T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

ZAMANDAKİ PUNCTUM: LA JETÉE

Yüksek Lisans Tezi

ÇAĞKAN KOCA

İstanbul, 2022

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

ZAMANDAKİ PUNCTUM: LA JETÉE

Yüksek Lisans Tezi

ÇAĞKAN KOCA

Danışman: DOÇ. DR. BÜLENT ÜMİT ERUTKU

İstanbul, 2022

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı: Çağkan KOCA

Anasanat Dalı: Fotoğraf

Program: Tezli Yüksek Lisans

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Bülent Ümit ERUTKU

İkinci Tez Danışmanı: Doç. Tuna UYSAL

Tez Türü ve Tarihi: Yüksek Lisans - 2022

Anahtar Kelimeler: Zaman, Bellek, Punctum, Chris Marker, La Jetée

ÖZET

ZAMANDAKİ PUNCTUM: LA JETÉE

İkinci Dünya Savaşının üzerinden on yedi yıl geçmiş ve Soğuk Savaşın gölgesinde, Kıyamet Günü Saati'nin tik-taklarının hüküm sürdüğü bir dönemde, 1962 tarihinde Chris Marker'ın La Jetée adlı eseri adeta zamanı delip geçmiş ve bir ok gibi bilim-kurgu sinemasının üzerine fırlamıştır. Yirminci yüzyılın önemli filozoflarından Henri Bergson'un zaman ve belleğe dair düşüncelerinin izlerini barındıran bu kısa film (Marker'ın tabiriyle foto-roman ya da sine-roman), fotoğrafı hem bellekle hem de zamanla kurduğu ilişki bağlamında bir anlatı aracı olarak kullanmıştır. Marker film boyunca inşa ettiği zaman yolculuğu anlatısını belleğin ve fotoğrafın ontolojisiyle girift bir ilişki içerisinde kurmuştur. Böylece tekniğin anlatıyı güçlendirmek, doğru temsil etmek amacıyla kullanılmasının, sinema tarihindeki en iyi örneklerinden birini oluşturmuştur. La Jetée eseri bütün bu bahsedilen fotoğraf tekniği, zaman, anlatı ve bellek arasındaki ilişkiler üzerinden Roland Barthes'ın punctum kavramının anlamı genişletilerek, Bergson'un süre ve bellek hakkındaki düşüncelerinin ve Paul Ricoeur'nün Üçlü Mimesis kuramının ışığında analiz edilecektir.

GENERAL INFORMATION

Name and Surname: Çağkan KOCA

Depratment: Photography

Program: MA

Supervisor: Doç. Dr. Bülent Ümit ERUTKU

Co-Supervisor: Doç. Tuna UYSAL

Degree and Date: Master - 2022

Keywords: Time, Memory, Punctum, Chris Marker, La Jetée

ABSTRACT

PUNCTUM IN TIME: LA JETÉE

Seventeen years have passed since the Second World War, and in the shadow of the Cold War, at a time when the Doomsday Clock ticked, Chris Marker's La Jetée in 1962 almost pierced time and flew over science-fiction cinema like an arrow. This short film (photo-roman or ciné-roman, as Marker puts it), which contains the traces of Henri Bergson's thoughts on time and memory, one of the important philosophers of the twentieth century, used photography as a narrative tool in the context of its relationship with both memory and time. Marker has created the time travel narrative he has constructed throughout the film in an intricate relationship with the ontology of memory and photography. Thus, it constituted one of the best examples in the history of cinema, of using the technique to strengthen the narrative and to represent it correctly. The work of La Jetée will be analyzed in the light of Bergson's thoughts on time and memory in addition with Paul Ricoeur's Threefold Mimesis theory by expanding Roland Barthes' concept of punctum through the relations between all these mentioned photographic technique, time, narrative and memory.

ÖNSÖZ

Lisans eğitimi sınav mülakatında hikâye anlatmayı sevdiğimi ve özellikle de sinemaya olan ilgimi belirttiğimde değerli tez danışmanım Bülent Erutku'nun sorduğu bir soru, lisans ve yüksek lisans yaşamım boyunca zihnimin bir köşesinde hep var olmuş ve bir şekilde beni hep arayışa sürüklemiştir. Soru; neden sinema değil de fotoğraf okumayı seçiyor oluşumdu. Bu soruya o gün, sinemanın temelinin fotoğraf olduğu cevabını vermiştim. Tüm bu süreç sonunda, aslında modernizm sonrası görsel anlatıların temelinin fotoğrafik olduğunu, zira görüntüyü tam manası ile anlayamamış sanat icracısının, görüntü yoluyla hikâye anlatmayı da kavramakta eksik kalacağını anlamış bulunmaktayım. Keza usta yönetmenlerden Stanley Kubrick, David Lynch, Andrei Tarkovsky gibi isimlerin fotoğrafla ilgilenip üretmesi ve fotoğraf üzerine düşünmeleri tesadüf değildir. Bu düşünceme sadık kalarak, lisans bitirme projemi Bülent Erutku danışmanlığında sine/foto-roman türünde distopik bir hikâyeye dayanan bir anlatı tasarlamıştım. Yüksek lisans eğitimim süresince de bu doğrultuda ilerlemeyi ve düşüncelerimi akademik olarak sürdürmeyi arzulayarak Chris Marker sinemasına yoğunlaşmış ve tezimi yine mentorum Bülent Erutku danışmanlığında Marker'ın fotoğrafik anlatısını çözümlemek üzerine gerçekleştirmiş bulunmaktayım. Kendimi öncelikle seyirci, ardından görsel anlatı üretme niyeti taşıyan bir birey olarak var etme çabası içerisinde aldığım bu yolda yazdığım tezin literatüre katkı sunması umuduyla…

Öncelikle lisans eğitimimden beri bana kapıları aralayan ve güvenen çok değerli hocam Doç. Dr. Bülent Ümit ERUTKU'ya, katkıları için Doç. Tuna UYSAL'a, çevirilerdeki kritik yardımlarından dolayı Koray ÇALIŞKAN'a, seçtiğim her yolda beni daima koşulsuz destekleyen annem Ayşe KOCA ve babam Murat KOCA'ya, ruhumun karanlık labirentlerinde Ariadne'm olan ve bana çıkış yolunu gösteren sevgili Başak İdil ÖZEN'e teşekkürlerimi sunarım…

İstanbul, 2022 Çağkan KOCA

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

GÖRSEL LİSTESİ……...…..v

1. GİRİŞ……..…….…..1

2. ANAHTAR KAVRAMLAR OLARAK SÜRE, BELLEK, ANLATI VE PUNCTUM…….....2

2.1 Belleğin Zamanla Ahengi: Bergson'un Süre ve Bellek Düşüncesi…….....…..2

2.1.1 Zaman, Süre ve Eşzamanlılık…….….2

2.1.2 Belleğin İki Biçimi…….....7

2.2 Zaman Aporiaları ve Olayörgüleştirme İlişkisi: Ricoeur'nün Üçlü Mimesisi.....13

2.2.1 Aziz Augustinus'un Zaman Deneyimi Aporiaları……14

2.2.2 Olayörgüleştirme ve Poetika…….….....15

2.2.3. Zamanı Olayörgüleştirerek Anlatmak: Ricoeur'ün Üçlü Mimesisi.….....20

2.3 Fotoğrafta İzleyeni Yaralayan Şey: Barthes'ın Punctumu.....21

3. KUSURLU BELLEK ÇAĞINDAN NOTLAR: CHRIS MARKER SİNEMASI…….....27

4. SÜRE, BELLEK, ANLATI VE PUNCTUM BAĞLAMINDA LA JETÉE'NİN ANALİZİ…….……...32

4.1 La Jetée'de Henri Bergson'un Süre ve Bellek Düşüncesinin İzleri...……....32

4.1.1 Bergsoncu Bakışla Süre ve Hareketin Temsili Üzerine: Hareket-İmge, Zaman-İmge ve Kristal-İmge…..…….…….....32

4.1.2. Bergsoncu Bağlamda La Jetée Analizi…….…....38

4.2. La Jetée ve Ricoeur'nün Üçlü Mimesis Kuramı…….……..55

4.2.1. Fotoğraflarla Nasıl Öykü Anlatılabilir?.....55

4.2.2. La Jetée'nin Fotoğrafik Anlatısında Ses, Müzik ve Anlatıcı Dış Sesin Etkinliği…….....58

4.2.3. La Jetée'nin Anlatı Olarak Üçlü Mimesis Kuramı ile Uyumluluğu……60

4.3. La Jetée'deki Punctum ve Zamandaki Punctum Olarak La Jetée……..66

5. SONUÇ…….....69

KAYNAKÇA…….....78

GÖRSEL LİSTESİ

Sayfa No:

Görsel 1: Bergson'un Bellek Konisi…….....11

Görsel 2: William Klein. Küçük İtalya, New York. 1954……....24

Görsel 3: Alexander Gardner. Lewis Payne'nin Portresi. 1865……25

Görsel 4: Başlangıç ve Son, Şimdi ve Geçmişin iç içe geçtiği an……...…….39

Görsel 5: Ölümün imgesi…….....40

Görsel 6: Zaman yolculuğu yapan bilinçleri ifade eden Tête Apôtre…….....41

Görsel 7: Protagonist'in öleceğini ima eden mezarlık imgesi……...43

Görsel 8: Mezarlık imgesinden sonra gelen ve ölümün gerçekleşeceği mekânı belirten havaalanı imgesi……43

Görsel 9: Zamanın tesiriyle deforme olmuş bir yüz…….44

Görsel 10: Deforme olmuş heykel dissolve hareketiyle Protagonist'in yüzüne dönüşür…..44

Görsel 11: Kadın ve Adam'ın iç içe geçme (dissolve) ile birleştiği an…….45

Görsel 12: Madeleine ve Scottie sekoya ağacının gövdesine bakarlar. Vertigo (1958)…...47

Görsel 13: Kadın ve Adam sekoya ağacının gövdesine bakarlar. La Jetée (1962)……..47

Görsel 14: Bahçede yürüyüş. La Jetée (1962)……..48

Görsel 15: W. Eugene Smith. Cennet Bahçesine Bir Yürüyüş. ABD. 1946……....48

Görsel 16: Kadın'ın imgesi şimdiye nüfuz eder……49

Görsel 17: Kadın'ın imgesi şimdiye nüfuz etmeye devam eder……...49

Görsel 18: Kadın ve ayna imgesi…….52

Görsel 19: Adam biliyor ki, o ölecek……..67

1. GİRİŞ

Chris Marker'ın 1962 tarihli fotoğrafların montajından oluşan sine-romanı *La Jetée (Mendirek)* nükleer savaş sonrası distopik bir dünyada, çocukluğunda gördüğü bir anın imgesiyle adeta işaretlenmiş bir adamın hikayesini anlatmaktadır. Savaş sonunda hayatta kalan insanlar (muzafferler) radyoaktivite sebebiyle yeraltındaki mahzenlerde yaşamlarına devam ettikleri dünyada, insanlığın şimdisini kurtarmak için geçmiş ve geleceği yardıma çağırmayı denemektedirler. Hikâyenin ana karakteri geçmişteki hatırasına takıntılı olması sebebiyle bu denemeler için biçilmiş kaftandır. Öykünün geri kalanında bir adamın, zihnindeki imgelere tutunarak zamanın dayatmalarına karşı gelip, özgürleşme ve aşkı bulma çabası anlatılmaktadır. Ancak hepimiz biliriz ki zamandan kaçmak mümkün değildir.

Marker'ın bu kasvetli bilim kurgu eseri, kendinden sonraki birçok sinema filmini ve edebiyat eserini etkilemiştir. Eserin alameti farikası ise fotoğraf karelerinin montaj yoluyla bir araya getirilmesiyle oluşturulan bir anlatıya sahip olmasıdır. Sine-romanda yalnızca bir sahnede hareketli görüntü kullanılmıştır. Fotoğraflar 35mm Pentax Spotmatic fotoğraf makinesiyle, hareketli görüntüler ise 35mm Arriflex kamerayla çekilmiştir. Hikâye bir anlatıcı dış ses tarafından anlatılmaktadır. Sine-roman ayrıca ses efektleri ve müzik kullanımının güzel bir örneğidir.

Bu tez çalışması öncelikle Henri Bergson'un süre ve bellek düşüncesi, Paul Ricoeur'nün Üçlü Mimesis kuramı ve Roland Barthes'ın punctum kavramı üzerinden Chris Marker'ın La Jetée isimli sine-romanını analiz etmeyi amaçlamaktadır. Tezin ana başlığı altında anahtar kavramlar söz konusu düşünürlerin odağında, tezin ihtiyaçları çerçevesinde tanımlanacaktır. Çalışmanın devamında Chris Marker'ın yaşamı ve sanat anlayışı kısaca, tezin gerektirdiği ölçüde anlatılacaktır. Zira bir yaşam öyküsünü anlatmak için sayfalar daima yetersiz kalır.

