuli'nin şiirlerinde hayat bulduğu görülür. "Buna göre evrenin yaratılmasına yol açan ilk sebep aşktır.

[268] Platon , **Şölen,** a.g.k., s. 72-84.
[269] İbn-i Hazm, **Güvercin Gerdanlığı-Sevgiye ve Sevenlere Dair,** Türkçesi: Mahmut Kanık, İstanbul, İnsan Yayınları, 2003 (8. Bası), s. 34.
[270] İbn-i Sina, **Aşk Risalesi,** Türkçesi: Ahmed Ataş, İstanbul, Kırkambar Kitaplığı, 2002, s. 101.

Kemal ve Cemal sahibi olan Allah kendi güzelliğinin bilinmesini istemiş ve kâinatı yaratmıştır. O halde güzellik,- her ne çeşit olursa olsun- bilinmekte, sevilmekle değer kazanır. Bu bilme ve sevmede asla maddi zevkler, süfli duygular, daha açık bir deyişle şehvet ve cinsi cazibe yoktur. Divan şairinin anladığı/anlattığı aşk da işte bu aşktır. Terimleştirilerek Platonik aşk adını alan bu anlayışın Divan şiirindeki şahikası Fuzuli'dir."[271]

Fuzuli bütün ömrünü aşk ve ıstırabı anlatarak geçirmiştir. Şiirinin esasını aşk, aşkın elemleri, acılar, feryatlar oluşturur. Fuzuli'nin aşkı, insana manevi haz veren yüce bir duygudur. Sınırsız ve engin bir sevgi halinde tezahür eder. Âşık bu uğurda çektiklerine razıdır. Hatta aşk eziyetlerine seve seve katlanır. Sevgiliden gelen her belaya 'beli' der. Halinden şikâyet etmez, bilakis memnun olur.

Aşk, aslında sevgili ile buluşma, ona kavuşma arzusunun, ama bunu bir türlü başaramamanın insan ruhunda uyandırdığı, çelişik ve karmaşık duygular beslediği bir fırtınadır. Sevgiliye kavuşamayan aşığın ruhu ve zihni giderek bu tutku ile dolacak ve bu ayrılık derdi, yani aşk hastalığı garip bir haz haline dönüşecektir. Artık âşık, her ne kadar vuslatı çok arzuluyor görünse ve bu talebini sevgiliye yana yakıla iletse de; vuslatın, hicran acısının, gam ateşinin şarap ve afyon alışkanlığına benzeyen keyfini yok edeceğinden, onu bu aşk ve ayrılık acısı neş'esinden uzak tutacak vesilelerden de korkmaktadır. İşte bu, vuslat arzusu ve ayrılık acısının tutkuya dönüşmüş garip keyfi arasında sıkışan aşığın sürekli yaşadığı bir paradokstur.[272]

İslam felsefesi, Türk Düşünce Tarihi üzerine araştırmaları bulunan felsefeci, yazar Hilmi Ziya Ülken de 1931 yılında yayımladığı *Aşk Ahlakı* adlı kitabında tutkuyu amaç ve doyum aramamak olarak tanımlar. Aşk ise doyumsuzluğu sevmektir. "Tutku, seçme özgürlüğü denen küçük iradeyi terk etmektir. Ve aşk, beden ruhun kudretine bağlanmaktır. Tutku, iç âlemimizin kaderidir. Ve aşk, bu kadere inanıştır"[273] Ülken'e göre tutku tohumdur, topraktır, gerçektir; aşk ise filiz vermektir, göğe yükselmek ve gerçeğe doymamaktır. İsa'nın, Platon'un, Ali'nin, Mevlana'nın aşka yükseldiğini, bütün

[271] İskender Pala, "Âh Mine'l Aşk", **Cogito: Aşk,** Sayı: 4, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995 (4. Bası), s. 88.
[272] Muhammet Nur Doğan, a.g.k., s. 37-38.
[273] Hilmi Ziya Ülken, **Aşk Ahlakı,** İstanbul, Dünya Kitapları, 2004, s. 281–282.

insanları sevmek için bir insanın sevgisinden ve insanlara mutluluk vermek için tek bir mutluluğu seçmekten vazgeçtiklerini belirtir. Aşk ahlakına erenlerin ruhlarında özgürlük vardır. Dışlarındaki hiçbir kuvvete, hiçbir varolana, hiçbir kitleye muhtaç olmadan kendi başlarına bir şahsiyet olanlardır. Onlar kalplerini âleme açmışlardır.[274] Ülken "genelde tutkuların yücelmesine onların sevgi halini alması" diye tanımlar ve sevginin başlıca türlerini sıralar. İlk olarak 'Eros Sevgisi'nden söz eder. Ülken'e göre bu sevgi türü, Platon'un *Şölen* adlı diyalogunda incelenir. Hem maddi ve hem manevi hazlara ait bir Eros vardır. Birincisi zevk ve şehvete, ikincisi İde'lere çevrilir. Ülken, Platon'un asıl aşkın birincisinde değil, ikincisinde olduğunu düşündüğünü belirtir. Yine Platon'un birçok diyalogunda geçen 'Dike Sevgisi' adalet sevgisi, yani ahlak hissidir. Burada belirtilen sevilen bir insan değil iyilik idesidir. 'Agape Sevgisi' ise Hıristiyanlığa göre Allahtan insana doğru çevrilen, Tasavvufa göre de, insanla Allah arasındaki karşılıklı sevgi şeklini alır. Ülken sevginin bu şeklinin panteist dünya görüşüne ulaştığını düşünür. 'Kozmik Sevgi' ise panteizmden farklıdır ve insandan bütün varlıklara doğru çevrilir. İnsan, bireylere, bütün canlılara, hatta bütün eşyaya çevrilen bu sevgi şeklinde kendini varlıkla bir hisseder. Ülken kozmik sevginin, Hint dininde, bir kısım mistiklerde ve Mevlana Celaleddin Rumi'de görüldüğünü ekler. Son olarak Ülken sevgi türleri olarak başlıca Augustinus tarafından açıklanmış olan 'Caritas (şefkat) Sevgisi'nden bahsetmek gerektiğini yazar. Caritas veya (charité) Allahta insanları sevmek demektir. Bu sevgi türleri içinde *Aşk Ahlakı* kitabının anladığı sevgi panteist sevgi değildir. Kozmik sevgi insandan varlığa çevrildiği için onunla ilişiği daha kuvvetlidir. Eros, Dike, Agape sevgileri aşk ahlakının dayandığı tutku yücelmesinin dereceleridir.[275]

İskender Pala, ***Kitab-ı Aşk*** adlı kitabında içi boşaltılmış, anlamı basitleştirilmiş aşkın katmanlarını, türlerini incelemek ister. Bir çoğalmadan, coşmadan, kabarmadan, büyümeden ibaret olan ve devamlı artan bir duygu olan aşkı ne dinin ne de yasaların yasaklamadığını; yüreklerin Allah'a ait olduğunu belirtir. Aşk, Pala'ya göre, canların birbiri içinde erimesi, canların can özünde yitirilmesi ve aranmasıdır. Bir kıvılcım

[274] A.g.k., s. 73.
[275] A.g.k., s. 71.

çakınca bütün evreni kuşatan taşın içinde saklı olan ateştir. Pala, bir şeyin aşk olabilmesi için tutkulu, patolojik ve anormal olması gerektiğini de ekler.[276]

Kitab-ı Aşk adlı kitapta bir türlü aşk vardır, ancak bin bir türlü yüzü bulunur der ve aşkın üç türünü şöyle sıralar:

"Aşk beşeridir; şakayla başlar, sorumluluk getirir. Gözden girer, gönülde yaşar. Surete meyledenler ziyandadır.

Aşk platoniktir; sohbetle başlar, zahmet getirir. Zihinden girer, gönülde yaşar. Suretini süslemeyenler yol şaşırır.

Aşk ilahidir; imanla başlar, vahdete götürür. Gönülde doğar, gönülde yaşar. Sırrı saklayamayanlar, başını verir."[277]

Bir sonraki bölümde aşkı çılgınlıkla, akılsız istekle bir tutan düşüncelere yer verilecek; bu bölümde özetlenmeye çalışılan düşüncelerden farklı olan bakış açıları sunulmaya çalışılacaktır.

2.2.5- Aşk Akılsız İstektir

Yaşam insanların razı olduklarından daha güzel olabilir. Bilgelik mantıkta değil, aşktadır.
Andre Gide, Dünya Nimetleri

Platon aşkı *Şölen* adlı eseri dışında iki ayrı eserde daha tartışır. *Lysis-Dostluk Üzerine* ve *Phaidros. Lysis - Dostluk Üzerine* adlı eserinde Platon temel olarak şu soruyu sorar: Kim kimi, kim neyi sever, sevenin doğası nedir, seven sevilende neyi arar, kendi benzerini mi, farklı olanı mı? Bir yoksunluk mu harekete geçmiştir. Dostluğun asıl sebebinin arzu olup olmadığını sorgular. Arzu edenin kendinde bir eksiklik olarak gördüğünü arzu ettiğini söyler ve şu sonuca varır: İnsanın ihtiyaç duyduğu şey, bir eksiğini tamamlayacak olan şeydir. Buradan aşkı ve dostluğu da kapsayacak bir çıkarsama yapılır. Aşkta ve dostlukta insan kendine uygun geleni arar.[278] Bu metinde bir

[276] İskender Pala, **Kitâb-ı Aşk,** s. 15–16.
[277] A.g.k., s. 17.
[278] Platon, **Lysis Lakhes,** Türkçesi: Sabahattin Eyüboğlu-N. Şazi Kösemoğlu, İstanbul, Sosyal Yayınları, 2001, s. 39-40.

insanın başka bir insan için duyduğu aşk, arzu ve dostluk duygusunun ikisinin ruhlarının, adetlerinin, huylarının birbirine uymasından ileri geldiği düşüncesi ortaya konulur.

Platon'un aşkı tartıştığı diğer bir metin olan *Phaidrus*'ta ise ölçü, ölçüsüzlük, akıl ve haz ilişkisi üzerinden düşüncelerin açıklandığı bir bölümde aşkın tarifi yapılır. Akılsız istekten bahsedilir. Doğruluğa olan hamlelerimize gem vurarak insanları hazza doğru sürükleyen akılsız istektir. Ne zaman doğruluğa doğru hamle yapmak isteriz, akılsız istek hamlemize engel olur, insanı güzelliğin verdiği hazza doğru yöneltir. İyice kuvvetlenip, insanı idareye başlar, kuvvetini gücünden alır, adı aşk olur.[279]

Bu metinde Sokrates ile Phaidrus arasında geçen diyalogda aşk tartışılır. Tartışmanın açıldığı yer Lyssias'ın görüşleridir. Phaidrus Sokrates'e bu görüşleri aktarır. Lyssias'ın söz konusu düşüncesi "insan sevenden çok sevmeyeni yüceltmeli" görüşüdür ve karşılıksız bir aşka tutulan güzel bir çocuğun başından geçenlerden söz etmiştir. Lyssias'ın sevenden ziyade sevmeyene iltifat edilmesi gerektiği konusundaki düşüncelerini Sokrates eşsiz bulduğunu söyler. Tam kalkıp gidecekken kendini kötü hisseden Sokrates Daimon'un sesini duymuştur. Bu ses ona bir günah işlediğini fark ettirmiştir. Aşk üzerine verdiği söylevden rahatsız olur. Aşk tanrıdır ya da tanrısal bir şeydir. Oysa Lyssias'ın görüşünde kötü bir şey olarak gösterilmiştir. Sokrates yeni bir söyleve başlar. Sevenin aklı başında değil diye sevmeyenin sevene yeğ tutulmaması gerektiğini, çılgınlığın aşağılanası bir şey olmadığını belirtir.[280] Racine'in *Phaidra (Phèdre)* adlı eserinde aklı başında olmayan karakterlerden Phaidra da içinde bulunduğu duyguyu çılgınlık olarak adlandırır. Atina Kralı Egeus'un oğlu Theseus'un karısı olan Phaidra, kocasının Antipone'den olan oğlu Hippolytos'a âşıktır. Hippolytos da Atinalı kraliyet sülalesinden prenses Arisi'ye âşıktır. Phaidra bundan habersiz, üvey oğlu için yanıp tutuşmaktadır. Hatta duygularını şöyle dile getirir:

"Phaidra: Derdim daha eskidir. Nikâhım kıyılınca
Egeus'un oğluna, evlenme yasasınca,
Sanmıştım bahtiyarlık, rahatlık çağı erdi.

[279] Eflatun, **Phaidrus,** a.g.k., s. 33.
[280] A.g.k., s. 12.

Atina bana mağrur düşmanımı gösterdi.

Onu gördüm kızardım, sarardım gördüm onu,

Bütün ruhumun duydum perişan olduğunu

Dilim söylemiyordu, gözüm görmez olmuştu,

Vücudum baştanbaşa dondu, bir tutuştu.

Tanıdım, bu Venüs'tu, bu onun cezasıydı,"[281]

Phaidra işte böyle bir durumdayken nedimesine içine döker ve aşkı çılgınlığa benzetir. İçine düştüğü duruma daha fazla dayanamaz ve itiraf eder:

"Oynene: Âşık mısınız?

Phaidra: Aşkın her çılgınlığı bende

Oynene: Kime?

Phaidra: Böyle iğrençlik duymamışsındır sen de. Sevdiğim… o meşum ad sarsar, ürpertir beni, Sevdiğim..

Oynene: Kim?

Phaidra: Amazon oğlunu bilmedin mi? Hani bunca yıl kırdım kolunu, kanadını?"[282]

Sokrates aşkın bir çılgınlık olduğunu belirttikten sonra Phaidrus Sokrates'e elindeki kâğıtta yazılı nutku okumayı teklif eder. Nutuktaki görüşler âşık olan insanların istekleri geçince pişmanlıkları üzerinden âşık olmayanlarla karşılaştırılmaları ile başlar. Âşık olanlar istekleri geçince, sevgililerine yaptıkları iyiliklere pişman olurlar. Hâlbuki âşık olmayanlar için böyle bir pişmanlığın sözü olamaz. Çünkü bunlar, sevdiklerine ettikleri iyiliği bir zorunluluğun baskısı altında değil, fakat serbestçe kendi durumlarını iyice tartarak ve imkânlarını etraflıca ölçerek yaparlar. Dahası âşık olanlar hem aşkın işlerine verdiği zararı hesap ederler. Buna bir de cömertçe ettikleri iyilik ve katlandıkları zahmeti de ekleyince, elde ettikleri lütufların karşılığını sevdiklerine çoktan ödediklerine hükmederler. Hâlbuki âşık olmayanların işlerindeki ihmallerine aşkı bahane etmeye, çektikleri sıkıntıları hesaba katmaya, aileleriyle olan anlaşmazlıkların bundan geldiğini düşünmeye ihtiyaçları vardır. Onun için bütün bu engeller ortadan

[281] Racine, **Phaidra (Phèdre),** Türkçesi: Afif Orbay, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1945, s. 17-18.
[282] A.g.k., s. 16-17.

kalktıktan sonra, onlar için gönlünü hoş edeceğini düşündükleri işe kendilerini bütün bütüne vermek kalır.[283]

Metinde âşık olan insanların sevdikleri insanı tutkuyla, bağlılıkla, her şeyi göze alırcasına sevdikleri de belirtilir. Âşık olanlar tercih edilmelidir, çünkü onlar tutuldukları kimseleri çok daha kuvvetli severler. Hatta başkalarının düşmanlığını üzerlerine çekmek pahasına da olsa sevdiklerinin hoşuna gidebilmek için sözleriyle, hareketleriyle her şeyi yapmaya hazırdırlar. Ama bunların doğruyu söyleyip söylemediği kolayca anlaşılır. Böyle insanlar başka birine vuruldukları zaman bu defa da onun için yanıp tutuşacaklar ve bu yeni sevgili isterse dünkü sevgililerine zarar vermeye kadar gideceklerdir. Nutukta âşıkların zihince sağlam değil, hasta olduklarının altı çizilir ve genel olarak âşık olanlar ile olmayanlar karşılaştırılır. Âşık olanlardan sevdiklerini herkesten kıskandıkları için korkmak gerektiği, âşık olmayanların ise sevgililerin ahbaplarını hiç kıskanmadığı düşüncesi savunulmuştur. Âşık olanların çoğu sevgililerin ruhlarını, tabiatlarını öğrenmeye hiç çalışmazlar, onların bedenlerini özler dururlar. Âşık olmayanlar ise birbirleriyle gerçek dostluk bağı ile bağlanmışlardır.

Phaidrus Sokrates'e nutku nasıl bulduğunu sorar. Sokrates ise nutukta sadece hitabet sanatının dikkatini çektiğini, öze gelince özde tekrarlar olduğunu söyler. Phaidrus bu nutukta yazılanlardan daha zengin, konu hakkında detaylı ve iyi bir başka nutuk olmadığını iddia edince, Sokrates bu fikre karşı çıkar. Zihninin tembelliğinden nerede nasıl, kim tarafından duyduğunu bilmediğini ancak mutlaka daha iyisinin olduğunu söyler. Hatta Sappho ya da Anakreon'dan duymuş olabileceğini belirtir. Sokrates Phaidrus'un ısrarlarına dayanamayıp konu hakkında konuşmayı kabul eder. Önce aşkı tanımlamayı sonra faydalı mı, zararlı mı olduğunu araştırmaya başlar.

Sokrates aşkın bir istek olduğunu üstelik âşık olmayanların da güzeli arzuladıklarını herkesin bildiğini söyleyerek söze başlar. Sorusunu tam da bu noktada sorar. Sevenle sevmeyeni nasıl ayırt edeceğiz? Soruyu sorarken unutulmaması gereken bir noktaya dikkat çeker. "İnsanlarda güden ve idare eden iki çeşit ilke vardır ve biz bunların gösterdikleri yoldan gideriz. Bunlardan biri hazlara doğuştan duyduğumuz

[283] Eflatun, a.g.k., s. 17-18.

istektir öbürü kazanılmış bir kanaattir ki bize daha iyiyi özletir. Bu ilke içimizde bazen birbiriyle bağdaşır, bazen hiç bağdaşmaz, bazen de bunlardan biri veya öteki ağır basar. Bize daha iyiyi aratan kanaat aklın kılavuzluğu ile üstün geldiği zaman bu egemenliğe ölçülük denir. İçimizde hükmünü yürüten ve hazlara doğru bizi istediği gibi sürükleyen istek ise, böyle bir idareye de ölçüsüzlük adı verilir."[284]

Sokrates bütün ölçüsüzlüğün birçok adı ve çok çeşitleri olduğunu belirtir. Bütün bunları söylerken bahsettiği istek de, insanın doğru adım atmasını engelleyen akılsız istektir. Bu istek güzelliğin verdiği hazza yöneldiğinde başka isteklerle birleşir, güçlenir, iyice kuvvetlenir ve insanı idare etmeye başlar. Sokrates buna aşk der.[285]

Sokrates sevgilinin tadına doymasını baltaladığı ya da kösteklediği için ailesinden ayrı kalmasını istediğini de ekler. Sokrates'e göre âşık bunu sevgilisine reva görür, çünkü sevgilisinin tadına varabilmek için mümkün olduğunca fazla süre onunla birlikte olmak ister. Âşık, sevdikçe zararlı ve hoşa gitmez bir şeydir. Artık sevmez olunca bir zaman yalvarmalarıyla, yeminlerle bol bol ettiği bütün vaatlere sadakatsizlik gösterir. Sevgilisini o işe zaten güç hal ile razı edebilmiştir ve onu ancak geleceğe ait parlak vaatlerle kendine bağlı tutabilmiştir. Şimdi borcunu ödeme zamanı gelmiştir. Ancak kabuğun öteki yüzü çevrilmiştir. Aşkın ve deliliğin yerini akıl ve bilgelik almıştır. O bambaşka bir adam olmuştur ve sevgilisi bunun farkında değildir. Biri geçmişteki lütuflarının karşılığını ister; aşkına, sanki aynı adama söylüyormuş gibi, kendini ele geçirebilmek için yaptığı şeyleri, sözleri bir bir hatırlatır. Öteki, utancından, artık bambaşka bir adam olduğunu söylemeye cesaret edemez; deliliği zamanında ettiği antları, vaatleri nasıl yerine getireceğini bilemez. [286]

Bu metinde âşık olan insanların akıl ile değil, bir çılgınlık hali içinde hareket ettikleri, sevdiklerini görmek ve onunla olmak dışında başka bir arzularının olmadığı, aşkları bittiğinde ise akıl ile hareket etmeye başlayan bir insan olarak nasıl olup da o vaatleri verdiklerini anlayamadıkları belirtilir. Aşk bir hastalıktır; deliliktir, çılgınlık halidir. Akılsız istektir, ölçüsüzlüğün bir çeşididir. Bu metinde şu cümle bütün diyalogu

[284] A.g.k., s. 31-32.
[285] A.g.k., s. 33.
[286] A.g.k., s. 39.

açıklamak için dikkat çekicidir. "Kurdun kuzuya olan sevgisi ne ise âşıkların da bir gence olan sevgileri de odur."[287]

Sözü edilen üç eser dışında Platon'un *Devlet* adlı eserinin bir bölümünde de konuyla ilgili bir tartışma yer almaktadır. Denetlenmeyen duygulardan korkan filozof, insanın doğasında varolan aşk ve sevgi kavramlarından korunabilmek için çocukların sütanneler tarafından emzirilmesini önerir, böylece çocuklar tüm sitedeki yaşlıları anne ve babaları olarak görecekler, anne sevgisini ve kıskançlığı öğrenemeyecekler, duyguların esiri olmaktan kurtulacaklardır. Aşk bireye değil, güzelliğe ulaşmaktır.

Platon'un *Devlet* adlı eserinin dokuzuncu kitabında zorbayı anlatmaya koyulurlar. İnsan demokrasi insanından nasıl çıkar. Nasıl yaşar, mutlu mu olur, mutsuz mu? sorusunu incelemeye başlarlar. Bu incelemeye girişirken istekler üzerine, isteklerin çeşitleri ve özü üzerine eksiklikleri tamamlamaya çalışırlar. Bu noktanın aydınlatılmasının yollarını görebilmek isteklerin çeşitleri ve özü üzerine tartışmayı gerekli görürler. Zorunlu olmayan istekler, zevkler arasında bozuk istekler olduğunu ve bu isteklerin doğuştan herkeste bulunduğunu belirtirler. Kuralların ve iyi isteklerin bunları geri ittiğini, insanın da akıl yoluyla bunu içinden söküp atabileceğini de eklerler. Bozuk denilen istekler de biz uyurken uyanan isteklerdir. İnsanı dizginleyen, düşündüren, yumuşatan istekler uykuya dalındığında silkinip ayağa kalkar, her şeye el atmaya kalkar. Burada sağduyulu insan övülür. Sağduyusu iyi olan bir insanın kendini güzel duygulara verir.[288]

Konuşma sırasında sağduyulu insanın niteliğinden de söz ederler. İsteklerini ne fazla doyuran, ne de fazla aç bırakan, dengede tutan sağduyulu bir insan kendini güzel düşüncelere verir. Bu insan korkunç rüyalara, kâbuslara en az sürüklenen insandır. Öfkesine de sahip çıkar, huzur içinde uyur. Konuşmayı tutumlu bir baba ve savruk oğlu örneği üzerinden demokrasi insanı için söylediklerine bağlarlar. Babanın alışkanlıkları ile büyüse de savruk oğlunun çevresindeki özgürlük adıyla süslenen başıboş bir hayata sürüklendiğini varsayarlar. Delikanlıyı bir türlü avuçlarının içine alamadıklarını görünce

[287] A.g.k., s. 40.
[288] Platon, **Devlet,** Türkçesi: Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz, İstanbul, İş Kültür Yayınları, 2003 (7. Bası), s. 236.

bir sevgiye kaptırırlar gönlünü. Bu tutku, bütün boş, faydasız isteklerin başına geçer. Sevgi başa geçtiğinde, öteki istekler vızır vızır onun çevresinde dönmeye başlar. Türlü keyifler, eğlenceler sevgiyi besledikçe besler. Kıvamına gelince şehvet iğnesini de batırırlar. O zaman sevgi güzellikle kol kola girip delikanlıyı çileden çıkarır. Biraz ölçü, hayâ kalmışsa onu da öldürüp dışarı çıkarır. Böylece boşalttığı gönlünü bir acayip delilikle doldurur. Zorba bir insanın böyle doğduğunu düşünürler. Onun için de sevgiyi, Eros'u öteden beri zorbaya benzetirler. Zorba huylu insanın nasıl doğduğunu anlattıktan sonra bu insanın nasıl yaşadığını anlatmaya koyulurlar:

"-Zorba Eros'u gönlünün tahtına oturtan, her dilediğine boyun eğen insanın yapacağı nedir: Kadın, içki, çalgı alemleri, eğlenceler, cümbüşler, değil mi?

-Elbette

-O zaman Eros'un yanında her gün, her gece azgın amansız bir sürü istek daha türemez mi?

-Bir sürü!" [289]

Konuşma bu isteklerin fazlalaşmasıyla insanın gelirini, malını mülkünü tüketeceğini, Eros'un iğnesini yedikçe deli gibi öteye beriye koşturacağını, saldıracağını, büyük acılar, korkunç sıkıntılar içinde kıvranacağını ya da öteden beri paradan vuracağını açıklamaya çalışır. Bu insanın kanunları sayarken babasına karşı saygılıyken gönlü demokrasiye bağlıyken bu istekleri ancak rüyasında baş gösteriyordu ama şimdi Eros'un baskısı altında, uyurken yaptıklarını uyanıkken yapmaya başlar ve bunları yaparken de hiçbir şeyden kaçınmaz. Eros'un baskısı altında, uyurken yaptıklarını uyanıkken yapan insan içindeki kargaşalık ve düzensizlik içinde Eros'un dizginleri eline alması ve her istediğini yaptırmasıyla sonuçlanır. Özetle şu düşünceyi savunurlar: "Bir zorba devleti nasıl yönetirse nasıl yürütürse Eros da onu öyle yürütür."[290]

İtalyan sosyolog Alberoni âşık olmanın olağanüstü bir deliliği, içe kapanmayı değil, her şeyin olası göründüğü bir uyanmayı ifade ettiğini düşünür. Alberoni'ye göre âşık olmak yeni bir dünyanın yaratılmasının ve doğumunun öznesidir ve delilik olarak

[289] A.g.k., s. 237.
[290] A.g.k., s. 238.

tanımlanamaz. Freud ve Stendhal[*] aşkın bir hastalık ve ruhla beden arasındaki ilişkiyi bozarak insanı deliliğe götürdüğü fikri üzerinde birleşirler. Stendhal aşkın yedi evrede gerçekleştiğini, amacın cinsel zevke ulaşmak olduğunu, bu zevk engellediği ölçüde kristalleşmenin arttığını düşünür. Bundan sonraki bölüm bu çerçevede aşk olgusunu açıklamaya çalışacaktır.

2.2.6- Aşk Bir Tutkudur

Ve tanrıça, oğlu Cupido'yu yanına çağırıp dedi ki: "Yalnızca bu gece için Ascanius'un yerine gir ve Dido şölende sana sarıldığında ona tutkunun gizli ve zehirli alevini üfle"
Vergilius, Aeneid

Stendhal tutkulu aşk kavramını kullanır. *Aşk Üzerine* adlı yapıtında Stendhal "Öylesine bir tutku ki bu; yaşadığı bütün dönemler ayrı bir güzelliğe sahip ve ben bu tutkuyu anlamaya çalışıyorum."[291] diyerek aşktan söz eder. Yazar aşkı dörde ayırır. Heloïse'ın Abélard'a karşı duyduğu aşk, tutku aşkıdır. 1760 yılına doğru Paris'te hüküm süren ve o zamanın anıları ile romanlarında rastlanılan aşkı zevk aşkı olarak adlandırır. Stendhal zevk aşkını barındırdığı tüm renklerin, hatta gölgelerinin bile, pembe olması gereken; görgü, kibarlık ve zarafetten yoksun kalma korkusu veya herhangi başka bir bahaneden dolayı içinde hiçbir olumsuzluğu barındırmaması gereken bir tablo olarak tanımlar. Karakterinde mutsuzluk ve kuruluk olsa da on altısında aşka bu noktadan başlanır diye özetlediği üçüncü aşk fiziksel aşktır. Bir av sırasında, ormanın içine kaçan güzel ve körpe bir köylü kızı bulmak gibi olduğunu belirtir. Gösteriş aşkını ise yüzeysel bir ilişki olarak tanımlar. Yazara göre, yüzeysel ilişkinin en mutluluk verici anı, fiziksel zevkin alışkanlıklar sayesinde arttığı zamanlardır. Anılar, ilişkiyi aşka benzetmeye başlarlar; kişi terk edildiği zaman bu saf aşk yaralanır ve hüzün ortaya çıkar ve okuduğu romanlarda yaşananlar insanın soluğunu keser; insan kendini âşık ve melankolik

[*] Freud ve Stendhal'in görüşleri sonraki bölümlerde ele alınacaktır.
[291] Stendhal, **Aşk Üzerine,** Türkçesi: Ayberk Erkay, Ankara, Lotus Yayınevi, 2004, s.21.

zannetmeye başlar, çünkü gösteriş merakı kendini büyük bir tutku gibi göstermek için can atmaktadır. [292]

Stendhal tutku aşkının doğuşu üzerine ruhun içinde olup bitenleri aşamalar halinde özetler. Birinci aşama hayranlık aşamasıdır. İkinci aşamada kişinin kendi kendisine şöyle dediğini belirtir: "Ona öpücükler vermek, ondan öpücükler almak ne büyük zevk! v.b." Bu aşamayı umut adı altında belirttiği fiziksel zevki tatmak için kadının kendisini vermesi gereken dönem izler. Kendisini en fazla sakınan kadınlarda bile, umut anında gözler kızarır; tutku o kadar güçlü, tatmin o kadar canlıdır ki, çok göze batan hareketlerle kendini ele verir. Ve aşk doğar.[293]

Aşkın doğmasından hemen önce Stendhal'ın sözünü ettiği kendisini sakınsa da aşkın doğuşunu ele veren kişinin durumunu, Özdemir Asaf *Gözdeki* adlı şiirinde şöyle dile getirir:

"Bana senin için,
O mu diye sordular.
O değil dedim onlara…
Anladılar."[294]

Stendhal, aşkın doğuşuyla birlikte birinci kristalleşme döneminin başladığını belirtir. Kristalleşmeyi de Salzbourg'un tuz yataklarında, bir yatağın terk edilmiş derinliklerine atılmış kuru bir dal üzerinden örnekler. İki ya da üç ay sonra dalın tanınmaz hale geldiğini; ışıldayan sınırsız sayıda pırlantayla donandığını söyler. Bu dal artık tanınmaz hale gelmiştir der. Bu süreçte sonsuz bir hoşnutlulukla, mutluluk tüm detaylarıyla anlatılır. "Kristalleşme diye adlandırdığım olgu, ortaya atılan her şeyden, sevilen nesnenin yeni mükemmelliklere sahip olduğu sonucunu çıkaran akıl yürütme sürecidir."[295]

Bu aşamadan sonra altıncı aşamada dağılan dikkatten, kusursuz mutluluğa duyulan doyumdan söz eder. Âşık olan birinin sevdiği kişide tüm mükemmellikleri

[292] A.g.k., s. 21-23.
[293] A.g.k., s. 25.
[294] Özdemir Asaf, **Bir Kapı Önünde,** İstanbul, Adam Yayınları, 1994 (10. Bası), s. 130.
[295] Stendhal, a.g.k., s. 26.