Çalışmanın son bölümünde ise La Jetée hem anlatı medyumu ve anlatı içeriği bakımından Bergsoncu süre ve bellek düşüncesi odağında analiz edilecek, Ricoeur'nün Üçlü Mimesis kuramıyla uyumluluğu tartışılacak ve son olarak da Barthes'ın punctum kavramının izi sürülecektir.

Sonuç bölümünde tüm bu kavramlar ve kuramlara La Jetée'nin ne kadar karşılık verdiği üzerine son bir değerlendirme sunulacaktır.

2. ANAHTAR KAVRAMLAR OLARAK SÜRE, BELLEK, ANLATI VE PUNCTUM

2.1. Belleğin Zamanla Ahengi: Bergson'un Süre ve Bellek Düşüncesi

19. yüzyılın son çeyreğinde dünyaya gelmiş olan Henri-Louis Bergson (1859-1941) doğduğu ve yaşamaya devam ettiği yüzyılların düşüncelerini eleştirmiş ve kendi felsefe sistemini geliştirmiştir. Felsefesi Russel'ın da belirttiği üzere düalist bir felsefedir. Ona göre *"tüm evren iki karşıt hareketin çarpışması ve çatışmasıdır: Yukarı doğru tırmanan yaşam ve aşağı doğru düşen madde"* (Russel, 2017, s. 522). Bir başka deyişle evrende bir yanda madde bir yanda yaşam vardır. Bu açıdan bakıldığında düşünce yönteminde Platon'un izleri görülebilir. Bergson'un felsefenin temelinde zaman düşüncesi önemli bir yer tutar ve yaşamın bir tür sürekli akış, oluş olduğunu düşünen filozof için zaman her şeyin tözü olarak ifade edilir. Felsefesinin temelindeki zamanı ölçülebilir fizik zamandan yani uzamsallaşan zamandan ayırırken, onu uzamdan bağımsız akışın kendisi olan süre (*la durée*) olarak tanımlamaktadır. Düalist düşüncesi burada da görülmektedir. Hem mekansallaşmış, uzamın parçası olmuş fiziksel zaman vardır ve bu zaman aslında uzayın bir biçimidir, yanılsamadır, hem de sürekli akışın kendisi olan, asla bölünemez ve ölçülemez olan gerçek zaman -kendi deyimiyle *süre*- vardır. Bergson'a göre *"gerçek zaman ancak iç duyumsama ile anlamlanır"* (Erutku, 2019, s. 33). Evrimi ve yaşamın sürekli akan yaratıcı bir oluş olmasını da zaman düşüncesi üzerinden açıklar. İç duyumsama olan sezgiyi bir bilme yöntemi şeklinde kabul etmesi onun felsefesinin *Sezgicilik* olarak adlandırılmasını olanaklı kılmaktadır. Bergson zekâ ve sezgiyi birbirinden ayırmaktadır. Bu düşüncesi de yine *süre felsefesi* üzerine temellenmektedir. Yani değişim ve hareketle ilintilidir. Onun için sezgi hareketi algılayan ve onu gerçeğin kendisi olarak sezen bununla birlikte de hareketsizliğin kendisini, hareket ve değişmenin donmuş bir anının fotoğrafı şeklinde görür. Sezgi için muhakkak değişimin kendisi önemlidir (Gündoğan, 2013, s. 89). Filozof ayrıca belleğin zamanla ilişkisini de kendine has bir tutumla açıklamış ve bu tez çalışmasında incelemeyi amaçladığımız sanat eserinin *(La Jetée)* bellek ve zamanla kurduğu bağı anlamlandırmada yol gösterici olmuştur.

2.1.1. Zaman, Süre ve Eşzamanlılık

"Hiç şüphe yok ki zaman bizim için ilk önce iç yaşamımızın sürekliliği ile birleşiyor." diye başlar Bergson, "Süre ve Eşzamanlılık" kitabının, "Zamanın Doğası Üzerine" adlı üçüncü

bölümüne ve devam eder: *"Nedir bu süreklilik? Bir akış veya bir geçiş, ama kendi kendine yeten bir akış ve geçiş, akan bir şeyi içermeyen bir akış ve geçilen hâlleri varsaymayan bir geçiş: şey ve hâl bu geçişin yapay anlık görünüşüdür ve bu geçişin bizzat kendisi süredir, doğal olarak deneyimlenen sadece odur"* (Bergson, Süre ve Eşzamanlılık -Einstein'ın Teorisi Hakkında-, 2021, s. 60). Alıntıdan anlaşılacağı üzere süre insanın bilinç durumlarının sürekli var oluşu, akışı, daimî değişimidir. Bu noktada yine alıntıda bahsedilen *şey ve hallerin yapay anlık görüntüleri* uzaya dahil olan zamanın izleridir.

Bergson kendisinden önceki felsefe sistemleri ve bilimin aksine gerçek zamanı uzaydan ayrı tutmuştur. Hatta ona göre matematik ve fiziğin zamanı hatalı anlamalarının sebebi onu uzayın bir biçimi olarak görmeleridir. Uzay-zaman sürekliliği olarak adlandırılan matematik model içeriğine mekânı dahil ettiği için gerçek zamanı açıklayamaz. Bilimin yaptığı, bir hareketlinin uzay içerisinde bulunduğu konumu (koordinatı), belirli bir anı ifade etmektir, dolayısıyla zamanı ölçülebilir cinsten bir uzaya (mekâna) dönüştürmektir. Burada an olarak ifade edilen her nokta ya da nokta olarak ifade edilen her an hareketli olanın konumudur. Fizik zaman maddi evren içerisinde heterojen anlar olan noktaların art arda eklemlenerek oluşturduğu düz bir çizgidir. Her bir nokta zamandaki bir andır ve oluşu ifade etmediği gibi hareketliliği de içermez. Bu ifade akla Elea'lı Zenon'un ok paradoksunu[1] getirmektedir keza Bergson da bu anlayışı eleştirmiştir.

İnsan zekâsı doğası gereği zamanı uzamla bir tutar ve yaşamın içindeki hareketlere dayanarak gerçekliği anlara bölme eğilimi gösterir. Ancak fizik zamanın kendisi doğal olarak bir bölünmeye sahip değildir. Bölünme insan zekasına bağlı olarak tamamen keyfidir. Bölünen anların ya da konumların hepsi virtüel -sanal- duraklardır. Hareketin güzergahına göre konumlarla işaret koymak, onları hareketin sürekliliğinin 'anlarına' uygun hale getirmektir yani zihnin saf görüşüdür (Bergson, Süre ve Eşzamanlılık -Einstein'ın Teorisi Hakkında-, 2021, s. 69). Bu oldukça sinematografik bir tavırdır. *"Değişmenin, değişen durumlar dizisine göre biçimlendiği görüşü, sinematografik dünya görüşüdür"* (Gündoğan, 2013, s. 77). İnsan hareketlere bağlı tuttuğu değişimi tıpkı film kareleri gibi kesik kesik anların birbiri ardına dizilmesi biçiminde algılar. Bergson bu sinematografik dünya temsilini reddeder. Kuşkusuz,

[1] Ok paradoksuna göre yaydan çıkmış ve ilerlemekte olan bir ok zaman içerisindeki her anda belirli bir konumda yer alır. Şayet an belirlenmiş tek ve hareketsiz bir nokta ise ok da an içerisinde hareketli değil, durağan bir konumda olacaktır. Ardından gelen her an içinde de hareketsiz bir konumda olmaya devam edecektir. Bu sebeple ok her zaman durağan ve hareketsizdir. Bu paradoksta Zenon hareketin mantıken imkânsız olduğunu ifade etmek istemiştir.

fiziksel zamanın bu şekilde ifade edilişi sinema sanatının temelindeki hareket illüzyonunu da anlamamızı sağlar.

Fizik zaman tanımlamasının aksine Bergson'un süre (*la durée*) olarak ifade ettiği gerçek zaman ise kesinlikle bölünemez ve ölçülemezdir. O, akışın ve sürekliliğin kendisidir. Matematiksel değişimler sürekli durumların, hallerin dizilerinden oluşur ve Bergson buna karşı çıkarak herhangi bir durum dizisinin sürekli olanı temsil edemeyeceğini ve *"değişimde, hiçbir şeyin asla herhangi bir durumda olmadığını savunur"* (Russel, 2017, s. 533). Bu değişim süredir aynı zamanda. Gerçeklik kesintiye uğramayan sürekli bir yaratmadır ve dolayısıyla bölünemez. Geçmiş, şimdinin içerisinde yer alıp devam etmektedir. Dinamik zaman yani süre aslında gerçekliğin kendisidir de. *"Süre gerçekliğin bizzat malzemesidir; asla yapılmış bir şey değil, daimî oluştur"* (Russel, 2017, s. 528). Süre dışsal olandan yani uzamsal olandan tamamen ayrıdır. Bu süre kavramı psikolojik zaman olarak da düşünülebilir. Bir tür nitelikler ağı, tinsel bir oluş bundan dolayı da bir zihin sentezidir (Gündoğan, 2013, s. 80). Süre ruhumuzdaki sürekli değişimdir ve Bergson'a göre hiçbir şey ruhumuzda aynı şekilde birebir tekrar etmez. Geçmiş, bir çığ gibi üst üste binerek şimdi içerisinde birikmeye devam eder ve geleceğe uzanır. Şimdi tüm geçmişin tek bir noktada sıkışmasıdır. Matematiksel zamanda olduğu gibi harekete bağlı olarak değişimlerin saptanmasının aksine, süre hareketten bağımsız, dolayısıyla uzamdan bağımsız ve zekâ ile ölçülemeyen, anlaşılması mümkün olmayan 'oluş'un kendisidir. Oluşun kendisi ancak sezilebilir.

Süre ve fizik zaman arasındaki farkı daha iyi ifade etmek adına dersin süresini farklı algılayan öğrenci örneği verilebilir. Bu örneğe göre fiziksel -ölçülebilir- zaman olarak dersin süresi 45 dakikadır. Ancak öğrenci dersin farklı deneyimlerinde, dersten keyif aldığı kimi zaman daha kısa ya da dersin sıkıcı olduğunu düşündüğünde daha uzun sürüyormuş gibi duyumsayabilir. Yani dersin deneyimlenen süresi öğrencinin ruhsal dalgalanmaları, duygusal durumu ve heyecanından etkilenecektir. Bu psikolojik zaman algısını hemen her öğrenci deneyimlemiştir. Derslikteki duvar saati yalnızca bu sürenin mekânsallaşmış, 45 dakika olarak ölçtüğü görünümünü ifade edebilir. Süre tam da bu ölçülemez olan, zekâ ile hesaplanamaz olan ancak sezilebilen değişimdir. Bergson ise zaman ve süre farkını klişeleşmiş şekerin erimesi örneğiyle açıklar.

Süre bir ve tektir. Bitimsiz bir şekilde akar, geçmişten geleceğe doğru uzanır. Süreyi bölmeye çalışmak Bergson'un belirttiği üzere alevin içinden bıçak geçirmek gibidir. *"Sadece onun işgal ettiği uzayı böleriz"* (Bergson, Süre ve Eşzamanlılık -Einstein'ın Teorisi Hakkında-

, 2021, s. 65). Gerçek zamandan koparılan her parça sürenin kendisini betimleyen, insan algısında ona denk düşen uzamın parçalarından başka bir şey değildir. Bölünen yayılmış olan şeydir, yayılımın kendisi değil. Geçmiş ve şimdi ayrılmaz tek bir organik bütüne dahil olarak birbirlerine nüfuz eden ama birbirilerinden de ayrılmaksızın ardışık olandır. Süre heterojendir ve sürekli bir yayılımdır. Bergson'a göre sürekli yayılma olmazsa, uzaydan başka bir şey olmaz ve artık bir sürenin altında olmayan uzay da zamanı asla temsil edemez. Süre özü gereği olmuş olanın içinde artık olmayanın sürekliliğidir (Bergson, Süre ve Eşzamanlılık -Einstein'ın Teorisi Hakkında-, 2021, s. 67). Bergson'un algıladığımızı, yaşadığımızı hatta kavradığımızı ifade ettiği gerçek zaman, böyle bir oluştur. Bu oluşu kavramaktan söz ediyorsak onu algılamış ve yaşamış olduğumuzu da zihnimizde imgelememiz gerekir. Buradan hareketle sürenin *bilinci* de içerdiği söylenebilir. Zira bilinç olmadığında süren bir şeyin gerçekliğinden de söz edilemez.

Bununla birlikte Henri Bergson, Einstein'ın görelilik kuramının *süre felsefesindeki* karşılığını açıklamak adına eşzamanlılığı, sürenin bir tür çoğulluğu olarak ifade eder. Bu, sürenin ritimlerinin çoğulluğudur yani bağlam içinde düşünülürse az ya da çok, yavaş ya da hızlı sürelerle ilgili olarak, her sürenin bir mutlak olduğu söylenebilir. O halde süremiz diğer sürelerin sonsuzluğu içerisindeki bir durumdan ibarettir. Süre özünde çokluktur. Fakat bu çokluğun türü nedir? Deleuze bu noktada *"Bergson'un iki tür çokluğu edimsel, sayısal ve süreksiz çokluklarla virtüel, sürekli niteliksel çoklukları karşılaştırdığını"* hatırlatır (Deleuze, Bergsonculuk, 2021, s. 144). Bergson görelilik kuramının iki anın eşzamanlılığından başka bir şeyi hesaba katmamasını eleştirir ve iki akışın eşzamanlılığından söz eder. Aslında Einstein iki tür çokluğu birbirine karıştırmak suretiyle zamanın da uzayla karıştırılmasını pekiştirmiştir. Fransız filozof akışın eşzamanlılığının, şuurdaki dikkatin özü gereği bölünmeden kendini pay edebilmesi sayesinde sezilebileceğini izah eder:

> *"Bir nehrin kıyısına oturduğumuzda, suyun akması, bir geminin yüzmesi veya bir kuşun uçması, kesintisiz derin mırıldanışlarımız bizim için isteğimize göre üç farklı veya tek şeydir. Tümünü içselleştirebiliriz; üç akışı kendi seyrinde karışmış olarak sürükleyen tek bir algıyla işimiz olabilir; ya da ilk ikisini dışarıda bırakabilir ve dikkatimizi böylece içerisi ve dışarısı arasında pay edebiliriz; ya da daha iyisi bir ve birçok olma özel ayrıcalığı sayesinde dikkatimizi bu üç akışı bağlayarak ama yine de onları ayırarak ikisini de aynı anda yapabiliriz. İlk eşzamanlılık fikrimiz işte budur. Öyleyse, aynı süreyi işgal eden iki dışsal akışı eşzamanlı olarak adlandırırız, çünkü bu ikisi kendilerini bir üçüncünün -bizimkinin- süresinin içinde tutar: Bilincimiz sadece bize baktığı zaman bu süre yalnızca bizimkisidir, ama o, dikkatimiz üç akışı bölünmez tek bir eylemde kucakladığında*

onların da bilinci olur" (Bergson, Süre ve Eşzamanlılık -Einstein'ın Teorisi Hakkında-, 2021, s. 68).

Alıntıdan hareketle kendi süremizin akışlardan biri ve bunun yanında diğer ikisini içerdiği söylenebilir. Yalnızca birini, geminin yüzüşünü ve kendi süremizi düşünerek akışın eşzamanlılığından bahsedilemez. Zira bir üçüncü akışta var olmadıkları müddetçe geminin yüzüşü ve kendi süremizin akışının eşzamanlılığından ya da bir arada oluşundan söz etmek mümkün değildir. Bu iki akış, ancak ve ancak kendi süremiz ikiye bölünüp hem kendisini içeren hem de geminin yüzüşünü içeren bir üçüncü sürede kendini gösterdiği ölçüde eşzamanlılığından bahsedilebilir. O halde süre bölünemez değil, kendine has bir bölünebilirliktir. Ardışıklık değil, *"çok özel bir bir-arada-oluş, akışların eşzamanlılığıdır"* (Deleuze, Bergsonculuk, 2021, s. 145). Bir başka deyişle Bergson için tek ve bir zaman vardır, bölündüğü anda uzaya dahil olur ve matematik zamana dönüşür. Akışın eşzamanlılığında bahsettiği bir ve tek olan sürenin dikkat sayesinde birbirlerini de içeren virtüel süreler ya da sürekli çokluklar olarak kendisini göstermesidir. Süre bölünemez ama virtüel anlamda sürelerin çokluğu tek ve bütün bir zaman perspektifi içinde deneyimlenebilir. Henri Bergson'un Einstein'a başından beri yaptığı eleştiri de buradadır. Deleuze'ün deyimiyle Einstein virtüel olanla, edimsel olanı karıştırmıştır. Bergson'un ortaya attığı tek ve biricik zaman görüşü virtüel çokluların doğasını açıklamaktadır (Deleuze, Bergsonculuk, 2021, s. 151). Einstein iki çokluk anlayışını birbirine karıştırmış (uzaysal-edimsel çokluk ve virtüel çokluk), gerçek zamanı mekânsallaştırmanın yeni bir yolunu yaratmıştır. Bir başka deyişle zamanı uzayın dördüncü boyutu olarak görmüş, uzay ve zamanı birleştirmiştir. Ancak Bergson için bu mümkün değildir. Saf sürede hiçbir zaman iki akışın eşzamanlılığından iki anın eşzamanlılığına geçilemez. Çünkü gerçek zamanda "an" yoktur. İnsan zekâsı zamanı mekânsallaştırma eğiliminde olduğu için doğal olarak da anların eşzamanlılığını yaratır. Matematiksel zaman düz bir çizgi gibiyse ve sürenin anı yoksa o zaman bu çizgi noktalarla sonlanmak zorundadır. Şayet bir matematik zaman çizgisine karşılık olarak bir süre koymaya çalıştığımızda, çizginin her parçası süre parçası, çizginin ucu da sürenin ucuna tekabül etmelidir. İşte an dediğimiz şey burada ortaya çıkar. Edimsel olarak var olamaz ancak virtüel yani sanal olarak var olabilir. Buradan yola çıkarak denilebilir ki gerçek zaman dediğimiz süre, anı elde edemez. An doğası gereği uzamsaldır ancak süre olmadan da an olamazdı ve bir nokta yalnızca bir noktadan ibaret olurdu.

"An o hâlde iki şey içerir: gerçek zamanın akışı, yani sürenin akışı ve uzaylaşmış zaman, yani bir hareketle betimlenip zamanın sembolü hâline gelen çizgi: Bu, noktalar

kapsayan uzaylaşmış zaman, gerçek zamanın üzerinden seker ve orada anın ortaya çıkmasını sağlar" (Bergson, Süre ve Eşzamanlılık -Einstein'ın Teorisi Hakkında-, 2021, s. 69).

Anın içeriği ve doğasının bu tanımlamasından yola çıkılarak ifade edilebilir ki, akışların eşzamanlılığı ve anların eşzamanlılığı birbirlerinden ayrı ama birbirlerini tamamlayan şeylerdir. Zamanı hesaplamak da eşzamanlılıkları yani anları saymak demektir. Tekrar hatırlatmak gerekirse bu anlar sürüp gitmezler. Şuurlu gerçek zamanın -sürenin- ve gerçek hareketin virtüel duraklarını belirleyen insan zihninin basit bakış açılarıdır.

Bergson için süre insan dikkatine bağlı olarak kendine has bir bölünebilirlik yani bir tür sanal çokluk içerir. Niceliksel değil, niteliksel bir çokluktur bu. Oluşun çokluğudur. Fizikte bahsi geçen anların eşzamanlılığından farklı olarak, anların akışının eşzamanlılığı yani virtüel anlamda çokluğudur. Zamanın bu virtüel ya da fiziksel durakları bir bilinç, geçmiş ve gelecek olarak onları bağlayan bir tür bellek olmaksızın, ikisi birlikte var olamazlar. Onların sanal mı gerçek mi olduklarını soracak bir bilince daima ihtiyaçları vardır.

2.1.2. Belleğin İki Biçimi

Gerçek zaman yani sürenin bir ardışıklık, ancak bölünemez bir ardışıklık olduğu dile getirilmişti. Geçmiş ve gelecek düşüncesine erişebilmek için ister virtüel olsun ister edimselleşsin ve ölçülebilir olsun, bir önce-sonra ayrımı yapabilmek için bilince, doğal olarak belleğe ihtiyaç duyulur. Aksi halde yalnızca biri mevcut olabilir ya önce ya sonra. Yalnızca ve yalnızca ikisi birden olduğunda zamanın varlığından söz edilebilir. Öyleyse *"süre bellektir, bilinçtir, özgürlüktür. Süre, önce bellek olduğu için bilinç ve özgürlüktür"* (Deleuze, Bergsonculuk, 2021, s. 109). Başka bir deyişle ister uzamsal olsun ister süre, anların ardışıklığını ölçen ya da akışların ardışıklığını sezebilen bir bilinç ve başvurduğu bir hafıza olmadan önce-sonra dediğimiz duraklar olamaz. Ya biri vardır ya da öteki. *"Zaman, sürekli değişen, durmayandır. Yaşanmışlık aynı zamanda süredir. Bu sürekliliği sağlayan ve bilinçte bağlantı kuran da hafızadır"* (Erutku, 2019, s. 33).

Bergson geçmişi bir mekanizmada depolanan ve sürekli çağırılan anlar dizisi olarak görmez. Ona göre bellekle ve geçmişle ilgili yapılan tanımlamaların kusuru da buradan kaynaklanır. Anılar beyinde öylece depolanamaz çünkü beyin maddedir yani uzamsaldır. Süre ise uzamsal olmadığı için geçmiş de doğal olarak uzaya özgü olamaz. Beyin için her şey

hareketlerden (süredeki gibi hareketin sürekliliği değil) yani anlık kesitlerden oluşur.[2] Dolayısıyla anı ancak kendinde saklı olabilir. Süreye dahildir. Geçmiş eylemi geçmişte olandır, şimdi ise eylemekte olan. Buradaki tanım Russel'ın ifadesiyle döngüseldir (Russel, 2017, s. 535). Anlaşılacağı üzere Bergson için geçmiş ontolojik açıdan vardır.

Geçmişin var olmadığı, "geçip gitmiş olan" olduğu düşüncesi de yine *onun kendinde var olması*nı göz ardı etmekten ileri gelir. Geçmişin kendinde var olma düşüncesindeki "var olma" şimdide var olma değildir. Bu noktada varlık, şimdiki-varlıkla karıştırılır. *"Oysa şimdi yoktur; o daha çok, hep kendi dışında olan saf haldeki oluştur. Şimdi yoktur ama eylemde bulunur"* (Deleuze, Bergsonculuk, 2021, s. 113). Şimdinin temel elemanı varlıktan ziyade eylemde bulunandır yani algıyla ilişkilidir. Bu durum metnin ilerisinde daha açık hale gelecektir. Geçmiş ise var olmayı bırakmaz, kendinde varlıktır. Eylemde bulunup bulunmamasının bir önemi olmaksızın varlığını sürdürür. Geçmiş ve şimdinin arasındaki bu fark bir doğa farkıdır. Nedir bu doğa farkı? Geçmiş saf bir ontolojidir, şimdi ise psikolojiktir.

Temelde Bergson'un anlatmaya çalıştığı asıl mesele gerçek geçmişin şimdiyle birbirine hiçbir şekilde karışmayacağı, şimdinin bir parçası olmadığı, tamamen farklı bir şey olduğudur. Geçmiş iki biçimde meydana gelir, bunlardan birincisi bağımsız anılarda, ikincisi ise devindirici mekanizmalarda (Bergson, Madde ve Bellek -Beden-Tin İlişkisi Üzerine Deneme-, 2022, s. 75). Belleğin işlemi olan tanıma yani geçmişin şimdi gerçekleşmekte olan eylem için kullanılması; bazen eylem içerisinde gerçekleşir ve koşullara uygun mekanizma tarafından otomatik olarak olur, bazen de tinsel bir çabayla, içinde bulunulan duruma uygun olmaya en fazla yatkın olan tasarımların bulunup şimdiki zamana çıkarılmasıyla gerçekleşir.

Bergson teoride iki bellek olduğunu belirtir. Bunlar birbirlerinden bağımsız iki bellektir. Bu belleklerden ilki gündelik yaşamdaki tüm oluşları imge-anılar biçiminde kaydeder ve her şeyi, hiçbir pragmatik düşünce gütmeksizin, tüm detaylarıyla tek tek tarih içerisine yerleştirir. Doğal bir zorunlulukla geçmişi sürekli biriktirir. Belirli bir imgeyi geçmiş içerisinde aramaya koyulduğumuz her seferde bu algıya baş vururuz. İkinci tür bellek ise şimdiki zaman içinde biriken deneyimlerdir. Her algının, gerçekleşen eylemlerin içerisinde sürüp gitmeye devam etmesi ve bir kez dahi olsa algılanan imgelerin bellekte çakılıp kalması farklı türden deneyimler oluşturur. Bu bellek imge-anıların değil, birikmiş çabaların yani algıların şimdiye uzanmasıdır. Bir başka deyişle saf anı yani imgeleri istem dışı saklama, ilk türden bellektir.

[2] bkz. "Zaman, Süre ve Eşzamanlılık" adlı bölümde belirtildiği üzere: "İnsan hareketlere bağlı tuttuğu değişimi tıpkı film kareleri gibi kesik kesik anların birbiri ardına dizilmesi biçiminde algılar." s. 3.

İkinci tür bellek ise tanımadan kaynaklı, eski imgelerin etkilerinin devindirici mekanizmalar yoluyla şimdiki ana uzatılmasıdır. Zaman zaman bu iki bellek türü birbirine karıştırılır. İkincisi ilkinin yerine sık sık geçer. *"Birbirinden ayırdığımız iki bellekten birincisi, en yetkin bellek olarak görülebilir. İkincisi, yani psikologların genellikle inceledikleri bellek ise belleğin kendisi olmaktan ziyade belleğin aydınlattığı alışkanlıktır"* (Bergson, Madde ve Bellek -Beden-Tin İlişkisi Üzerine Deneme-, 2022, s. 81). Bergson bu ifadesiyle belleğin ontolojik ve psikolojik iki biçimini ortaya koyar. Bu belleklerden biri hayal ederken, diğeri tekrarlar. Ancak özü gereği tekrarlanamayan ile tekrarla oluşması gereken arasında bir fark vardır.