gördüğünü fakat dikkatinin halen dağınık olabileceğini, çünkü ruhun, biçimini değiştirmeyen her şeye, hatta kusursuz mutluluğa bile doyduğunu belirtir. Kuşkunun doğduğu aşamada ise âşık mutluluğa alışıp, şaşkınlığından kurtulmuştur. Âşık artık umduğu mutluluktan kuşku duymaya başlar. Varolduğunu zannettiği umutlara sahip olduğu için sinirlenir. Stendhal bu aşamada âşık kişinin yaşamın diğer zevklerini yaşamaya yöneldiğini, ama bu zevkleri yerle bir edilmiş olarak bulduğunu, korkunç bir mutsuzluk endişesi duyduğunu belirtir. Bununla birlikte derin bir dikkatin onu ele geçirdiğini de ekler. İşte ikinci kristalleşme adını verdiği yedinci aşamaya bu noktada gelindiğini belirtir. İkinci kristalleşme döneminin şu düşünceyi kanıtlar gibi olduğunu düşünür: "Beni Seviyor". Stendhal, kristalleşmenin korkunç bir mutsuzluğun ardından yeni tutkular aramak için en başa döndüğünü belirtir. Âşık dünyada yalnızca onun kendisine bu zevkleri verebileceğini fark eder ve bu gerçeği fark edişiyle birlikte ikinci kristalleşme döneminde varlığını daha güçlü kıldığını düşünür.[296]

Âşık şu üç fikir arasında gidip gelir:

-O tüm mükemmelliklere sahip

-Beni seviyor

-Bana aşkını en iyi nasıl kanıtlayabilir?"[297]

Stendhal aşkın bir ateş gibi olduğunu düşünür: "Aşk, ateş gibidir; iradenin hiçbir yetkinliği olmadan yükselir ve yok olur" [298]

Nikomakhos'a Etik adlı eserde Aristoteles özetle iyi olan sevilir düşüncesini savunur. Aristoteles söz konusu eserde sevilen şeye eş sayıda, üç tür dostluk ve her birinde saklı olmayan karşılıklı yakınlık olduğunu belirtir. Birbirlerini severler, neden ötürü birbirlerini seviyorlarsa, onunla ilgili olarak birbirleri için iyi şeyler isterler. Aristoteles burada bir sakıncanın altını çizer. Bir yarardan ötürü birbirlerini sevenler kendileri için değil, karşılıklı olarak kendilerine bir iyi oluştuğundan ötürü severler. Bunun hazdan ötürü sevenler için de böyle olduğunu düşünür. "İnsanlar şakacı kişileri belli kimi nitelikleri olduğu için değil, hoş olduğu için seviyor. Demek bir yarar

[296] A.g.k., s. 27-28.
[297] A.g.k., s. 28-29.
[298] A.g.k., s. 35.

nedeniyle sevenler, kendilerine bir 'iyi' geldiğinden ötürü seviyor, haz nedeniyle sevenler de kendilerine bir 'hoşluk' geldiği için; sevilenin kendisinden ötürü değil, 'yararlı' ya da 'hoş'tan ötürü."[299] Aristoteles bu dostlukların geçici olduğunu; çünkü sevilen kişinin kendisinden ötürü değil, ya bir iyi ya da bir haz sağladığı için sevildiğini belirtir. Üstelik böylesi dostluklar çabuk bozulur, çünkü kişiler hep aynı kalmaz. Hoş ya da yararlı olmadıkları zaman dostluk biter. Aristoteles kalıcı dostluklar üzerine şöyle der: "İyi kişiler hem saltık anlamda iyidir hem de birbirleri için yararlı. Aynı zamanda hoşturlar, çünkü iyi kişiler hem saltık anlamda iyidir hem de birbirlerine karşı hoş olur. Her birey için hazza uygun eylemler kendine uygun eylemlerdir, iyi kişilerin eylemleri de aynı ya da benzer. İmdi bu tür dostluğun kalıcı olması akla uygun."[300]

Kalıcı ve geçici dostlukları tanımladıktan sonra aşk konusuna değinir. Aristoteles'e göre aşka yarar karışıklığı varsa, dostluk daha az ve daha kısadır. Çünkü yarar nedeniyle dost olanlar yararla birlikte dostluklarını da keser, nitekim birbirlerinin değil, çıkarın dostudurlar.[301]

Aristoteles aynı anda birden çok kişiyle dost olmanın mümkün olmadığını düşünür. Bu örneği verirken aşkla karşılaştırma yapar. Aynı anda birden çok kişiye aşık olmanın da olası olmadığını belirtir ve ekler: "…nitekim aşk yalnızca bir kişiye olan aşırılığa benziyor.."[302]

Aşkın enerji artışı, yeniden doğuş, hayat buluş gibi kavramlarla açıklanması aşkın aynı zamanda bir neşe olduğu düşüncesinde kendine yer bulur. Her ne kadar karşılık bulmadığında bir felaket gibi kişiyi çıkışsız bıraksa da aşkın kendisi yeniden doğuş ve yenilenmedir. Aşk neşedir adlı bölüm aşka bu çerçeveden bakmayı deneyecektir.

[299] Aristoteles, **Nikomakhos'a Etik,** Türkçesi: Saffet Babür, Ankara, Ayraç Yayınları, 1998, s. 160.
[300] A.g.k., s. 160.
[301] A.g.k., s. 161.
[302] A.g.k., s. 163.

2.2.7- Aşk Bir Neşedir

Felsefesinin temelinde Tanrı araştırması olan, varolmak için kendinden başka bir güce gereksinim olmayan bir töz olarak Tanrı'yı tanımlayan Spinoza 17. yüzyılın merkez düşünürlerinden biridir. *Etika* adlı eserinin üçüncü bölümünde sevincin hiçbir zaman doğrudan doğruya kötü olmadığını, fakat iyi olduğunu, kederin ise tersine doğrudan kötü olduğunu belirtir. Kanıtlamasında belirttiği gibi, sevinç bedenin işleme gücünün artmış ya da tamamlanmış olduğu bir duygulanışken, kederin tersine bedenin işleme gücünün eksilmiş ya da inmiş olduğu bir duygulanıştır. Neşenin de asla aşırı hali olmaz, o her zaman iyidir. Melankoli her zaman kötüdür.[303] Spinoza'ya göre sevdiğinin yok olduğunu hayal eden kederlenecektir, onun var kaldığını hayal eden de sevinecektir. Spinoza ruhun elinden geldiği kadar, Bedenin etki gücünü arttıran ya da onu tamamlayan şeyi hayal etmeye çalıştığını, sevilen şeyin varlığına sebep olan şeylerin hayallerinin, bu objeyi hayal etmesini sağlayan ruhun çabasını tamamladığını belirtir. Yani ruha sevinç verir.[304]

Spinoza'ya göre aşk neşedir. Neşeyle birlikte gelen enerjinin artışıdır. Büyük bir mutluluktur. Üstelik bu mutluluk sonsuz mutluluğa ve kusursuzluğa yakındır. Deyim yerindeyse insanın kendini tamamlamasının bir yoludur. Spinoza'ya aşkı varolma mutluluğu olarak tanımlar. İnsanın kendini daha güçlü, daha mutlu hissetmesinin, sonsuz mutluluğa yakın görmesinin verdiği mutluluktur. Bu mutluluk sevilen kişinin varlığının verdiği neşedir.

Spinoza'nın sözünü ettiği neşe sanki Behçet Aysan'ın şiirlerinde kendini bulur.

"sen yanıma gelince
bahar
dallarını kuşanır
zümrütten bir
zümrüdüanka
kanat vurur içimde

[303] Spinoza, **Etika,** Türkçesi: Hilmi Ziya Ülken, Ankara, Dost Yayınevi Yayınları, 2004, s. 230.
[304] A.g.k., s. 146.

solar kanla işlenmiş
nar çiçeği
kanaviçe
sen yanıma gelince
ve nakkaşlar
yüreğimin nakkaşları
yorulup
uzun bir uykuya dalar
sen yanıma gelince."[305]

Aşkın bir neşe olduğu düşüncesi ister istemez akla Nietzsche'yi getirir. Nietzcshe'nin düşüncelerini anlayabilmek için Batı düşüncesindeki beden ve ruh ikilemini ve XX. yüzyıl düşüncesine bakmak gerekmektedir.

Batı düşüncesinde beden ile ruhun birbirinden ayrılması, yüce davranışların ruha, yüce olmayan davranışların ise bedene yüklenmesi düşüncesi XX. yüzyıla gelindiğinde değişikliğe uğrar. XX. yüzyılla birlikte yeni bir kavramda ruhla beden birleştirilmeye çalışılır: Erotizm. Nietzsche'nin felsefesinin en güçlü takipçisi olan Bataille Nietzsche'nin "Tanrı Öldü" düşüncesini felsefesinin temeline yerleştirir ve onun felsefesinde aşk sözcüğünün hiç bir anlamı ve yeri yoktur. Böylece yüce duyguların ruha, alçaltıcı davranışların bedene yüklenmesi terk edilir. Erotizm, aşk ve cinselliğin birbiri içine girdiği bir kavram olarak karşımıza çıkar. İnsan varlığı için beden ve ruh bir çelişki ve çatışma olmaktan çıkarılır. Yüce duygular ve aşağı duyguları aynı kavramda iç içe geçer.

Nietzsche Diyonizos'u yaşamın sonsuzluğunu sağlayan, daha sonraki kitaplarında (özellikle Zerdüşt Böyle Buyurdu'da) geliştirceği Sonsuz Dönüş'ü gerçekleştiren temel bir varoluş devinimi olarak görmüştür. Aşk ve Erotizm, sonsuz varoluş deviniminin itici gücüdür. Nietzsche'yi bu dünyadaki tüm otoritelere karşı başkaldırtan bu dizyonizyak içgüdü olmuştur. Kendisinden önceki tüm felsefeyi, olup-biteni doğrulama, kabul etme biçiminde görüp buna şiddetle karşı çıkan Nietzsche

[305] Behçet Aysan, "Aşk İçin Prelüdler 4", **Aşk ve Sevda Şiirleri Antolojisi,** Derleyen: Erdoğan Söyümez, İstanbul, Dal Yayınevi, 1991 (2. Bası), s. 56.

Diyonizm fikrinde varoluşun çılgın, sınırsız aşk devinimini bulmuştur. *Tragedyanın Doğusu* adlı kitabında Yunan içgüdüsünün temel olgusu-onun "yaşama isteği"- Diyonizm psikolojinde, diyonizyak gizlerde ortaya çıkmaktadır. Sonsuz yaşamın, yaşamın sonsuz dönüşünün güvencesini; geçmiş tarafından vaad edilen ve kutsallaştırılan gelecek; cinselliğin gizleri yoluyla insan türünün kollektif yaşamında gerçekleşen gerçek yaşam. Nietzsche Dionysos'ca yaşanan bu durumu "Bu bayramlar alabildiğine canlı, dişi-erkek ayrımı gözetilmeksizin, bir kendi başına bırakılmışlık içinde, belli bir yerde düzenlenir, kuşakların dalgalanmaları her ailenin bağlı bulunduğu gelenek kurallarını aşar, ağırbaşlılık bilmez, doğanın en yırtıcı yabansıları kendilerini koyuvermiş gibi bir ortam oluşur, en yadırganan bir biçimde, aşırı sevgiyle yırtıcılık birbirine karışır." şeklinde açıklar.[306]

Nietzsche arzuyu betimlemek için Yunan Mitolojisinden ödünç aldığı Diyonizos'u kavramlaştırır ve yaşamın bu derin içgüdüsünü tanrısal düzeye çıkararak sonsuzluğu aşan bir güç olduğunu belirtir. Bu diyonizyak içgüdünün Freud'dan farklı olduğu görülmektedir. Freud insanı yöneten birbirine karşıt iki içgüdünün varlığından söz eder. Yaşamsal içgüdü ve ölüm içgüdüsü. Freud yaşamın ortaya çıkışının, yaşamayı sürdürmenin ve aynı zamanda ölüme ulaşmaya çalışmanın nedeni, yaşamın kendisinin de bu iki çabanın mücadelesi ve uzlaşması olduğunu belirtir.[307] Freud iki dürtü arasında ben'in tarafsız olmadığını, özdeşleşme ve yüceltme çalışmalarıyla iddeki ölüm dürtülerinin libidoyu kontrol etmesine yardım ettiğini, ama bu arada ölüm dürtülerinin nesnesi haline gelmek ve bizzat ortadan kalkmak tehlikesiyle karşılaştığını belirtir. Yardım edebilmek amacıyla kendisi libidoyla dolmalıdır, böylelikle kendisi Eros'un temsilcisi olur ve artık yaşamak ve sevilmek ister. İd ise bene ve sevgi ya da nefret göstermek için hiçbir araca sahip değildir. İstediğini söyleyemez, birleşik bir iradeye ulaşamamıştır. Eros ve ölüm dürtüleri onun içinde savaşmaktadır. Yaşamın belirli bir döneminde ortaya çıkan ölüm içgüdüsü yaşamsal içgüdüyü yok etmektedir. Buna karşın, Nietzsche ve Bataille'daki diyonizyak ve erotik çoşku ölümü içine alan, onu

[306] Friedrich Nietzsche, **Tragedyanın Doğuşu,** Türkçesi: İzzet Zeki Eyuboğlu, İstanbul, Say Yayınları, 2001 (5. Bası), s. 24.
[307] Sigmund Freud, **Haz İlkesinin Ötesinde, Ben ve İd,** Türkçesi: Ali Babaoğlu, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 99–100.

olumlayan, onu aşan ve sonsuz dönüşe, sürekliliğe yol açan bir güdüdür. "Freud'u yönlendiren güdünün, Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* adlı yapıtında Diyonizos'un karşısına yerleştirdiği Apollon'yen içgüdü olduğu söylenebilir. Psikanaliz bu Apollon'yen içgüdüyle yasaklamalar dizgesine dönüşmüş, cinsel özgürlük yerine çilekeş bir yaşama yönlenmiştir.[308]

Nietzsche aşkı bir özveri, çıkar ilişkisi, insan sevgisi olarak görmez. Sevmek için 'ben' gerekir. Dolayısıyla ilişki, iki benliğin kendini ortaya koyması, kendini adaması, vermesi ve bunların çarpışmasıdır. Bu iki kişi arasında yaşanan savaştır. Asla birinin diğeri karşısında silikleşmesi demek değildir. Nietzsche'nin iki kişi arasında yaşanan aşkı nasıl tanımladığı aslında kişinin kendini ve varoluşunu nasıl tanımladığıyla daha rahat kavranabilir.

"Kendini yakmak istemelisin kendi ateşinde; nasıl yeniden doğmak isteyebilirsin ki, önce kül olmadan?

Yalnız kişi, yaratanın yolundan gidiyorsun; bir tanrı yaratmak istiyorsun kendine, kendi yedi şeytanından!"

"Kendinin üzerinde inşa etmelisin. Ama önce sen kendini inşaetmelisin, dimdik bir beden ve dimdik bir gönülle."[309]

Nietzsche'nin özel hayatındaki deneyiminin aşk üzerine olan düşüncelerini şekillendirmiş olma olması göz önüne alındığında onun ilişkilerinde üst insan kavramının izlerine rastlamak mümkün olacaktır: Nietzsche'nin Salomé'ye duyduğu aşk ve aralarındaki ilişkinin biçimi, erotizm çoşkusunun yokluğu, Salomé'den yoksun kalması. O yoksunluk büyük bir yaratıcılıkla Nietzsche'nn yapıtlarında kendini göstermiştir. Nietzsche bu dünyada yaşayamadığını başka dünyalar, başka üst insanlar hayal ederek yaşamaya çalışmıştır.

Nietzsche *Böyle Buyurdu Zerdüşt* adlı yapıtında insanların en iyi sevgilerinin bile sadece tutkulu bir taklitten ve sancılı bir ateş, bu ateşin de kişilerin yüksek yollarını

[308] Mukadder Yakupoğlu, "Nietzsche ve Bataille'de Varoluş, Aşk ve Ölüm", **Cogito: Aşk,** a.g.k, s. 45.
[309] Friedrich Nietzsche, **Böyle Buyurdu Zerdüşt,** Türkçesi: Mustafa Tüzel, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2004 (2. Bası), s. 73, 79.

aydınlatacak bir meşaleden ibaret olduğunu düşünür. En iyi sevginin bile kupasının acı ile dolu olduğunu Nietzsche şu sözlerle ifade eder:

"Kendinizin üzerinde seveceksiniz, günün birinde! Bu yüzden öğrenin sevmeyi! Bu yüzden de içmelisiniz, sevginin acı kupasından.

En iyi sevginin bile kupası acı doludur; böylece üstinsana özlem doğurur; böylece senin, yaratanın dudaklarını kurutur!"[310]

Nietzsche gibi onun izinden giden Bataille'de de cinsellik, diyonizyak devinimin gerçekleşme alanlarından biridir. Bataille *İç Deneyim*'de bu dünyada sahip olunan iki kesin bilgiden söz eder. Bunlardan birincisi her şey olmadığımız diğeri ise ölümlü olduğumuz. "Ölümlü olduğumuzun bilincinde olduğumuz gibi her şey olmadığımızın bilincinde olsaydık sorun yoktu. Ama eğer uyuşturucu bulamazsak dayanılmaz bir boşluk ortaya çıkar. Her şey olmak istiyordum: bu boşlukta tükenmek yerine, cesaretimi topluyor ve kendi kendime şöyle diyorum: Bunu istemekten utanç duyuyorum, çünkü şimdi görüyorum ki bu istek uyumak demektir", böylece özel bir deney başlıyor. Tin, içinde korku ve esrimenin birleştiği tuhaf bir dünyada deviniyor."[311]

Bataille'in yapıtlarında görülen önemli bir yer tutan diyonizyak coşkunun görüldüğü yerlerden biri erotizm diğeri ise gizemciliktir. Bataille coşkunun ölüm aracılığıyla sürekliliği aradığını ileri sürmüştür. Bataille'e göre erotik arzu bir ölüm deneyimidir. "Erotizm ölüme açılır. Ölüm bireysel yaşam süresinin reddedilmesi olgusuna açılır. Her olasılığın sınırına getiren bu olumsuzluğu içsel bir şiddet olmadan özümsememiz olanaklı mıdır?"[312]

Bataille erotizmin üremenin amacı çocuk sahibi olmak kaygısından öte ayrı bir psikolojik bir araştırma olarak değerlendirir. Erotizmde çiftler arasında sadece sonsuz mutluluk yaşanmaz, insan varlığı kendi dengesini bulmaya çalışır. "Eğer iki aşığın

[310] A.g.k., s. 80
[311] Georges Bataille, **İç Deney,** Türkçesi: Mehmet Mukadder Yakupoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, (3. Bası), s. 20–21.
[312] Georges Bataille, **Erotizm,** Türkçesi: Mehmet Mukadder Yakupoğlu, Ankara, Bilkamat Yayınları, 1993, s. 21.

birleşmesi tutkunun eseri ise, bu birleşme ölümü, intiharı ve cinayet arzusunu çağrıştırıyor. Tutkunun işaret ettiği şey ölümdür."[313]

Aşkın bir erkekle bir kadın arasındaki bir arzu ama aynı zamanda da arzunun tatminsizliğini ifade ettiği bu yaklaşımda M. Mukadder Yakupoğlu'nun deyimiyle "bedensel enerjinin arzuyla tüketildiği noktada, ruh varoluşsal sıçramayla bedeni terk eder ve orgazmda yaşanan küçük ölüm, işte bu terk etme anıdır"[314]

Aşkın ölümle açıklanmasında yaşanan küçük ölüm sonunda yeniden yaşama geri dönülmesiyle yeniden geçmişteki tatminsizliğin yaşanması ve bu halin devamı söz konusudur. Aşk bu küçük ölümlerin geliş gidişi arasında sevgilinin gelişini bekleyerek ve onun gelişiyle iyileşebilme halidir.

Aşk üzerine yazılanlar, aşkı ele alan yapıtlar ve âşıkların öyküleri özgürlük ve tutsaklık paradoksunu çözebilmiş görünmemektedir. Aşk bir yanıyla özgürlüktür ama bir yanıyla da aşkın var olmasına neden olan âşık olunana tutsak olmayı beraberinde getirir. Aşk bir tutsaklık mıdır yoksa bir özgürlük müdür? Yoksa her ikisi birden midir? Bu soru bir sonraki bölümde yanıtlanmaya çalışılacaktır.

2.2.8- Aşk Bir Özgürlüktür / Tutsaklıktır

Aşk hakkında olumlu olduğu kadar olumsuz görüşler de belirtilmiştir. Aşk hakkında ister olumlu ister olumsuz görüş bildirilsin, ortak bir nokta göze çarpar. Aşkın gücü. Kimse onun gücünü yadsıyamamıştır. Örneğin Gasset âşık olan kişileri bayatlamış nefes kokusuyla dolu olarak nitelendirmiştir. Buna karşılık Ahmet İnam *"Hayatımızdaki İnce Şeylere Dair"* adlı kitabında bir kültürün kokuştuğunu anlayabilmemizin yolunun bireyler arasındaki sevgi ilişkisine bakmak olduğunu söyler. Yazara göre sevgi, aşk düzeyinde yaşanabiliyorsa, toplum içine düştüğü felaketlere rağmen sağlıklı bir yanını koruyabilmiş demektir.[315]

---

[313] A.g.k., s. 24.
[314] M. Mukadder Yakupoğlu, "Batı Düşüncesinin Temel İkilemi Olarak Aşk ve Cinsellik", **Doğu-Batı Dergisi,** Yıl:7, Sayı: 27, Mayıs-Haziran-Temmuz 2004, s. 17.
[315] Ahmet İnam, **Hayatımızdaki İnce Şeylere Dair,** İstanbul, Pan Yayınları, 2000 (2. Bası), s. 82.

Bir yanda dünyanın kokuşmadığını anlamanın yolu olarak tanımlanmıştır, diğer yanda âşık olan insanlar bayatlamış nefes kokusuyla dolu olarak tarif edilmişlerdir. Aşk böyle farklı uçlarda tarif edilecek kadar güçlü bir duygudur. Aşk insanı sarıp sarmalar ve âşık olunan kişi dışında başka bir şeyle ilgilenilmesini olanaksızlaştırır. Âşık olan kişiler, tüm hayatlarını aşklarını yaşabilmek ve âşık oldukları kişiye yer açmak için yeni baştan düzenlerler. Bu yeniden düzenleme bir serüvendir aynı zamanda. Ahmet İnam aşkın nasıl bir yaşam enerjisi olduğunu onu bir serüvene benzeterek şöyle betimler: "Yine de aşkın 'bir ölçüde' denetlenebilir (elbette büyük bir ustalıkla!) bir yaşam enerjisi olduğuna inanırım. Bu enerjiyi harekete geçirebilecek olanaklar geliştiğinde, insanın yeni bir yaşantılar bütünlüğünde yaşama fırsatı ortaya çıkar. 'Dünya dönüşür.' Bu aşk denilen, kesinlikle kendimizin dışına çıkmamızı gerektiren (en azından balkonumuza!) paylaşmalarla yaşanan, bir algılama, duygulanma, düşünme, eylemde bulunma bütünlüğü, olanaklarımızı keşfe yol açar! Bir anlama, kavrama, duyma, kısacası bir olma, oluş serüvenidir."[316]

Öyleyse aşk ilişkisini yaşabilmek bu serüvene çıkabilmekle mümkün görünmektedir. Aşk sürüklenmeyi kabul etmektir. Ama kendi dışındakilere baş kaldırmak demektir. Aşka boyun eğmek, ona tutsak olmayı kabul etmektir. İnsanı sarıp sarmalayan bu duygudan sakınmamaktır. Aşk ödün vermeden yoluna devam etmektir. Boyun eğdiğinde sönüp gideceğini bildiğinden bükülmemektir. Peki, öyleyse kendinden başka hiç bir şeyden sakınmayan bu duygu bir tutsaklık mıdır? Aşk kendi olamadan ve kendi olarak seçim yapıp, yaptığı seçimi yaşayamayan insanların yaşabileceği bir duygu değildir. Yani özgürlük her durumda aşkın birinci koşuludur. Afşar Timuçin bu noktada aşkın, özgürlükle olan ilişkisini kurarken bu noktaya dikkat çeker. "Aşk da bir özgür düşünce ve özgür eylem alanı, bir özgür seçişler alanı olmakla belli bir bilinç yetkinliği gerektirir. Her yüce insani değer gibi aşk da özgür bilinçlerin işidir. Aşk özgür bilinçlerde parıldar ve gerçek anlamını kazanır. Aşk birbirine karşıt iki gücün,

[316] Ahmet İnam, **Aşkta Etik ve Estetik Sorumluluk,** http://www.metu.edu.tr/~www41/ahmet-inam/askta.htm, çevrimiçi, 07.09.2007.

özgürlükle tutsaklığın çarpıştığı alandır. Özgürlüğün getirdiği tutsaklık da diyebiliriz ona. İstenmiş tutsaklık ya da bile bile seçilmiş tutsaklık."[317]

Alberoni de aşkı bir özgürleşme eylemi olarak tanımlar. "Özgürlük ise, sadece bağlarından kurtulma olgusu olarak yaşanmaz; geçmişte bizim ya da başkaları tarafından alınan kararların doğurduğu sonuçlara bağlı olmama hakkı olarak yaşanır."[318]

Aşk özgürlük ve tutsaklık kavramları ile açıklanmaya çalışıldığında bu birbirine karşıt kavramları içkinleştiren bir olgu olarak karşımıza çıkar. Aşk, hem bir özgürleşme eylemi hem de bile bile seçilmiş bir tutsaklıktır. Aşkı yaşayan insanlar o tutsaklığı isterler. Âşık olan kişi kendini tutsak hissetse bile, o tutsaklığı ister. Tutsaklık ona mutluluk verir. Mutluluğun devam etmesi için tutsaklığın devamını diler. Kendini bu tutsaklıkla birlikte mutlu hisseder artık. Âşık, bu tutsaklığı isterken âşık oldukları kişiye de olağanüstü anlamlar yükler. Âşık olunan kişi, kendi başına bir özgünlüktür. O paha biçilemez bir değerdir. Sadece ona ulaşmak ve onun yaşadığı duygunun tutsağı olmak için yanıp tutuşurlar. O biriciktir. Çünkü aşk "herhangi bir kişiden bir yüceltme edimi yaratmaktır. O bir yüceltme edimidir. Tartışmadan bir yüceltme eğilimidir. Aşk karşısındaki yani sevgiliyi yüceltmek ile başlar. Aşkta yüceltmenin sınırları çok geniştir ya da hiç yoktur"[319]

Romeo'nun Julyet'i gördüğü an, Romeo'nun ağzından dökülen sözler aşık olan kişinin aşık olduğu kişiyi yüceltmesine sayısız örnekten birini oluşturur.

"Parıldamayı öğretiyor bütün meşalelere
Bir Habeşin kulağındaki pırlanta gibi,
Asılmış gecenin yanağına sanki;
El sürülemeyecek kadar güzel,
Dünyaya fazla gelen değerli bir taş bu" [320]

Aşk üzerine ister olumlu ister olumsuz görüş belirtilsin aşkın insanı sarıp sarmalayan bir güç olduğu konusunda herkes hem fikirdir. Aşkla ilgili yapılan aşağıdaki tanımlama bu bölümü sonlandırmak için toparlayıcı görünmektedir:

---

[317] Afşar Timuçin, **Aşkın Diyalektiği,** s. 31.
[318] Francesco Alberoni, **Aşk Kapıyı Çalınca,** a.g.k., s. 69.
[319] Afşar Timuçin, **Aşkın Diyalektiği,** a.g.k., s. 9.
[320] William Shakespeare, **Romeo ve Juliet,** a.g.k., s. 25.

"Eşsiz sayılan ve bu yolla elde edilen bir ayrıcalığın ilkesi olarak gösterilen benzersiz bir insanı (ya da kişileştirilen bir kendiliği) gerçeklikte az çok yeri olan ya da az çok doğrulanmış bir biçimde uzun süreliğine tüm diğerlerine tercih etme. Bu tercih nesnesiyle bir birlik oluşturma ve iyi olduğu düşünülen şeyleri, kalbi, bedeni ve ruhu ona verme isteği uyandırır insanda."[321]

Aşk olgusunu toplumda şekillenen, toplumda yaşanan bir olgu olarak düşünmek onun toplumsal kurallara karşı çıktığında yaşanabilmesi düşüncesiyle çakışır. Hem toplumsalda varolan hem de karşı toplumsallık olan aşk olgusuna bakmak aşk ilişkilerinin neden çatışmalara yol açtığının anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

2.2.9- Aşk Karşı -Toplumsallıktır

Ferhad: (Şirin'in başını avuçları arasına alır.) Şurda, alnının ortasında bir çizgi peydahlamış..

Şirin: Gördün demek?

Ferhad: Elbette gördüm… Görür görmez de o çizgiye, beni on sene beklemenin, beni on sene düşünmenin çizgisine vuruldum… Öpeyim onu… (Öper.)

Nazım Hikmet, Ferhad ile Şirin

Ataol Behramoğlu'nun bir şiiri vardır.

"Değişir rüzgarın yönü,
Solar ansızın yapraklar;
Şaşırır yolunu denizde gemi,
Boşuna bir liman arar.
Gülüşü bir yabancının,
Çalmıştır senden sevdiğini;
İçinde biriken zehir,
Sadece kendini öldürecektir;
Ölümdür yaşanan tek başına
Aşk iki kişiliktir.

[321] Eric Blondel, **Aşk,** Türkçesi: Esra Özdoğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 13.

…”

Yılmaz Odabaşı da bu şiire şöyle yanıt verir:

Tek kişilik kalabalıktır aşk

Aşk tek kişiliktir; ikinci kişiye bilet yoktur

Kendinin yayasıdır aşkta ikinci kişi, kendinin mayası;

Herkes kendi sevgisini sever..

….”

Bir şiirde aşk tek kişilik diğerinde de iki kişilik olarak tanımlansa da iki şiirde göze çarpan özellik aşkın toplumla kurulan ilişkisindeki benzerliktir. Bu durum elbette aşkı toplumdan yalıtılmış bir ilişki gibi görmek anlamına gelmemektedir. Buna karşın aşkın toplumsal bir ilişki olduğunu söylemek de doğru olmaz. Aşk bireysel oluşunun yanı sıra toplumsal bir olgudur. Ancak toplumla olan ilişkisi çatışma ve uyumsuzluk düzeyindedir. Toplumsal düzeyde bir karşı çıkış olarak yaşanır. Aşk, insan ilişkileri arasında en az toplumsal olan ilişkidir. Âşık olan kişiler kendi kuralları, yasalarını ortaya koydukları özel ve özerk bir dünya içinde yaşarlar. Bu özerk dünya ister istemez toplumsallığa açılır. Ancak bu açılma toplumla uyum içinde olma ya da toplum tarafından benimsenme şeklinde kendini göstermez. Çünkü aşk yaşandığı yerde, o yerin kurallarına meydan okur, kuralları kırar ya da kırmaya çalışır. Kendi varoluşunu gerçekleştirmek dışında başka hiçbir kurala bağlanmak istemez.

Aşk toplumsal olduğu kadar bireysel de bir olgudur. Üstelik bireysel anlamda kişi sadece âşık olunan kişiyle değil, aynı zamanda kendisini de keşfetme şansına sahip olduğu bir yolculuğa çıkar. Aşkın bireysel bir olgu olmasının arkasında ne yatar? Aşkın toplumsallığı kadar bireyselliğinin de çok güçlü olmasını sağlayan güç nedir?