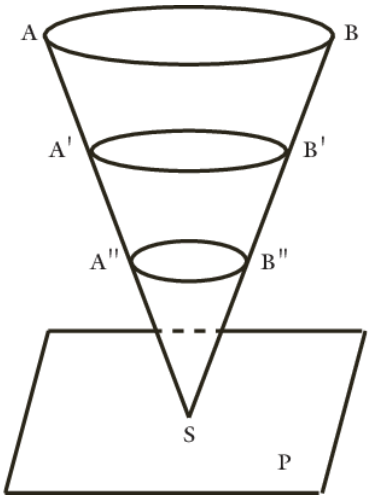
Bunlardan ilki yani 'kendiliğinden anı' tekrarlanması mümkün olmayan, oluştuğu anda kusursuz olan ve zamandan imgesine hiçbir şey eklemeyendir. Zira bir şey eklenmesi demek onun bozulması demektir. Bu anı, yerini ve tarihini bellek içerisinde yani gerçek geçmişte, ontolojik geçmişte koruyacaktır. Tekrarlanarak öğrenilen anı -ikinci anı- ise, zamanın dışına çıkmak suretiyle nesnelleşir, kişisizleşir, bizim gerçek geçmişimize yabancılaşmaya başlar. Burada tekrar, kendinde anıyı asla ama asla dönüştürmez. Daha çok kendiliğinden anıları sürdüren hareketleri kullanmakla birlikte, onları düzenleyen ve bir mekanizma oluşturarak, bedensel yani maddesel bir alışkanlık yaratmaktır.

Saf ontoloji olarak geçmiş ya da ontolojik anlamda anı, şimdiden kopup biz onu ararken başlangıçta virtüel halde olan ve yavaş yavaş belirdikçe edimselleşendir. Burada psikolojik bir edim var gibidir ama bu kendine has (*sui generis*)[3] bir psikolojik edimdir. Şimdiden koptuğumuzda aniden geçmişe bir sıçrama olur, kendine özgü bir katmandır bu. Nasıl ki şeyleri oldukları yerde kavrıyorsak, geçmişi de olduğu yerde kavrarız, bizde ya da bizim şimdimizde değil. Burada ontolojik *genel bir geçmiş* vardır. Bu geçmiş bütün geçmişleri mümkün kılar. Tam da bu noktada geçmiş başlangıçtan beri ifade edilen, ontolojik açıdan, kendinde geçmiştir. Psikolojiden ayrılan bir alandadır artık. Anıların ötesindeki ontolojik Bellek'tir (Deleuze, Bergsonculuk, 2021, s. 116). Kuşkusuz, *bütün geçmişleri mümkün kılan genel bir geçmiş*, süre ile doğrudan doğruya bağıntılıdır. 'Kendinde geçmişe' yapılan ontolojik sıçramanın hemen ardından ise anı artık psikolojik var oluşuna geçer ve yavaşça edimselleşir. Bergson için hatırlamanın tanımı budur.

[3] Sui generis: Nevi şahsına münhasır, kendine özgü anlamına gelen Latince deyiş. Kendine has özelliklere sahip, benzer bir örneği olmayan şeyleri (olay ya da nesne) ifade etmek için kullanılmaktadır.

Böyle bir hatırlama biçimi yalnızca insana özgüdür. Bergson'un *Madde ve Bellek* kitabında bahsettiği köpeğin sahibini tanıması örneğinde olduğu gibi, köpek sahibini hatırlar ancak bu hatırlama geçmişin ontolojik katmanlarında gezinmek ve *imge-anı*ları aramaktan ziyade alışkanlık sonucu elde edilmiş bir tanımadır. Belki köpek de geçmişin imgelerini şimdiki anına taşır ya da tüm geçmişi bilincinde belirir lakin geçmiş onu şimdiki zamandan alıkoyacak kadar büyülemez ve sahibini tanıması düşünülmüş bir hatırlamadan çok mekanik bir tanımadır. *"Geçmişi imge biçiminde anmak için şimdiki zaman eyleminden soyutlanmak gerekir, işe yaramaz olana değer bağlamayı bilmek, düş görmeyi istemek gerekir. Bu türden bir çabayı belki de yalnızca insan gösterebilir"* (Bergson, Madde ve Bellek -Beden-Tin İlişkisi Üzerine Deneme-, 2022, s. 80).

Bergson'un izah ettiği hatırlama edimi ve geçmişin ontolojik var oluşu tuhaf görünebilir. Çünkü mantık yürütüldüğünde sanki geçmişin iki şimdi arasında sıkıştığı düşünülebilir. *"Buradan iki yanlış inanış doğar: Bir yandan geçmişin ancak önce şimdi olduktan sonra geçmiş olarak kurulduğuna, diğer yandan geçmişin şu anda geçmişi olduğu yeni şimdi tarafından bir şekilde tekrar kurulduğuna inanırız"* (Deleuze, Bergsonculuk, 2021, s. 117). Şimdi, geçmiş olur ve bir başka şimdi de onun yerini alır. Dolayısıyla herhangi bir şimdi de şimdiyken aynı zamanda geçmiş de olması gerekir. Aksi takdirde nasıl geçebilecektir? Burada Bergson'un süre ve bellek arasındaki en derin paradoksu ortaya çıkar: Geçmiş ve şimdi eşzamanlıdır. *"Geçmiş şimdinin ardından gelmez, tersine, şimdinin geçmesinin saf koşulu olarak şimdi tarafından varsayılır"* (Deleuze, Bergsonculuk, 2021, s. 118). İki ardışık an olarak değil tüm şimdilerin geçmesini sağlayan genel bir geçmiş ile şimdi olmak suretiyle hep geçen bir şimdi olarak bir arada olurlar. Geçmiş ve şimdi birlikte var olurken, geçmişin kendinde geçmiş olarak varlığı da (yani bütün geçmişimiz) sürekli olarak şimdiyle birlikte sürüp gitmektedir. Bergson böylece belleğin, süre ve eşzamanlı akışlarla uyumluluğunu da göstermiştir. Sürenin bir ardışıklık olduğu önceki alt başlıkta belirtilmişti. Bu ardışıklık, bir arada oluş olan bir ardışıklıktır. Bir arada oluş olarak ardışıklık ve geçmiş ile şimdinin bellekle ilişkisini daha iyi açıklamak adına, durumu en doğru biçimde özetleyen koni metaforuna başvurmak gerekir.



Görsel 1: Bergson'un Bellek Konisi

Kaynak: https://www.semanticscholar.org/paper/The-Practice-of-Time-Time-and-Practice-in-Deleuze-Ott-Allik/cff3f3b9dac119a18d6b0b071871bf4de00cafb5/figure/0 (Erişim Tarihi: 21 Mayıs 2022)

Görsel 1'de görüldüğü üzere daha önce ifade edilen devindirici mekanizmalar ve algının kendisi S noktasındadır. A B saf geçmiş, *genel bir geçmiş*tir yani ontolojik geçmiş, binlerce bireysel imgeyi içerir ve şimdinin koşulu olarak eşzamanlı var olur. A B katmanı yani tüm şimdileri içeren geçmiş, sürenin akışı içerisinde sürekli olarak, A' B' ve A" B" düzleminde çeşitli derecelerde sıkışır. En yüksek derecede sıkıştığı yer S noktasıdır. S, koninin sürekli değişen bir noktası olarak duyum odağı ya da devindirici mekanizmalar olarak bedendir. P ise algı düzlemidir veya saf algı olarak maddedir (gerçeklik). A B düzeyinde tüm anılarımız mevcuttur. A B, A' B' ya da A" B" kesitlerinin her biri geçmişin bir öğesini değil, az ya da çok sıkışmak suretiyle geçmişin tamamını içerir. Ne zaman bir anıyı arasak önce genel geçmişe (A B), ardından belirli geçmiş düzeylerine (A' B', A" B") sıçramalar yaparız. Yani her biri diğerini belirli sıkışma-gevşeme düzeylerinde yineleyen geçmişin ontolojik bölgeleri vardır ve hepsi bir arada var olur. 'Ben' ise bu geçmiş düzeylerinin hiçbirine tek başına bağlanmaz, bu düzeylerin aralarında (en gevşek A B düzeyi ve en sıkışmış S noktası arasında) hareket eder, bu konumların tüm kesitlerini sırasıyla benimser. Ancak bu benimseme bir anının edimselleşebilmesi için tek tek her sıkışma düzeyinden geçmesi ve en yüksek sıkışma noktası olan şimdiye gelmesi demek değildir (Bergson, Madde ve Bellek -Beden-Tin İlişkisi Üzerine Deneme-, 2022, s. 156-158).

Bahsedilen anı devindirici mekanizmalara uzanan, tekrarlayan belleğin şimdiye uzanması (psikolojik olan) değildir. Burada geçmişin çeşitli düzeylerine yerleşip, hatırlamadan (ontolojik olan) söz edilmektedir. Her anı kendine özgü bir düzeye sahiptir. Konideki A B en

gevşek ve en çok dağılmış haldeki anıyken, daralan düzeylerde anı en sıkışmış ama en çok da karışmış haldedir. Şayet ontolojik Bellek'te anı, tüm sıkışma düzeylerinden geçerek en sıkışmış haline gelmek suretiyle hatırlansaydı daha önce de belirtildiği üzere sadece tekrara dayalı, tanıma diye tabir edilecek, tamamen bireyselliğini yitirmiş halde olacaktı. Bu sebeple aktarma hareketi, anının kendi düzeyiyle aynı anda edimselleşmesini sağlayan bir tür harekettir. Ontolojik Bellek'te anı şimdiyle kaynaşma içine girer, onu oradan çekip çıkartacak bilinç düzlemlerinden geçer ama ara düzeylerden geçmez (Deleuze, Bergsonculuk, 2021, s. 126). Sıkışmış ya da gevşek tüm anı düzeylerinin virtüel olarak bir arada var oluşu, bir tür yoğunlukla olan ontolojik sıkışma ile her türlü sıkışma gevşeme düzeyindeki anının, edimselleşerek imge haline gelmesi için aktarmaya dayalı psikolojik sıkışmayı ayırt etmek gerekir. Başka bir deyişle hayal ederek kendi düzeyinde hatırlanan anı ile, tüm düzeylerden geçerek en sıkışmış haline gelen alışkanlık ya da tanıma olarak adlandırılabilecek anıyı birbirinden ayırmak Bergson'un belleğin iki biçimi olarak bahsettiği hatırlama meselesini anlamak demektir. Filozof zaman ve belleği birbirleriyle ahenk içinde tanımlamıştır.

Özetle akışın sürekliliği içerisinde, deneyimlerimiz her detayıyla, saf anı olarak en gevşek düzeyinde saklanır. Bu anılar sanaldırlar. Biz onları hatırlamak istediğimizde, onların herhangi gevşeme ve sıkışma düzeylerine sıçrayarak, oradan kendine has bir psikolojik hareketle şimdiye çekilip gerçekleşirler. Bu ilk bellek biçimidir. Bergson'un süre olarak adlandırdığı gerçek zamanın kendisi özünde bu ontolojik Bellek, saf geçmiştir. Diğer bellek biçiminde ise sürekli doymak bilmezcesine depolanan anı, en gevşek düzeyinden itibaren, tekrar yoluyla, sürekli katman katman sıkışarak en sıkışmış düzeyine getirilir. Burada devindirici mekanizmalar yoluyla bellek şimdiki algıya yarar sağlayacak olanları seçer. Sürekli gelen duyumsal uyaranlara devindiren mekanizmalarla tepki vererek içinde bulunduğumuz gerçekliğe sarılır ve en sıkışmış düzeyde kalırız.

Bergson'un bahsettiği belleğin iki biçiminden ilki olan ontolojik Bellek, yani geçmişin düzeylerine sıçrama yapmak suretiyle yapılan hatırlama edimi, tez çalışmasının asıl konusu olan La Jetée eserinde gerçekleşen zaman yolculuğunun temelini oluşturmaktadır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bu konu daha derin incelenecektir.

2.2. Zaman Aporiaları ve Olayörgüleştirme İlişkisi: Ricoeur'nün Üçlü Mimesisi

Bir yorumbilimci filozof olan Paul Ricoeur (1913-2005), *Zaman ve Anlatı (Temps et Récit)* adlı dört ciltten oluşan çalışmasında zamanın, anlatısallaşarak bir tür yeniden biçimlenişle insana özgü zamana dönüştürüldüğünü, bununla ilişkili olarak anlatının da zamansal özellikler gösterdiği ölçüde belirli bir anlam ifade edebileceğini iddia eder (Ricoeur, Zaman ve Anlatı 1 zaman - olayörgüsü - üçlü mimesis, 2021, s. 23) ve bu iddiasını çözümlemeye girişir. Seçtiği çetrefilli yolda kendisine iki metni çıkış noktası olarak alır. Bunlardan ilki Aziz Augustinus'un (MS 354-430) *İtiraflar'*ının XI. kitabında açıklamaya çalıştığı zamanın ne olduğuna dair metnidir. İkinci metin ise Aristoteles'in (MÖ 384-322) *Poetika* adlı eseridir. Bu iki çalışmayı kendisine çıkış noktası olarak almasının sebebi; Aziz Augustinus'un metninde zaman paradokslarını sorgulaması, *Poetika*'da ise Aristoteles'in anlatı paradigmasının kavranabilirliğini düzenlemesidir. Bir başka deyişle Augustinus'un sorgulayarak ortaya çıkardığı zamansal çıkmazlara, ondan yüzyıllar önce Aristoteles'in dramatik olayörgüsünün nasıl oluşturulacağına dair anlattıklarıyla yanıt sunmasıdır. *İtiraflar*'ın XI. kitabında zaman sorgulanırken ortaya çıkan *uyumsuzluk*lara karşı ruhun bir *uyumluluk* arzusu olduğu sezilir. *Poetik*a'da ise olayörgüsü biçimlendirilirken *uyumluluk* adeta *uyumsuzluğa* karşı galip gelir (Ricoeur, Zaman ve Anlatı 1 zaman - olayörgüsü - üçlü mimesis, 2021, s. 24). Aristoteles'in metni zamansal paradokslara kuramsal anlamda bir çözüm sunmaz, yalnızca karşı bir söylem niteliği taşır. İki metin de birbirlerinin öteki ters görünümlerini üreten metinlerdir. Bu metinler farklı yüzyıllarda, birbirlerinden bağımsız niyetlerle oluşturulmuşlardır. Ne Augustinus *İtiraflar*'ın XI. kitabındaki zamana dair sorgulamalarını metnin ilk dokuz bölümündeki kendi hayatının anlatısallığıyla ilişkilendirmiştir, ne de Aristoteles drama sanatını izah ederken zamanı incelemeye kalkışmıştır.

Paul Ricoer'nün kurduğu ilişkileri anlamak adına öncellikle Aziz Augustinus'un *İtiraflar* eserinin XI. kitabındaki zaman aporialarını[4] ve Aristoteles'in *Poetika* isimli eserindeki olayörgüleştirme paradigmasının ne olduğunu, bu tez çalışmasının ihtiyacı olduğu ölçüde açıklamak gerekmektedir. Son olarak belirtmek gerekir ki bu çalışmada Aziz Augustinus ve Aristoteles'in metinleri Ricoeur bağlamında okunmaktadır. Yorumlar ve alıntılar Paul Ricoeur'nün çalışmalarından aktarılmaktadır. Sebebi ise bu metinlerin yalnızca *Zaman ve Anlatı* özelinde çalışmaya katkı sağlayacak olmalarıdır.

[4] Aporia: Eski Yunan'da açmaz anlamına gelen sözcük.

2.2.1. Aziz Augustinus'un Zaman Deneyimi Aporiaları

Zaman ve Anlatı'nın ilk bölümünde Augustinus'un zaman deneyimini sorgulaması çözümlenmeye çalışılır. Bunun sonucunda Augustinus'a göre insana özgü zaman belirli bir dağılma -bunu *distentio* olarak ifade eder- ve bu dağılma eğilimiyle birlikte kendi içerisinde yoğunluklu bir bütün -bunu da toparlanma anlamına gelen *intentio* ile ifade eder- oluşturması arasındaki gerilimden ibarettir. Bu gerilimin genel ifadesi olarak Augustinus *distentio animi* yani *ruhun yayılımı*nı kullanır. Augustinus için insan, zamanı geçtiği sırada ölçer ama var olmamış geçmişi, henüz var olmayan geleceği ya da yayılım halinde olmayan şimdiyi ölçmez. Bir anlamda geçen zamanları ölçer. Buradaki şimdiki zamanın çoğulluğu ve parçalanması geçişin kendisinde aranır. Ruhun yayılımı olarak bahsedilen durum; şimdiki zaman sürekli bir akış içerisindeyken, geçmiş anımsayışların ve geleceğin bekleyişlerinin, şimdiki zamanı üçlü bir yönelimle (geçmişin şimdisi, şimdinin şimdisi ve geleceğin şimdisi) çevreleyip, böldüğü bir durağan şimdiki zaman arasındaki gelgitlerdir. Meseleyi biraz daha açmak gerekirse, Augustinus zamanı ölçme ve var olup olmama durumunu sorgularken, bunu dışsal bir harekete dayanarak yapmaz. Zamanın ruhun özünde ve ruhtan ayrılamaz oluşu, tüm manasını zamanın fiziksel hareketten sıyrılmasının kanıtlanmasıyla elde edebilir. Augustinus bu dışsal hareketten sıyrılışı ruhun bekleyişi, dikkat kesilmesi ve anımsayışı olarak ele alır ve itiraf eder:

> *"Evet, bu üç zaman benim ruhumda mevcut, onları başka bir yerde göremiyorum. Geçmişte yaşananlarla ilgili şimdi benim belleğim; şimdi yaşananlarla ilgili şimdi doğrudan algı, gelecektekilerin şimdisi ise beklenti"* (St. Augustinus, 2022, s. 493).

Anımsayış, şeylerin geçip giderken ruhta bıraktığı izlerdir ve varlıklarını sürdürmeye devam ederler. Augustinus'a göre insanın ölçtüğü bu geçip gidiştir. Bekleyiş (*gösterge-imgeler*) ve anımsayış (*iz-imgeler*) ruhun "içinde"dirler (Ricoeur, Zaman ve Anlatı 1 zaman - olayörgüsü - üçlü mimesis, 2021, s. 51). Zamanı ruhun içerisinde ölçme bir tür farkındalık (*attentio*) halidir.

Üçlü şimdiki zaman düşüncesi parçalara ayrılmış olan intentio halinden bir distentio çıkartmaktır. Bu çıkarım, Augustinus'un *İtiraflar*'ının XI. kitabındaki bildiği bir ilahiyi ezberden söyleme örneğinden yapılabilir. Burada Augustinus ezberden söyleme eyleminde gerçekleşen aksiyonların, çoktan söylediklerinden dolayı belleğe, söyleyeceklerinden ötürü de beklentiye doğru yayılım -distentio- gösterdiğini izah eder (St. Augustinus, 2022, s. 508-509). Ardından geleceği geçmişe dönüştürecek olan dikkatinin -attentio- hala orada varlığını

sürdürdüğünü ekler. Bu örneklemede Augustinus'un yaptığı bekleyiş, dikkat kesilme ve anımsayış arasında bir tür diyalektik inşa etmektir. Ruh ne kadar yönelim-toparlanma (intentio) içerisindeyse o kadar yayılma-dağılma (distentio) eğilimi gösterir. Burada bahsedilen ruh ise Augustinus için dünyanın ruhu değildir, bireysel bir ruhtur. Tanrı yaratmaya başladığında yaratılan şeylerle birlikte zaman da onları kapsayacak bir kozmolojik zaman olarak başlar. Buradan hareketle de Augustinus'un sözünü ettiği ruhun intentio (yönelimi, yönelimselliği) tavrı, fenomenolojide bahsedilen bilincin yönelmesiyle bağdaştırılabilir. Zaman fenomenolojisine bir giriş yapmıştır da denebilir. Ruhun distentio animi (ruhun yayılımı, dağılımı) durumundan intentio'ya kayma eğilimi, yukarıda ana bölüm başlığı altında bahsedilen, uyumsuzluktan uyumluluğa doğru olan arzunun kendisiyle bağdaştırılabilir. *Zaman ve Anlatı*'da Ricoeur bu bağlılaşımı sık sık yineler.

Düşünürün *Zaman ve Anlatı*'da zamana dair belirtmek istediği asıl nokta zamansallık dediği şeyin nesnel zaman ile görüngübilimsel zamanın birbirleriyle kurduğu diyalektik ilişkiden ileri gelmesidir. Daha açıklayıcı olmak gerekirse Augustinius'un yönelim-toparlanma ve yayılım-dağılma olarak adlandırdığı eğilimlerin kozmik zaman ile tinin yaşadığı zaman arasında yarattığı kopukluktur. İnsan ruhunun şimdisi ile kozmolojik zamanın şimdisi intentio ve distentio etkisinde sürekli gerilim halindedir. Bu iki zaman biçiminden birini diğerinden ayırmanın olanaksızlığının yanında birbirlerine indirgenmeleri de mümkün değildir (Kurtar, 2009, s. 81). Ricoeur'nün genel kanısı zamanın farklı biçimlerinin yani zaman aporialarının, kitabın genelinde bir sonuca ulaşmasının mümkün olmadığı yönündedir. Zamana dair yürütülen her düşünme eylemi bir tür evirip çevirmeden ibarettir. Bu durumun karşısına ise anlatı etkinliğini yerleştirmiştir.

2.2.2. Olayörgüleştirme ve Poetika

Paul Ricoeur'nün araştırmasının diğer çıkış noktası olan *Poetika*'da ise, Yunan filozof Aristoteles drama (tragedya, komedya) ve destanın yapısal niteliklerini ele alır. Bu metinde Ricoeur anlatı bağlamında ilk önce *mythos* ve *mimesis* kavramlarına odaklanır. *Mythos* yani *öykü* (çalışmada daha çok olayörgüleştirme olarak ifade edilecektir) olayların belirli bir sistemle düzenlenişidir yani olayları kompoze etmek, biçimlendirmektir. Bu noktada Aristoteles mythosun inşası içerisinde zamanın kuruluşuna ilgi göstermez. Öykünün başlangıcı ve sonunu

dramatik birliği belirler. Dramatik birlik konusu ilerleyen safhalarda açıklanacaktır. *Mimesis*[5] (*mimetik etkinlik*) ise bir şeyleri taklit etmenin etkin sürecidir. Mimetik etkinlik *Poetika*'da tragedya, komedya ve destan özelinde ele alınmıştır. Aristoteles mimesisi Platon'un *Devlet*'in X. kitabında izah etmeye çalıştığı, sanatın taklidin taklidi olduğu tanımlamasındaki (Platon, 2015, s. 336-343) haliyle değil, tamamen bir etkinlik olarak hem de öğreten bir etkinlik olarak görür. Güzel bir öykü bir şeyler öğreten öyküdür. *Poetika*, Platon'un *Devlet*'inin X. kitabına bir cevap gibidir. O halde mythos eylemin temsilidir (*mimésis prakseôs*). Bundan dolayı da eylemi gerçekleştiren insanların temsilidir. Temsil etme ya da taklit etme, olayörgüleştirme yoluyla olayları düzenliyor olması sebebiyle mimetik bir etkinliktir. Kendisine *poiesis*[6]'in sağladığı etkinlik özelliği verildiğinde ve mimesisin mythos üzerinden yapılan tanımlamasına yaslanıldığında, mimésis prakseôsun prakseôs'u olayların sistemli düzenlenişinin yön verdiği mimetik etkinliğin bağlılaşık öğesi olarak anılabilir (Ricoeur, Zaman ve Anlatı 1 zaman - olayörgüsü - üçlü mimesis, 2021, s. 77). Burada yapılan mimesis ayrımı önemlidir, çünkü Ricoeur olayörgüleştirmeyi eylemlerin salt bir taklidinden ziyade zamanın yeniden biçimlenmesiyle yaratıcı bir mimetik etkinlik olarak ele almaktadır.