İnsan kendisini bugünden yarına taşıyan, dayanaklara sahiptir. Bu dayanaklar aynı zamanda birer değerdir. Kişi kendisine yol gösteren, yöntem sunan bu dayanaklarıyla aynı zamanda geçmiş ve gelecek arasında köprü kurar. Aşk da kişinin bugünden yarına taşıyan özelliklerinden biri olarak bir değerdir. Roland Barthes aşkın bir değer olma özelliğini ve karşı çıkış oluşunu şöyle özetler:

"Kesinleme. Özne her şey karşısında ve her şeye karşın, aşkı bir değer olarak kesinler. 1.Serüvenimin zorluklarına karşın, rahatsızlıklara, kuşkulara, umutsuzluklara karşın, bu işten sıyrılma isteklerine karşın, kendi içinde aşkı bir değer olarak kesinlemeye hiç ara vermem. En değişik dizgelerin aşkın aldatmacılarını ortaya çıkarmak, onu sınırlamak, silmek, kısacası gözden düşürmek için kullandığı bütün kanıtları dinlerim, ama dayatırım: 'Biliyorum ama gene de..' Gözden düşürmeleri bir tür karanlıkçı aktöreye, bir ortaoyunu gerçekçiliğine yollarım, değerin gerçeğini dikerim bunların karşısına: aşkın "yürümeyen" her şeyinin karşısına onda değerli olanın kesinlemesini çıkarım. Bu inat aşkın karşı çıkışıdır; başka türlü sevmenin, daha çok sevmenin, v.b. 'uygun nedenleri'nin korosu içinde inatçı bir ses duyulur, biraz daha uzun süren bir ses: Başa-çıkılmaz aşığın sesi."[322]

Değer "insanın kendini bugünde etkin kılma ve gelecekte yeniden kurma isteminin bilinçsel dayanağıdır."[323] denildiğinde aşkı bir değer ortamı olarak nitelendirirken bir tanım aralığı verilmiş olur. Bu tanımın ışığında aşkın bireyselliğini onun bir değer ortamı olmasından kaynaklanan özelliğiyle Afşar Timuçin şöyle ifade eder:

"Aşk bir değer ortamıdır, bilinç bulanıklıkları oluşturduğu yerde bile bilincin kavuşması, bir bilincin, özellikle duygusal düzeyde, bir başka bilinçte kendini bulması ya da aramasıdır. Böyle olmakla tümüyle bireysel bir olgudur"[324]

Aşkın bireysel olmasının yanı sıra toplumsal özelliklere sahip bir gerçeklik olduğunu söylemek ne anlama gelmektedir? Aşk bireysel bir olgu oluşunun yanı sıra toplumsallığıyla birlikte ele alındığında her şeyden önce şu gözlemlenir: Aşk toplumsal düzeyde bir benimsemeyi değil de bir çatışmayı, toplumla uyumlu olmayı değil, topluma karşı çıkmayı anlatır. Aşk toplumsal düzeyde bir karşı çıkıştır. Bu nedenle birbirine düşman ailelerinin çocuklarının birbirini sevmesi çok işlenen bir temadır. Shakespeare'nin *Romeo ve Juliet* oyununda, Juliet onun baş düşmanı olduğunu dadısından öğrenince ağzından şu cümleler dökülür:

---

[322] Roland Barthes, **Bir Aşk Söyleminden Parçalar,** Türkçesi: Tahsin Yücel, İstanbul, Metis Yayınları, 2005 (3. Bası), s. 28.
[323] Afşar Timuçin, **Aşkın Diyalektiği,** a.g.k., s. 65.
[324] A.g.k., s. 7.

"Biricik sevgim, biricik nefretimden doğdu. Erken görüp tanımadığım, tanımakta geç kaldığım;

Harika bir sevgi doğdu böyle."[325]

Düşman ailelerinin çocukları olmaları aşklarını yaşamalarına engel olmaz, Romeo Juliet'i görmeye geldiğinde Juliet aşkın engel tanımazlığını kanıtlarcasına şöyle seslenir:

"Aşkın hafif kanatlarıyla aştım bu duvarları,

Durduramaz sevgiyi çünkü taştan sınırlar;

Hem aşkın isteyip de başaramadığı ne var!

Engel olamaz bana bu yüzden akrabalar"[326]

Aşk her dönem farklı yaşam biçimlerine sahip olmasına rağmen kendine özgü yanlarını koruyan ve bu özgünlüğünü korumayı devam ettirebildiği oranda varolan bir olgudur. Âşık olan insanlar toplumdan yalıtılmış insanlar olmamasına ve yaşadıkları toplumsal değerlerin içinde biçimlenen ilişkiler yaşamalarına rağmen aşk, kurulu düzen içinde sıra dışılığını savunan bir duygu olabildikçe yaşamaya devam eder. Aşkta seçimleri yapan, tercihini ortaya koyan, ilişkiyi var eden ve devam ettiren bireydir. Kişilerin kendilerini toplumsallıkta var etmesine karşın, aşık olan çiftler kendilerini karşı-toplumsallıkta ortaya koyar. Aşkın toplumsal olma özelliği şöyle özetlenebilir:

"Aşk bir karşı-toplumsallıkta kendini ortaya koyar. O insan etkinlikleri içinde en az toplumsal olandır. Aşk çok özel bir toplaşma ya da bir araya gelme biçimidir, kendi yasalarını kendinde taşır ya da kendinden getirir. Gene de onda toplumsal bir şeylerin varolması doğaldır. Gerçekte hiç bir insanlık durumu hiç bir insan edimi yoktur ki toplumsallığa açılmasın, önünde sonunda toplumsallıkta anlatımını bulmasın. Çünkü insan zorunlu olarak toplumsal bir varlıktır."[327]

Öyleyse aşk, bireysel oluşunun yanında toplumsal ama toplum içindeki ilişkiler içinde en az toplumsal ya da toplumla en fazla çatışan olgu olarak tanımlanabilir. Üstelik kendi dışında başka hiçbir kural, kalıp, görenek tanımaz ve toplumda geçerli her

[325] William Shakespeare, **Romeo ve Juliet,** Türkçesi: Özdemir Nutku, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2005 (10. Bası), s. 51.
[326] Afşar Timuçin, **Aşkın Diyalektiği,** a.g.k., s. 57.
[327] A.g.k., s. 8.

türlü kalıbı ya kırmaya çalışır ya da onunla çatışır. Bu haliyle kendinden başka her şeyle uyumsuz, engel tanımayan, başına buyruk biri gibi davranır. Eros'un elinde yayıyla, tombul, yaramaz bir çocuk olarak resmedilmesi bundan mıdır acaba? "Gene göreceksin bir güzeli sevmenin, Ele geçirmenin yolarını, burada açıklayacağım, Koyacağım ortaya öğretimi, yapıtımı" sözleriyle aşkta başarının ve aşkı korumanın yollarını *Sevme Sanatı* adlı yapıtında anlatan Ovidius, "Çok dikbaştır bu çocuk, karşı koyar bana"[328] diyerek Eros'un bu yanına işaret eder.

Levinas, *Sonsuza Tanıklık* adlı kitabının "Aşkın İkircikliği" bölümünde aşkın bir kişiden başka bir kişiye ulaşıp ulaşmadığı sorusunu sorar. Kişinin burada bir ayrıcalığı vardır. Sevgi yönelimi Öteki'ne (her zaman büyük harfle yazar), dosta, çocuğa, kardeşe, sevgiliye, ebeveynlere doğru gider. Ancak bir şeyin, bir soyutlamanın, bir kitabın da aynı şekilde bir sevgi nesnesi olabileceğini belirtir. Varlık aradığını bir dışsallıkta bulduğu halde aşk, varlığın arama işine girişmeden önce bağlanmış olduğu o şeyi aradığı bir devinime işaret eder. Sözcüğün tam anlamıyla yazgılı olma, seçilmemiş olan bir şeyin seçimidir. Ötekiyle ilişkili olarak aşk, kendini bütün aşkınlıktan sıyıran şu koyu içkinliğe; türdeş bir varlığı, ruhunun ikizini aramaya indirgeyebilir. Levinas Platon'un *Şölen* adlı eserindeki aşkın tek bir varlığın iki yarısını yeniden birleştirdiği Aristophanes söylencesine değinir ve bu serüveni bir kendine dönüş olarak yorumlar. Keyif alma da bu yorumu meşru kılar. Levinas keyif almanın, içkinlik ile aşkınlığın sınırında yer alan bir olayın ikircikliğini ortaya serdiğini belirtir.[329]

Levinas, Öteki'nin (her zaman için, saygı ifade eden bir büyük harfle yazılır) bütünüyle başka olduğunu, bütünüyle dışarıda ve her türlü sahiplenmenin, mülkiyetçiliğin, özümleme ve benliğe indirgeme fikrinin üstünde olduğunu düşünür. Böylelikle mutlak aşkınlığı temsil eder. Şöyle ifade eder: "Aşk hiçbir şeyi kavramaz, bir kavrama ulaşmaz, sonuçlanmaz; ne özne-nesne yapısına ne de bensen yapısına sahiptir. Eros, ne bir nesneyi sabitleyen bir özne olarak ne de bir imkâna doğru bir öne - fırlatma

[328] Ovidius, **Aşk Sanatı,** Türkçesi: İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul, Payel Yayınevi, 1994 (3. Bası), s. 19.
[329] Emmanuel Levinas, "Aşkın İkircikliği", **Sonsuza Tanıklık,** Türkçesi: Melih Başaran, Haz. Zeynep Direk-Erdem Gökyaran, İstanbul, Metis Yayınları, 2003, s.101.

olarak gerçekleşmez. Onun hareketi mümkünse ötesine gitmekten ibarettir."[330] Aşk dışsal bir kategoridir; mümkünün ötesindedir, mutlak bir biçimde yakalanamaz olandır. Levinas aşkın mümkünün ötesindeki tarzına ve mutlak bir biçimde yakalanamazlığına işaret ederek, âşıklar toplumunun sosyal olmayışına değinir. Âşıklar toplumunun sosyal olmayışı, âşıkların kendini bırakışlarında, teslim olmayışlarında, kendini vermeyi reddedişlerinde kendini gösterir. Âşıkların evrenselleşmeye köklü bir direnç gösteren iki kişilik ilişkisi sosyal ilişkilere tamamen karşıttır. Bu ilişki üçüncüyü dışlar. Levinas şehvetin sosyal olana indirgenmenin imkânsızlığının âşıkları dünyada sanki yalnızlarmışçasına tecrit ettiğini belirtir. Bu yalnızlık dünyayı yadsımakla kalmaz, âşık çiftin iki kişilik toplumunu kendi üzerine kapar, kapatır, mühürletir.[331] Levinas'a göre aşk, hem mahremdir hem de özneler arası bir biçimde yapılanmıştır, kendisini tek bir bilinçte yalınlaştırmıştır.

İtalyan sosyolog Alberoni, *Seni Seviyorum* adlı kitabında birçok sevgi biçimi olduğunu, kendisinin bu kitapta tutkulu olarak tanımlanabilecek, erotik, "seni seviyorum" dedirten aşktan söz edeceğini belirtir. Temel hedefi aşkın nasıl doğduğunu, ne gibi değişimlerden geçtiğini, nasıl geliştiğini, sürdürdüğünü ortaya çıkarmaktır. Alberoni karmaşık deneyimler sistemini düzenlemek, gerçek bir aşk biliminin temellerini atmak için bir rehber oluşturmak niyetindedir. Aşk biçimleri tipoloji oluşturmak ister. Alberoni aşkı hem toplumsallıkla açıklar hem de onun iki kişilik özel bir ilişki olduğunun altını çizer. Aşkı kolektif hareketlere benzetir, bu benzetmeyi yaparken de kolektif hareketlerden farklı olarak aşkın iki kişiye özgü bir olay olduğunun ayrımını yapar. Yazar, aşkın toplumu şekillendirme arzusu içinde dünyayı yeni bir gözle görme arzusu olduğunu düşünür.[332]

Aşk Kapıyı Çalınca kitabında daha detaylı incelediği üzere Alberoni aşkı "yaşam projesi" olarak ele alır. Aşk, "…zaman içinde sağlam kalacak bir binanın temellerini atma projesidir"[333] Alberoni sadece iki kişi arasında yaşanan özel bir olay olduğunu söyleyerek aşkın bireysel yanını vurgulamaz, aynı zamanda iki kişinin yeni bir

[330] Emmanuel Levinas, "Eros'un Fenomelojisi", **Sonsuza Tanıklık,** a.g.k., s. 108.
[331] A.g.k., s. 113.
[332] Francesco Alberoni, **Aşk Kapıyı Çalınca,** a.g.k., s. 58.
[333] Francesco Alberoni, **Seni Seviyorum,** Türkçesi: Gül Batuş, İstanbul, Literatür Yayınları, 2007, s. 7-9.

birlikteliği yaratabilmek için eski aşk objelerinden ve önceki bağlantılarından uzaklaştıklarını, karşılıklı tanışabilecekleri ve kaynaşmaya yönelecekleri akıcı ve yaratıcı bir doğuş evresine girdiklerini de belirtir. Alberoni'ye göre âşık çiftler bu şekilde cinselliğin ve yoğun bir dayanışmanın olduğu "biz"i oluştururlar.[334] Aşk sadece iki kişiliktir. İki kişinin oluşturduğu topluluk yazara göre toplumun en küçük topluluğudur. Toplumun en küçük birimini oluşturan âşık çiftler beklentilerini, hayallerini, yaşam planlarını gerçekleştirir. Yazar aşkın doğuş evresinin yaratıcı ve yakıcı enerjisinin bir yapıya dönüştüğünü belirtir. Böylelikle ilkeler, kurallar, uzlaşmalar bu yeni yapının yansıması olur. Alberoni bu perspektiften bakarak bir tanımlama yapar:

"Aşk yeni bir birlikteliğin ve yeni bir benin doğuşundaki içsel heyecanın dışa vurumudur. Ve bu yeniden yapılanma, sevilen kişinin ekseni etrafında gerçekleşir. Bu, beni ve içinde yaşadığım dünyayı yeniden yaratan ve beni kuşatan bir birlikteliği yaratabilmeme olanak sağlayacak bir kaynaşma deneyimidir."[335] Bu tanımlamayla Alberoni sadece aşkın iki kişi arasında yaşanan bireyselliğine bir vurgu yapmakla kalmaz, aynı zamanda âşık çiftin içinde yaşadığı dünyayı yeni bir gözle görerek yeniden yaratma isteğinin de altını çizer.

"Âşıklar, isteseler de istemeseler de, bu durumdan zevk alsalar da almasalar da, birbirlerine tesadüfen, "çılgın aşk"la veya ölüm tutkusuyla (Kleist) bağlı olsalar da, âşıklar cemaatinin temel amacı toplumun tahribidir. Birbirleri için yaratılmış veya yaratılmamış iki varlık arasında dönemsel (episodik) bir cemaat oluştuğunda bir savaş makinesi yaratılmış olur veya daha doğrusu, evrensel yokoluş tehdidini son derece küçük dozlarla da olsa, kendi içinde taşıyan bir felaket imkânı oluşur."[336]

Bu bölümün devamı niteliğinde olan bir sonraki bölümde aşk ilişkisinin kendisi kolektif hareketlerle benzerliği çerçevesinde ele alınacaktır.

---

[334] A.g.k., s. 290.
[335] A.g.k., s. 291.
[336] Maurice Blanchot, **İtiraf Edilemeyen Cemaat,** Türkçesi: Işık Ergüden, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997, s. 66

2.2.10- Aşk Kolektif Bir Harekettir

Aşıkların cemaati hissetmenin aynılığına dayanır.
Levinas, Sonsuza Tanıklık

İtalyan sosyolog Alberoni, aşkı tanımlarken, aşkın iki kişi arasında yaşanan çok özel bir deneyim olduğunu, toplumsal hareketlerle bağlantı kurarak vurgular. Yazarın yaptığı tanımlama aşkı hem toplumsal hareketlerle bağlantı kurarak açıklar, hem de aşkın toplumsal hareketlerden farklı olan özgün yönünü ortaya koyar. Alberoni, *"Aşk Kapıyı Çalınca"* kitabının en başında aşkı şöyle tanımlar: "Âşık olmak, ikili bir kolektif hareketin doğuş durumudur."[337] Âşık olma sürecini kolektif hareketlerin en basiti olarak gördüğü bu tanımı kitabın en başında yaparak hepimizin dolaysız bir aşk ilişkisi yaşadığını ve bu tanımın psikolojinin, sosyolojinin hatta sanatın bizi alıştırdığı yaklaşımlardan farklı bir bakış açısına yerleştirdiğini belirtir. Alberoni aşık olmayı ne gündelik bir olay ne de cinselliği yücelten bir şey olarak tanımlar. Bu olayın kolektif hareketler olarak bilinen bir kategori içinde yer alabileceğini savunur. Bunu yaparken aşkın özgün bir hareket olduğunu, diğer kolektif hareketlerden örneğin öğrenci hareketlerinden ya da Protestan Reform Hareketinden farklı bir yeri olduğu gerçeğini de teslim eder. Özel ve özgün bir olay olarak gördüğü aşık olma eylemini kolektif hareketlerle karşılaştırırken bir benzerliğe ve bir farklılığa da dikkat çeker. Büyük kolektif hareketlerden sonra bir yenilenme, yaşama sevinci, dayanışma görülür. Bu aşk için de geçerlidir. Ancak diğer kolektif hareketler kalabalık bir insan grubunu içerir ve diğer bireylerin katılımına açıktır. Oysa aşk ne denli kolektif bir katılımla da olsa iki kişiyi kapsar ve iki kişiyle bütünleşme duygusuna sıkı sıkıya bağlıdır. Alberoni'ye göre aşk sözünü ettiği kolektif hareketler içinde özel yere sahiptir.

Aşkı kolektif hareketlere benzettiğini *Seni Seviyorum* kitabında da tekrarlayıp *Aşk Kapıyı Çalınca* adlı kitabına da gönderme yapar. *Seni Seviyorum* adlı kitabında aşkın kolektif hareketlere benzerliğine ek olarak bir başka yönüne de işaret eder.

[337] Francesco Alberoni, **Aşk Kapıyı Çalınca,** a.g.k., s. 1.

Alberoni âşık olma sürecini kolektif hareketlerin en basiti olarak tanımlar. Aşkın sadece iki kişilik ve iki kişiden oluşan bu çiftin en küçük topluluk olduğunu düşünür. Kitabında aşkın doğuş evresi olarak adlandırdığı evresinden âşık olma sürecine nasıl geçildiğini açıklar. Alberoni'nin doğuş evresi adını verdiği evre kolektif hareket olarak adlandırdığı özel toplumsal sürecin de başladığı evredir. *Seni Seviyorum* adlı kitabında ise bu özel kolektif hareketin doğuş durumundan aşk ilişkisine geçerken toplumsal yapı içindeki çatışmasına ve bu çatışmanın aşamalarına değinir. Bu çatışma deyim yerindeyse aşkın doğuş durumundan aşk ilişkisine geçebilmek için iki kişinin verdiği birden çok aşamadan oluşan ve bir dizi sınamayı kapsayan bir mücadeledir. Alberoni toplumla iki kişinin karşılaşmasını şu şekilde özetler: "Hareket içindeki kural sadece mantıktan değil, doğuş evresinin ütopik arzusu ile yaşamak ve dünyada var olabilmek arzusunun dramatik karşılaşmasından doğar."[338] Alberoni, aşkı yaşamak isteyen insanın aynı zamanda dünyada varolmak çabası içinde oluşuna dikkat çeker. Çünkü aşkın doğuş evresi tıpkı büyük bir kolektif hareketin toplumda yarattığı köklü değişim isteğini insanın yaşamında duymasına benzer.

Âşık olan insan dizginlenemez bir coşku hisseder. Alberoni bu yönüyle âşık olma ediminin devrimci özelliğinin altını çizer: "Her âşık olma edimi potansiyel olarak devrimcidir. Etkisi hep çift yönlüdür. Bir taraf için özgürlük, mutluluk, yeniden doğmak anlamını taşırken, başkası için bir yıkım ve hayal kırıklığı olabilir."[339]

Aşkı bir devrime benzeten görüşler Alberoni ile sınırlı değildir. Modern dünyada aşkın bir hastalık olarak nitelendirildiğini, tedavisinin aşkın yok edilmesinden geçtiğini düşünenlere işaret eden şu tanımlama aşkın devrimle olan ilişkisinin altını çizer:

"Aşk, bir arzu devinimi değil, arzunun yokluğudur. Arzunun boşalttığı yere yerleşir. Dante'nin Beatrice'e olan aşkı böylece bu dünyayı aşar ve ruhların varlığını ortaya çıkaran öte dünyaya ulaşır. Modern dünyada aşkın yokluğundan söz edilmesinin nedeni, aşkın bir yoksunluk olduğunun fark edilmesidir. Aşk arzunun önündeki bir engeldir ve bu engelin yıkılması gerekir. Aşk modern dünyada kaçınılması gereken bir hastalık olarak değerlendirilmektedir. Aşkın tedavisi arzunun zincirlerinden

[338] Francesco Alberoni, **Seni Seviyorum,** Türkçesi: Gül Batuş, İstanbul, Literatür Yayınları, 2007, s. 62.
[339] A.g.k., s. 63.

kurtulmasından yani aşkın yok edilmesinden geçmektedir. Aşkla birlikte ruh da yok edilir, çünkü ruh tam da aşkın dışa vurduğu bir boşlukta sallanmaktadır. Aşk bir hiçlik deneyimidir. Tıpkı devrim gibi"[340]

Dizginlenemez bir coşkuyla âşık olma halinin devrimci potansiyeli olduğuna Octavia Paz da *Çifte Alev: Erotizm ve Aşk* adlı kitabında değinir. Cinselliği kök, erotizmi sap, aşkı ise bir çiçek olarak tanımlayan ve aşkın meyvesinin bir gizem olduğu için bilinemezliğini savunan Paz, aşkın, hemen her zaman toplumsal düzene karşı bir saldırı biçiminde açığa çıktığını belirtir. Toplumun geleneklerine ve kurumlarına bir gözdağı niteliğinde olan aşkın bir tutku olduğunun altını çizer. Paz'a göre bu tutku aşıkları birleştirirken onları toplumdan ayırır. Bu haliyle bir âşıklar cumhuriyeti asla yönetilemez.[341] Paz, aynı kitabında aşkın temel özelliklerine de değinir. Aşkın ilk öğesi bir kişiye özgü oluşudur. Sadece aşık olan çiftler arasında yaşanır. Karşımızdaki kişiyi severiz ve onun da bizi sevmesini isteriz. Aşkın bir başka öğesi engel ve engeli aşmadır. Paz aşkın bu özelliğiyle savaşa benzetilmesinin boşuna olmadığını düşünür.[342] Paz'a göre aşk bir yoğunluktur, bu nedenle de zamanın yayılmasıdır. Anları yüzyıllara yayan aşk, çizgisel zamanı kesintili ve ölçülemez kılar. Paz, aşk ve zaman ilişkisinden aşkın bir gün sona ereceğine dair çıkarmasını yapar: "Aşk zamansa, sonsuz olamaz. Ölmeye ya da başka bir duyguya dönüşmeye mahkûmdur"[343]

Son iki bölüm aşk olgusundan ziyade aşk ilişkisini yaşayan kişilere yöneliktir. Bir sonraki bölümde aşka psikolojik bir yaklaşımla bakmayı deneyecek, aşk toplum ilişkisinden, aşk olgusundan, aşkın felsefesinden aşkı yaşayan kişilerin psikolojilerine yönelecektir.

---

[340] M. Mukadder Yakupoğlu, "Batı Düşüncesinin Temel İkilemi Olarak Aşk ve Cinsellik", **Doğu – Batı Dergisi: Aşk ve Batı,** s. 17-18.
[341] Octavio Paz, **Çifte Alev: Aşk ve Erotizm,** Türkçesi: Tomris Uyar, İstanbul, Okuyan Us Yayınları, 2002, s. 109.
[342] A.g.k., s. 112-114.
[343] A.g.k., s. 199.

2.2.11-Hayal Kırıklığına Uğramış Cinsel Arzunun Ürünüdür

Psikanaliz yöntemine göre aşk hayal kırıklığına uğramış cinsel arzunun bir ürünüyken, iki sevgilinin birbiri içinde eriyerek bir bütün oluşturması, yaşamın annenin tek obje olduğu ilk aylarına 'geri dönüş'ün bir sonucudur. Âşıkların bütün davranışları bu geri dönüşe indirgenmiştir. Aşkın psikolojisinin değil, sosyolojinin daha açık bir ifadeyle kolektif hareketler sosyolojisinin inceleme alanına girdiğini düşünen Alberoni[*] bu açıklamayı savunulamaz bir varsayım olarak değerlendirir. Alberoni'ye göre sevgililerin fiziksel ve psikolojik olarak birbiri içinde erimek istemeleri doğrudur ancak onlar çocuk değildirler. Geri dönüş ifadesi ölçülü bir biçimde kullanılmalıdır. Alberoni âşık olmanın yaşama sevincinin bir zaferi olduğunu, geleceğe doğru atılmış bir adım, geleceğin inşası olduğu düşüncesiyle geri dönüş kavramının temkinli kullanılması gerektiğini belirtir. Örneğin Freud çocukluğun cinsel gösterileri hakkında kapsamlı bir incelemenin cinsel içgüdünün temel niteliklerini ortaya çıkardığını ve de gelişiminin seyrini ve değişik kaynaklardan bize getiriliş biçimini göstereceğini düşünür. Dahası erişkinin özelliklerini ve tepkilerini açıklamakla ilgilenen yazarların, bireyin atalarının yaşamının kapsadığı en eski çağlara, bireyin kendisinin yaşamındaki çocukluk döneminden daha fazla dikkat yöneltmelerinin dikkat çekici olduğunu ekler. Çocukların cinsel yaşamları, gözlemlenebilir bir biçimde genellikle yaşamın üç ya da dördüncü yaşında ortaya çıktığını belirtir.[344]

Alberoni, 'Neden Âşık Oluyoruz?' sorusuna önce psikanalizin varsayımını gözden geçirerek bakar. Bu görüşü haklı çıkarmak için aşkı bastırılmış cinselliğin bir ürünü, büyük bir patlama, bir objenin idealize edilmesiyle ortaya çıkan bir süreç olarak tanımlayan görüşten başlar. Kişinin duyduğu arzunun cinsel bir arzu değil, cinsel arzuyu da içeren daha da ileri giden bir yaşam projesi arzusu olduğunu kanıtlamaya çalışır. Bir parçasını insanın kendisinin oluşturacağı, birinin yokluğunda diğer tarafın da yok olacağı bir çifte ait olan yeni bir dünyanın özlemidir. "Onun aşkı "biz" olmaya başlayan

[*] Bu konuda geniş bilgi için Bkz.: Francesco Alberoni, **Aşk Kapıyı Çalınca,** Türkçesi: Emre Bayoğlu, İstanbul, Literatür Yayınları, 2006.

[344] Sigmund Freud, **Cinsellik Üzerine,** Türkçesi: Emre Kapkın, İstanbul, Payel Yayınevi, 2006, s. 83-86.

"ben"dir. Alberoni âşık olmanın bastırılmış cinselliğin dışavurumu, ruhsal parçalanma değil, bir olgunlaşma, tekil bir yaşamdan ikili bir yaşama, aşk ve cinselliğin olgun bir biçimde yaşandığı bir birlikteliğe geçiş olduğunu düşünür.[345]

Alberoni kime âşık oluruz? sorusunun yanıtını da psikanaliz yönteminden başlayarak yanıtlamaya çalışır. Psikanalizin paradigması olgun çağda her şeyin çocukluktan kaynaklandığı yönündedir. Psikanaliz tekniğine göre, her şey âşık olmak bile bir hatırlamadır. Psikanalizlere göre geçmişimizin hayali geleceğimizi yönlendirir. Alberoni John Money'den örnek verir ve Money'in 'Aşk Haritaları' (Lovemaps) kavramına değinir. Money çocukların aşk haritasının 5–8 yaş arasında oluştuğunu savunur. Hangi davranışların baştan çıkarıcı olduğu bu yıllarda öğrenilir. Daha sonra bu beklentilere yanıt veren kişiye rastlanınca âşık olunur. İşte Alberoni kitabını bu görüşe karşı çıkan bir düşünceyle yazmıştır. Alberoni çocukluğu çağrıştıran, hayalleri süsleyen birine âşık olunabileceğini kabul eder ama esas önemli olanın bu kişinin o andaki sembolik anlamı ve geleceğe açtığı kapıdır. Alberoni bu düşüncesini şöyle açıklar: "Aşk geçmişin arzu ve hayallerinden doğmuş bile olsa, gelecek tarafından belirlenmektedir. Büyük aşklar bir değişim sürecinin ve ileriye doğru atılan adımların tetikleyicisidir."[346]

Alberoni her bireyin bir evren, âşık olmanın da yeni bir evrene açılmak olduğunu düşünür. Bu nedenle âşık olmak, farklılaşmak, yeniden doğmak, kendi yaşamlarımıza paralel uzanan yeni bir yaşam elde edebilmektir. Bu görüşleri nedeniyle Alberoni'nin bakış açısı psikanaliz tekniğine aykırıdır. Aşkı kolektif hareketler sosyolojisinin içine yerleştirerek ele almak gerektiğini düşünür ve bireyin geçmişine değil, geleceğine, ileri dönüşebileceği benliğine âşık olduğunu yineler.[347]

Alberoni aşkın karşılık bulan bir bakışla başladığını, bedenlerin aşama birbirlerine yaklaştığı bir sürece girildiğini, ilk buluşma ve ilk öpücükle birlikte birbirini bulur ve kuvvetlice kenetlendiğini belirtir. Her şey yolunda giderse, sıra cinsel ilişkiye ve fiziksel birleşmeye gelir. Bu teze göre, aşkın yoğunluğu ve gücü, tatminin karşılıklı olmasıyla doğru orantılıdır. Kişi karşısındaki kişinin yokluğuna dayanamayacağını ve

[345] Francesco Alberoni, **Seni Seviyorum,** a.g.k., s. 19-20.
[346] A.g.k., s. 27.
[347] A.g.k., s. 33.

onsuz olamayacağını hissettiğinde âşık olur. Alberoni aşkın, karşılıklı tatminle yavaş yavaş ortaya çıktığını söyler. Freud'un açıklamalarını bu noktada eleştirir. Âşık olma sürecinin bu aşamalı gelişiminin göz ardı edildiğini düşünür. İki insan genellikle cinsel bir deneyim yakalamadan önce birbirine âşık olurlar ve öncelikle derinlemesine tanışma arzusu duyarlar. Buna karşın Freud'un âşık olma sürecinin, haz dolu cinsel birlikteliklerin sürekliliğinden değil, aksine bastırılmış cinsellikten kaynaklandığını ileri sürdürdüğünü belirtir. Alberoni bu konuda şöyle bir açıklama yapar: "Aşk tutkusu, karşılıklı cinsel tatminle orantılı olarak çoğalmaz. İki insanın birleşmesi, aniden beklenmedik bir anda ortaya çıkan çekimle gerçekleşir; bu sadece bir cinsel arzu ya da duygusallık değil, çok farklı, yeni, bilinmeyen, beklenmedik, baş döndürücü bir durumdur. Aşkın, arzunun, tutkunun doruk noktası ilişkinin başlangıcında yaşanır; karşılıklı tanışma ve gönülden bağlanmayla birlikte bu heyecan yerini daha sakin bir döneme bırakır. Bu gelişim süreci, aşkın aşamalı bir edim olduğunu savunan görüşün tam tersi bir nitelik taşımaktadır."[348]

Alberoni psikanalizin en büyük hatasını anne ve çocuk arasındaki ilişkiyi diğer bütün ilişkilerin paradigması olarak görmek biçiminde değerlendirir. Freud çok garip biçimde koşullanmış nesne seçiminin ve aşktaki çok özel davranış biçiminin normal insanların aşklarında bulduklarıyla aynı ruhsal kökene sahip olduğunu düşünür. Freud şöyle der: "Normal aşkta, annesel nesne seçiminin prototipini şaşmaz bir biçimde açığa vuran yalnızca birkaç özellik devam eder, örneğin genç erkeklerin olgun kadınları yeğlemesi gibi; libidonun anneden ayrışması oldukça hızlı gerçekleşmiştir. Öte yandan, bizim türümüzde, libido, hatta ergenliğin başlamasından sonra bile, o kadar uzun süre anneye bağlı kalmıştır ki annesel özellikler daha sonra seçilen nesnelere damgalanmış olarak kalır ve tüm bu nesneler kolayca ayrımsanabilen anne-vekillerine dönüşür."[349]

Alberoni'ye göre ise anne ve çocuk arasındaki ilişkinin tarihi, Alberoni'ye göre âşık olma tarihinin tam zıddıdır. İlk bebeklik döneminden sonra çocuğun gittikçe özgürleşmeye başlamasıyla anneden uzaklaşması âşık olma durumuna uymaz. Âşık olmadaysa yeni bir toplumsal gerçekliği yaratabilmek için birbirine kenetlenir. Alberoni

[348] A.g.k., s. 5.
[349] Sigmund Freud, **Cinsellik Üzerine,** a.g.k., s. 223.

toplumun anneden doğan çocuktan oluşmadığını düşünür: "Toplum, çocuğun anneden doğması gibi doğmaz. Ait oldukları toplumun değerlerinin ve geleneklerinin mirasçısı olan iki olgun bireyin karşılaşması ve kaynaşmasından doğar. Bu iki kişi kendi bireysel geçmişlerini ve kültürel zenginliklerini bu yeni birliktelikte ortaya koyarlar. İki farklı kültürel birikimin birleşimi tamamen yeni bir toplumsal değişken'i oluşturur."[350]

Freud iki farklı dürtü türü olduğunu belirtir. Bunlardan biri, cinsel dürtüler ya da Eros[♣], çok daha kolay görülebilir ve üzerinde çalışmaya açıktır. Yalnız ketlenmemiş cinsel dürtüyü ve onun tarafından yönlendirilen hedefi ketlenmiş ya da yüceltilmiş dürtü uyaranlarını değil, aynı zamanda ben'e bağlanmamız gereken ve analitik çalışmanın başlarında cinsel nesne dürtülerine karşıt olarak kabul ettiğimiz kendini koruma dürtüsünü de kapsar. Freud ikinci dürtü türünü ortaya koymanın çeşitli zorluklara yol açtığını; en sonunda sadizmi bunun temsilcisi olarak görmeyi başardığını belirtir. Her iki dürtünün yaşamın ortaya çıkmasıyla bozulmuş bir durumun yeniden oluşturulmasına çalışırken, kelimenin en dar anlamında muhafazakâr olarak davrandıklarını belirtir. Her iki dürtü türü de özgün fizyolojik bir sürece bağlıdır ve her canlı madde parçasında iki dürtü de etkindir. Ama bunlar eşitsiz bir karışım halinde bulunurlar. Öyle ki, herhangi bir madde Eros'un temsilciliğini üstlenebilir. Freud şöyle devam eder: "O halde yaşamın ortaya çıkışı, yaşamayı sürdürmenin ve aynı zamanda ölüme ulaşmaya çalışmanın nedeni oluyordu; yaşamın kendisi de bu iki çabanın mücadelesi ve uzlaşmasıydı."[351]

Freud iki dürtü arasında ben'in tarafsız olmadığını, özdeşleşme ve yüceltme çalışmalarıyla id'deki ölüm dürtülerinin libidoyu kontrol etmesine yardım ettiğini, ama bu arada ölüm dürtülerinin nesnesi haline gelmek ve bizzat ortadan kalkmak tehlikesiyle karşılaştığını belirtir. Yardım edebilmek amacıyla kendisi libidoyla dolmalıdır, böylelikle kendisi Eros'un temsilcisi olur ve artık yaşamak ve sevilmek ister. İd ise bene

---

[350] A.g.k., s.13-14.