Aristoteles'in şiir sanatı üzerine yazdığı bu metinde bir başka önemli husus da III. bölümde ayrımını yaptığı mimesisi anlatı yoluyla veya doğrudan karakterleri eylem içerisinde gösterip mimesisin oyuncuları yapma meselesidir. Bir başka deyişle drama ve destan sanatındaki ayrım şudur; destanda olayörgüsünü anlatıcı doğrudan söz alarak anlatır, dramada ise doğrudan olay içerisindeki karakterler (oyuncular) tarafından temsil edilmesi suretiyle dolaylı yoldan anlatır. Yani bu iki mimetik etkinliğin araçları ve nesneleri haricinde en büyük farklılıkları taklit biçimleri arasındaki farktır. Burada bir *diegesis* ve mimesis ayrımı vardır. Destanlarda diegesis (Ricoeur buna *digesis kompozisyonu* der) yani anlatıcının anlattığı, dramalarda ise mimesis yani anlatılanların doğrudan temsil edilmesi (sahnelenmesi) söz konusudur. Anlatıcının konumu ve perspektifi olayörgüsünün yöntemini belirler. Zaman zaman taklit biçimi bakımından da birbirleriyle iç içe geçtikleri durumlar olur. Homeros kimi durumlarda geriye çekilir ve destan karakterleri kendileri konuşur. Karakterlere kendilerini *temsil etmeleri* için izin verir. Diegesisten[7] mimesise doğru bir kayma ya da iç içe geçme söz konusudur. Bu yönden destan drama sanatına yaklaşmış olur. Bir yandan ise hem Homeros hem de Sofokles benzer türden mimetik etkinlik üretirler, ikisi de soylu kişilikleri taklit ederler. Ama

[5] *Mimesis* kelimesi sıklıkla *taklit* anlamında kullanılsa da Aristoteles'in zaman zaman *temsil etme* anlamında kullanıldığı sezilmektedir. Bazı çevirilerde de *temsil etme* olarak da çevrildiği görülmektedir.
[6] Daha önce var olmayan bir şeyi meydana getirme eylemi, üretici faaliyet.
[7] *Diegesis* ve *mimesis* arasındaki ayrımı yapmak çalışma açısından elzemdir. *Diegesis* olayların anlatıcı tarafından dolaylı olarak anlatılması yani sözlü olarak temsil edilmesidir, *mimesis* ise olayların doğrudan takdimi, sözün anlatımıdır.

başka bir açıdan bakılırsa da Sofokles, Aristofanes'le benzerlik gösterir her ikisi de eylem içerisinde bir şeyler yapan kişileri taklit ederler. Sofokles tragedya ile erdemli kişilikleri, Aristofanes ise komedya ile küçük görülecek kişilikleri taklit eder. *"Kimilerine göre de işte bu nedenle onların yapıtlarına drama adı verilir; çünkü eylem içindeki insanları betimlerler"* (Aristoteles, 2014, s. 22). Aristoteles bu sözüyle drama sözcüğünün türetildiği fiile[8] gönderme yapar. Diegesisin farklı bir kullanımı daha vardır; bu da anlatının doğrudan doğruya anlatı kişileri tarafından tek bir zamansal perspektif dayatılarak (anlatıcının aynı zamanda anlatıdaki karakterlerden biri olduğu) anlatıldığı farklı bir drama anlatısıdır. Bu anlatı biçimi farklı bir zamansallık içerir. Kavramsal bir karmaşa yaşanmaması adına anlatıları geniş anlamıyla (mimetik etkinliği olarak nesnesi/konusu bakımından) ve dar anlamıyla (diegesis yönüyle) ayırt etmek gerekir. Anlatıcı konusu tez çalışmasının ileriki safhalarında, incelenecek eser La Jetée özelinde önem teşkil etmektedir.

Olayörgüleştirme eylemi, mimetik etkinlik, mimetik etkinliğin biçimi ve arasındaki farklar bağlamında, tezin kapsamına yardımcı olacak şekilde izah edildikten sonra *Poetika*'da Ricoeur'nün asıl üzerinde durmak istediği meseleye varmak gerekir. Bu da olayörgüleştirmenin Augustinus'un distentio animi'den intentio'ya geçmesinin tersyüz edilişine nasıl tekabül edebileceği meselesidir. Başka bir deyişle *uyumsuzluktan uyumluluğa* geçişin yani *uyumluluğun üstünlüğü*nün anlatıda neye denk düştüğüdür. Ricoeur'nün mythosu olayların düzenlenişi olarak tanımlaması onu uyumlulukla özdeşleştirmesinden gelir. Bu uyumluluk da üç özelliğe sahiptir; tamamlanmışlık, bütünlük ve belirli bir uzunluk.

Tamamlanmışlık olayların bir sonuca ulaşması, yani belirli bir zamansal uzunluğa sahip eylemin taklidinin tamamına erdirilmesidir. Bütünlük kavramı, olayörgüsünün düzenlenmesinde zamansal yönden çok mantıksal yöne doğru eğilir, *"çünkü bir bütün oluşturan ama zamana yayılmayan şeyler de vardır"* (Aristoteles, 2014, s. 33). Aristoteles 'bütün'ü başlangıcı, ortası ve sonu olan bir şey olarak tanımlar. Doğru bir öykü bütünlüğünde bu üç öğe bulunmalıdır. *Başlangıç* zorunlu olarak bir şeyin ardından gelmeyendir ve bu zorunluluk bir ön bileşenin yokluğundan değil art arda dizilişteki zorunluluğunun olmamasından kaynaklanır. Fakat ondan sonra başka bir şey muhakkak ki gelmelidir. *Orta* bir şeyin hemen ardından gelen (bu bir başlangıç da olabilir, ortanın içerisinde devam eden bir ön eleman da olabilir) ve kendisinin de ardından bir şeyin geldiği öğedir. *Son* ise bir şeyin ardından zorunlu olarak gelen ve kendinden sonra ardılı olmayandır. Onun ardından başka bir şey

[8] Eyleme geçmek anlamına gelen *drao* fiili.

meydana gelmez. Aristoteles'e göre güzel öyküler rastgele başlayıp, bitmezler. Bu üç şey arasında yalnızca 'orta' art arda dizilişle doğrudan ilişkilidir. Aristoteles'in trajedi modelinde 'orta'nın kendine ait bir mantığı vardır. Bu mantık, mutluluğun mutsuzluğa dönüşünü yani tersyüz oluşunu içerir. Tersyüz oluş, *peripeteia* yani *baht dönüşü* olarak ifade edilir. Bununla birlikte bir de *anagnorisis* (*tanıma*) de orta içerisinde yer alır. Tanıma, adından da anlaşılacağı üzere "bilgisizlikten bilgiye geçiştir" (Aristoteles, 2014, s. 41). Bir nesneyi tanımayı da kapsar, bir insanı ya da olayı tanımayı da. Bunların yanına bir üçüncüyü ekler Yunan filozof, heyecan veya duygulanım yani *pathos* yaratan olayları. Meydana gelen olayların seyrini değiştiren acı ve yıkım yaratan olaylardır bunlar; ölüm, yaralanmalar ya da büyük manevi acılar gibi. 'Orta'nın kapsadığı art ardalık bir mantıksallığa sahipse, *"bunun nedeni, başlangıç, orta ve son kavramlarının deneyimden kaynaklanıyor olmamalarıdır"* (Ricoeur, Zaman ve Anlatı 1 zaman - olayörgüsü - üçlü mimesis, 2021, s. 85). Bu öğeler (başlangıç, orta ve son) var olan eylemlerin nitelikleri değil, drama sanatının düzenlenişinin etki ve sonucudur. Bu durum uzunluk için de geçerlidir. Eylemlerin olayörgüsü içerisinde bir sınırı yani bir uzunluğu vardır. Aristoteles uzunluğun, belleğin kolayca kavrayabileceği bir süre olması gerektiğini düşünse de izleyicin kavrama yeteneğine bakılmaksızın olayörgüleştirme uzunluğunun anlatı içi gerekliliklere göre olması gerektiğinde karar kılar. Gereklilikten kastedilen gerçeğe benzerlik, zorunluluk, mutluluktan yıkıma ya da tam tersinin (genellikle tragedyada bu tercih edilmez) gerçekleşmesine yetecek bir uzunluktur. Özetle bir yapıtın uzunluğunu, mutluluktan mutsuzluğa geçişin (tersyüz oluşun) süresi belirler. Bahsi geçen zaman gerçek olayların zamanı değil, öykünün zamanıdır. Söz konusu zaman içerisinde boş zamanlar hesaba katılmaz ve *"yaşamın kendisinde birbirinden ayrı olan iki olay arasında kahramanın ne yaptığı sorulmaz"* (Ricoeur, Zaman ve Anlatı 1 zaman - olayörgüsü - üçlü mimesis, 2021, s. 86). Tragedya için söylenilen bu özellikler destan için de geçerlidir ama, destan yan öykülere daha fazla müsamaha gösterir ve tragedyaya göre daha uzun zaman dilimlerini kapsayabilir niteliktedir.

Destandan bahsedilmişken; burada Aristoteles iki çeşit birliği karşı karşıya getirir. Bunlardan ilki olan *zamansal birlik*; bir veya birden fazla insanın deneyimlediği, aralarındaki ilişkilerin raslantısal olduğu, tek bir dönemdir. İkinci birlik olan *dramatik birlik* ise; bütün ve tek olan bir eylem yani bir başlangıcı, ortası ve sonu olmak suretiyle tamamına erdirilen eylemdir. Buradan hareketle denilebilir ki tek bir zaman dönemi içerisinde meydana gelen eylemlerin ve olayların, tek ve bütünlüğe sahip bir eylem yaratması söz konusu değildir. Bu konuda Aristoteles Homeros'dan övgüyle söz eder ve her ne kadar bir başlangıç, orta ve sona

sahip olsa da Troya savaşı tarihinde, savaşın bir bölümünü[9] seçmesinin mantıklı oluşunu ifade eder. Başlangıcı ve sonu sanatın kendisi belirlemiştir. Bir önceki cümlede anlatılan durum bu alt bölümün başlangıcında belirtilen Aristoteles'in mythosun içinde zamanın kuruluşuna doğrudan ilgi göstermemesi ifadesini doğrular niteliktedir.

Drama uyumsuzluğu içeren bir uyumluluk modelidir. Bu modelin merkezinde yukarıda bahsedilen 'tersyüz oluş' bulunur. Mutluluktan mutsuzluğa doğru olan tersyüz oluşu, yani bu uyumsuzluğu drama yapısı uyumlu hale getirebilir. Olayörgüleştrime tam da buradaki uyumsuzluğu uyumluluğa dönüştürmektir. Zaman içindeki eylemlerde *birinin diğerinin sebebi* olması durumu, *birinin diğerinin ardından* gelmesi durumuna göre daha ağır basar. Olayörgüleştirme eğretileme yoluyla yapılan mimetik bir eylemdir ve mimetik etkinliği gerçek dünyaya öykünerek yapar. Yaşam içinde gerçekleşen rastgele ardışık olayların belirli dramatik yapı vasıtasıyla (art arda olmalarından ziyade) mantıksal bağlamda bir araya getirilip düzenlenmesiyle zaman, insana özgü zamana dönüştürülmüş olur. *Uyumluluğun uyumsuzluğa* karşı galip gelmesinin karşılığıdır.

Olayörgüleştirmenin her zaman bir kalkış noktası ve bir varış noktası olmalıdır. Ancak *Poetika*'dan, drama yapıtının seyirci tarafından algılanmasının önemli bir nitelik olarak ele alınmaması nedeniyle, varış noktası meselesi hakkında bir model almak zor olacaktır. Aristoteles bunu daha çok *Retorik*'te önemsemiştir. Demek ki anlatıyı alımlayan seyirci Aristoteles tarafından pek de göz önüne alınmamıştır. Ricoeur *Poetika* ile ilgili şöyle bir çizgi izlediğinden bahseder: *"Poetika yapıdan değil, yapılandırmadan söz eder; oysa yapılandırma seyircide ya da okurda tamamlanacak olan yönlendirilmiş bir etkinliktir"* (Ricoeur, Zaman ve Anlatı 1 zaman - olayörgüsü - üçlü mimesis, 2021, s. 102). Peki bu seyirci ya da okurda tamamlanan yapılandırma etkinliği nasıl olabilir? Bu, haz kuramıyla gerçekleşebilir. Aristoteles'in sözünü ettiği bilmenin, öğrenmenin verdiği haz ile. Bu hazzı şiir sanatının yaratılma sebebini izah ederken açıklar; *"öğrenmenin yalnızca felsefeciler için değil, tüm insanlar için çok hoş bir şey olmasıdır"* (Aristoteles, 2014, s. 24). Bu haz etkinliği hem anlatı yapıtının içerisinde hem de onu alımlayan seyircide -yapıtın dışında- gerçekleşir. Öğrenmenin seyircide yarattığı haz, bir dramatik yapıtın sunduğu hazzın ilk öğesidir. Aristoteles'in taklit etmenin verdiği hazzın bir sonucu olarak nitelendirdiği durumdur bu. Öğrenme hazzı tanımanın hazzı olarak da görülebilir. Seyirci olayörgüsünün yarattığı bütünü, tamlığı tanıdığında duyumsadığı bu hazdır. Böylece tanıma hazzı hem drama yapıtının içerisinde oluşmuş hem de

[9] Homeros, İlyada destanında Troya Savaşı'nın tamamını değil, savaşın dokuzuncu yılında, yalnızca 51 günlük dönemini anlatır.

onun tarafından hissedilmiş olur. Seyircinin aldığı bu haz türü, drama yapıtındaki zorunluluğa ya da gerçeğe benzerliğe göre aldığı hazzın ürünüdür. Burada bahsedilen durum gerçeğe benzeme ve inandırıcı olma arasındaki ilişkidir. Aristoteles'e göre; olanaksız ama gerçeğe benzeyeni, olası ama inandırıcı olmayana yeğlemek gerekir (Aristoteles, 2014, s. 75). Bunu yaparak da inandırma ile öğrenme hazzı karşı karşıya getirilmiş olur. İnandırıcılık böylece gerçeğe benzerin niteliğine dönüşmüştür. Yani bu mantıksallık yapıtın içinde kurulduğu gibi seyirci tarafından da yapıta uygulanmıştır. Yapıt ile seyircinin bu ilişkisini Ricoeur net bir şekilde açıklar:

> *"Böylece, uyumsuz uyumluluğun kendine özgü anlaşılırlığı (Aristoteles'in gerçeğebenzer başlığı altına yerleştirdiği), doğası gereği, yapıt ile seyircinin ortaklığından kaynaklanır. 'İnandırıcı', yapıt ile seyircinin kesişmesinden doğar"* (Ricoeur, Zaman ve Anlatı 1 zaman - olayörgüsü - üçlü mimesis, 2021, s. 105).

Tragedyaya özgü olarak nitelendirilen acıma ve korku, mimetik etkinliğin süzgecinden geçirilerek, yapıtın kompozisyonu dahilinde belirli bir şekilde düzenlenmek suretiyle olayörgüsünün içine sokulur. Yapıtta duyumsanan pathoslar seyircide gelişmektedir. Drama yapıtında seyirciye doğru uzanan devinim en güzel bu noktada anlaşılır. Bu durum doğrudan doğruya *katharsis* kavramıyla ilişkilidir. Arınma, rahatlama, boşalma anlamına gelen katharsis, merkezinde seyircinin konumlandığı, acı ve korkunun heyecan yaratılarak hazza dönüşmesidir. Tragedyada bu hazza dönüşme biçimi, duyguların da mimetik etkinlikle oluşturulmasından kaynaklanmaktadır. Katharsis önce olayörgüleştirmede oluşur daha sonra alımlama esnasında seyircide hissedilir. Böylece *iç* ve *dış*'ın diyalektiği katharsiste tepe noktasına ulaşmış olur. Yapıt, seyirci ve katharsis arasında kurulan bu ilişki, Ricoeur'nün bir sonraki alt bölümde bahsedilecek olan Üçlü Mimesis önerisindeki *mimesis III* evresiyle doğrudan doğruya bağlaşım içerisindedir.

2.2.3. Zamanı Olayörgüleştirerek Anlatmak: Ricoeur'ün Üçlü Mimesisi

İnsan yaşamının zamansal özelliği ile öyküleme etkinliği arasında bir bağ vardır. *Zaman ve Anlatı* eserinin merkezindeki kuramın niyeti insan eyleminin gerçekliği ile anlatma ediminin arasındaki bağın ne olduğunu açımlamak, izah etmektir. Ricoeur'ye göre: *"Zaman, bir öyküleme [anlatma] biçimine göre eklemlendiği ölçüde insana özgü zamana dönüşür; anlatı da zamansal varoluşun bir koşulu olduğunda tam anlamına kavuşur"* (Ricoeur, Zaman ve

Anlatı 1 zaman - olayörgüsü - üçlü mimesis, 2021, s. 108). Öykülemenin zamansal niteliği ve zamanın anlatısallaşması ise Ricoeur'nün ortaya attığı Üçlü Mimesis kuramı ile mümkündür. Bu kuram, insan yaşamındaki bir eylemin mimetik etkinlik olarak eğretilemesinin, mimesis etkinliği içerisindeki üç evrede devinerek gerçekleşmesidir. Üçlü mimesis kuramı *"insan eyleminin anlambilimsel yapısındaki ön ya da ilk biçiminin, 'prefigurasyon'unun anlatıdaki yaratıcı dönüştürümüne yani konfigüre edilmesine ve ardından okuma ediminin yineleyen doğasında bir bütün olarak anlaşılabilirliğine yani okumanın refigurasyonuna uzanan bir süreçtir"* (Kurtar, 2009, s. 77). Başka bir deyişle *mimesis I* eylemin bir tür ön-biçimlendirilme evresidir, buradan *mimesis II*'ye yani bir görünüme bürünmüş (metinselleşmiş, anlatısallaşmış) eylem evresine geçiş yapılır, son olarak *mimesis III* diye adlandırılan, okuyucunun (ya da seyircinin) tekrarlanabilir okuma (seyretme) edimiyle yeniden biçimlendirilişine geçilir. Her olayörgüleştirmenin kalkış noktasına yapılan gönderme *mimesis I* evresinde, yaratma olarak mimesis etkinliği *mimesis II* evresinde, varış noktası ise *mimesis III* evresinde ortaya çıkar ve tamamlanır. Kuramın merkezinde *mimesis II* yani yapıtın oluşturulduğu evre vardır. Bu evre aracılığıyla *mimesis I*'deki gönderme *mimesis III*'de ulaşması gereken yere varır. *Mimesis II*, ilk ve son mimesis evresi arasında dolayım işlevini gerçekleştiren bir köprü görevi görür.

İlk evre olan *mimesis I*, insan eyleminin anlamsal yapısı, simgeselliği ve zamansallığının önceden kavrandığı evredir. Kısacası eylemin ön biçimlenişidir. Bu ön-biçimleniş ya da ön kavrayış hem anlatıyı oluşturan yazarda hem de okuyucuda vardır ve olayörgüleştirme bu ortak zeminde inşa edilir. Kalkış noktasını varış noktasına bağlayan *mimesis II*; *Poetika*'yı incelerken bahsedilen olayörgüleştirmeye ait öğeler ve kavramlar (katharsis dışında çünkü bu kavram, dünyası seyirciyle kesişen *mimesis III*'le ilişkilidir) aracılığıyla, zamansal deneyimin ve eylemlerin yeniden-biçimlenmek suretiyle anlatıya dönüşmesidir. Kısacası yapıtın ortaya çıktığı, öykünün yaratıldığı evredir. Seyircinin dünyası ile metnin dünyasının çakıştığı evre olan *mimesis III* ise, anlatının tam anlamına kavuştuğu son temsili evredir. Bu evrede gönderme varış noktasına ulaşır ve ön kavrayışa sahip seyircinin dünyası anlatının dünyasıyla kesişir.

2.3. Fotoğrafta İzleyeni Yaralayan Şey: Barthes'ın Punctumu

Göstergebilimci filozof Roland Barthes'ın (1915-1980) ortaya attığı *studium* ve *punctum* kavramlarını izah etmeden önce, ilk olarak fotoğrafın ne olduğu sorusu üzerine biraz

düşünmek gerekir. Zira Barthes da punctum kavramını ortaya attığı *Camera Lucida* adlı eserinde baştan sona bu sorunun peşinden gitmiş ve kendi öznel yolunu izleyerek cevaplar aramıştır. *Camera Lucida* yazarının en kişisel aynı zamanda da doğrudan fotoğrafla ilgili belki de tek kitabıdır. Fotoğraf üzerine denemelerden oluşan eserde Barthes, etkilendiği örnekler üzerinden, fotoğrafın "düşüncesi"nin ne olduğunu sorgular. Sahi nedir bir fotoğrafta onu etkileyen? Bu sorgulamaları süresince nesnellikten ziyade, öznel bir tavırla fotoğrafta onu tabiri caizse neyin yaraladığını arar.

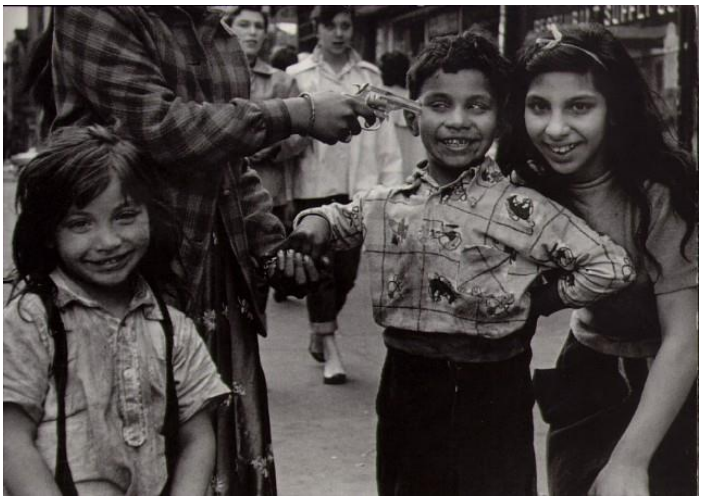
Barthes'a göre fotoğrafın *noema*'sı[10] "bu vardı" demektir. Öykünmelerin aksine, fotoğrafta bulunan şeylerin o zaman orada olduğunu asla yadsıyamayız (Barthes, 2011, s. 93). Bir fotoğraf içerdiği konusunun (bir insan, manzara, nesne vb.) o anda, orada olduğunun kanıtıdır. İlk anlamıyla nesnel bir kanıttır, ama aynı zamanda salt bir bilgi aktarıcı olma özelliğinden çok, ona bakanı etkileyen, belirli bir duygulanıma yol açan bir yapıya da sahiptir. Bu girift yapısından dolayıdır ki fotoğrafın bilimsel bir icat olmasının yanında bir sanat aracı olduğu tartışması halen tam anlamıyla cevaplanamamış, hatta anlamsız hale gelmiştir. Öyleyse fotoğraf gerçeğin, ona bakanda duygulanım uyandıracak şekilde dolaysız sunumudur denilebilir. Gerçeği saptamak demek, kesinlikle estetik kaygılarla yapmak demek değildir. Belirtilmek istenen asıl husus fotoğrafın her ikisini de içerebileceği (gerçek ve onun estetize edilişi), ama her zaman bunu stilize bir kaygıyla yapmak zorunda olmadığı, ne olursa olsun gerçeği her anlamda sunma yani "bu vardı" demekten vazgeçmediğidir. Zaman içerisinde gerçeği yansıttığına olan güven sarsılsa da halen içgüdüsel bir biçimde (buna duyularımızın bize oyun oynaması ya da özellikle görme duyusunun üzerimizdeki derin etkisi diyebiliriz) fotoğrafta olana inanma isteğine sahibizdir. Roland Barthes'ın kendisi de 80'li yıllarda *Camera Lucida*'yı yazdığında fotoğrafın güvenilmez yanını bilmiyor değildir. Onu *Camera Lucida*'yı yazmaya iten şeye bakmak bu durumu daha doğru anlamamızı sağlayacaktır. Barthes kitabı annesinin ölümünden sonra yazmaya başlamıştır ve fotoğrafın "bu vardı" düşüncesini ölüm, annesinin ölümü ve onun fotoğrafları yani varlığından emin olduğu annesinin varlığının kanıtı olan fotoğraflar üzerinden düşünmüştür. Fotoğrafın anlamını ölüm ile ilişki kurarak irdelemiştir. Trajiktir ki kendisi de *Camera Lucida*'nın yayımlanmasından kısa bir süre sonra trafik kazasında yaralanarak hayatını kaybetmiştir.

[10] Yunanca da *düşünce, düşünce içeriği* anlamına gelen sözcük.

Fotoğrafın nesnelliğini studium[11] kavramıyla açıklamaya çalışır Barthes. Bu fotoğrafın akla yatkın yönüdür. Studium fotoğraftaki nesnel anlamda bilgi veren her şeydir. Bunlar kültürel kodlar, fotoğrafçının hüneri ve şansına bağlı olarak stilize edilmiş bilgi içeren öğeler olabilir. Bir biçimde bildiğimiz, sosyokültürel, tarihsel ya da bilimsel açıdan öğretilmiş şeyleri kapsar. Yalnızca studium içeren fotoğraflarla izleyici olarak ilgilensek de ancak biçimlere, yüzlere, hareketlere, mekanlara ve eylemlere kültürel olarak katılırız (Barthes, 2011, s. 39). Bu tür fotoğraflar bize zaman ve mekânda bir koordinat, içerdiği konuların an ve mekân içerisinde nasıl göründükleri dışında bir şey vermez. İzleyeni şoka da uğratsa basın fotoğrafları yalnızca studium içerirler. Barthes için bunlar yalnızca öylece bakılıp geçilen, bir anda algılanan ve unutulan fotoğraflardır. Bu tür fotoğraflarda hiçbir ayrıntı okumayı bölmez, izleyen onlarla ilgilenilir ancak onlar tarafından yaralanmaz ya da onlara âşık olmaz. Kuşkusuz studium'u algılamak demek fotoğrafı üretenin niyetiyle karşılaşmak ve kabul etsek de etmesek de onunla uyum içinde olmak fakat bir biçimde anlayış göstermek demektir. *"Çünkü (studium'un geldiği) kültür, yaratanlarla tüketenler arasında varılan bir anlaşmadır"* (Barthes, 2011, s. 41).

Nesnellik meselesini tanımlarken kullandığı studium kavramının hemen karşısına punctum'u koyar Fransız filozof. Latince "ısırık, benek, kesik, küçük delik" anlamına gelen punctum, fotoğrafa bakana adeta "bir ok gibi fırlayıp saplanan"dır. Fotoğrafa bakanı delen, acı veren, yaralayan kazadır (Barthes, 2011, s. 40). Punctum asla ama asla fotoğrafçının kontrolünde olmayan detaydır. Zira fotoğrafa bakanı vurmazsa, punctum olmaz, olsa olsa fotoğrafçının tasarımı olan studium'dur. Son derece kişisel bir detaydır punctum ve fotoğrafa her bakan farklı punctum'lar keşfedebilir. Herkes aynı punctum tarafından yaralanmaz, aksi halde bu yine studium olduğu anlamına gelir. Tüm ortak mutabakatları bozar, kültürel kodları bertaraf eder, kişisel duyguları uyandırır. Bu bir detay olabilir, bir duruş, bir bakış, bir hareket, bir nesne ya da bir manzara olabilir lakin önemi yoktur her şartta bakıldığında henüz düşünecek, karar verecek fırsat olmadan bir kurşun gibi insanın aklına saplanır. Hem bir detay veya bir öğe olarak kalır, hem de tüm fotoğrafa yayılır, onu kapsar. Punctum şefkatli, sempatik ya da etik olmak zorunda değildir.