[♣] Freud'un çalışmalarına Eros'un ne zaman girdiği ile ilgili ayrıntılı bilgi için Bkz.: Rollo Moy, **Aşk ve İrade,** Türkçesi:Yudit Namer, İstanbul, Okuyan Us Yayın, 2008 (2. Bası), 3. Bölüm. Sigmund Freud, **Haz İlkesinin Ötesinde, Ben ve İd,** Türkçesi: Ali Babaoğlu, Metis Yayınları, İstanbul, 2001.

[351] Sigmund Freud, **Haz İlkesinin Ötesinde, Ben ve İd,** Türkçesi: Ali Babaoğlu, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 99–100.

ve sevgi ya da nefret göstermek için hiçbir araca sahip değildir. İstediğini söyleyemez, birleşik bir iradeye ulaşamamıştır. Eros ve ölüm dürtüleri onun içinde savaşmaktadır..”[352]

Aşkın içgüdüsel kaynaklı olduğuna inanan bir diğer yazar Andre Maurois’dir. Ona göre aşk, kökeni içgüdülere dayanan ve insan tarafından da taçlandırılarak, yani insansal öğeler katılarak yüceltilmiş son derece önemli bir eylemdir. “İnsan aşkını mucize yapan taraf şudur ki, pek basit bir içgüdü olan cinsel istek üzerine en karışık ve en ince duygulardan bir yapı kurmuştur.”[353]

Yazar, aşkın doğuşu ile ilgili saptamalarda bulunur. Her aşkın temelinde, şiddetli bir sarsıntının olduğunu belirtir. Yazara göre, sarsıntıyı sevgilinin yokluğu izler. Bu saptaması Stendhal’in sözünü ettiği kristalleşme evresidir. Bu evreden sonra ise yazara göre aşkın çeşitli cesaret verici hareketlerle bir ateş gibi beslenmesi gereken aşamaya gelinir. Bundan sonra oluşabilecekler ise kadınla erkeğin kendi aralarında gelişecek olan kişisel davranışlarını kapsamaktadır.[354]

Rollo May, kendi varlığını kaybetme korkusu olarak adlandırdığı düşüncelerini Freud’un düşüncelerinden yola çıkarak yapar. Freud’un sadece belirli miktarda aşkımız olduğu inancı, onun, kişi birini severse kendine olan sevgisinin azaldığı düşüncesini savunmaya iter. May’ın bu düşünceye katkısı, kişinin aşık olduğunda kendi varlığını kaybetme tehlikesi, yeni bir deneym kıtasına savrulmanın yol açtığı sersemlikten ve şoktan kaynaklanır.[355] Burada dikkat çekilmek istenen nokta hem kendimizi birine verip, hem de kendimiz kalabilir miyiz? Özerkliğimizi koruyabilir miyiz?

Son bölümde aşk ilişkisinin kendisine, aşk ilişkisi içinde bulunan kişilerin neden birbirlerine aşık olduklarını anlamaya çalışarak aşkı tanımlayan düşüncelere değinilecektir.

---

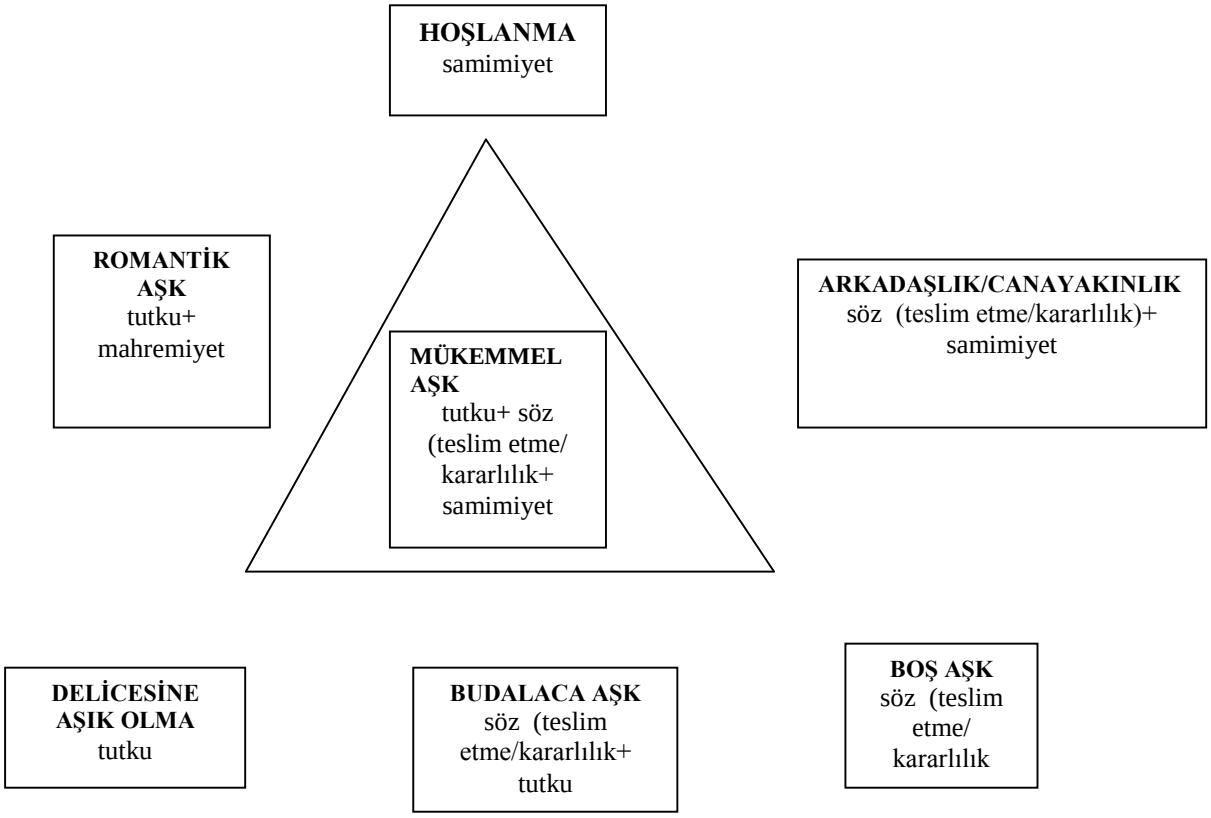
[352] A.g.k., s. 114-115.
[353] Andre Maurois, **Yaşama Sanatı,** Türkçesi: Nihal Önol, İstanbul, Varlık Yayınları, 1974, s. 37.
[354] A.g.k., s. 41.
[355] Rollo May, a.g.k., s. 101.

2.2.12- Aşk Bir Öyküdür

1980'lerin başında aşkı incelemeye başlayan Sternberg'in amacı aşkın yapısal kuruluş kalıpları açısından kavranıp kavranamayacağını ortaya çıkarmak, kuruluş kalıplarının doğasını keşfetmektir. Neden ötekilere değil de âşık olduğumuz kişiye âşık oluyoruz? sorusuna yanıt aramak ister. 1980'lerin sonunda aşkın üç bileşeni kapsar şekilde kavranabileceği yeni, üçgensel bir aşk kuramı tasarlar. Kurama göre aşkın farklı türleri 'Mahremiyet', 'Tutku', 'Bağlılık' bileşenlerinin farklı bireşimlerini içermektedir. Sternberg aşkın farklı evrelerde ve tiplerde olmasını bu üç kavramın farklı kombinasyonlarda olmasıyla açıklar. Sternberg'in teorisi aşağıdaki iki ayrı tabloyla şöyle özetlenebilir.[356]

Mahremiyet, tutku ve bağlılığın kombinasyonları			
	Mahremiyet	**Tutku**	**Bağlılık**
Aşk yok			
Hoşlanma ya da arkadaşlık	x		
Delicesine aşık olma		x	
Aşktan yoksun/boş aşk			x
Romantik aşk	x	x	
Yoldaşlık/eşlik aşkı	x		x
Budalaca aşk		x	x
Mükemmel aşk	x	x	x

[356] http://en.wikipedia.org/wiki/Triangular_theory_of_love, çevrimiçi, 05.11.2007.



Sternberg'in kuramına göre hoşlanma sıradan ya da basit bir duygu olarak kullanılmamıştır. Sternberg burada bir tutku ya da uzun dönemli bağlılık değil ama samimiyet, yakınlık, sıcaklık duygusu hisseden birinin duyduğu samimi bir hoşlanmayı nitelendirir. Delicesine âşık olma ise ilk bakışta aşkta hissedilendir. Ama aşkın uzun dönemli bağlılık/söz/kararlılık bileşenleri olmadan ve samimiyet olmaksızın aniden kaybolabilir. Boş aşkta sadece söz/bağlılık/kararlılık kalır ancak samimiyet ve tutku ölür. Romantik aşkta romantik âşıklar, duygusal ve fiziksel olarak tutkulu bir bağlılık içindedir. Arkadaşlık aşkı genellikle derin bir etkinin ve bağlılığın olduğu ama tutkunun yerini arkadaşlığa bıraktığı evliliklerde görülür. Arkadaşlık aşkı genellikle hayatını birleştirdiği kişiyle fiziksel ya da cinsel bir arzu duymaksızın kurulan kişisel bir ilişkidir. Arkadaşlıktan güçlüdür çünkü fazladan bir bağlılık unsuru vardır. Budalaca Aşk ya da Gözükara aşkta büyük oranda tutkuyla güdülenen bağlılığın olduğu flört ve evliliklerde görülür. Mükemmel aşk ise aşkın ideal bütün, tam formudur. Birçok kişinin arzuladığı, ulaşmak istediği ancak az kişinin başarabildiği aşktır.

Sternberg, üçgensel aşk kuramının neden başka bir kişiye değil de âşık olan kişiye âşık olunduğunu açıklamaya yeterli olmadığına karar verir. Âşık olunan kişiyi seçme nedeni, kişinin ve âşık olduğu kişinin nasıl bir aşk öyküsüyle büyüdüğü ve nasıl bir beklenti içinde olduğu ile ilgilidir. Sternberg, *Aşk Bir Öyküdür* kitabında temel

olarak bu sorunun yanıtını arayarak bulmaya çalışır. İlişkilerin güçlü ve dönüştürücü olduğunu, ama kişiyi arzu etmeyebileceği şekilde değiştirebileceğine inanır. Kişiyi hareket etmeye yönlendiren sadece kendi aşk öyküsü değil, aynı zamanda eşinin aşk öyküsüdür. Sternberg aşk öykülerini dağ tırmanışına benzetir. Bir dağın vadisinde zirveye tırmanmak isterken havanın karanlık, bulutlu yani tırmanılan yeri görmenin mümkün olmadığını düşündürür. Tek yol bulunulan yeri yoklamak ve yükseğe çıkaracak adımları atmaktır. Sonunda temkinli, yavaş yavaş bir zirveye ulaşılır. Aşağı dışında hiçbir yer yoktur. Ama burası dağın zirvesi midir? Bilinmez. Ya yeterince tırmanıldığına karar verilecektir. Bu durumda orada kalınacaktır. Ya da daha yüksek bir zirveye ulaşabileceği ümit edilerek yeniden denenecektir. Sonuçta en iyi olasılık doruk olup olmadığını bilmeden denemek ve daha iyi bir zirve bulmaktır. En kötü olasılık ise bu kadar yükseğe bir daha ulaşamamaktır. Sternberg'in bu örneği vermesindeki amaç kişinin içinde bulunduğu öyküsünün belki de en iyisi olduğunu, bir daha iyi bir öykünün bulunamayacağını düşündürtmektir.[357]

Sternberg aşk ilişkilerinin öykü gibi olduğunu ve öykünün unsurları gibi aşkın da unsurları bulunduğunu belirtir. Aşk ilişkilerini öyküye benzettiği *Aşk Bir Öyküdür* kitabında, çiftlerin her birinin öyküsünde neden o kişiye âşık olduğunun saklı olduğunu anlatmaya çalışır. Öykülerin zamanla değiştiğini, yine de basit bir biçimde ortadan kaybolmadıklarını, daha çok eski öykülerin durmaksızın özenle işlendiğini ve onların aşamalı olarak yenileriyle değiştirildiğinin altını çizer. "Bir eş öyküyü "yazmamıza" yardım etse bile o bizim yaratımımızdır ve eşin, öykümüzün içerdiklerini asla bütünüyle kavramaması olasıdır."[358] diyerek her aşk öyküsünün özgünlüğünü de ortaya koyar. Aşk ilişkilerinin de tıpkı öyküler gibi başlangıçları gelişimleri ve bitişleri olduğunun altını çizer. Öykü devam ederken halen ilişkide bulunulan kişi tarafından olduğu kadar geçmişimizle ilgili öykülerin ve ilişkilerin içinde bulunulan ilişkinin biçimlerini belirler. Öyküler ilişkilerde sona doğru ilerledikçe zamanla iyiye ya da kötüye doğru değişim gösterebilir. Bunun nedenini Sternberg "olumsuz bilgi etkisi" olarak değerlendirir.

[357] Robert J. Sternberg, **Aşk Bir Öyküdür: Kişisel İlişkiler Üzerine Yeni Bir Teori,** Türkçesi: Berat Çelik, İstanbul, Say Yayınları, 2000, s. 30–32.
[358] A.g.k., s. 39.

Olumsuz bilginin olumlu bilgiden daha güçlü olduğunu belirtir. Bir parça olumsuz bilgi yüz parça olumlu bilgiden daha zarar verir. İkinci neden 'temel mal etme yanlışlığı'dır. Kişiler başkalarının uygunsuz tavrının kendilerinde doğuştan varolan bir yanlışlıktan (sözgelimi bir karakter kusurundan) kaynaklandığını, oysa kendilerindeki uygunsuz davranışın belirli bir durumdan ileri geldiğini düşünürler.[359]

Sternberg kitabında altı ana başlıkta, kişilerin içinde bulunduğunu aşk öykülerini sınıflandırır. Altı alt kategorisi olan ve eşler arasındaki bir asimetrinin yakın bir ilişkinin temel ilkesi olması gerektiği üzerine kurulan öyküleri 'Asimetrik Öyküler' başlığı altında ele alır. Asimetrik Öykülerin alt başlıkları Öğretmen-Öğrenci İlişkisi, Özveri Öyküsü, Yönetim Öyküsü, Polis Öyküsü, Pornografi Öyküsü, Dehşet Öyküsüdür. 'Nesne Öyküleri' ana başlığındaki öykülerde, gerek kişilere gerekse ilişkilere kendileri adına değil nesneler olarak iş görmeleri bakımından değer verilir. Bilim Kurgu Öyküsü, Koleksiyon Öyküsü, Sanat Öyküsü alt başlıklarıdır. 'Nesne Olarak İlişkiler' ana başlığındaki öykünün alt başlıkları ise Ev ve Yuva Öyküsü, İyileşme Öyküsü, Din Öyküsü, Oyun Öyküsü'dür. Eşgüdüm Öyküleri dördüncü ana başlıktır. Eşler birlikte bir şey yaratmak ya da sürdürmek için çalıştıkça aşkın geliştiği düşünülür. Gezi Öyküsü, Dikiş ve Örgü Öyküsü, Bahçe Öyküsü, İş Öyküsü alt başlıklarıdır. Fantezi Öyküsü, Tarih Öyküsü, Bilim Öyküsü, Yemek Kitabı Öyküsü alt başlığı olan 'Anlatımsal Öyküler'de ilişkinin dışında varolan ancak pek çok bakımdan ilişkinin nasıl ilerlemesi gerektiği üzerine sıkı kurallar koyan bir tür gerçek ya da hayali metnin bulunduğuna inanırlar. Son ana başlık Tarz Öyküleri'dir. İlişkide yer alma tarzı ilişkilerin temelidir ve Savaş Öyküsü, Tiyatro Öyküsü, Mizah Öyküsü, Gizem Öyküsü adında üç alt başlıkta sınıflandırılmıştır.

Sternberg bu öykülerin aşkın nelerle ilgili olduğunu ve nasıl daha memnun edici hale getirilebileceğini yeniden kavramlaştırma yolu olarak düşünülmesini ister. Kişiler aşkta da öykü rolünü kavrarlarsa ilişkilerini geliştirmek için doğru bir konumdadırlar. Sternberg sadece kendi öykü hiyerarşisini çıkarmak değil, aynı zamanda eşin de öykü

[359] A.g.k., s. 59-60.

hiyerarşisini çıkarmak gerektiğine inanır. İdeal öykü ile içinde bulunulan öykü arasındaki ilişkinin arasında ne kadar fark olduğunu bilmenin önemli olduğunu belirtir.

Sternberg'in aşk ilişkilerini öyküye benzettiği bu çalışmasında amacı sadece aşk ve öykü arasında benzerlik kurmak değildir. Kişilerin âşık oldukları kişiye neden âşık olduklarını içinde bulundukları öyküleri irdeleyerek anlamaya çalışmaktır. Kitabının en başında belirttiği gibi, kişinin nasıl bir aşk öyküsüyle büyüdüğü ve nasıl bir beklenti içinde olduğu ilişkilerini biçimlendirir. Daha iyi bir ilişkinin yolunun da herkesin kendi ve eşinin öyküsünü anlamaya çalışmak olduğudur. Bir psikolog olan Sternberg hastaları ile ilgili deneyimleri ve yaptığı araştırmalardan derlediği sayısız gerçek öyküden çıkarak ilişkileri sınıflandırmıştır. Kişinin ve âşık olduğu kişinin aşk öyküsüne bağlı olarak farklı biçimde gelişen aşk türleri belirlemiştir. Aşkı sınıflandırmaya çalışanlar elbette Sternberg ile sınırlı değildir. *Aşkın Mantığı Olsa* adlı kitabında, Alan Gratch aşk neden ters gider ve eğer bunu düzeltebilecek bir şey varsa bu nedir? sorusunu öğrenmeye karar verir. Aşk kalıplarını belirli başlıklar altında toplar.

1)Narsistik Aşk: Dr. Gratch aşkı aramanın nedeninin bize hissettirdikleri olduğunu ve kişinin kendisini canlı, değerli ve kendi hayatı konusunda son derece mutlu hissettiğini belirtir. Dolayısıyla bir aşk ilişkisi belli ölçüde narsislik gerektirir der. Yazar bu başlık altında topladığı aşk ilişkisinde ipin ucunun kaçtığını düşünür. İdeal imge ile ilişkinin gerçekliği arasındaki uçurum öylesine açılır ki sonunda kontrol edilemez hale gelir. Bu aşk kalıbındaki çift, ilişkilerinin sonsuza dek süreceğine, aşkın en sıra dışı, en güçlü ve en etkileyici ifadesi olduğuna inanmaya başlar.

2)Sanal Aşk: Uzun mesafeli, coğrafi ayrılıkların söz konusu olduğu ya da internet ortamı üzerinden yürütülen ilişkidir. Çeşitli nedenlerden dolayı sürekli bir birliktelikten alıkoyar. Bu sanal aşk fiziksel dünyaya taşınmaya başlandığından itibaren fantastik yapı parçalanır ve kişi özlem duygusuyla dolarken, âşık olma kapasitesinin yetersizliği konusunda şüpheler belirir.

3)Tek Yönlü Aşk: Kişinin karşısındaki kişiye ulaşması ne kadar zorsa o kadar özlem duyar.

4)Yasak Aşk: Bu aşk kalıbında ilişkinin önünde duran engeller ve tehlikelerin yarattığı riske karşı çekim duyulur. Aşkı tutkuyla besleyen engellerdir.

5)Cinsel Aşk: Genellikle cinsel arzudan başka bir şey olmadan yürütülen aşk kalıbıdır.

6)Üçgen Aşk: İlişkiye hayali ya da gerçek üçüncü bir kişi eklenir.

7)Androjen Aşk: Farkında olmadan kişi karşısındaki kişinin cinsel değişim geçirmesini ister.[360]

Yazar kitap boyunca hastalarının aşkla ilgili deneyimlerini aktarırken duygu ve bilinç, tutku ve kontrol, arzu ve mantık arasındaki diyalogu da hastalarının kendi sözlerinden inceler. Kendilerini başarısız aşk kalıplarından kurtarmalarının çabayla mümkün olacağını belirtir.

John Alan Lee de kişilerarası ilişkilerde 6 temel teori belirler. Lee'nin "Aşk Stilleri" olarak adlandırdığı 6 temel ilişki biçimi şöyledir:

1)Eros (Romantik Aşk): Fiziksel görünüş ve güzelliğe dayanan, tutkulu, fiziksel bedensel, maddi aşktır. Eros, oldukça erotik bir aşk türüdür. Âşıklar birbirlerini sezgi ya da kimya ile seçerler. İlk bakışta âşık olduklarını söylemekten diğer âşık türlerine göre daha fazla hoşlanırlar. Erotik âşıklar, evliliği süren bir balayı, seksi de estetik bir deneyim olarak görürler. Onlar birbirlerini hayvan isimleri ya da tatlım, tatlı kalbim v.b. gibi isimlerle çağırmaya eğilimlidir. Bir erotik âşık umutsuz bir romantik olarak algılanabilir. Diğer âşık türlerindekiler erotik âşıkları gerçekçi olmayan ya da fantezilerin tuzağına düşmüş olarak algılayabilir. Avantajı aşırı duygusallığıdır. Dezavantajı ise, cazibenin kaçınılmaz olarak azalacağı ve fantezi dünyasında yaşama tehlikesidir. En uç noktada saflığa/toyluğa benzer.

2)Ludus (Oyun Oynama): Bir oyun gibi oynanır; aşk neşedir; kesinlik, söz, az ya da hiç istemez, başarı iyi gelir. 'Ludic' âşıklar birer oyuncudurlar. İlişkilerin niteliğinden çok niceliği daha çok önemlidir, mümkün olan en fazla eğlenceyi isterler. 'Ludic' âşıklar eşlerini oyun alanlarından seçer, ayrılmaları çabucak yeniden kapatırlar. 'Ludic' âşıklar evliliğe bir tuzak olarak bakarlar ve çoğunlukla âşıkların içinde en fazla sadakatsizlik yaparlar. Çocuklara da kadınsa verimliliğin bir işareti, erkek ise erkekliğin onaylanması olarak bakarlar. Seks bir zafer ya da spordur ve onlar ilişkilerle meşgul

[360] Alan Gratch, **Aşkın Mantığı Olsa,** Türkçesi: Selim Yeniçeri, İstanbul, Koridor Yayınları, 2005, s. 10–12.

olurlar çünkü onları meydan okuma olarak görürler. ‘Ludic’ âşıkların dezavantajları sadakatsizdirler ve ilişkinin uç noktası rasgele cinsel ilişki haline gelme tehlikesidir.

3)Storge (Arkadaşça Aşk): Sevgi dolu, şefkatli aşktır. Arkadaşlık ya da birbirine benzeme temeline dayanarak yavaş yavaş gelişir. ‘Storgic’ âşıklar ilk önce arkadaştır. Arkadaşlıktan yavaş yavaş gelişir ve ilişkisinin kırılmasının arkasındaki arkadaşlığa dayanır. ‘Storgic’ âşıkların ilişkileri bazen aşka dönüşmeyebilir. Onlar birbirleri için iyi bir arkadaş olacaklarına dair bir işaret beklerler. Bağlılığa çok önem veren ve motivasyonlarını sadakatsizlikten sakınan storgic âşıklar partnerler arası dürüstlüğü korurlar. Evliliği ve çocuklara ilişkilerinin meşru formu olarak bakılır. Seks diğer aşk türlerine göre daha az önemlidir. Partnerler arasındaki samimiyetin düzeyi ilişkinin avantajı, dezavantajı ise sıkıcı ve tutkudan yoksun oluşudur.

4)Pragma (Pragmatic Aşk): Çiftlerden her ikisinin de yararına olan, çiftlerin her ikisinin de yararlandığı rasyonel ya da yararcı nedenlerden yapılan partner seçme ile yaşanan ilişkidir. ‘Pragmatic’ âşıklar pratiktir, bir partnerden beklentilerini düşünürken akılcı ve gerçekçidirler ve partnerlerini alışveriş yapar gibi seçerler. Partnerlerinde bir değer bulmak isterler ve partnerleri ile eninde sonunda ortak bir hedefe ulaşmak için çalışmak isterler. Pragmatic âşıklar elverişsiz sonuçtan sakınmak için sadakatsizlikten sakınacaklardır ve ilişkinin ağırlığını ve saygınlığını tartarlar. Sekse üremenin anlamı ya da ödül gibi bakarlar. Evliliği ve çocukları da kıymetli bir eşya ya da sorumluluk olarak görürler. Pragmatic aşkın avantajı gerçekçi ve pratiktir. Dezavantajı da duygudan uzak oluşudur. En uç noktası fahişelik ya da kötüye kullanmadır.

5)Mania (Paylaşmak İstemeyen Aşk): Sağlam olmayan dengesiz, yüksel duygusallıkta, romantik aşkın bir türü olan, onun çatışma ve kıskançlık içeren türüdür. ‘Manic’ âşıklar çok az onur, özsaygı sahibidirler ve yer konum mevki daha önemlidir. Manic âşıklar birbirleriyle üstün mükemmel ve sahiplik sıfatlarıyla konuşurlar ve partnerlerine ihtiyaç duyduklarını hissederler. Aşk kurtuluş ya da pekiştirici bir değer anlamındadır. Manic âşıklar sık sık partnerlerini rastgele, gelişigüzel bir yolla keşfederler. Manic âşıklar eğer keşfetmekten korkarlarsa, sadakatsizlik yapmaktan sakınacaklardır. Onlar evliliği sahiplik olarak görürler ve çocukları ya yarışma ya da aşklarının yerine geçen bir şey olarak görürler. Seks şüpheleri gideren bir şeydir. Manic

âşıklar sık sık tasalı, kaygılı ya da kendine güvenmeyen kişilerdir ve çok kıskanç olabilirler. Manic âşıkların avantajı yoğunluktur. Dezavantajı ise, kıskançlık, takıntı, aç gözlüktür. Onun en uç noktası bağımlı olabilir.

6)Agape (Altruistic love): Özgeci aşktır. 'Agapic' âşıklar özverili, bütünüyle kuşatan âşıklardır. Apagic âşıklar sıklıkla ruhani ya da dindar; birbirlerini kutsayan, birbirleri için iyi dileklerde bulunan insanlardır. 'Agapic' âşıklar birbirlerine canlarını acıtmamak için sadık kalacaklardır ve ayrılıklardan sonra sabırla bekleyeceklerdir. Evlilik ve çocuk kutsal görevlerdir ve seks iki insan arasında bir hediyedir. Agapic aşk kayıtsız şartsızdır. Agapic aşkın avantajı cömertliktir.[361]

Batı geleneğinde aşkı bu şekilde sınıflandırma yaklaşımı sıkça görülür. Psikanalist Rollo May da Batı geleneğindeki aşkı dört ayrı gruba ayırırken yukarıdaki kavramları kullanır. Seks ya da şehvet olarak adlandırdığı libido, üretme veya yaratma dürtüsü olan eros, dostluk, arkadaşlık sevgisi philia ve tanrı sevgisi olan agapé veya Latinlerin adlandırdığı biçimiyle caritas.[362]

Otto Kernberg, yetişkin cinsel aşkın cinsellik, duygular ve değerler âleminde bir bağlanma olduğunu düşünür. Karmaşık bir duygusal yönelim olduğunu yetişkin cinsel aşkın şu unsurları bir araya getirdiğini düşünür.

"-Başkasına duyulan erotik arzuya dönüşmüş cinsel heyecan;

Aşkın bütün insan ilişkilerini niteleyen saldırganlık ve normal çift değerliliğe gösterilen hoşgörüyü hâkimiyeti altına almasıyla birlikte, libidinal olarak ve saldırganlıkla yüklenmiş benlik ve nesne temsillerinin bütünleşmesinden doğan sevgi;

—Ötekiyle hem bir genital özdeşleşme hem de ötekinin cinsel kimliğiyle derin eş duyumu gerektiren bir özdeşleşme;

Ötekine ve ilişkiye derin bir bağlılıkla birlikte yürüyen yetişkin bir idealleştirme biçimi,

[361] http://en.wikipedia.org/wiki/Love_styles, çevrimiçi, 22.11.08.
[362] Rollo May, a.g.k., s. 41.

Aşk ilişkisinin üç bakımdan da- yani cinsel ilişki, nesne ilişkisi ve çiftin süper ego yatırımı- tutku niteliği."[363]

Kernberg, yetişkin cinsel aşkın gelişimini belirleyen iki ana akım olduğunu belirtir. Bunlardan biri, anneyle ideal bir ilişki içinde arzu edilen simbiyotik birliği en azından geçici olarak yeniden elde etme arayışı içinde sevilen nesneyle kaynaşmaya doğru geri çekiliştir. Diğeri ise, ilkin benlik ve nesne temsilleri arasındaki farklılıkları pekiştirme yönünde ve sonra da benliğin "hepten iyi" ile "hepten kötü" temsillerini pekiştirilmiş bir benlik kavramıyla bütünleştirme ve buna denk olarak önemli ötekilerin "hepten iyi" ile "hepten kötü" temsillerini onların cinsel rollerinin açık bir farklılaşmasını içeren bütünleşmiş kavramlarla bütünleştirme yönünde ilerleme eğilimidir."[364]

Kırılma adlı projenin düşünsel arka planını oluşturan aşk olgusu bu bölümde ele alınmış; projenin aşkı ele aldığı bakış açısına sağlıklı bir zemin hazırlanmıştır. Bir sonraki bölümde bu bölümün ışığında aşkın neden cama benzetildiği açıklanacak projenin içeriğinin nasıl geliştirildiği anlatılacaktır. Ayrıca birinci bölümün kuramsal dayanakları çerçevesinde filmin içeriğinin belirlediği biçimi de gerekçelendirilecektir.

[363] Otto Kernberg, **Aşk İlişkileri Normallik ve Patoloji,** Türkçesi: Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003 (2. Bası), s. 55-56.
[364] A.g.k., s. 58.

3- KIRILMA PROJESİNİN YAPIM SÜRECİ

"-Krzysztof Kieslowski: Ayrıca, bazı gerçekler belgesel aracılığıyla anlatılamazlar. Örneğin aşk hakkında bir belgesel yapamazsınız.

—Stanislaw Zawislinski: Denediniz mi?

—Krzysztof Kieslowski: Evet, denedim ve böyle bir belgeselin yapılamayacağını biliyorum. En iyi olasılıkla parkta öpüşen bir çifti çekebilirsiniz. Bir kameraya veya belgesele giremeyecek çok alan var. İnsan mahremiyetinin kamerayla rahatsız edilemeyecek alanları var."[365]

Yukarıdaki satırlar projenin araştırılması sırasında karşılaşılan aşk ile ilgili sayısız yorumdan biridir. Ünlü yönetmen Kieslowski aşk ile ilgili bir film yapılamayacağını belirterek temanın zorluğuna dikkat çekmiştir. Gerçekten de aşk, insanlık tarihinin en fazla ele alınan konularından biridir. Tüm sanat dalları kendilerine özgün anlatım biçimiyle aşk konusunu ele almışlardır. Tarihsel süreç içinde yaşam bulan ve uygarlık tarihini oluşturan farklı toplumlarda yaşanmış aşklar, sanat için her mevsim coşkuyla akan bir nehir gibidir. Konunun derinliği ve genişliği düşünüldüğünde aşk konusunda hazırlanan bu proje düşünsel arka planı ve biçimsel yapısıyla bu nehirde bir damla olabilmeyi 'aşk cam gibidir' teması üzerinden yapılacak bir kısa filmle denemekte ve aşk olgusunu anlamaya çalışmaktadır.

[365] Krzysztof Kieslowski, "Bazı Gerçekler Belgesel Aracılığıyla Anlatılmazlar", Türkçesi: Buket Tarakçıoğlu, **Sekans Dergisi,** Sayı: 8, İstanbul, 1997, s. 37.

3.1- PROJENİN DÜŞÜNCE OLARAK ORTAYA ÇIKMASI

Her yolculuğun bir nedeni var mıdır? Kimbilir. Ama *Kırılma* adlı proje bir yolculuğa benzetilirse, bu yolculuğun bir nedeni var: J. P. Sartre'ın *İş İşten Geçti*[*] adlı romanı. Düşünce romanı okur okumaz akla düşmüştür. Birden bire. Romanın ana fikrini destekleyen bir cümle proje için ilk adım olmuştur: "Meğerse iş işten geçmiş. İnsan bitmiş bir oyunu tekrarlayamıyor"

İş İşten Geçti Pierre ve Eve'nın öyküsünü anlatmaktadır. Pierre işçidir. Eve çok zengin bir kadın ve naibin karısıdır. Kocası onun ölmesini, parasına ve güzel kız kardeşine konmayı istemektedir. Eve'nın hastalığından yararlanır, suyuna ilaç koyar ve onu öldürür. Pierre ise tutuklanan ve sorgulama sırasında konuşan ve bu nedenle dışlanan işbirlikçi bir arkadaşı tarafından öldürülür. İkisi de ölür ve ölüler dünyasına gelir ve burada birbirlerine âşık olur. Öldükten sonra tanışıp birbirlerine âşık olan Eve ve Pierre'e 24 saat süreyle güven içinde ilişki yaşarlarsa kendilerine yaşama hakkı verileceği söylenir. Farklı sınıflardan gelen bu iki kişi yarım bıraktıkları işleri tamamlamak ister. Ancak ikisinin gerçek dünyada yapmaları gerekenler birbirinden farklıdır. Yarım kalmış yaşam beklentileri çakışır. Eve kız kardeşine kocasının gerçek yüzünü göstermek ister. Pierre ise arkadaşlarına kendilerine karşı saldırı yapılacağını bildirmek ister. Sınıfsal farklılıkları ve Pierre'in arkadaşlarını yüz üstü bırakmak istememesi nedeniyle aralarında güven sorunu yaşanır. Eve Pierre'i kendisi için değil, arkadaşları için dünyaya geri geldiğini söyleyerek suçlar, artık sevgililerinden ve ilişkilerinden başka hiçbir şey düşünmemesini ister. Pierre ise eğer arkadaşlarını yüz üstü bırakırsa kendi yüzüme bile bakamayacağını söyleyerek Eve'ye karşı çıkar. Pierre yaşama hakkını elde ettiğinde Eve ile göründüğü için arkadaşları tarafından hain olarak suçlandığı halde arkadaşlarının yanına gider. Onlara kendisini vuranın işbirlikçi olduğunu, kendilerine karşı da eylem planları olduğunu söylemeye çalışır. Ancak geç kalır. Vurulur. Pierre'in vurulmasıyla ikisi de ölüler dünyasına geri döner. İkisi de ölüler dünyasından ayrılmadan önce insanın bitmiş bir oyunu tekrarlayamayacağını ve ikinci bir şansın insana verilemeyeceğini söylerler. "İş işten geçmiş meğer" derler. Roman

[*] J.P.Sartre, **İş İşten Geçti,** Türkçesi: Zübeyir Bensan, İstanbul, Varlık Yayınları, 2003 (7. Basım).

insanın ancak bir kere dünyaya gelme şansının olduğunu ve iş işten geçmemesi için bu dünyada elden ne gelirse yapılması gerektiğini savunur.

Projenin ilk kıvılcımı burada çakmıştır: İnsanın bitmiş bir oyunu tekrar oynayamayacağı. İş işten geçtikten sonra hiçbir şeyin tekrarlanamayacağı. Sadece bir kez bize bir şans verildiği ve bunu iyi değerlendirmek gerektiği. Eve ve Pierre kendilerine verilen 24 saati birbirlerine tam bir güven ve bağlılık içinde geçiremedikleri için tekrar ölüler dünyasına geri dönerler. Aşk ilişkisinin bir kez kırıldığında ne kadar tamir edilmeye çalışılsa çalışılsın eskisi gibi olamayacağı düşüncesi artık etrafında dönüp dolaşılan bir düşünce olmuştur. Fakat burada bir soru çok önemlidir? Sartre neden bir ölüler dünyası kurgulamıştır? Neden gerçek dünyada değil de iki farklı sınıftan gelen iki kişi ölüler dünyasında aşık olabilmişlerdir. Sartre sorumluluk, statü, toplumsal değer yargılarının bu dünyada aşkın yaşanmasına engel olarak görür ve ancak ilişkinin bunlar olmaksızın yaşanabileceğini savunur. Kısaca insanların uyumlu bir birliktelik kuramayacaklarını göstermenin etkili bir yolu olarak bir ölüler dünyası kurgulamış, farklı iki insanın aşkını yaşamaları için gerçek dünyada 24 saat bile birbirlerine güven içinde olamayacaklarını göstermek istemiştir.

Projenin düşüncesi bu sorgulamadan sonra gelişmiştir. İki insanın uyumlu bir birliktelik yakalamaya çalışması hayatlarının çarpışması, bu çarpışmadan eksilmeler, çoğalmalar yaşaması sürecidir. Bir denge, bir uyum, bir kaynaşma olabilirse aşk ilişkisi doğabilmektedir. Aşk işte tam da bu noktada cama benzemektedir. Sadece iki insan bir araya gelmemektedir. İki farklı hayat, iki farklı hayatın yaşamdan beklentisi, gelecek hedefi, geçmişin izleri de bir araya gelmeye çalışır. Bu süreç bir mücadele ve birlikte ilişkiyi inşa etme sürecidir. Başarılı olunursa ilişki ortaya çıkabilir. Peki ama ilişkiyi sürdürmek ve ilişkinin kırılması? İşte tam da bu noktada aşkın güçlü ama bir o kadar kırılgan yapısını, nahif ve dayanaklı tarafını anlatmak için cam sanatı dokunaklı bir eğretileme (metafor) oluvermiştir. Projenin ana fikrini geliştirmek için konu bu bağlamda araştırılmaya başlanmıştır.

3.2- KONUNUN ARAŞTIRILMASI VE TEMANIN NETLEŞTİRİLMESİ: AŞK VE CAM İLİŞKİSİ

Projeye aşk ve cam arasında bir benzerliğin olduğu sezgisiyle başlanmıştır. Konunun araştırılması ve temanın netleştirilmesi için yapılan okumalarda aşk ile ilgili sayısız soru ile karşılaşılmış; her birinin de aşka farklı açılardan yaklaştığı gözlemlenmiştir. Aşk nedir? Aşk iki kişilik midir? Tek kişilik kalabalık mıdır? Karşı toplumsallık mıdır? Bir kendine dönüş müdür? Yaşam projesi midir? Birlik arzusu mudur? Akılsız istek midir? Hayal kırıklığına uğramış cinsel arzunun bir ürünü müdür? Yoksa aşk bir öykü müdür? *Kırılma* adlı proje aşkın ne olduğu sorusuna 'Aşk, cam gibidir' yanıtını kısa metrajlı bir film ile vermeye çalışmaktadır. Yapılan araştırma, cam yapımının gözlemlenmesi, aşk üzerine okumalar temanın netleştirilmesine olanak sağlamıştır. Cam sadece aşk ve sanat arasındaki benzerlik açısından değil, aynı zamanda aşk ilişkisini ilişki boyunca hayatların çarpışmasını, ilişkinin kırılırsa eskisi gibi olamayacağını anlatmak açısından da güçlü bir eğretilemedir.

Aşk ve cam ilişkisi üzerine düşünülmeye ilk başlandığında ne Alberoni'nin *Seni Seviyorum* adlı kitabı Türkçe'ye çevrilmişti, ne de *Aşk Kapıyı Çalınca* ve Sternberg'in *Aşk Öyküleri* adlı kitapları okunmuştur. 'Aşk cama benzer' teması üzerine bir film yapmayı isteyince aşk üzerine okumaya başlandığında Alberoni'nin *Seni Seviyorum* adıyla Türkçe'ye çevrilen kitabında aşkın başlangıç evresinde ısının metaller üzerinde yarattığı etki ile aşkın insan ruhunda yarattığı etkinin karşılaştırmasına rastlanmıştır. Bu hem bir sevinç hem bir korku kaynağı olmuştur. Sezgiyle ulaşılan bir düşüncenin kendini kanıtlamış bir sosyolog tarafından da benzeri bir biçimde karşılık bulması mutluluk vericidir. Ama projenin özgünlüğünü tehlikeye atacak olması nedeniyle sanki bir sonraki sayfada aşkın cama benzediğini söyleyiverecekmiş gibi hissetmek ise korkunun nedenidir. Alberoni tam olarak şöyle der: "Aşık olmak, ısının metaller üzerinde yarattığı etkinin aynısını insan ruhunda yaratır; onları eritip, kor haline getirerek birbirlerine karışıp yeni ve kalıcı biçimler almalarını sağlar. Aşk insanları esnekleştirir, birbirine karıştırır, değiştirir ve bütünleştirir. Böylece çatışmalara, hayal

kırıklıklarına ve sarsıntılarına karşı direnecek olan güçlü bağlar oluşturur."[366] Alberoni, aşkın bize bireyi oluşturan sayısız olasılıkları, bütün olanaksızlıkları, varlığının ve karşılaşmamızın mucizesini açıkladığını, aşktaki olağanüstü şaşkınlığın, varlığın tekinsizliğinin bilincine varmak ama aynı zamanda umutsuzca gereksinim duyduğumuz her şeyin ötekinde olduğunu kavramak anlamına geldiğini düşünür. Onu yanımızda tutmak, sarılmak, birleşmek ve kaynaşmak istediğimiz de bundan kaynaklanmaktadır.

Alberoni'nin aşk ile ilgili benzetmesi ısının metaller üzerinde yarattığı etki ile sınırlı tutulmuştur. Buradan hareketli aşk sosyolojisi üzerine uzmanlaşmış Alberoni'nin düşünceleri projenin özgün fikrine de önemli bir referans kaynağı olmuştur. Aşk ve cam arasındaki bu benzerlik, aşk ve sanat arasında da yok mudur? Hem sanat hem de aşk toplum içinden doğar ve şekillenir. Toplumsal değerlerin içinde gelişir ama aynı zamanda toplumsal yapıyla da çatışır. Bu çatışma toplumsal yapıyı dönüştürmekle sonuçlanabilir. Toplumsal yapının yapıtı ya da aşkı dönüştürmesi gibi bir sonuca da neden olabilir. Her ikisinde de yarar ilişkisi varsa gerçek bir aşk/sanattan söz edilemez. Her ikisi de doğası gereği özgür ve özgün olmalıdır. Her ikisi de biriciktir. Kişiye özeldir. Her ikisi de yaratıcıdır.

Sanat ve aşk arasındaki bu ortak noktalar aşk ve cam arasındaki ilişkide de kendini göstermektedir. Araştırma yapıldıkça, cam sanatının birden çok teknik içerdiği görülmüştür. Bu teknikler içinde üfleme tekniği ile yapılan cam, aşk ilişkisini kavramaya çok verimli olması bakımından önem kazanmıştır. Cam üfleme tekniği ile yapılan cam eserlerde dört temel unsur vardır. Ateş, kum, su ve nefes. Tıpkı camda olduğu gibi, aşk da birbirinden farklı iki kişi (ateş ve kum), onları birbirine bağlayan güven (nefes), ilişkilerini şekillendiren, ilişkinin oluştuğu ortam (su) unsurlarından oluşur. Sadece aşkın başlangıç evresi, oluşum süreci açısından değil oluşması için gerekli 4 unsur da ortaktır. Bu 4 unsur akla Empedokles'i getirmişti. Dört ilkenin varlığını benimseyen Empedokles, öncesiz ve sonrasız varlığın dört öğeden meydana geldiğini düşünür: Su, hava, güneş ve toprak. Bu dört öğenin birbirine farklı oranlarda

[366] Francesco Alberoni, **Seni Seviyorum,** a.g.k., s. 7.

karışmasından da şeyler meydana gelir. Sevgi ve nefret ise bu dört öğeyi ayıran ve bağlayan güçtür.[367]

Kırılma adlı filmde aşk ve cam sanatı arasındaki benzerliğe ya da bir başka deyişle aşkı cam sanatı ile birlikte düşünmeye karar vermek süreci böylece netleşmiş olur. Projenin teması aşkın cam gibi olduğudur. Temanın netleşmesinden sonra aşkı cam ile birlikte düşünmek benzer noktaları kabaca ortaya koymayı gerektirmiştir.

Aşk ve cam arasındaki benzerlikten biri hem aşk ilişkisinin hem de cam sanatının bir alt üst olma süreci olmasıdır. Cam sanatında birbirinden çok farklı öğeler cam sanatını oluşturmak için kendilerinden vazgeçmek ve başkalaşmak zorundadırlar.* Tıpkı aşk ilişkisinde birbirinden farklı iki insanın yaşadığı alt üst oluş gibi… Aşık olan insanlar aşık olmadan az önce Eros'un ucunda ateş parçası olan okuyla kendilerini kalplerinden vuracağını ve ateşin yüreklerini yakarak kendilerinden geçeceklerinden habersizdir. Stendhal da bu konuya Kristalleşme teorisinde** değinir. Kristalleşmeyi de Salzbourg'un tuz yataklarında, bir yatağın terk edilmiş derinliklerine atılmış kuru bir dal üzerinden örnekler. İki ya da üç ay sonra dalın tanınmaz halde olduğunu; ışıldayan sınırsız sayıda pırlantayla donandığını söyler. Bu dal artık tanınmaz hale gelmiştir der.

Aynı altüst oluşu Alberoni de tanımlamıştır. Alberoni'nin düşüncelerinde âşık olmak bir deneyim, duyguları, yüreği aklı kökten değişime uğratan, birbirinden farklı iki insanı tek bir potada eriterek büyük bir alt üst oluş anıdır.***

Alt üst oluş kaynaşma ile sonuçlanarak aşkı/camı oluşturur. Kaynaşma aşk ve cam arasındaki bir başka benzerliktir. Cam sanatında bu alt üst oluş kaynaşma ile farklı iki maddenin birbiri içinde erimesiyle mümkündür. Platon'un *Şölen* diyaloğunda kaynaşma şöyle ifade edilir: "Ey insanlar! Birbiriniz için dilediğiniz nedir? diye sorar. Bir sessizlik olur. Şu mu yoksa candan dilediğiniz, öylesine kaynaşma ki bir tek varlık olmak ki, artık ne gece, ne gündüz sizi birbirinizden ayırmasın. Eğer buysa istediğiniz,

---

[367] Walter Kranz, **Antik Felsefe,** Türkçesi: Suad Y. Baydur, İstanbul, Sosyal Yayınları, 1994 (2. Baskı), s. 98.

* Bu konuyla ilgili cam sanatçıların web sitelerindeki kolay anlaşılır bilgilerden yararlanılabilir. Bkz.: http://www.kathre.com/camin_kimyasi.html, http://www.burcinevrim.com/camveates_summer.htm, http://www.camocagi.org/yeni/essizmalzeme.php.

** Bkz.: Tezin 2.2.6. Aşk Bir Tutkudur başlıklı bölümü.

*** Bkz.: Tezin 2.2.1.Gerçek Aşk Sözde Aşk Değildir başlıklı bölümü.

sizi bir anda eriteyim ve körükleye körükleye kaynatayım sizi birbirinize"[368] Bu kaynaşma hem aşk hem de cam sanatında yeni bir şey yaratmak içindir. Birbirinden çok farklı iki insan yeni bir birlikteliği yaratabilmek için kaynaşırlar. Cam sanatında farklı maddeler kaynaşınca cam ortaya çıkar. Kaynaşma sırasında diyalektik bir süreç vardır. Hem aşk ilişkisinin dinamiğini hem de camı oluşturan bu diyalektik süreçtir. Hem kendi olmaya hem de karşısındakiyle bir olmaya çalışırlar. Kendini gerçekleştirmesi için diğerine ihtiyaç duyarlar. Diğerinin de istemesi, kabullenmesi gerekir. Cam sanatında da eriyik halde bulunan akıcı sıvının şekillendirilmesi, soğumadan istenilen şekle sokulması hem maddenin kendi özelliğini korumasına hem de bu özelliğinden yararlanarak ona istenilen şeklin verilebilmesine bağlıdır. Bu tam olarak doğmakta olan aşkın ortaya çıkardığı enerjidir. Yeni bir heyecan, tutku ile sarsılan çifti iki gücün çarpışması beklemektedir. Bir yanda kaynaşmaya diğer yanda kendi kalmaya çalışan iki ayrı insandır söz konusu olan. Onları kaynaşmaya ve bireyselleşmeye yönlendiren iki karşıt gücün çarpışması tıpkı cam sanatındaki camın yapım süreci gibidir. Kişiler gibi camı oluşturan farklı maddeler de kendi özgünlüklerini, niteliklerini korumak isterler. Cam sanatçısı istediği şekli vermek için cama söz geçirmeye çalışır. Bu mücadeleden ve bu mücadeleye rağmen camdan yapıt ortaya çıkar.

Bu mücadele aynı zamanda bir projedir. Hem sanat yapıtı hem de aşk ilişkisi için bir 'yaşam projesi' olarak adlandırılabilir. Bu aşk ve cam arasındaki bir başka benzer noktadır. Alt üst oluş ve kaynaşma bir şey oluşturma sürecini doğurur. Bu Alberoni'nin tezin ikinci bölümünde değinilen düşüncelerinde görüldüğü gibi yaşam projesi olarak açıklanabilir. Alberoni'nin sözünü ettiği sevgililerin her birinin diğerinden istediği yeni başlayan bir aşka neyi dâhil edip etmeyeceğimizi bilmemekten ileri gelir. Karşılıklı bir keşif süreci boyunca sevgililer mümkün olduğunca çok şeyi ilişkilerine dâhil etmeye çalışırlar. Aynı şekilde diğerinden farklı bir proje geliştirip ondan buna uymalarını beklerler. Herkes yaşadığı aşka mümkün olduğunca fazla şeyi dâhil etmek ister. Diğer yandan da, diğerinkiyle aynı olmayan bir proje geliştirip ondan bu projeyi onaylamasını ister. "Böylece 'beni seviyor musun?' sorusu artık şöyle bir

[368] Platon, **Şölen,** a.g.k., s. 47.

anlam da taşır: 'Bu şekilde benim projeme dâhil olmayı kabul ediyor musun?' Aynı şekilde diğeri de 'beni seviyor musun? Sorusu aracılığıyla şunu dile getirir: 'Esas sen benimkine dâhil olmayı kabul ediyor musun?' 'Seni Seviyorum'un anlamı, 'Ben projemi değiştirip senin tarafına geçiyor ve senin bu isteğini kabul ediyorum. Böylece istediğim bir şeyden vazgeçiyor, senle beraber, senin istediğin şeyi istiyorum. Ancak aynı zamanda sana soruyorum: 'Sen neyi değiştiriyorsun? Senin vazgeçtiğin nedir?' İşte bu 'beni seviyor musun?' sorusu böylece her zaman, ya ben istediğim bir şeyi talep ediyorum ya da senin istediğim bir şeyi talep ediyorum anlamına gelir. Bu 'beni seviyor musun?' sorusu, senin beni gerçekliğimin olanca yüküyle ve tüm sınırlılığımla kabul etmem ve kendi sınırlılığından vazgeçmen anlamına gelir. Sevgililerin her birinin kendi için yaptığı proje ötekini de kapsar; bu proje öteki için de bir yaşam projesidir; bu, beraberce neyi istememiz gerektiğine ilişkin bir öneridir aslında."[369]

Her birinin kendi yaşam projesi ve planı vardır. Âşık olma sürecinde karşımızdaki insanı değiştirmeye zorladığımızda bize tepki verebilir; direnebilir. Bazı çözüm önerileri iletebilir ve dayatabilir. Sonuç olarak aşk, aynı zamanda bir mücadele, daha doğru bir ifadeyle, aşkın kendi içindeki bir mücadeledir. Alberoni bu mücadeleyi melekle mücadele olarak adlandırır. Bu yaşam projesi, camı soğutmaya bırakmadan önce şekillendirme aşamasına karşılık gelir. Yumuşatmak, şekil vermek, katılaşınca tekrar yumuşatmak… Her bir adım maddenin kendi özelliğinin izin verdiği ölçüde onunla çalışmak ve onu çalışır hale sokmanın mücadelesidir. Bazen, âşık olan kişiler birlikte olduktan sonra geri dönüşü olmayan noktalarla karşılaşırlar. Varlık nedenlerine karşı tepki oluştururlar. Cam da bazen geri dönülmez bir noktaya gelir. Cam sanatçısı o ana kadar yaptığını kendi elleriyle kırar. Aşk da aynı zamanda bir yaşam projesi gibidir. İki kişi eğer iki farklı yaşam projesi yaratırsa projeler uyuşmazsa çelişkilerden ötürü aşk parçalanır, sönmeye yüz tutar. Cam da aşk gibi, sevgililerin birbirleriyle iki farklı yaşam projesini kaynaştırma deneyimi olarak tanımlanabilir. Engelleri içsel değilse ve içeri sızmayan dışsal engeller varsa ve üstesinden gelinmişse iki yaşam projesi kaynaşır. Mücadele, dayanışma ve başarma isteği yaratır. Camın oluşturulma sürecinde olduğu

[369] Francesco Alberoni, **Aşk Kapıyı Çalınca,** a.g.k., s. 75-76.

gibi. Cam yapımında da maddenin özelliğinden yararlanarak onu değiştirmeye çalışırız. Bu değişiklik için maddenin ateş karşısındaki ve soğuduğundaki tutumunu bilmek gerekir. İlişkideki gibi cam bu değişime direnç gösterecektir; tepki verecektir. Buna karşın çözüm önerileri de vardır. Âşıklar gibi, cam sanatında cam yapıt da aşka rağmen bitmek durumunda olabilir. İki bireyin farklı yaşam projelerinin ve hayallerinin çatışmasıyla ilişki bitebilir. İki proje de tartışılmıyorsa, bir tarafın projesinin gerçekleşmesi iki taraf için de aşılamaz noktayı aşmak anlamına geliyorsa aşka rağmen ilişkileri bitme durumuna gelebilir. Nasıl aşk bir yaşam projesi ise, iki farklı yaşam projesi çatışır, uyuşmaz, çelişkilerden ötürü parçalanırsa, cam da süreç içerisinde sanatçının malzemesine istediği şekli veremediği noktada ya da kazayla kırılabilir, parçalanabilir. Süreç emek isteyen bir süreçtir, mücadele gerektirir. Bunun yanında oluştuktan sonra da aynı özene ihtiyaç duyar.

Bu mücadele bir olma, oluşturma sürecidir. Bu mücadelenin sonucunda oluşan ise özel bir evrendir. Cam ile aşk arasındaki bir başka benzerlik camdan yapıt ile aşk ilişkisinin özel bir evren oluşudur. Aşkın cam sanatının yapım sürecine benzerliği ilişkinin oluşturmayı, bir şey yapmayı içermesinden kaynaklandığını düşündürtmesidir. Oruç Aruoba'nın *İle* adlı kitabında ilişki üzerine yazdıkları, düşündürttükleri tam da bu noktada anlam kazanır. Oruç Aruoba'nın 'İlişki'nin bir şey yapmak olduğu saptamasından hareketle cam da bir yapıt yapmaktır. İki kişinin ilişkiyi oluşturması gibi, İlişkisi de kişilerin camdan bir yapıt yapmalarıdır. Nasıl sanat, dünyayı sanat eserinde somutlayan küçük bir evren ise, aşk da sanat gibi iki kişilik bir dünya yaratır. Camdan bir ilişkidir oluşan. Oruç Aruoba'nın deyimiyle iki kişilik dünyayı şöyle tanımlamak mümkündür:

"İki kişi, her biri kendi yaşamlarından gelen ayrı ayrı, çok farklı zorunluluklarla ulaştıkları bir noktada, karşılaştıkları bir noktada birden ötekini buluyorlar- bir anda, karşılarında birden ötekini buluyorlar- bir anda, karşılıklı; aynı anda, bulduklarını-ve ötekinin de bulduğunu; bulduğunu da anladığını- anlıyorlar. Bir şey oluşuyor o zaman:

o iki kişiden (sanki) ayrı, farklı; onlara bağlı olmayan bir şey: ayrı, farklı varlığı olan, kendi yolunu da artık (sanki) onlara aldırmadan yürüyecek bir şey- bir ilişki..."[370]

Her ikisinin de bir dünyası varır. İki benlik, iki kişilik, iki yaşam duygusu, iki bilinç adası birbirlerini bulmuşlar, birbiriyle bütünleşmişler ve beraberlikleri sürecince içinde yaşayacakları bir ortam yaratmaya başlamışlardır.

Aşk dünyası oluşurken de cam yapımı süresince de ne olacağı belli değildir. Nasıl aşkın diyalektiği sonu pek belli olmayan bir oluşumun diyalektiğidir, cam sanatında da işlerin nasıl gideceği belli olmaz.[*] "Aşk bir serüvendir, serüvenlerin belki de en kaygan, en sallantılı, en kesinliksiz olanıdır. Temel sorun iki kişinin bir bütün oluşturma isteminde ve iki kişinin bir bütün oluşturmasının olası olmayışında kendini gösterir."[371] Cam yapım sürecinde de kor halindeki camı alıp çubuğa sardıktan sonra nefesiniz, kullandığınız su, şekillendirme aletleriniz ile birlikte camı oluşturmaya başlarsınız ama sonuna kadar gidip gidemeyeceğiniz belli değildir. Âşık olma anı, ilişkinin oluşma anı ve sürdürülmesi süreci boyunca ilişkinin nasıl şekilleneceğini belirleyen çok sayıda faktör vardır.

Hem aşk ilişkisi hem de cam yapıtı biriciktir. Benzersizdir. El imalatı olan cam sanatıyla yapılan ürünler tektir. Her yapılan benzersizdir. Sanat nasıl yaratıcıysa aşk da yaratıcıdır. Sanat ve aşk arasındaki benzerlik ilişkisini Afşar Timuçin *Aşkın Diyalektiği* kitabında özlü bir biçimde anlatır: "Sanatla aşkın kan bağı onların insana bütünsel bir bakışla yönelmelerinden gelir, insanı duygularından ayırmaksızın bir düşünce varlığı olarak ele almalarından gelir."[372]

Aşk ve cam arasındaki bir başka benzerlik de yaşanmışı hiçbir şeyin geri getiremeyeceğidir. Bitmiş bir aşk bitmiş bir aşktır. Aşkı geri getirmek, yeniden yeşertmeye çalışmak, yaşama döndürmeye çalışmak çabası boşunadır. Aşkı yeniden yaşamak nasıl olanaksızsa, kırılmış bir camı eski haline getirmek de benzer biçimde olanaksızdır. Olağanüstü büyüleyici bir biçimde oluşan camdan bir nesne kırıldıktan sonra belki yapıştırılabilir. Ama kırılmıştır bir kez. Eskisi gibi biricik, özgün haline

[370] Oruç Aruoba, **İle** İstanbul, Metis Yayınları, 2002 (3. Bası), s. 48.
[*] Cam yapımında işler planlandığı gibi gitmez cümlesi Cam Ocağı Vakfının atölyesinde de duvarda yazar.
[371] Afşar Timuçin, **Aşkın Diyalektiği,** a.g.k., s. 17.
[372] A.k., s. 85.

dönmesi mümkün değildir. Aşk aynı zamanda bir yaşam projesi gibidir. İki kişi eğer iki farklı yaşam projesi yaratırsa projeler uyuşmazsa çelişkilerden ötürü aşk parçalanır, sönmeye yüz tutar. Cam gibi. Cam sanatında yapımı sırasında karşılaşılan bir aksilik nedeniyle cam yapımına yeniden başlanabilir. Cam yaparken kırılabilir. Yapıldıktan sonra da çeşitli nedenlerle kırılabilir. Benzeri bir durumda eritilip, yeniden başka bir cam yapımın hammaddesi olabilir. Ancak aşk ilişkisinin böyle bir ikinci şansı, yeniden başlayabilme olanağı yoktur. Kaldığı yerden ya da yeniden başlanırken bile geçmişin izleri, deneyimleri, yaşanmışlıkları ile bir ilişki var edilmek zorundadır. Eskisi gibi değil, belki yeni bir ilişki yaşanabilir. Bu sadece yapımı sırasında değil ilişkinin korunması için de geçerlidir. Ovidius *Aşk Sanatı* kitabının 'Sevgiyi Koruma' bölümünde aşkı yakalamak kadar korumanın da önemli olduğunu belirtir.

"Gemin denizde, çok uzaktadır ineceğin koy..
İş değil öğütlerimle bir kızı kandırmak,
Ancak öğütlerimle saklanır, onlarla yakalanan.
Az değildir kazanırken tüketilen emekten
Yakalananı saklamak, elde tutmak.
Göstereceğim sana, bir öğretim işidir bu,
Alınyazısıysa başarmak, öyledir saklamak da"[373]

Âşık olmak, dünyaya yeni bir anlam kazandırır. Bu büyük bir delilik olduğu kadar, kendi gerçekliğini ve kaderini keşfedebilme olanağıdır. Cam sanatında da her bir madde yeni bir anlam kazanır. Kendini unutur, yeni bir yapım süreci için oradadır. Kum kum, ateş ateş olarak orada değildir. İkisinin birleşmesi, su ve nefesle birlikte hiçbirine benzemeyen, bu farklı malzemelerin karışımından yeni bir şey doğar. İkinci bölümde söz edildiği gibi Alberoni âşık olan insanın bir sarhoşluk ve esrime halinde olduğunu düşünür. Birbirlerini tanımayan insanların âşık olduklarında kendi varlıklarının ötesine giden bir derinlik ve yakınlık hissedebildiklerine inanır ve aşkı en güçlü bağ olan aile bağından da ötede bir bağ olarak tanımlar. Âşık olan insanların aralarındaki bağın,

[373] Ovidius, a.g.k.,s. 55.

hiçbir çaba harcamadan oluşan kan bağından farklı olarak emek, çaba gerektiren bir bağ olduğunun altını çizer. Aşkın sürmesi için çaba harcamak, üzerinde düşünmek, mücadele etmek gerekir. Aşkı yaşatmak için sürekli canlı tutmak, devindirmek gerekmektedir. La Rochefoucault'un da dediği gibi "Ateş gibi aşkın da devam edebilmek için durmadan harekete ihtiyacı vardır. Umması veya korkması tükendi mi ömrü de tükenir."[374]

Görüldüğü gibi aşk ve cam arasındaki bu ilişki araştırıldıkça derinleşmiş, derinleştikçe de araştırılmıştır. Filmin içeriğini belirleyen temadan yola çıkarak filmin biçimsel yapısı düşünülmeye başlanmıştır. Aşkın cama benzeyen yönlerinden esinle farklı insanların/farklı maddelerin uyumlu bir bütünlük sağlayabilmelerinin 'kaynaşma' kelimesinde kilitlenmesi biçimsel yapıya ışık tutmuştur. Belgesel ve kurmaca üzerine araştırma yapılmış, sinema tarihindeki tartışmalar gözden geçirilmiştir. Birinci bölümde ele alınan görüşler ışığında camı oluşturan maddelerin kaynaşması ve erimesi/âşık olan kişilerin ilişkileri için bir olma hali ile benzer bir biçim üzerinde durulmaya başlanmıştır. Bundan sonraki bölümde bu yöntem hakkında bilgi verilecektir.

3.3- TEMAYA UYGUN YÖNTEMİN BELİRLENMESİ: BELGESEL İLE KURMACA KAYNAŞTIRILABİLİR Mİ?

Filmin biçimsel yapısını oluşturan kurmaca ve belgesel film birinci bölümde, içeriğini oluşturan aşk olgusu ise ikinci bölümde ele alınmıştır. Bu bölüm ise, çalışmanın düşünce olarak ortaya çıkışının ardından neden bu biçimin tercih edildiğini anlatmayı hedeflemektedir.

Projede içerik biçimi belirlemiş; aşk ve cam arasındaki benzerlik biçimsel yapıya esin kaynağı olmuştur. İki farklı insanın uyumlu bir ilişki kurabilmesi ile camın oluşması arasında benzerlik kurulmuştur. İçerikteki bu benzerlik seçilen yöntemde de kendini göstermiştir: Sinema tarihindeki iki ayrı kategorinin birlikte kullanılması. Bu projede bu iki ayrı yapım geleneği tıpkı camı oluşturan malzemenin kaynaşması, aşk ilişkisi yaşayan insanların 'bir' olması gibi, 'Belgesel ve Kurmaca kaynaşabilir mi?'

[374] La Rochefoucault, **Özdeyişler,** Türkçesi: Yaşar Nabi Nayır, Ankara, Maarif Matbaası, 1943, s. 15

sorusuna yanıt arama amacını taşımaktadır. Bu sorunun araştırılması *Kırılma* adlı projenin biçimsel yapısını oluşturmaktadır. Bu soru, projede belgesel görüntüler kurmaca görüntüler için eğretileme olarak kullanılırsa 'evet' şeklinde yanıtlanmaktadır. Cam yapımı ile aşk ilişkisi arasında benzerlik kuran, aşkı cama benzeten film, belgesel ile kurmaca görüntüleri birlikte kullanmaktadır. Böylece cam görüntüleri kendi anlamı dışında aşk olgusuyla birlikte düşünülecektir. Cam görüntüleri nitelik değiştirecek ve kurmaca görüntülerin içinde –tıpkı cam yapımındaki gibi- eriyecektir. Yarı belgesel yarı kurmaca filmlerden farklı olarak belgesel görüntüler kurmaca görüntülerle kendi anlamlarını kaybetmeden iç içe geçicektir.

Bu birlikte kullanma sinema tarihinde drama belgesel, belgesel-kurmaca (drama documentary, docu-drama, drama-doc, doc-fiction) gibi değişik adlandırmalarla karşımıza çıkan filmlerden farklıdır. Yarı belgesel yarı kurmaca bu filmler hem tartışmalı hem de popüler bir alandır. Üstelik *Kuzeyli Nanook* ya da Basil Wright'in *Gece Postası-Night Mail* filminin posta arabası sahnesi üzerine yazılanlardan anlaşılacağı üzere yeni tartışılmamaktadır. Belgesel dramaları ile drama belgeseller arasında sınıflandırma yapmak oldukça zordur. Araştırma ve belgesel değeri olan dramalarla, içinde dramanın olduğu belgesel yapımlar birbirinden oldukça farklıdır. Konunun ne kadar eski olduğunu anlamak için sinema tarihinin ilk başlarına gitmek yerinde olacaktır. Belgesel ya da kurmaca görüntülerin birlikte kullanılması sinema tarihinin ilk yıllarına kadar gider. Henüz belgesel ya da kurmaca film denilemeyecek, bu iki kategorinin ilk örnekleri sayılan ilk filmlerde bile belge görüntüler ve kurmaca olarak çekilen görüntülerin birleştirildiği görülmüştür.[*] Belgesel ve kurmaca işbirliğine görüldüğü gibi sinema tarihin ilk yıllarından itibaren başvurulmuştur. Sinema tarihi

[*] Fransa'da 1908'de ortaya çıkan Pathé Journal halkın büyük ilgisini çeken ilk haber filmlerini çeker. Brighton Okulu'ndan James Williamson'un çektiği *Çin'de Bir Misyona Saldırı* (1900) filminde ise belgesel ve kurmaca bir arada kullanmıştır. Birinci bölümde ele alındığı üzere Zecca ve Pathé ile bu çalışmalar daha da geliştirilir. Belgesel çekimler, kaçma kovalamaca, masal güldürü ve melodramların bir arada kullanılır ve Pathé'ye çok para kazandırır. Porter da bir öyküyü anlatma konusunda sinemaya katkıda bulunmuş önemli bir sinemacıdır. İtfaiyecilerle ilgili çekilmiş haber filmlerini inceleyerek kullanabileceğini düşündüğü film parçalarını ayırır. Parçaları bu haliyle bütünleştirmek yerine kurmaca görüntüler çekerek bir film yapmayı tercih eder. Gerilim, dramatik bir olay yaratmak için elindeki belge görüntülerine uygun görüntüler çeker, bunları belirli bir tema çerçevesinde- koşut kurgu yardımıyla- birleştirir. Zaman ve mekân birliği yakalar. Bkz.: Nilgün Abisel, a.g.k., s. 47-48, 66-68.

boyunca gerçek yaşamdan alınmış konuları desteklemek için o döneme ait görüntülerin kullanılması ya da belgesel filmlerde konunun gerektirdiği eksik görüntüler için canlandırmalardan yararlanılması sıkça görülür. Aynı belge görüntülerin farklı yönetmenler tarafından farklı belgesel filmlerde farklı bağlamlarda kullanılması yorumun öneminin altını çizer. Bu proje ise belgesel ve kurmaca görüntüleri yan yana, birlikte kullanmak amacı taşımamaktadır. İçerikteki kaynaşma temasının filmin biçimiyle uyum sağlaması hedeflenmiştir. Proje kurmaca bir filmde belgesel, belgesel filmde kurmaca öğeler barındırma amacını taşımamaktadır. Cam görüntüleri kendi başına belgesel değeri taşımasının dışında aşk olgusunu anlamaya çalışmanın bir aracına dönüşmektedir. Cam görüntüleri kendi anlamını taşımanın ötesinde aşk olgusunu açıklayan bir işleve de sahip olacaktır. Bu biçimi savunmanın ayrıca şöyle bir anlamı daha vardır: Belgesel nerede başlıyor, nerede bitiyor sorusunu seyirciye sordurmamak, seyircinin kafasında bir muğlâklık yaratmamak. Özellikle bu sorudan kaçınılmaktadır. Çünkü projenin denediği biçim tezin birinci bölümünde ele alınan son dönemde gittikçe yaygınlaşan sanki gerçekmiş izlenimi yaratma amacıyla çekilen kurmaca filmlerin yapısından da ayrı tutulmalıdır. Projede belgesel görüntüler aşk olgusunu ele almak için eğretileme olarak kullanılacağından dolayı bu yöntem iki ayrı gelenek arasında kaynaşma sağlamaktadır. Ama bu tür bir kaynaşma görüntülerin hem kendi başlarına anlam taşımasına hem de birbirlerini anlamaya yardımcı olacağından dolayı tercih edilmiş; bu anlamda filmde eğretilemeye başvurulmuştur.

Metafor, eğretileme, istiare, mecaz olarak kullanılan ve anlamı Yunanca taşıyıcı, aktarıcı anlamına gelen meta-phora sözcüklerinden ileri gelir. Dilde, içeriğin, anlamın, gösterilenin kendi varsayımsal anlamından farklı bir gösterenle ifade edilmesi olarak tanımlanabilecek söz oyunudur. Platon, Metafor'dan genel olarak *Gorgias* özel olarak da *Phaedrus* diyalogunda söz eder. Gorgias diyalogunda retorik sanatını meslek edinmiş Gorgias kısa, özlü ve iyi konuşmasıyla övünür. Retoriğin konusunu sözler oluşturur. Ama her türlü söz değildir söz konusu olan. Retorik konuşmayı öğretir, ama diğer sanatlardan farklı olarak hiçbir el işi gerektirmeksizin bütün eylem ve etkisi sözlerdir. Tartışmaya retoriğe özgü sözlerin konusunun ne olup olmadığıyla devam ederler. Retorik ikna etme işçisidir. Sokrates ile Gorgias arasında geçen diyalogda retorik

sanatının doğru ile yanlış arasında ikna etme ustası değil, inandıran bir ikna etme ustası olduğuna karar verirler.[375] Sokrates 'retorik'i bir sanat olarak görmez. Sokrates'e göre, retorik sanatla hiç ilgisi olmayan, insanlarla konuşup anlaşabilmek için üstün yetenek isteyen, dalkavukluğun bir parçasıdır.[376] Retoriğe şüpheyle bakar çünkü insanların duygularını coşturur, dikkatsiz akılcı davranışlar olmaksızın onları ikna eder. Retorik eğer aklı doğru bilgiye taşımaya yardım etmek için kullanılırsa kullanışlıdır. Platon'a göre metaforlar doğru nedenlerle başvurulduğunda potansiyel olarak ikna edici gereçler, teknik araçlardır.

Aristotales 'metafor'a Poetika'da değinir. Mecaz (metaphore) bir sözcüğe, kendi özel anlamının dışında başka bir anlam verilmesidir. Bu da 4 ayrı biçimde tanımlanmıştır. 1)Cinsin anlamının türe verilmesi, 2) Türün anlamının cinse verilmesi, 3)Bir türün anlamının bir başka türe verilmesi 4) Bir orantıya göre.[377] Aristoteles, mecaz kullanırken baştan aşağıya mecaz kullanılmasının sakıncalı olduğu, mecazları kullanmada usta olmanın önemli olduğunu belirtir. Mecaz kullanmak sonradan öğrenilmez, doğal bir yaratma yetisinin işaretidir. İyi mecazlar bulmak demek, benzerlikler için keskin bir göze sahip olmak demektir.[378]

Sinema da ilk dönemlerden itibaren eğretilemeye başvurmuştur. Aşağıdaki satırlar 1916 yılında yayınlanan Fütürist Sinema Manifestosu'ndan alınmış ve eğretileme ile ilgili yapılan "Öykümüzün kahramanlarından birinin kederli halini ifade etmek istiyorsak, bunu acı çekmenin çeşitli hallerini tarif etmek yerine, buna eşit bir ifadeyi kayalık ve kocaman bir dağın görüntüsü ile vermeliyiz."[379] Sinemanın otonom bir sanat olduğunu ve sahneyi taklit etmemesi gerektiğini belirten manifestonun ilk maddesi sinemasal analojileri kullanmak gerektiğini belirterek başlar. Sinemada eğretileme kullanımı sinemanın ilk örneklerinde görülecek kadar eski bir tarihe sahiptir. Méliès, kurmaca filmlerin ilk örneklerini veren kişi olmasının yanında, eğretileme

[375] Platon, **Gorgias,** Türkçesi: Mehmet Rifat-Sema Rifat, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006, s. 15-16.
[376] A.g.k., s. 27.
[377] Aristoteles, **Poetika,** Türkçesi: İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2005 (12. Bası), s. 59-60.
[378] A.g.k., s. 68.
[379] F.T. Marinetti vd…, "Fütürist Sinema Manifestosu", **Sinema Manifestoları,** Türkçesi: Pelin Özdoğru, Tuna Yılmaz, Uğur Karaböcek, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 2007, s. 35.

yaratmak için üst üste iki görüntüyü bindirmeyi ilk bulan kişidir. Buna karşın Breton Birinci Gerçeküstü Manifestosunda betimlemenin yararsızlığından bahseder. Sınırlı olduğundan dolayı Breton betimlemeden kaçar. Robbet-Grillet ise betimlemeye tam da bu nedenle değer verir. Nesnelere anlamları dışından değer yüklemez. Çünkü bu yaşamı da gerçeği de saptırmak olur. Ama gerçeküstücü eğretileme nesneler arasındaki bağlantıları koparark nesnel gerçekliği bozar. Buñuel'in *Endülüs Köpeği-Un Chien Andalou* filminde ay ile göz, ustura ile bulut arasında benzerlik kurulur. Bir öykü anlatmak, öyküyü etkili anlatmak amacını taşıyan yönetmenlerin sinemadan daha eski bir sanat dalı olan edebiyattaki bu söz sanatına başvurması şaşırtıcı değildir.

Kracauer'e göre film, fotoğraf gibi etrafımızdaki dünyayı kaydetme yarayan gerçekçi bir araçtır. Arhneim ise kameranın lensini bir tarafta diğer tarafa da insanın farklı algılamasını koyar. Sinemanın sanat oluşunu sınırlılıklarına bağlar. Ona göre sanat mekanik yeniden sunumu terk ettiği yerde başlar. Romancı ve ressam gibi, film yapımcısı gerçekliği kopyalayamaz. Arhneim film yapımcısının dönüştürdüğünü ve bu dönüştürmenin kaçınılmaz olarak orijinali bozduğunu düşünür. Sanatta değerli olan gerçek olana ne kadar yakın olduğuyla ilgili değildir.

Bu görüşlerin karşılaştırmasını yaparak sinemada eğretileme kullanımı üzerine şu ayrımı yapmak olanaklıdır. Eğer filmin gerçekliği birebir kopyalayan bir araç olduğu kabul edilirse o zaman sinemanın eğretileme yapmaya da uygun bir araç olmadığı kabul edilmek zorunda kalınır. Buna karşın filmi nesnenin sadece mekanik bir kaydı değil, onu anlam taşıyan bir biçime getirmek olduğu düşünülürse sinemada eğretileme kullanımı için sonsuz olanaklar vardır.

Noël Carroll, bir yazısında filmde kullanılan eğretilemeyi taşıdığı unsurları belirterek özetler. Carroll tanımında filmsel eğretilemenin fiziksel olarak birlikteliği mümkün olmayan en az iki unsur arasında gerçekleştiğini belirtir. İki unsurun belirgin biçimde bir araya gelmesi gerekir. Seyirci ve film yapımcısı arasında sanki bir gizli sözleşme vardır. Film yapımcısı figürün fiziksel olarak birlikteliği mümkün olmayanın yeniden sunumu olduğuna inanması ve film yapımcısının seyircinin figürün fiziksel olarak birlikteliği mümkün olmayanı sunulacağına inanması gerekir. Seyirci de aynı şekilde hem kendisi hem de yönetmenin fiziksel olarak birlikteliği mümkün olmayana

inanacağına inanır. Caroll bir başka özelliğe daha dikkat çeker. Film yapımcısının seyircisini fiziksel olarak birlikteliği mümkün olmayan öğenin/unsurun kastedilen bir kavramı ele almaya davet ettiğini ve izleyicinin de film yapımcısının fiziksel olarak mümkün olmayan en az iki unsuru kastedilen başka bir anlam, kavram nesne için ele alma davetini kabul ettiğine inanır.[380]

Sinema, eğretileme kullanmak isteyen yönetmene çok çeşitli olanaklar sunmaktadır. İki çekim arasındaki geçme biçimleri, ses, renk, müzik kullanımı, ileriye ve geriye dönüşler gibi değişik özellikler sinemada eğretileme yaratmak için kullanılır. Bergman'ın *The Shame* filminde seslerin; *Atları da Vururlar, Öyle Değil mi?- They Shoot The Horses, Don't They?* filminde ileriye sıçramaların gelecek için eğretileme oluşturması, *Savaş Tanrısı* adlı filmde silah sesinin kasa sesini alması ve birbirini çağrıştıracak şekilde kurgulanması örnek verilebilir. Bu projede denenen biçimin ilk önemli uygulaması Eisenstein'in *Grev-Stachka* filminde denediği koşut kurgudur. Muhbirleri tanıtmak için her birini bir hayvanla birlikte tanıtır. Filmin kıyım ve çözülme adını taşıyan son bölümlerinde birbirinden tamamen bağımsız iki olay seyirciye aynı çağrışımı hissettirmek için birlikte verilir. Hayvanların kesilmesi ve işçilerin grevinin bastırılması sahnesi kesme ile bağlanır. İki olay tek bir çağrışım için bir araya getirilmiştir: İşçiler acımasızca öldürülür. Sinema tarihinde filmlerle özdeşleşen unutulmaz eğretileme örnekleri erken dönemden itibaren verilmeye başlanır. *Film Kameralı Adam* filmindeki göz-kamera lensi, *Metropolis* filmindeki canavar-makine ya da daha yakın örneklerden Cronenberg'in kişi-videoplayer eğretilemesi ilk akla gelen örneklerden sadece bazılarıdır.

Projenin teması doğrultusunda tezin yazımı tamamlandıktan sonra, filmin çekim hazırlıklarına geçilmiştir. Çekim öncesi hazırlıklar yapılmış, birbirinden bağımsız iki ayrı olgunun filmin teması için filmde bir araya gelmesi tasarlanmıştır.

---

[380] Noël Carroll, "A Note on Film Metaphor", **Theorizing Moving Imaje,** Cambridge, Cambridge University Press, 1996, s. 218.

3.4- FİLMİN ÇEKİM ÖNCESİ HAZIRLIĞI

Projenin teması netleştikten ve bu yönde yapılan okumalar tamamlandıktan sonra tezin birinci ve ikinci bölümünün yazımı tamamlanmıştır. Tezin düşünsel ve biçimsel yapısının yazılması filmin çekim öncesi hazırlığının ilk aşamasıdır. Böylelikle projenin içeriğine ve filmin biçimsel yapısına bütünlüklü bir bakış açısının ortaya konması sağlanmıştır. Ardından projenin temasına uygun, tezde ortaya konan içerik ve biçimde filmin yaşama geçirilmesi için gerekli hazırlıklara geçilmiştir. Türkiye'de cam sanatı ile ilgilenen kişi ve kurumlar araştırılmaya başlanmıştır. Bu araştırma iki ana hatta ilerlemiştir. Birincisi cam sanatını daha iyi kavramak, camın doğasını gözlemlemek ve aşk olgusu ile karşılaştırma yapmak ikincisi ise projenin filmi için çekim yapılacak atölyenin belirlenmesini sağlamak.

Ön araştırma gezisi niteliği taşıyan bu çalışma sırasında değişik tekniklerle çalışan fabrikalar, sanatçıların atölyeleri ve Türkiye'nin tek cam sanat okulu yerinde gözlemlenmiştir.[*] Bu gözlemler sırasında cam üfleme tekniği ile yapılan cam yapımının aşk olgusunu ele almak açısından daha uygun olduğuna karar verilmiştir. Bu nedenle sıcak cam da denilen cam üfleme tekniği ile cam yapımının gerçekleştiği az sayıdaki atölyeden Cam Ocağı Vakfı ve Yakamoz fabrikasına birden fazla sayıda gidilmiş ve gözlem yapılmıştır.

Cam üfleme tekniği kullanılarak yapılan bir cam yapımının ana çatısını oluşturduğu senaryo çalışması tamamlanmış, Haziran 2008 tarihindeki tez izleme komitesine sunulmuştur. Ancak o tarihten sonra senaryonun gerektirdiği şekilde sıcak cam yapımının görüntülenme olanağı kalmamıştır. Cam Ocağı Vakfının talep ettiği ücretin yüksekliği ve ardından krizle sıcak cam atölyesinde üretime ara verilmesi, yazılan senaryonun hayata geçmesine engel olmuştur. Yakamoz fabrikası ise günlük üretimlerini etkilemeyecek şekilde dar olan mekânlarında sınırlı çekime izin vermiştir. Bu nedenle sıcak camın maliyetli bir üretim tekniği olması sonucu az sayıda bulunması

[*] Ön araştırma sırasında Burçin Evrim'in CamCam, Handan Aldoğan'ın Cam Kanatlar, Ruhcan Topaloğlu, Erkin Saygı'nın Cam Atelyesi, Berna Terziahmetoğlu'nun Kathre, Yasemin Aslan Bakırı'nın Camhane, Yakamoz Cam Fabrikası ve Cam Ocağı Sanat Okuluna gidilmiş; çok sayıda cam sanatçısı ile telefon ve mail yoluyla iletişime geçilmiştir.

nedeniyle filmin bütçesine uygun bir çekimin olanaklı olduğu başka atölyelerin aranmasına devam edilmiştir. Bu arayış sırasında cam üfleme tekniği ile oldukça benzer olan, cam üfleme tekniğinin minyatürü denilebilecek Alevle Çalışma (Lampworking) adı verilen bir başka teknik üzerinde düşünülmeye başlanmıştır. Ön araştırma gezileri sırasında değişik sanatçılar tarafından kullanılırken gözlemlenmiş olan bu teknik Cam Ocağı Vakfında da kullanılmaktadır. Mart 2009 tarihinde Cam Ocağı Vakfı ile bir kez daha iletişime geçilmiş; vakıftaki yetkililere Türkiye'nin ilk cam sanat okulu olması, mekânın film için doğal plato özelliği taşıması gibi nedenlerle vazgeçilmezliği anlatılmıştır. Bu girişim olumlu karşılanmıştır. Ancak sıcak cam atölyesinin kapalı olması nedeniyle ilk yazılan senaryonun uygulanması yine mümkün görünmemiştir. Cam Ocağı Vakfı'nın verdiği izin doğrultusunda Alevle Çalışma Tekniği ile çalışan Cam Boncuk Ustası Ahmet Özdeniz'in atölyesinde çekim yapmak için talepte bulunulmuştur. Ustanın projeye sıcak bakması ve alınan iznin etkisiyle bağış karşılığı Cam Sanat Okulunda çekim yapılması olanaklı hale getirilmiştir.

Ahmet Usta'nın kullandığı teknik önce ön gezi sırasında gözlemlenmiştir. Ön araştırma sırasında yaptığı işlerden biri melek, diğeri de semazendir. Ön gezi sırasında mekân da gezilmiştir. Riva kıyısında yeşillikler içinde her yanında camdan objelerin olduğu bu mekân kurmaca sahnelerin çekilmesi için de uygun bulunmuştur. Ön araştırma sonrasında yeniden bir sinopsis, treatmen, senaryo ve çekim senaryosu yazılması, çalışma planı yapılması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Ahmet Usta'nın cam boncuk atölyesinde alevle çalışma tekniği ile yaptığı melek figürünün filmin belgesel görüntülerini oluşturmasına karar verilmiştir. Filmin kurmaca görüntülerinin yine kadın ve erkek arasındaki bir aşk ilişkisi aracılığıyla anlatılması uygun görülmüştür.

Filmde iki temel mekân kullanılmıştır: Cam Ocağı Vakfı (kurmaca sahneler ve cam yapımı) ve dans sahnelerinin çekimi için stüdyo. Özel bir zaman duygusu verilmemiştir.

Filmin senaryosunda diyalog kullanılmamış; kadının sesi erkeğe yazdığı notun okunması sırasında duyulmuştur. Ayrılıklarına yol açan kaza sırasındaki kavganın sesleri ayrıca alınıp kurguda kullanılacak şekilde tasarlanmıştır.

Senaryoda müzik dans ve cam yapımına eşlik edecek şekilde tasarlanmıştır. Ancak seçimi çekim sonrasına bırakılmıştır. Müzik dışında ses efektlerinden yararlanılmıştır. Kavga ettikleri günün atmosferini vermek amacıyla yararlanılacak sesler de (yağmur sesi, araba sesi, çarpışma sesi v.b.) müzik gibi çekim sonrası aşamaya bırakılmıştır. Senaryo yazımı sırasında ses, sinemanın önemli bir öğesi olarak filmin bazı sahnelerinde görüntü yerine olayların açıklayıcısı olma işlevini yerine getirecek şekilde düşünülmüştür.

Filmde kadın ve erkek arasındaki aşk ilişkisini anlatmak için kurmaca öykünün ve cam yapımı sırasında çekilecek görüntülerinin yanı sıra kavga ettikleri güne ilişkin yağmurlu camın arkasındaki şehrin görüntülerine, Cam Ocağı Vakfındaki cam objelere, cam yapımını desteklemek için dans sahnelerine ihtiyaç duyulmaktadır. Senaryoda dans sahneleri cam yapımını ve aşkı anlatacak şekilde ve cam yapımı ile paralel kurgulanacak şekilde yazılmıştır. Kavga sahnesi, ses efektleri ve yağmurlu günde yapılacak çekimlerle öykü desteklenecektir. Dans sahnesi dansçıların hazırlayacağı koreografiden oluşacaktır. Dolayısıyla kurmaca görüntülerdir. Cam Ocağındaki camdan objeler ve yağmurlu bir günde yapılacak çekimler ise belgesel görüntüler olacaktır ve filmin atmosferini kurguda desteklemek için çekilmesi düşünülmüştür.

Filmin ana çatısını belirleyen cam yapımı camdan bir melek figürünün yapılmasıdır. Bu sahne hem aşk ve cam arasında ilginin kurulmasını sağlamıştır hem de özelde alevle çalışma tekniği hakkında genelde de cam yapımı hakkında bilgi vermektedir. Bu amaçla Ahmet Usta'nın camdan melek yapımının belgesel olarak baştan sona çekilmesine karar verilmiştir. Dans sahneleri, kavga sahnesinin sesleri ve kavganın edildiği güne dair ses ve görüntüler atmosferi desteklemek üzere yazılmıştır. Filmin kurmaca sahnelerinde bir kadın ve erkek arasındaki aşk ilişkisinden yararlanılması düşünülmüştür. Kadın ve erkek yaşamdan beklentilerinin uyuşmaması sonucu ilişkilerini sürdürmeyi beceremeyecekler, birbirlerini kıracaklar ve bu kırıklığın onarılamayacağını düşündüklerinden dolayı ayrılacaklardır. Senaryoda kadın ve erkek arasındaki ilişkinin zamansallığı senaryoda kronolojik olarak değil, ilişkinin bitiş anıyla birlikte başlamıştır. Filmin giriş ve sonuç bölümlerinin kurmaca olmasına dikkat edilmiş, gelişme bölümünün ise cam yapımından oluşması düşünülmüştür. Filmin

düğüm bölümünün ilişkilerindeki kırılmayı çağrıştırması için kırılma sesi ile pekiştirilmesi sağlanmıştır. İlişkilerinin kırılma noktasını oluşturan tartışmanın, fikir ayrılığının giderek kavgaya dönüşen sesleri cam yapımı görüntülerinin üzerine bindirilecek şekilde planlanmıştır. Bu sesler trafikte yağmurlu bir günde olduklarını hissettirecek görüntü ve ses efektleriyle birlikte tasarlanarak yazılmıştır. Filmin düğüm bölümünün çözülmesi de güçlü bir kırılma sesi ile pekiştirilmiş, görüntü yerini melek yapımının tamamlanmasına bırakmıştır. Cam yapım görüntülerinin gerek dans sahneleriyle birlikte kurgulanmasıyla cam-aşk arasındaki ilgi pekiştirilmeye çalışılmıştır. Bu pekiştirme ayrıca görsel olarak da aşk ve cam arasındaki benzerliğe dikkat çekmek için gerekli görülmüştür. Dans sahnelerinin koreografisini oluşturacak dansçılar kendi sahne hazırlıklarını cam yapımına uygun yapılacak özgün film müziğinin bestelenmesinin ardından o müziğe göre yapacaklardır. İlişkinin kırılması ve camdan melek figürünün yapımının tamamlanması arasındaki zıtlığın altı çizilerek temanın 'kırılırsa eskisi gibi olmaz' vurgusu güçlendirilmeye çalışılmıştır.

Ahmet Usta'nın yaptığı melek figürü senaryoda ayrıca kadın ve erkek arasındaki ilişkide kullanılmıştır. Camdan yapılan bir melek figürünün kadının ayrılmayı düşündüğü için erkeğe ayrılık notu ile verdiği son hediye olması sağlanmıştır. Kadın ve erkeğin yaşam projelerindeki uyumsuzluk kadının hamile olması, bebek istemesi erkeğin ise bunu istememesi nedeniyledir. Yağmurlu bir günde erkek araba kullanırken kadınla bu sorunu tartışmaları giderek kavga etmeleri kaza geçirmelerine ve kadının bebeğini düşürmesine yol açmıştır. Bu kayıp sonrası kadın ilişkiye devam edemeyeceğine karar vermiştir. Artık önlerinde kadının kaybı, kayba neden olan kazaya yol açan tartışmada farklı yaşam projelerinin çarpışması durmaktadır. Bu çatışma sonrasında geçmişin izi onları bu acıyla daha da parçalayacaktır. Kadın erkeğe her baktığında kaybını hatırlayacak, erkek de kadının bunu hatırladığını bilecektir. Bu kırılma onların eskisi gibi bir ilişki sürdürmelerini imkânsız kılmıştır. Bu nedenle camdan bir melek kadın tarafından erkeğe bu duygularını anlatmak için de verilen bir son hediye olarak kullanılmıştır. Cam yapımının belgesel değeri dışında ustanın yaptığı melek figürü senaryoda kullanılırken ilişkilerinde bir başka anlam taşıması sağlanmıştır. Kadının kavga ettikleri sırada bebeğin adını Melek koymayı istediği altı çizilmeden

seyircinin kulağına çalınacak; kadının yazdığı notta biraz daha vurgulanacak; filmin sonunda erkek kadının notunu ve meleği kutudan çıkarınca seyirciye gösterilecektir. Böylece üç katmanlı bir yapı kurulmuştur. Birincisi cam eğretilemesi ile aşk arasında ilginin kurulması sağlanmıştır. İkincisi camdan bir figürün yapılması ile ilişkilerinin kırılma noktasının üst üste gelmesi ile zıtlık yoluyla ilgi kurulmuştur. Üçüncüsü ise ilişkilerinin kırılmasına yol açan kavgada kadının bebeğin adının Melek koymayı düşünmesi ve kavga yüzünden kaza geçirip bebeği düşürmesi sonucu camdan yapılan bir melek figürünü ayrılık notu ile birlikte erkeğe vermesi meleğin ilişkilerinin özel simgesi olmasını sağlamıştır. Kadının yazdığı notun aşk ilişkisinin cam ile olan benzerliğine gönderme yapacak içerikte olmasına dikkat edilmiştir.

Filmin kısa metrajlı olması nedeniyle ayrılırken kadının erkeğe yazdığı not, kadın ve erkeğin kavga ederken söyledikleri sözler, kadının notu yazdığı ve erkeğin de notu okuduğu sahneden faydalanmış, arabadaki yağmurlu kaza sahnesini çağrıştıracak çekimler, ses efektlerinden yararlanılmıştır. Filmde özellikle kadın ve erkekle özdeşleşme yerine durumla seyircinin baş başa kalmasına, aşk ilişkisinin cam sanatı ile birlikte düşünülmesini sağlayacak şekilde senaryonun yazılmasına özen gösterilmiştir.

Senaryo kurgusunda ön araştırma yapıldığı için mekânın doğal sesi, mekânda bulunan camdan rüzgâr çıngırağının sesi, yağmurlu günde araba kullanırken şehrin doğal sesi, kırılma sesi ve cam yapımının doğal sesinden yararlanılması düşünülmüştür. Müziğin cam yapımı görüntüleri kurgulanırken filmin taşıyıcı ritmi olması planlanmıştır. Kadın ve erkeğin tartışması sırasındaki sesleri dışında kadının notu yazan kişi olarak sesi kullanılmıştır.

3.5- FİLMİN ÇEKİM AŞAMASI

Filmin belgesel görüntüleri cam yapımı görüntülerinden; kurmaca görüntüler ise kadın ve erkeğin sahneleri ile dans sahnelerinden oluşmaktadır. Filmin senaryosunda sadece ses ile verilecek olan kavga sahnesine ek olarak yağmurlu bir günde araba camının arkasından görülen şehir görüntülerinin çekilmesi uygun görülmüştür. Bu

görüntüler kurguda değerlendirilecektir. Dans sahneleri kurmaca, yağmurlu günde alınacak görüntüler ve Cam Ocağı Vakfı'ndaki camdan objeler belgesel görüntülerdir.

Film alınan izin doğrultusunda Cam Ocağı Vakfındaki Ahmet Özdeniz'in Cam Boncuk Atölyesinde çekilmiştir. Ahmet Ustanın atölyesi iç mekândır. Atölyenin çekim yapmaya elverişli hale gelmesi için hem camdan gelen ışığın önlenmesi hem de ustanın çalışma masasında bulunan ve görülmesi istenmeyen objelerin üstünün örtülmesi gerekmiştir. Kameranın göreceği açıya göre siyah bir fon bezi kullanılmıştır. Ayrıca odaya en fazla ışığın girdiği yere koyu renk perde asılmış, oradan gelen ışık tamamen kesilmiştir. Böylece sadece cam yapımının aydınlatılması sağlanmıştır. Camın alevde şekillenmesi ve baştan sona yapımı kaydedilmiştir. Çekimde Canon XL H1 model kamera kullanılmıştır. Atölyedeki çekimlerde 1 tane 200 HMI ışık yeterli olmuştur.

Cam yapımının gerçekleştiği masada üç ayrı açıdan üç kere baştan sona çekim yapılması istenen malzemenin toplanması için yeterli olmuştur. İlk çekim genel planda ustanın masasının tam karşı açısından yapılmıştır. İkinci çekim melek yapan ustanın arkasından, ilk çekimin karşı açısından yapılmış; ilk açıdan görülemeyen cam yapımının aşamalarının çekilmesi sağlanmıştır. Üçüncü melek yapımında ise detaylar yakalanmaya çalışılmıştır.

Cam yapımının kendisine odaklanıldığı için ustanın kendisi görüntülenmemiş, cam yapımının nasıl olduğu ile ilgili röportaj yapılmamıştır. Filmin çekim aşamasında özellikle cam yapımının ve dans sahnelerinin birlikte kurgulanacağı göz önüne alınmıştır. Bu bağlamda gerek aydınlatma, gerek çekim ölçekleri ve açıları seçilirken cam yapımının ve dansın kendisine odaklanarak cam ve aşk arasındaki ilişkiye dikkat çekilmesi sağlanmıştır. Kamera sabit tutulmuş, cam yapımı çekimlerinde hareket gerektikçe takip edilmiştir. Benzer bir çekim anlayışı dans sahnesi için de geçerli olmuştur.

Dans sahnelerinin çekimi için öncelikle koreografiyi hazırlayacak ve filmde yer almayı kabul edecek sanatçıların bulunması gerekmiştir. Filmin kadın ve erkek sahnelerinin çekimi, yağmurlu bir günde arabadan yapılan çekimler tamamlandıktan sonra İstanbul Devlet Opera ve Balesinde görevli iki bale sanatçısı ile çalışmaya karar verilmiştir. Ön hazırlık aşamasında projenin teması anlatılmış, filmin müzikleri üzerine

karşılıklı fikir alışverişinde bulunulmuştur. Bale sanatçılarına cam yapım görüntüleri izlettirilmiş; bu görüntülere göre hazırlanacak koreografi için fikir düzeyinde projenin içeriği ile ilgili metinler verilmiştir. Sanatçılar cam yapımının baştan sona sürecine paralel olarak beş ayrı bölümden oluşan bir koreografi hazırlamışlardır. Müzik seçiminde ise bale sanatçılarının önerileri arasından bir seçim yapılmıştır. Edward Elgar'ın Cello konçertosu hem cam yapımının evrelerine hem de filmin temasına uygun olması nedeniyle tercih edilmiştir. Müzikteki keder, koreografinin beş bölümden oluşan yapısına uygun inişli çıkışlı bölümler duyguları, aşk ilişkisinin oluşmasındaki çatışmaları, uyumu, uyumsuzluğu, olmayı, olamamayı çok içli bir biçimde duyumsatmıştır. Bale sanatçılarının bu müziğe göre ve cam yapımının görüntülerini izleyerek hazırladıkları 2'50'' süren bir koreografi filme uygun bulunmuş ve çekim hazırlıklarına geçilmiştir.

Dans sahneleri İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi stüdyosunda çekilmiştir. Yine Canon XL H1 kamera kullanılmıştır. 2 tane 1,2 KW HMI, 2 tane 575 W HMI ışık kullanılmıştır. Her birinin önüne düfüzyon filtre konulmuştur. Sol öndeki ışık strafordan yansıtılmıştır. Stüdyonun dört bir yanı siyah fon bezi ile kapatılmıştır. Arkadaki iki ışık ayağı sanatçılara dans edebilecekleri daha fazla alan yaratılması ve kameranın ışık ayaklarını görmemeleri için siyah fon bezinin arkasına gizlenmiştir. Dans sahneleri çekilirken beş ayrı bölümden oluşan koreografileri beş ayrı bölüme, dansçıların deyimiyle cümleye ayrılarak çekilmiştir. Her bir cümle için ayrı ayrı genel, boy, göğüs ve yakın çekim ölçekleri tercih edilmiştir. Cümlelerin bağlantı yerleri ayrıca detay çekim ölçeğinde kameraya alınmıştır.

Kurmaca sahneler için Cam Ocağı Vakfı'ndaki iki ayrı doğal mekândan yararlanılmıştır. Bu iki mekân da Cam Ocağı Vakfı'na ait oldukları için değil, sadece çekime uygun mekânlar oldukları için seçilmiştir. Kurmaca sahneler dışında mekândaki camdan objeler, mekândan detaylar kurguda yararlanmak üzere çekilmiştir.

Kadın ve erkeğin olduğu kurmaca sahnelerde benzer bir yaklaşım tercih edilmiştir. Kamera hareketli değildir. Çünkü kadın güçlü bir çatışma yaşadıktan sonra ayrılmaya karar vermiş ve ayrılık notunu yazmak için dere kıyısına gelmiştir. Erkeğin sahnesi de notu okuyup camdan meleği aldığı sahnedir. Dolayısıyla dans ve cam

sahnelerinde detay çekimler ve aydınlatmayla dans ve cam yapımına dikkatin çekildiği sahnelerin yerine kurmaca sahnelerde farklı bir yöntem izlenmiştir. Yine kamera sabit tutulmuştur, sadece erkek ve kadın için birer planda kameranın objektif hareketinden yararlanılmıştır. Kadının ve erkeğin bulunduğu mekândan soyutlanarak, kendi yaşamlarının muhasebesini yaptıkları bu planda kamera yavaş yavaş yüzlerine yaklaşmıştır (zoom in yapılarak). Kadın ve erkeğin diğer planlarında ikisini de içinde bulundukları çevre içinde gösterecek uzaklıkta planlar tercih edilmiş, sadece duygularını seyirciye geçirmek için yakın yüz planlara başvurulmuştur. Özellikle kadının erkekten ayrılmak üzere notu yazmak için geldiği bu mekândan doğal bir plato olarak yararlanılmıştır. Hem erkek hem de kadının planlarında yakın yüz planların yanı sıra mektup, melek ve mektubun konduğu kutu, meleğin kutudan çıkarılması ve melek yakın planda çekilmiştir. Cam ocağı vakfında kadın ve erkeğin sahnelerinde doğal ışıktan yararlanılmış; sadece fazla gelen ışığın kesilmesi için gereken yapılmıştır.

Filmin atmosferini desteklemek için senaryoda belirtilen kavga sahnesi için İstanbul'da yağmurlu bir günde araba içinden şehir görüntüsü, cama yağan yağmur damlası görüntüleri çekilmiştir.

Mekânın yeşillikler içinde nehir kıyısında olmasından dolayı kadın ve erkeğin toprak tonlarında giyinmesi istenmiştir. Aksesuar olarak sadece kutu içinde melek, kadının erkeğe yazdığı not kullanılmıştır. Mekândaki camdan objeler kurguda kullanmak üzere çekilmiştir. Cam Ocağı Vakfında kadının sahnelerinde dere kıyısındaki rüzgâr çıngırağı ayrıca çekilmesinin dışında kadının notu yazmadan önce yanından geçerken dikkatini çeken bir obje olarak ön araştırma gezisinde çekim senaryosuna dâhil edilmiş ve çekilmiştir.

Kadının duygularının tam tersini yansıtan mekânın, doğanın doğal sesi, Cam Ocağı Vakfındaki camdan rüzgâr çıngırağının sesi ile cam yapımı sırasındaki sesler kaydedilmiştir. Ayrıca kadının ve erkeğin kavga ederken söylediği sözler, kadının yazdığı notun seslendirilmesi çekim sonrasına bırakılmıştır. Yağmur sesi, korna sesi, trafikteki ortam sesleri ses efektleri ile destelenecektir. Filmin bu sahnesi için gereken güçlü bir çarpışma ve kırılma sesi, ortam sesleri ile birlikte çekim sonrası aşamasına bırakılmıştır.

3.6- FİLMİN ÇEKİM SONRASI AŞAMASI

Filmin çekim aşaması tamamlandıktan sonra ses kaydı gerçekleşmiştir. Kadının erkeğe yazdığı mektubun kadın tarafından okunması ve erkek ile kadın arasında yaşanan tartışmanın sesleri ses stüdyosunda alınmıştır. Ardından filmin kurgusuna geçilmiştir. Filmin çekim aşamasında senaryoda belirtilen tüm malzemeler çekilmiştir. Bu malzemeler kurmaca ve belgesel olmak üzere iki ayrı grupta toplanabilir. Cam yapımı görüntüleri ile erkek ve kadının kavga ettiği güne ait olan yağmurlu bir günde çekilen araba sahnesi belgesel görüntülerdir. Dans sahnesi ile filmin kadın ve erkeğe ait olan sahneleri de kurmaca sahnelerdir.

Bu görüntülerin yanı sıra araba sahnesindeki atmosfer için ses efektlerinden yararlanılması düşünülmüştür. Kadının mektubu yazmaya geldiği mekânın ortam sesi için de kent içindeki parklara ait sesler yeterli görünmüştür. Ses efektlerinden özellikle yararlanmak gerekmiştir. Çünkü filmin bütçesinin yetersizliği nedeniyle kameranın mikrofonu dışında ses ekipmanı kullanılmamıştır. Sadece çekim aşamasında kaydedilen rüzgâr çıngırağının sesi kurguda kullanılabilmiştir. Kadının yazdığı mektubun kadın tarafından seslendirilmesi, kadın ve erkek arasındaki tartışmanın sesi, ortam sesleri ve filmin müziği olan çello konçertosu filmin ses malzemesini oluşturmaktadır.

Filmin kurgusunda Final Cut programı kullanılmış; film HD kurgulanmış; sonradan Pal sisteme dönüştürülmüştür (convert edilmiştir). Filmi kurgularken öncelikle filmin senaryosu göz önüne alınmıştır. Yazarken düşünülen tüm planlar çekilmiştir. Filmin kurmaca sahneleri olan kadın ve erkeğin planları doğal ışıkta Cam Ocağı Vakfı'nın doğal atmosferinde çekilmiştir. Doğal ışıktan yararlanılmıştır. Cam ve dans sahnelerinde ise birlikte kurgulanacağından dolayı benzer bir çekim planı uygulanmıştır. Mekândaki doğal seslerden istenmeyen sesleri ayıklamak yerine doğal mekâna yakın ses efektleri bulunmuştur. Kadının sesi ve kadın ile erkek arasında yaşanan tartışmanın sesleri filmin öyküsünü anlatmak için çekim sonrası kaydedilmiştir. Kadın oyuncunun profesyonel olması nedeniyle kendi sesi tercih edilmiş; erkek sesi için ise erkek oyuncu yerine yine profesyonel bir seslendirme sanatçısı ile çalışılmıştır.

Film kurgulanırken büyük oranda senaryo kurgusuna sadık kalınmıştır. Ancak filmin malzemesine göre bazı değişiklikler yapılmıştır. Film senaryodaki gibi kadının erkeğe ayrılık notunu yazdığı mekâna gelişi ile başlar. Senaryoya göre ilk sahne şöyledir:

Kadın gelir, masaya oturur ve mektubu yazmaya başlar. Kadının sesi (mektubu okumaktadır). Jenerik girer ve filmin adı yazar. Filmin çekim aşamasında ise senaryodan biraz daha farklı olarak doğal mekândan yararlanılmış; mekândaki rüzgar çıngırağı, sazlık, nehir, iskele görüntüleri çekilmiştir. Mekânın kadının iç duygularını yansıtmasına elverişli olan atmosferinden yararlanılmış; masaya oturana kadar olan mizanseninin aralarına mekândan alınan bu görüntüler konulmuştur. Bu planlar kadının gözünden verilmiş; mekân kadının iç dünyasını anlatmaya katkı sağlayacak şekilde kullanılmıştır. Filmin adı bu ilk sahnedeki ilk iki plan arasında yazılmıştır. Mekânın dinginliğinden kadının ruh halinin seyirciye verilmesine katkı sağlayacak şekilde yararlanılmıştır. Filmin 10 dk. olan süresinin ilk 2'dk.'sı filmin giriş bölümüne ayrılmıştır.

Cam görüntüleri ve dans sahnesi senaryoda yazıldığı gibi paralel kurgulanmıştır. Fakat kadının mektubu yazdığı sahneye dans ve cam görüntülerinin tamamı gösterildikten sonra geri dönülmüştür. Kadının iç dünyasını, sevgilisi ile yaşadığı ilişkiyi ve aşk olgusuna ilişkin düşüncelerini toparlamaya çalışırken yazdığı ayrılık notunun ilk bölümü dans ve aşk görüntülerinin gösterilmesine denk düşer. Mektubun ikinci bölümü ise ayrılmaya karar verdiğini anlattığı bölümdür. Dans ve aşk görüntülerinden sonra tekrar kadının olduğu sahneye geri dönülür. Bu sahneyi yağmurlu günde kaza yaptıkları ve tartıştıkları sahne takip eder. Kavga sahnesinden sonra kadın mektubun geri kalanını yazmıştır. Bu bölüme ait sesler duyulur. Seyirci de ilişkinin kırılmış olduğu için bitmesi gerektiğine ilişkin kadının düşüncelerine ortak olur. Bu sahnede kutunun içinde melek olduğu gösterilmez. Filmde jenerik öncesinde son görülen plan kadının mektubu kutuya koyduktan sonraki plandır. Bu plandan sonra jenerik girer. Erkeğin planları kutudan meleği ve notu çıkarmasından ibarettir. Bu nedenle filme katkı koyan sanatçıların isimlerinin geçtiği jeneriğin ilk bölümü ile paralel kurgulanmıştır. En son meleğin yakın planı ve erkeğin notu okuduğunun

anlaşılması için mektubun az bir bölümünün göründüğü son plandan sonra jenerik akmaya başlar. Kavga sahnesi, kadının mektubu okuması, erkeğin mektubu ve meleği alması arasındaki bağlantılar kurgu aşamasında kesinleşmiştir. Kadının mektubu yazarken düşünceleri doğrultusunda sırasıyla cam ve dans ardından kavga sahnesi gelmiştir. Öykünün neden sonuç ilişkisi kurulduktan sonra film bitmiş; jenerik bu nedenle erkeğin mektubu ve meleği aldığı son sahne ile birlikte kurgulanmıştır.

Film kurgulanırken kadın ve erkeğin planlarında mekân içinde gösterildikten sonra yakın yüz planlara kesme yapılmış; gerektikçe mektup, melek, kutu detayları kullanılmıştır. Genelde 'cut' ile geçiş yapılmıştır. Kadının mektup yazmaya başlamadan önceki planlarının arasına özellikle mekândan çekilen görüntüler (sazlık, iskele, dere) yerleştirilmiştir. Mekânın dinginliği, yalnızlığı, sessizliğinin kadının aldığı önemli karar öncesindeki duygularını seyirciye geçirmek için ve duygularını betimlemeye yardımcı olmak açısından kullanılmıştır. Kadının planından cama geçerken tercih edilen 'flash dissolve' cam ve dans görüntüleri arasında da içeriğe uygun olduğundan tercih edilmiştir.

Filmde diyalog kullanılmamıştır. Kadının yazdığı mektup kadının sesiyle verilmiştir. Kadın yazmaya başladıktan sonra mektubun içeriğini anlatan cam ve dans görüntüleri ile birlikte duyulmaya başlar. Müzik kadının iç dünyasını seyirciye anlatmadan az önce başlar. Dans ve cam görüntüleri boyunca devam eder. Tekrar kadının sahnesine dönüldüğünde kesilir. Kadın mektubu yazdıktan sonra yeniden başlar; jenerik boyunca devam eder. Kavga sahnesinde çekim sonrası ses stüdyosunda kaydedilen tartışmanın sesleri kullanılmıştır. Gerek Cam Ocağı Vakfı'nda yapılan çekimlerde gerek de araba içindeki sahnelerdeki istenmeyen sesler nedeniyle kullanılamamıştır. Ses efektleri ile atmosfer yaratılmış; kullanılan aksesuarların sesleri ile desteklenmiştir (çanta açma, kutuyu açma, kutuyu çantadan çıkarma, yürürken çıkan ayakkabı sesi v.b.).

Görüntü ve ses kurgusu yapıldıktan sonra iki ayrı nedenden dolayı renk düzeltmeleri yapılmıştır. Birincisi video kameralarda genelde yaşanan kırmızılık sorunu nedeniyle renk değerleriyle oynanmış; kırmızılık alınmış ve görüntünün keskinliği arttırılmıştır. İkinci nedeni ise, cam ve dans görüntülerinin paralel kurgulanmasından

sonra ikisi arasındaki içsel anlamın altını çizmek içindir. Dans sahnelerinde ‘highlight’, ‘black’ ve ‘mid’ değerleriyle oynanmıştır. Daha sonra ‘softfocus’ verilmiştir. Ardından ‘glow’ efektlerinden biri olan ‘overdrive’ tercih edilmiştir. Böylece ‘highlight’lerde kırmızı öne çıkarılmıştır. Son olarak da ‘silk’ efekti ile görüntüdeki çiğlik yok edilmiştir. Kurgunun ardından renk değerleriyle oynanmasının nedeni, cam ve dans görüntüleri arasındaki görsel uyumu sağlayarak içerikteki benzerliğe dikkat çekmektir. Bale sanatçılarının alev karşısında dans ediyormuş izlenimi yaratılmaya çalışılmış, cam yapımı görüntülerine benzemesi istenmiş; dans ve cam görüntüleri arasında uyumlu bir bütünlük sağlanmasına çalışılmıştır. Görüntüleri bağlarken kullanılan ‘flashdissolve’ de bu benzerliği pekiştirmek için oldukça verimli bir tercih olmuştur. Seçilen dans ve cam planlarının içeriğinin de birbirine uygun olmasına; kadının erkeğe yazdığı mektuptaki satırları da çağrıştırmasına ayrıca dikkat edilmiştir.

SONUÇ

Belgesel ve kurmaca filmlerin ilk örnekleri sinema tarihindeki ilk yol ayrımına işaret eder. Lumière Kardeşlerin belge filmlerinin ardından Méliès'in çektiği filmler bu yol ayrımının ilk örnekleridir. Sinema sanatı geliştikçe belgesel ve kurmaca film örnekleri bu ayrımı belirginleştirmiştir. Ancak gerek film yapım biçimleri, sinema teknolojisindeki değişimler gerek de sinema-seyirci arasındaki ilişkilerdeki gelişmeler bu yol ayrımını hep tartışılır kılmıştır. Sinema-toplum ilişkilerinden giderek film yapım sürecine, filmin üretim araçlarına ve seyircinin filmi nasıl algıladığına eğilen kuramcılar belgesel ve kurmaca film arasındaki çizgiyi de sorgulamışlardır. Derinlikli tartışmalara ek olarak çok geniş bir yelpazede çeşitlenen film örneklerinin üretilmesi sinema tarihinin başlangıcındaki net ayrımın yapılmasını güçleştirmiştir. Belgesel film üzerine yapılan tartışmalara bakıldığında hem üzerinde uzlaşılan bir tanımlama yapmak hem de üretilen filmlerin çeşitliliği nedeniyle belgesel filmin sınırlarını çizmek zorlaşmıştır. Özellikle kurmaca film ile birlikte düşünüldüğünde filmin üretim sürecinin ardında seçme ve düzenlemeyle nesnel olan araçtan bağımsız filmin yaratıcısının bulunması belgesel filmi de gerçeklerden yola çıkarak öznel bir inşa etme süreci olarak tanımlamayı zorunlu kılmıştır. Sinema kuramcılarının sadece belgesel filmi tanımlarken değil aynı zamanda belgesel filmin bir akım, bir tür, bir gelenek olup olmadığı konusunda da farklı fikirleri bulunmaktadır. Gezi filmlerinden, eğitim filmlerine, bilimsel filmlerden, tarihsel filmlere uzanan geniş yelpazedeki film örnekleri sinema kuramcılarının kurmaca filmin karşısındaki tüm filmleri aynı potaya koyup koymama konusunda oldukça farklı görüşler ileriye sürmelerine neden olmuştur.

Proje kurmaca ve belgesel filmi iki ayrı film kategorisi olarak ele almış, tartışmalı olan iki ayrı film kategorisinin sınırlarına dair bir önerme sunmuştur. Seyirciye izlediği görüntülerin gerçek mi? kurmaca mı olduğunu sordurmadan ve filmde bu yönde muğlâk bir alan yaratmadan belgesel ve kurmaca görüntülerin bir arada kullanılmasını denemiştir. Kaynaşma kelimesinin ayrılmayacak şekilde birleşme, birbirine iyice uyma anlamı göz önüne alınarak yarı belgesel yarı kurmaca filmlerdeki

gibi belgesel ve kurmaca görüntüleri birlikte/yan yana kullanmak yerine iç içe geçirmeyi, kaynaştırmayı hedeflemiştir.

Belgesel ve kurmaca görüntüleri kaynaştırma fikri filmin içeriğinin biçimini belirlemesi sonucu doğmuştur. Aşk olgusu 'Aşk cam gibidir, kırılırsa eskisi gibi olmaz' teması ile kısa metrajlı bir filmle ele alınmış; aşk ve cam arasında benzerlik olduğu öne sürülmüştür. Aşk ve cam arasındaki benzerlikten biri olan kaynaşma ilkesi de filmin biçimini belirlemiştir. Aşkın alanına girmek, insanlık tarihinin alanına girmek demektir. Bu bakımdan aşk sosyolojiden felsefeye, estetikten psikolojiye, tarihten dine kadar çok çeşitli alanlarda dolaşmadan kavranamayacak bir serüvene benzer. Aşk üzerine yapılan araştırmada sayısız tanımlama ve yaklaşımla karşılaşılmış; bu projeyle de aşk olgusuna farklı bir bakış açısı sunulmuştur. Cam sanatının yapım süreci, cam malzemesinin özelliği, camdan yapılan bir objenin kendisi ile aşk olgusu, aşk ilişkisinin doğası arasında bir benzerlik olduğu ortaya konmuştur. Aşk ve cam arasında farklı malzemelerin bir araya gelebilmeleri, bir araya gelirken bir olabilmeleri, yeni ve yaratıcı bir dünya yaratabilmeleri, bu dünyanın özel bir evren oluşu, bu evrenin oluşması sırasındaki mücadele, bu mücadelenin sonucunda yaratılan evrenin biricik olması, yaratıcı olması, yeni bir yaşam projesi gibi insanı sarmalaması, kırılgan oluşu gibi çok sayıda benzerlik söz konusudur. Film bu benzerliğe dikkat çekmek amacıyla aşk ilişkisini kurmaca, cam yapımını da belgesel görüntülerle anlatmıştır. Bu görüntülerin kaynaştırılabilmesi için belgesel görüntülerin eğretileme olarak kullanılmasının gerekli olduğu sonucuna varmıştır. Belgesel görüntülerin eğretileme olarak kullanılması sonucu birbirinden bağımsız iki olgu arasında anlamsal düzeyde bir ilgi kurulmaktadır. Cam aşk anlatan bir olguya dönüşmektedir. Belgesel görüntülerdeki cam yapımı görüntüleri sadece cam yapımı hakkında fikir vermemektedir; cam nitelik değiştirerek aşkı anlatan, aşk için de anlamlı görüntülere dönüşmektedir. Seyircinin kafasında aslında hiç kaydedilmeyen, gösterilmeyen bir düşüncenin de belirmesini sağlamıştır. Eğretileme kullanılarak aşk ve cam arasında kurulan anlamsal düzeydeki benzerlik ilişkisi, filmin çekim ve kurgu aşamasında bu yönde gösterilen özenle, filmin görüntülerini iç içe geçirmiş; birleştirmiş, kaynaştırmıştır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

ABİSEL, Nilgün, **Sessiz Sinema,** İstanbul, Om Yayınevi, 2003 (2. Bası).

ALBERONI, Francesco, **Aşk Kapıyı Çalınca,** Türkçesi: Emre Bayoğlu, İstanbul, Literatür Yayınları, 2006.

ALBERONI, Francesco, **Seni Seviyorum,** Türkçesi: Gül Batuş, İstanbul, Literatür Yayınları, 2007.

ALİ, Sabahattin, **Değirmen,** İstanbul, Cem Yayınevi, 1994 (6. Bası).

ANDERSON, Linday, "Free Cinema", **Non-Fiction Film Theory and Criticism,** Ed. by. Richard Meran Barsam, New York, E.P. Dutton & Co., Inc., 1976, s: 70-74.

ANDREW, Dudley J, **Sinema Kuramları,** Türkçesi: İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000.

ARISTOTELES, **Metafizik,** Türkçesi: Ahmet Arslan, İstanbul, Sosyal Yayınları, 1996 (2. Bası).

ARISTOTELES, **Nikomakhos'a Etik,** Türkçesi: Saffet Babür, Ankara, Ayraç Yayınları, 1998.

ARISTOTELES, **Poetika,** Türkçesi: İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2005 (12. Baskı).

ARENDT, Hannah, **İnsanlık Durumu,** Türkçesi: Bahadır Sina Şener, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006 (3. Bası).

ARUOBA, Oruç, **İle,** İstanbul, Metis Yayınları, 2002 (3. Bası).

ARNHEIM, Rudolf, **Sanat Olarak Sinema,** Türkçesi: Rabia Ünal, Ankara, Öteki Yayınevi, 2002.

ASAF, Özdemir, **Bir Kapı Önünde,** İstanbul, Adam Yayınları, 1994 (10. Bası).

AYSAN, Behçet, "Aşk İçin Prelüdler 4", **Aşk ve Sevda Şiirleri Antolojisi,** Der.: Erdoğan Söyümez, İstanbul, Dal Yayınları, 1991 (2. Bası).

BACON, Francis, **Denemeler,** Türkçesi: Akşit Göktürk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998.

BADIOU, Alan, **Sonsuz Düşünce,** Türkçesi: Işık Ergüden-Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.

BALAZS, Bela, "The Faces Of Men", **Theory of Montage,** Ed. by. Richard Dyer MacCann, NewYork, E.P.Dutton&Co., Inc., 1966, s: 149-153.

BARNOUW, Eric, **Documentary: A History of the Non-Fiction Film,** Oxford, Oxford University Press, 1993 (2nd Revised Edition).

BARSAM, Richard Meran, "The Non-Fiction Film Idea", **Non-Fiction Film Theory and Criticism,** Ed. by. Richard Meran Barsam, New York, E.P. Dutton & Co., Inc., 1976, s: 13-18.

BARTHES, Roland, **Bir Aşk Söyleminden Parçalar,** Türkçesi: Tahsin Yücel, İstanbul, Metis Yayınları, 2005 (3.Bası).

BARTHES, Roland, **Camera Lucida,** Türkçesi: Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 2000 (3. Bası).

BATAILLE, Georges, **İç Deney,** Türkçesi: Mehmet Mukadder Yakupoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, (3. Bası).

BATAILLE, Georges, **Erotizm,** Türkçesi: Mehmet Mukadder Yakupoğlu, Ankara, Bilkamat Yayınları, 1993.

BAZIN, André, **Çağdaş Sinemanın Sorunları,** Türkçesi: Nijat Özön, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1995 (2. Bası).

BAZIN, Andre, **Sinema Nedir?,** Türkçesi: İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000.

BENJAMIN, Walter, **Pasajlar,** Türkçesi: Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004 (5. Bası).

BLANCHOT, Maurice, **İtiraf Edilemeyen Cemaat,** Türkçesi: Işık Ergüden, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997.

BLONDEL, Eric, **Aşk,** Türkçesi: Esra Özdoğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002.

BLUEM, A.William, "The Documentary Idea: A Frame of Reference", Ed. by.: Richard Meran Barsam, **Non-Fiction Film Theory and Criticism,** New York, E.P. Dutton & Co., Inc., 1976, s: 75-79.

BADIOU, Alain, **Sonsuz Düşünce,** Türkçesi: Işık Ergüden, Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.

BONITZER, Pascal, **Bakış ve Ses,** Türkçesi: İzzet Yasar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995.

BONITZER, Pascal, **Kör Alan ve Dekadrajlar,** Türkçesi: İzzet Yasar, Metis Yayınları, İstanbul, 2006.

BOTTÉRO, Jean, "Her şey Babil'de Başladı", **Batı'da Aşk ve Cinsellik,** Der. Georges Duby, Türkçesi: Ayşen Gür, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.

BRANDEN, Nathaniel, **Aşkın Psikolojisi,** Türkçesi: Koray Durak, İstanbul, Kuraldışı Yayınlar, 1990.

BURCH, Noel, "Two Recent Films and the Documentary Ideology", **Screen,** 1978, Vol.: 19, N: 2, pp: 119-128.

CANSEVER, Edip, **Şairin Seyir Defteri,** İstanbul, Adam Yayınları, 2001 (10. Baskı).

CARR**,** Edward Hallet, **Tarih Nedir?,** Türkçesi: Misket Gizem Gürtürk, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.

CARROLL, Noël, "Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis", **Philosophy of Film And Motion Pictures,** Ed. by. Noel Carroll, Jinhee Choi, USA, Blackwell Publishing, 2006, s: 154–171.

CARROLL, Noël, "From Real to Reel: Entagled in Nonfiction Film", **Theorizing Moving Imaje,** Cambrigde Cambridge University Press, 1996, s: 224- 252.

CARROLL, Noël, "A Note on Film Metaphor", **Theorizing Moving Imaje,** Cambridge, Cambridge University Press, 1996, s: 212–223.

CELALETTİN, Mevlana, **Rubailer,** Türkçesi: Aldülbaki Gölpınarlı, Ankara, Ajans Türk Matbaacılık Sanayi, 1982.

CUMMINGS, "Sevgilim Kralı Karanlık Olan", **Aşk ve Erotizm Şiirleri,** Haz. Alova, İstanbul, Salyangoz Yayınları, 2007.

CURRIE, Gregory, "Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs", **Philosophy of Film And Motion Pictures,** Edited by: Noël Carroll, Jinhee Choi, USA, Blackwell Publishing, 2006, s: 141–153.

DELEUZE, Gilles, **Cinema 1 Movement Image,** Trans. by. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjan, London, The Athlone Press, 1986.

DUNNE, Philip, "The Documentary and Hollywood", Ed. by. Richard Meran Barsam, **Non-Fiction Film Theory and Theory,** New York, E.P. Dutton & Co., Inc., 1976, s: 158-166.

EFLATUN, **Phaidrus,** Türkçesi: Hamdi Akverdi, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.

ERHAT, Azra, **Mitoloji Sözlüğü,** İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997 (7. Bası).

ESTIN, Colette - LAPORTE, Hélène, **Yunan ve Roma Mitolojisi,** Türkçesi: Musa Eran, Ankara, Tübitak Yayınları, 2002 (3. Bası).

FISHER, Helen, "Broken Hearts, The Nature and Risks of Romantic Love", **Romanca and Sex in Adoloscence Adulthood: Risk and Oppurtinities,** Ed. by. Ann A Crouter, Alan Booth, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 2006.

FISHER, Helen, "The Drive to Love: The Neural Mechanism for Mate Selection", **New Psyhology of Love,** Edt: Robert J. Sternberg, Karin Weis, Yale University Press, London, 2006.

FISHER, Helen, **Neden Âşık Oluruz - Romantik Aşkın Doğası ve Kimyası,** Türkçesi: Murat Kabakcı, İstanbul, Yakamoz Yayınları, 2005.

FOUCAULT, Michel, **Cinselliğin Tarihi,** Türkçesi: Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul, Ayrıntı yayınları 2007 (2. Bası).

FREUD, Sigmund, **Cinsellik Üzerine,** Türkçesi: Emre Kapkın, Payel Yayınevi, İstanbul, 2006.

FREUD, Sigmund, **Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd**, Türkçesi: Ali Babaoğlu, Metis Yayınları, İstanbul, 2001.

FROMM Eric, **Sevme Sanatı,** Türkçesi: Selçuk Budak, Ankara, Öteki Yayınevi, 1999 (7. Bası).

GASSET, Jose Ortega Y, **Sevgi Üstüne,** Türkçesi: Yurdanur Salman, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999 (3. Bası).

GOETHE, Johann Wolfgang, **Genç Werther'in Acıları,** Türkçesi: Nihat Ülner, Ankara, Öteki Yayınevi, 1995 (3. Bası).

GÖNEN, Metin, **Paradoksal Sanat Sinema,** İstanbul, Es Yayınları, 2004.

GRATCH, Alan, **Aşkın Mantığı Olsa,** Türkçesi: Selim Yeniçeri, İstanbul, Koridor Yayınları, 2005.

GRIERSON, John, "First Principles of Documentary", Ed. by Richard Meran Barsam, **Non-Fiction Film Theory and Criticism,** New York, E.P. Dutton & Co., Inc., 1976, s: 19-30.

GRIERSON, John, "Grierson ve İngiliz Belge Sineması Okulu", **Yedinci Sanat,** Türkçesi: Engin Ayça, Sayı: 13, 1974, s: 53–55.

HAYYAM, **Bütün Dörtlükler,** Türkçesi: Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2003.

HAZM, İbn-i, **Güvercin Gerdanlığı- Sevgiye ve Sevenlere Dair,** Türkçesi: Mahmut Kanık, İstanbul, İnsan Yayınları, 2003 (8. Bası).

İNAM, Ahmet, **Hayatımızdaki İnce Şeylere Dair,** İstanbul, Pan Yayınları, 2000 (2.Baskı).

KABAAĞAÇ, Sina-ALOVA, Erdal, **Latince Türkçe Sözlük,** İstanbul, Sosyal Yayınları, 1995.

KANT, Immanuel, **Yargı Yetisinin Eleştirisi,** Türkçesi: Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınları, 2006.

KERNBERG, Otto F., **Aşk İlişkileri, Normallik ve Patoloji**, Türkçesi: Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003 (2. Bası).

KOYRÉ, Alexandre, **Bilim Tarihi Yazıları 1,** Türkçesi: Kurtuluş Dinçer, Ankara, Tübitak Yayınları, 2002 (4. Bası).

KRANZ, Walter, **Antik Felsefe,** Türkçesi: Suad Y. Baydur, İstanbul, Sosyal Yayınları, 1994 (2. Bası).

LA ROCHEFOUCAULT, **Özdeyişler,** Türkçesi: Yaşar Nabi Nayır, Ankara, Maarif Matbaası, 1943.

LANGER, Susanne, "A Note on the Film"**, Theory of Montage,** Ed. by. Richard Dyer MacCann, New York, E.P. Dutton&Co, 1966, s: 199–204.

LEVIN, G. Roy **Documentary Explorations: 15 Interviews with Film Makers**, New York, Double & Double Co., 1971.

LEVINAS, Emmanuel, "Aşkın İkircikliği", **Sonsuza Tanıklık,** Türkçesi: Melih Başaran, Haz. Zeynep Direk-Erdem Gökyaran, İstanbul, Metis Yayınları, 2003.

LEVINAS, Emmanuel, "Eros'un Fenomelojisi", **Sonsuza Tanıklık,** Türkçesi: Özkan Gözel, Haz. Zeynep Direk-Erdem Gökyaran, İstanbul, Metis Yayınları, 2003.

MacCann, New York, E.P. Dutton&Co, 1966, s:149–153.

MADSEN, Roy Paul, **The Impact of Film,** New-York, Collier Macmillian Publishing Co., 1973.

MARINETTI, F.T., vd., "Fütürist Sinema Manifestosu", **Sinema Manifestoları,** Türkçesi: Pelin Özdoğru, Tuna Yılmaz, Uğur Karaböcek, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 2007, s. 31-37.

MAUROIS, Andre, **Yaşama Sanatı,** Türkçesi: Nihal Önol, İstanbul, Varlık Yayınları, 1974.

MAY, Rollo, **Aşk ve İrade,** Türkçesi: Yudit Namer, İstanbul, Okuyan Us Yayın, 2008 (2. Bası).

MITRY, Jean, **Sinema Estetiği ve Psikolojisi,** Türkçesi: Oğuz Adanır, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1989.

MOLIERE, **Don Juan,** Türkçesi: Melih Cevdet Anday- Erol Güney, Ankara, Maarif Matbaası, 1943.

NERUDA, Pablo **20 Aşk Şiiri ve Umutsuz Bir Şarkı,** Türkçesi: Ergin Koparan, İstanbul, Varlık Yayınları, 1993 (3. Bası).

NERUDA, Pablo, "Güz Vasiyeti'nden", **Aşk ve Erotizm Şiirleri,** Haz. Alova, İstanbul, Salyangoz Yayınları, 2007.

NICHOLS, Bill, **Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture,** Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994.

NICHOLS, Bill, "'Getting to Know You….' :Knowledge, Power, and the Body", **Theorizing Documentary,** Ed. by. Michael Renov, New-York, Routledge, 1973, p: 174–191.

NICHOLS, Bill, "Telling Stories with Evidents and Arguments", **Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary,** Bloomington, Indiana University Press, 1991, s:107–134.

NIETZSCHE, Friedrich, **Tragedyanın Doğuşu,** Türkçesi: İzzet Zeki Eyuboğlu, İstanbul, Say Yayınları, 2001 (5. Bası).

NIETZSCHE, Friedrich, **Böyle Buyurdu Zerdüşt,** Türkçesi: Mustafa Tüzel, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2004 (2. Bası).

OVIDIUS, **Aşk Sanatı,** Türkçesi: İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul, Payel Kitabevi, 1994 (3. Bası).

PALA, İskender, **Kitâb-ı Aşk,** İstanbul, Alfa Yayınları, 2007 (8. Bası).

PARKAN, Mutlu, **Sinema Estetiği ve Godard,** İleri Kitabevi, İzmir, 1993.

PAZ, Octavio, **Çifte Alev: Aşk ve Erotizm,** Türkçesi: Tomris Uyar, İstanbul, Okuyan Us Yayınları, 2002.

PLATON (Eflatun), **Şölen-Sevgi Üstüne,** Türkçesi: Azra Erhat, Sabahattin Eyuboğlu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2000.

PLATON, **Devlet,** Türkçesi: Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz, İstanbul, İş Kültür Yayınları, 2003 (7. Bası).

PLATON, **Gorgias,** Türkçesi: Mehmet Rifat-Sema Rifat, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006, s. 15-16.

PLATON, **Lysis Lakhes,** Türkçesi: Sabahattin Eyüboğlu, N. Şazi Kösemoğlu, İstanbul, Sosyal Yayınları, 2001.

RACINE, **Phaidra (Phèdre),** Türkçesi: Afif Orbay, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1945.

RANCIÉRE, Jacques, **Film Fables,** Trans. by. Emiliano Battista, New York, Berg, 2006.

RENOV, Michael "Toward a Poetics of Documentary", **Theorizing Documentary,** Edited by Michael Renov, New-York, Routledge, 1973, s: 12–36.

RENOV, Michael, "Introduction: The Truth About Non-Fiction" **Theorizing Documentary,** Edited by Michael Renov, Routledge, New-York, 1973, p: 1–11.

ROSEN, Philip, "Document and Documentary: On the Persstence of Historical Concepts", **Theorizing Documentary,** Ed. by. Michael Renov, New-York, Routledge, 1993, pp. 58–89.

ROSENBERG, Donna, **Dünya Mitolojisi,** Türkçesi: Koray Akten, Erdal Cengiz v.d., Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2003 (3. Bası).

ROSENTHAL, M - YUBİN, P., **Materyalist Felsefe Sözlüğü,** Türkçesi: Aziz Çalışlar-Enver Aytekin, İstanbul, Sosyal Yayınları, 1980 (4. Bası).

ROTHA, Paul, **Belgesel Sinema,** Türkçesi: İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000.

ROUSSEAU, J.J., **İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı,** Türkçesi: Rasih Nuri İleri, İstanbul, Say Yayınları, 1995.

ROUSSEAU, J.J., **Julie yahut Yeni Heloise,** Türkçesi: Hamdi Varoğlu, Cilt: 1, İstanbul, Maarif Matbaası, 1943.

RUSSELL, Bertrand, **Evlilik ve Ahlak,** Çev. Vasıf Eranus, İstanbul, Say Yayınları, 1999 (6. Bası).

SARTRE, J.P., **İş İşten Geçti,** Türkçesi: Zübeyir Bensan, İstanbul, Varlık Yayınları, 2003 (7. Bası).

SCHOPENHAUER, **Aşkın Metafiziği,** Türkçesi: Selahattin Hilav, İstanbul, Sosyal Yayınları, 2002 (8. Bası).

SHAKESPEARE, William, **Antonius ve Kleopatra,** Türkçesi: Bülent Bozkurt, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2002.

SHAKESPEARE, William, **Romeo ve Juliet,** Türkçesi: Özdemir Nutku, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2005 (10. Bası).

SIMONNET, Dominique, **Aşkın En Güzel Tarihi**, Çev. Saadet Özen, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2003.

SİNA, İbn-i, **Aşk Risalesi,** Türkçesi: Ahmed Ataş, İstanbul, Kırkambar Kitaplığı, 2002.

SMITH, Geoffrey Nowell**, Dünya Sinema Tarihi,** Türkçesi: Ahmet Fethi, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003.

SPINOZA, **Etika,** Türkçesi: Hilmi Ziya Ülken, Ankara, Dost Yayınları, 2004.

STENDHAL, **Aşk Üzerine,** Türkçesi: Ayberk Erkay, Ankara, Lotus Yayınevi, 2004.

STERNBERG, Robert J., **Aşk Bir Öyküdür: Kişisel İlişkiler Üzerine Yeni Bir Teori,** Türkçesi: Berat Çelik, İstanbul, Say Yayınları, 2000.

ŞENEL, Alâeddin, **Siyasal Düşünceler Tarihi,** Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1996 (6. Bası).

TEKSOY, Rekin, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi,** İstanbul, Oğlak Yayınları, 2005.

TİMUÇİN, Afşar, **Aşkın Diyalektiği,** İstanbul, Bulut Yayınları, 2005 (3. Bası).

TİMUÇİN, Afşar, **Düşünce Tarihi,** İstanbul, İnsancıl Yayınları, 1997 (2. Bası).

TİRYAKİ, Cafer, **Aşkın Kökeni,** İstanbul, Berfin Yayınları, 2004.

TOPOUZİS, Kostos **Antik Yunan Lirikleri 2,** Türkçesi: K. Cüneyt Çetinkaya, Ankara, Öteki Yayınları, 2000.

TOPOUZİS, Kostos, **Antik Yunan Lirikleri 1,** Türkçesi: K. Cüneyt Çetinkaya, Ankara, Öteki Yayınları, 2000.

TURGENYEV, **İlk Aşk,** Türkçesi: Erol Güney-Oktay Rıfat Horozcu, Ankara, Maarif Matbaası, 1944.

ÜLKEN, Hilmi Ziya, **Aşk Ahlakı,** İstanbul, Dünya Yayıncılık, 2004.

WINSTON, Brian, "I Think We Are in Trouble", **New Challenges For Documentary,** Edited by Alan Rosenthal, California, University of California Press, 1988, p: 21–33.

MAKALE

BALAZS, Bela, "Film Kuramı", Türkçesi: Akşit Göktürk, **Türk Dili Dergisi**, Sayı: 196, 1967, s: 303–308.

BAUDRY, Jean – Louis, "Temel Sinematografik Aygıtın İdeolojik Etkileri", **Yeni İnsan Yeni Sinema,** Türkçesi: Aslı Daldal, Sayı: 2, 1997, s: 92–98.

CANUDO, Ricciotto, "Sinema", Türkçesi: Tahsin Saraç, **Türk Dili Dergisi,** Sayı: 196, 1967, s: 298–300.

COMOLLI, Louis, "Teknik ve İdeoloji, Türkçesi Yakup Barokas, **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi,** Sayı: 1, 1997, s: 62–75.

DELLUC, Louis, "Resmegiderlik", Çev. Tahsin Saraç, **Türk Dili Dergisi,** Sayı: 196, 1967, s: 300–303.

DOĞAN, Muhammet Nur, "Divan Şiirinde Aşk", **Doğu- Batı Dergisi**: **Aşk ve Doğu,** Yıl:7, Sayı:26, Ankara, Doğu-Batı Yayınları, 2004, s:31–53.

EITZEN, Dirk, "When is a Documentary", **Cinema Journal,** Vol. 35, N:1, 1995, s: 81–102.

GODMILLOW-SHAPIRO, Jill-Ann-Louise, "How Real is the Reality in Documentary Film?", **History and Theory**, Vol. 36, No 4, 1997, s: 90–101.

GRIERSON, John, "Grierson ve İngiliz Belge Sineması Okulu", Türkçesi: Engin Ayça, Yedinci Sanat, Sayı: 13, 1974, s: 53–55.

IVENS, Joris, "Belge Film Üzerine Notlar", **Yeni Sinema,** Türkçesi: Sinan Fişek, Yıl: 2, Sayı:5, 1967, s: 58–59.

KIESLOWSKI, Krzysztof, "Bazı Gerçekler Belgesel Aracılığıyla Anlatılmazlar", Türkçesi: Buket Tarakçıoğlu, **Sekans Dergisi,** Sayı: 8, İstanbul, 1997, s: 36–37.

KRACAUER, Siegfried, "Fizik Gerçeğin Kurtuluşu", Türkçesi: Nijay Özön, **Türk Dili Dergisi,** , Türk Dili Dergisi, Sayı: 196, 1967, s: 387–390.

MALRUX, Andre, "Sinemanın Sanat Olarak Doğuşu", Türkçesi: Tahsin Saraç, **Türk Dili Dergisi,** Sayı:196, 1967, s: 360- 363.

METZ, Christian, "Imaginery Signifier", **Screen,** Vol. 16, No: 2, 1975, p: 14–76.

MINH-HA, Trinh T., "Documentary is/not a Name", **October,** Vol. 52, 1990, s: 76–98.

MOLLAER, Fırat, "Romantik Aşkın Sosyolojik Halleri ve Modernite Deneyimi", **Cogito,** Sayı: 51, 2007, s: 233–257.

NICHOLS, Bill, "The Voice Of Documentary", **Film Quarterly,** Vol. 36, No. 3, 1983, s: 17–30.

PALA, İskender, "Âh Mine'l Aşk", **Cogito: Aşk,** Sayı:4, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995 (4. Bası), s: 81–102.

PARKAN, Mutlu – AKSU, Yüksel- ÜNAL, Yörükhan, "Brecht Estetiği ve Sinema 2", **Yeni İnsan Yeni Sinema,** Sayı: 12, 2002, s: 49–53.

PLATINGA, Carl, "Carl Platinga Responds to Dirk Eitzen's "When is a Documentary as a Mode of Reception", **Cinema Journal,** Vol. 36, No. 1, 1996, p: 94–96.

RYAN, Michael, "Militant Documentary: Mai 68 par Lui", **Ciné-Tracts,** Vol.: 2, No: 3&4, 1979, s: 1-21.

VERTOV, Dziga, "Sinema-Göz", Türkçesi: Yakup Borakas, **Çağdaş Sinema,** Sayı: 2, 1974, s: 5–30.

YAKUPOĞLU, M. Mukadder, "Batı Düşüncesinin Temel İkilemi Olarak Aşk ve Cinsellik", **Doğu - Batı Dergisi: Aşk ve Batı,** Yıl:7, Sayı:27, Ankara, Doğu-Batı Yayınları, 1975, s:13–26.

YAKUPOĞLU, Mukadder, "Nietzsche ve Bataille'de Varoluş, Aşk ve Ölüm", **Cogito: Aşk,** Sayı:4, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995 (4. Bası), s: 41–46.

DİĞER KAYNAKLAR

ARIN,Süha,

http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/s/suhaarin/suhaarin_roportaj.html

http://en.wikipedia.org/wiki/Triangular_theory_of_love, çevrimiçi, 05.11.2007.

http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=235088, 08/10/2007

İNAM, Ahmet, **Aşkta Etik ve Estetik Sorumluluk,** http://www.metu.edu.tr/~www41/ahmet-inam/askta.htm, çevrimiçi, 07.09.2007.

LINDSAY, Vachel, http://www.gutenberg.org/files/13029/, çevrimiçi, 31.01.2008.

http://www.milliyet.com.tr/2007/02/08/yasam/yas08.html.

MUNSTERBERG, Hugo, **The Photoplay,** http://www.gutenberg.org/files/15383/15383-h/15383-h.htm, çevrimiçi, 5.02.2008.

ZEKİ, Semir, **Aşkın Nörobiyolojisi,** Aşk http://www.vislab.ucl.ac.uk/papers.html, çevrimiçi, 05.11.2007.

Büyük Larousse, Gelişim Yayınları, Cilt:2 Sayı:2, İstanbul, 1986.

GRIERSON, John, "Flaherty's 'Moana', A Poetic South Sea Film, Comes To Rialto", **The Sun,** 6 February 1926.

http://www.gutenberg.org/files/13029/, çevrimiçi, 31.01.2008.

http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/s/suhaarin/suhaarin_roportaj.html, çevrimiçi, 05.05.2008.

Robert J. Flaherty, "Life Among the Eskimos," **World's Work,** October 1922, pp.632-640. http://astro.temple.edu/~ruby/wava/Flaherty/

http://astro.temple.edu/~ruby/wava/Flaherty/filmed.html

http://astro.temple.edu/~ruby/wava/Flaherty/life.html

www.stanford.edu/sep/jon/athensmuseum/., çevrimiçi, 1.09.2008.

http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Eros_bow_Musei_Capitolini_MC410.jpg, çevrimiçi, 01.09.2008.

http://en.wikipedia.org/wiki/Love_styles, çevrimiçi, 22.11.08.
http://www.agdei.com/BlindCupid.JPG, çevrimiçi, 01.09.2008.

http://www.pbs.org/empires/medici/gallery/bot_pri.html, çevrimiçi, 09.09.08.

http://www.milliyet.com.tr/2007/02/08/yasam/yas08.html,çevrimiçi 08.10.2007.

http://en.wikipedia.org/wiki/Triangular_theory_of_love, çevrimiçi, 05.11.2007.

EKLER

EK – 1: Kırılma Filminin Sinopsis ve Treatman'ı

Sinopsis

Bu film aşkın cam gibi olduğunu ve kırılırsa eskisi gibi olmayacağını bir kadın ve bir erkek arasında yaşanan bir ilişkisi aracılığıyla anlatır. Filmin kurmaca görüntüleri, camdan bir melek figürünün lampworking (alevle çalışma) tekniği ile yapılması ve aşkı sezdiren dans görüntüleri ile paralel kurgulanacaktır.

Treatman

Kadın hamiledir ve bebek beklemektedir; bebeğinin ismini melek koymayı düşünmektedir. Erkek ise çocuk sahibi olmayı istememektedir. Yağmurlu bir günde arabada giderlerken tartışırlar ve kaza yaparlar. Kadın bebeğini düşürür. Kadın ilişkilerinin artık eskisi gibi olmayacağını, kaldığı yerden devam edemeyeceğini düşünerek erkeğe bir not yazar. Camdan yapılmış bir melek figürü ile notu göndererek ayrılmak istediğini belirtir ve film biter. Filmin kurmaca görüntüleri, camdan yapılan bir melek figürünün lampworking (alevle çalışma) tekniği ile yapılması ve aşkı sezdiren dans görüntüleriyle paralel kurgulanacak; film belgesel ve kurmaca görüntüleri kaynaştırmayı deneyecektir.

EK – 2: Kırılma Filminin Senaryosu

Senaryo

Ses: Camdan yapılan rüzgâr çıngırağının sesi duyuluyor.

Sahne 1 Dış / Gün

Mekân 1 Cam Ocağı Havuzlu Bahçe

Bir erkek masada oturuyor. Meleği kutudan çıkarıyor. Masanın üzerine koyuyor. Döndürüyor. Kutunun içindeki notu eline alıyor. Okumaya başlıyor.

Kadın sesi: Aşk nedir diye sormuştum sana. Birlikte bir şey yapmaktır dedin. Bir şey oluşmuştu. Karşılıklı..Aynı anda..Bizi eriten.. Bir kılan bir şey. Camdan bir şey...

Müzik "elgar çello concerto". Kadın sesi bitince müziğin ilk 20 sn. dinleniyor. Müzik kadın sesiyle de başlayarak denenebilir… Jenerik ismi müziğin girişi içinde kalacak.

Karanlık. KIRILMA yazıyor. Yazı siliniyor.

Sahne 2 Dış/Gün

Mekân 2 Cam Ocağı-Atölye

Müziğin 1.'dakikada başlayan

ikinci cümlesine kadar (26’’-1’ arası cam ve dans hazırlık bölümü paralel kurgulanacak.

Müzik paralel kurgu boyunca var.
Karanlık. Karanlıkta mavi bir alev görünüyor. Alev maviden kızıla dönüyor ve güçleniyor. Cam aleve yaklaştırılıyor ve melek figürünün yapımına başlanıyor.

Sahne 3 İç/Gün

Müziğin 1’.dakikasıyla 2’.50’’ arası Dans koreografisi ve cam yapımı paralel kurgulanırken kullanılacak.

Mekân 3 Stüdyo
Bir kadın ve bir erkek dansçının cam yapımına öykünerek hazırladığı aşkı anlatan dansı
dans, baştan sona camdan melek yapımı görüntüsüne eşlik ediyor.
Mekân 2 ve Mekân 3 paralel kurgulanacak

Sahne 4 İç/Gün
Mekân 2 Cam Ocağı-Atölye
Alevde melek dönüyor.

Sahne 5 İç/Gün
Mekân 3 Stüdyo
Kadın ve Erkek dans ediyor.
Sahne 6 İç/Gün
Mekân 2 Cam Ocağı- Atölye

Alevde melek dönüyor. Tamamlanmış, Alevin içinde dans ediyor. Bu görüntü donuyor.

Dans koreografisindeki son “lift” ile meleğin dönüşü müziğim 2’50’’-3’14’’ arasındaki son bölümüne denk gelecek.

Ses: Yavaş yavaş yükselen yağmur sesi, trafik gürültüsü, kadın ve erkeğin kavga eden sesleri duyulmaya başlıyor. Bu sesler birbirine karışıp yükseldiğinde kadın ve erkeğin sesi belirgin (doğaçlama) duyuluyor.

Erkek sesi: Bunu daha önce de konuştuk. İstemiyorum. Üzgünüm.

Kadın sesi: Üzgünüm. Üzgünüm Üzgünüm. Ben de üzgünüm. Ben istiyorum. Adını bile koydum. Melek (Ses Yükseliyor)

Erkek sesi: Ben istemiyorum diyorum. Sen adı melek olsun diyorsun.

Kadın sesi: Bağırma bana.

Erkek sesi: Bağırırım.…

Sesler trafik gürültüsü, korna sesleri, yağmur sesleri arasında duyulur. Acı bir fren sesi, çarpışma ve çok güçlü bir cam kırılma sesi duyulur.

Sahne 7 İç/Gün-Gece

Mekan 5 Arabanın içinden dışarısı

Yağmurlu bir günde, güneş batana kadar

Arabanın camından kentin yağmur damlaları

Arkasından görünüm.

Sahne 8 Dış/Gün

Cam Ocağı Vakfındaki camdan objeler

Sahne 9 İç-Gün

Mekan 2 Cam Ocağı- Atölye

Alevde melek dönmeye başlar. Melek yapımı tamamlanır. Biter. Çubuktan ayrılır. Masaya konur.

Sahne 10 Dış-Gün

Mekan 4 Cam Ocağı Riva Kıyısı

Kadın Riva kıyısına geliyor.

Rüzgâr çıngırağını görüyor.

Eliyle dokunuyor. Etrafa bakıyor.

Masaya oturuyor. Kağıda yazıyı yazıyor..

Kutuya yazıyı koyuyor.

Kadın sesi: Kırdık. Kırıldık. Sana her baktığımda küçük meleği istemediğini hatırlayacağım. Bana her baktığında bunu biliyor olacaksın. Hiçbir şey eskisi gibi olmayacak.

JENERİK

EK – 3: Filmin Ekip ve Çekildiği Mekânların Listesi

Filmin Ekip Listesi

Yazan - Yöneten: Ahsen Deniz Morva
Yapımcı: Ahsen Deniz Morva
Yapım Koordinatörü: Deniz Hande Karaman
Cam Ustası: Ahmet Özdeniz (Cam Ocağı Vakfı)
Balerin: Ebru Mıhçıoğlu
Balet: Benan Göktan
Kadın Oyuncu: Evren Kardeş
Erkek Oyuncu: Barış Kablamacı
Görüntü Yönetmeni: Cengizhan Cebeci
Kurgu: İlkay Nişancı
Işık: Gökhan Yavçin
Müzik: Edward Elgar - Cello concerto in e minör, op.85
Jacqueline du Pré - Favorite Cello Concertos
Dans Koregrafisi: Ebru Mıhçıoğlu
Kadın sesi: Evren Kardeş
Erkek sesi: Cenk Demirkıran
Ses Kayıt: Studio Undo - Cenk Erdoğan
Kurgu Asistanı: Gökhan Yavçin
Set Fotoğrafçısı: Serdar Yıldız- M. Fatih Yılmazer
Ulaşım: Lütfü Nazlı

Proje Danışmanı: Prof.Dr. Semir Aslanyürek
Tez İzleme Komitesi: Prof. Dr. Şükran Esen
Prof. Dr. Bülent Vardar
Prof. Dr. Semir Aslanyürek

Filmin Çekildiği Mekânlar:

Riva Nehri Kıyısı-Cam Ocağı Vakfı

Cam Ocağı Vakfı Cam Boncuk Atölyesi

İ.Ü. İletişim Fakültesi Stüdyoları

Haydarpaşa-Kadıköy yolu

EK – 4: Set Fotoğrafları




Riva Nehri Kıyısı-Cam Ocağı Vakfı



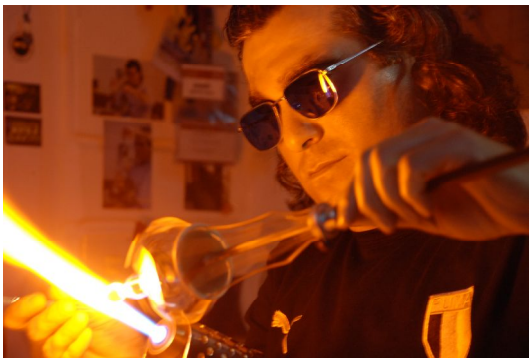
Riva Nehri Kıyısı-Cam Ocağı Vakfı




Cam Ocağı Vakfı




Cam Boncuk Atölyesi- Cam Ocağı Vakfı



Cam Boncuk Atölyesi- Cam Ocağı Vakfı




İ.Ü. İletişim Fakültesi Stüdyoları



İ.Ü. İletişim Fakültesi Stüdyoları