[11] Latince'de *çalışma* anlamına gelen sözcük. Ancak Barthes için "…bir şeye uygulama, insan için bir tat, genel, hevesli, ama tabii ki özel keskinliği olmayan bir tür kendini verme anlamına gelir studium" (Barthes, 2011, s. 39).

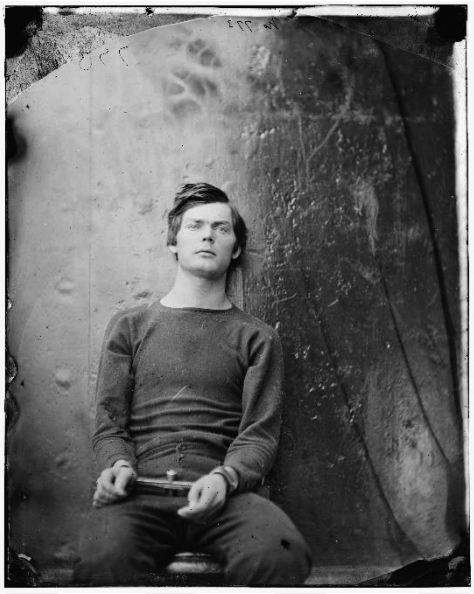


Görsel 2: *William Klein.*
Küçük İtalya, New York. 1954

Kaynak: http://afreshpunctum.blogspot.com/2007/08/william-klein-gun-2-little-italy-1955.html (Erişim Tarihi: 21 Mayıs 2022)

Barthes kitabında William Klein'ın New York'ta Küçük İtalya'nın çocuklarını fotoğrafladığı bir dizi fotoğraftan bahseder: *"hepsi çok dokunaklı, eğlenceli, ama benim inatla gördüğüm şey, bir çocuğun bozuk dişleri"* (Barthes, 2011, s. 58). Kişisel punctum'u belirtmek adına bizim "inatla gördüğümüz şey" ise kızın başındaki tacın kurdelesidir. Barthes'ın tarifine uyacak biçimde kurdelede bizi yakalayan şeyi açıklayamayız ancak kendini aşan, fotoğrafla birlikte bizi alıp götüren bir tür sihir vardır o kurdelede. Roland Barthes ise bozuk dişlerde bulur bunu. Fotoğraf studium'u gereği muzip ve eğlenceli bir havaya sahipse de bizim için punctum olan kurdelede bir hüzün algılarız. Punctum'un doğasına uygun olarak kurdele, fotoğrafçının hesabına katmadığı, öylece kızın başında bulunan, alelade bir detaydır. Kurdelenin orada olması Klein'ın görmesinden ziyade, orada bulunmasından kaynaklanan bakışın bir başka sonucudur. Çocukları fotoğraflarken, kurdeleyi de fotoğraflamadan edememiştir. Bizi uyarsa da uyarmasa da fotoğrafa bakan olarak bizim eklediğimiz bir şeydir punctum. Kurdele zaten hep oradadır.

Fransız semiyolog punctum'un bir detay olmasının yanı sıra başka şekilde daha var olduğunu düşünür. Onun için biçimsellikten çok aksiyonun sonucu, fotoğrafın noema'sı olan "bu vardı"nın bir temsili olan *zamanın* kendisidir. 1865 yılında Dışişleri Bakanı W.H. Seward'a suikast girişiminde bulunan genç Lewis Payne'in fotoğrafından söz eder. Alex Gardner, Payne'i hücresinde asılmayı beklerken fotoğraflamıştır.



Görsel 3: *Alexander Gardner.*
Lewis Payne'nin Portresi. 1865

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lewis_Payne.jpg (Erişim Tarihi: 21 Mayıs 2022)

"Fotoğraf fena sayılmaz; genç de öyle: bu studium'dur." der Roland Barthes ve devam eder *"Punctum ise şudur: O ölecek. Bu olacak ile bu vardı'yı aynı anda okuyorum"* (Barthes, 2011, s. 113). Burada fotoğrafın ölümle yani zamanla kurduğu ilişkinin sonucudur punctum. *Camera Lucida*'nın çıkış noktası da belirtildiği üzere fotoğrafın ölüm mefhumuyla kurduğu ilişkidir. Lewis Payne'nin portresinde çoktan idam edilmiş Payne ile fotoğrafta henüz yaşamakta olan Payne aynı anda bulunmaktadır. Burada Payne'in geçmiş görünümünü veren sonsuz an, gelecekte olacak Payne'in ölümünü de verir. Barthes'ı delen şey ise bu iki zamansal eşdeğerliliğin keşfidir (Barthes, 2011, s. 113). Punctum'un gücü de buradan gelir ve fotoğrafı dönüştürür.

Günümüzde fotoğrafların çokluğu punctum'u muğlaklaştırmışsa da özellikle tarihi fotoğraflarda daha çok belli eder kendini. Barthes bunu Zaman'ın bir yenilgisi olarak okur.

Belki de günümüz fotoğraflarının bir bölümünün punctum'ları da şimdiden yüzlerce yıl sonra, zamana yenildiklerinde ortaya çıkacaktır.

Punctum bakan bilinç tarafından, fotoğrafa yüklenir. Peki bakan bir bilinç hareketli görüntülere de bir punctum ekleyebilir mi? Barthes buna karşı çıkar, sinemada görüntülerin durmamacasına akmasının punctum'un oluşumuna engel teşkil ettiğini savunur. Saniyede 24 kare akan görüntü karşısında gözlerimizi kapama lüksümüz yoktur ve gözümüzü kapatıp açtığımızda aynı görüntüyle karşılaşmayız. Görüntüye bakan bir anlığına da olsa düşünceli olmalıdır ki fotoğrafın çekiciliği buradan ileri gelir. Öyleyse punctum üzerine az da olsa düşündüğümüz bir şeydir de.

Sinemanın fotoğraftan daha cazip olan bir yönü vardır o da perdedir. Akışkan görüntülerde, hareket veya konunun kendisi perdenin dışına çıktığında da varlıklarını sürdürdükleri izlenimini verirler. Barthes'ın deyimiyle bir "kör alan" yaratırlar ve görüşümüzü ikileştirirler (Barthes, 2011, s. 72). Oysa fotoğraf içindeki her şey, çerçeve içerisine kilitlenmiş ve sonsuza kadar orada kalmaya mahkûm edilmiştir. Ancak punctum fotoğrafa sahip olmadığı kör alanı yaratır. Fotoğraftan çıkar, onu aşar ve devamını düşündürtür.

Fotoğrafın kendini aştığı noktadır punctum, onun ehlileştirilemeyen özelliğidir. Fakat toplum fotoğrafı sanat haline getirmeye (tasarıma dönüştürerek) çalışarak uysallaştırmak ister. Bu noktada fotoğraf sanat olduğu takdirde noema'sını yitirir ve "deliliğini" kaybeder. Bir başka uysallaşmış fotoğraf türü ise giderek bayağılaşan, genelleşen, üretilen ve tüketilen, dünyanın metalaşmış görünümleridir. Fotoğraf punctum yoluyla buna karşı olduğu ölçüde, doğasında yatan gücü açığa çıkarabilir.

Roland Barthes fotoğrafın noema'sını izah ederken, bunu fotoğrafçı (fotoğrafı üreten) veya fotoğrafın konusu (fotoğrafı çekilen) üzerinden yapmaz. Fotoğrafın anlamını, düşüncesini fotoğrafa bakan izleyiciye devreder ve bu bağlamda anlamını tartışır. Barthes'ın bu tavrı bir önceki alt başlıkta açıklanan Paul Ricoer'ün Üçlü Mimesis kuramındaki *mimesis III*'e tekabül eder, doğrudan bu aşamaya yerleşir. Tezin ana hatlarının izah edildiği bu ilk bölümü Barthes'tan bir alıntıyla bitirmek uygun düşecektir.

> *"Deli mi, uysal mı? Fotoğraf ya biridir ya da öteki: eğer onun gerçekçiliği bağıl, estetik ve deneye dayanan alışkanlıklarla yumuşatılmış olarak kalırsa (kuaförde, dişçide bir magazini karıştırmak) uysaldır; eğer bu gerçekçilik mutlaksa ve söz gelişi*

> *özgünse, seven ve korkmuş bilinci Zaman'a geri dönmeye zorunlu kılıyorsa, delidir"* (Barthes, 2011, s. 138-139).

Kuşkusuz, özgün ve korkmuş bilinci zamana geri dönmeye zorunlu kılan Chris Marker'ın La Jetée'si ise her anlamda deliliğin kendisidir.

3. KUSURLU BELLEK ÇAĞINDAN NOTLAR[12]: CHRIS MARKER SİNEMASI

Fransız yazar, fotoğrafçı, yönetmen, multimedya sanatçısı ve belgeselci Chris Marker'ın, 1921 yılında Paris, Fransa'da dünyaya geldiği birçok kaynakta belirtilse de kendisi Moğolistan'ın Ulan Batur kentinde doğduğunu iddia etmiştir. Tam adı *"Christian" Hippolyte François Georges Bouche-Villeneuve* olmasına rağmen adını Chris Marker olarak değiştirmiş ve gerekçe olarak da pasaportuna daha kolay yazılabildiğini belirtmiştir. Kuşkusuz bu iddiası şakadan ibaret olsa da bir noktaya dikkat çekme çabasına işaret etmektedir. Bu bir takma isimden ziyade, bir silme eylemidir (Aspden, 2014). Kendisini silme eylemi, görünmez olma çabasıdır. Marker'ın yalnızca bu iki temel eylemine bakıldığında dahi muzip ve gizemli kişiliği anlaşılabilmektedir. Yaşamının neredeyse tamamında röportaj vermekten ve fotoğrafının çekilmesinden kaçınmıştır. Ondan fotoğraf isteyenlereyse her zaman gönderdiği bir kedi fotoğrafı olmuştur. Kendini daima görünmez kılmaya çalışmış ve yalnızca yaptığı işlerle bir nevi izini[13], işaretini bırakmayı denemiştir. Chris Darke'ın deyişiyle *"onun hakkında gerçekten bilgi edinmek istiyorsanız, çalışmalarını takip etmeniz yeterlidir"* (Aspden, 2014).

Tez çalışmasının asıl konusu olan La Jetée sine/foto-romanına geçmeden önce Chris Marker'ı ve sanatını anlatmak gerekmektedir. Kronolojik ilerlemek gerekirse, Marker'ın İkinci Dünya Savaşı'ndan önce Fransa'da felsefe eğitimi aldığı bilinmektedir. Savaş sürecinde de işgal altındaki Fransa'da direnişe aktif olarak katılmış, savaşın ardından gazetecilik yapmış ve bu dönemlerde gazeteci olarak dünyayı dolaşmıştır. *Esprit* adlı dergide politik yazılar, şiir, kısa hikâye ve film eleştirileri yazmaya başlamış, ayrıca burada André Bazin ile tanışmıştır. Gazetecilik kariyeri süresince film yapmaya artan ilgisiyle birlikte Paris'teki Sol Yaka Hareketi ile yakınlaşmış, Alain Resnais, Agnés Varda, Jacques Demy gibi sinemacıların yanı sıra Marguerite Duras ve Jean Cayrol gibi edebiyatçılarla dostluklar kurmuştur (HFA, 2015).

Sol Yaka (Rive Gauche) olarak adlandırılan bu sinemacı grubu genellikle Fransız Yeni Dalgası ile ilişkilendirilse de Yeni Dalga yönetmenlerinin aksine daha politik bir duruş sergilemektedir. Sol Yaka Grubu sinema tarihinde genellikle üzerinde az durulan ve gözden kaçırılan bir sinemacı grubu olmuştur. Bunun sebebi belki de filmlerinin daha çok politik, estetik ve entelektüel bağlamda talepkâr olma eğiliminde olması ya da sinemacı olmaktan çok

[12] https://chrismarker.org/ isimli web sitesinden alınmış bir ifadedir.
[13] Marker kelimesi İngilizce *işaretleyici* veya *keçeli kalem* anlamına gelmektedir. Burada Chris Marker bu soyadını bilinçli seçerek, kendisini bir tür işaretçi, hatırlatıcı, belleğin izini bırakan olarak görmek istemiş olabilir.

edebi kimliklerinin ön planda olması olabilir. Belki de yalnızca 1950'lerin sonu ve 1960'ların başlarında popüler bir hareket olan Fransız Yeni Dalgası ile eşzamanlı olmalarından dolayı, onların gölgesinde kalmışlardır (Farmer, 2009). Paris kenti ortasından geçen Seine Nehri tarafından ikiye bölünmekte, kuzeyindeki bölge Sağ Yaka (Rive Droite) güneyindeki bölge ise Sol Yaka (Rive Gauche) olarak adlandırılmakta, Sol Yaka Grubu'nun ismi de buradan gelmektedir. Sağ Yaka burjuvaziyi temsil etmekteyken, Sol Yaka ise daha çok edebi, akademik ve felsefi düşünce ile karşı kültürün kalbi olarak nitelendirilmektedir. Sorbonne Üniversitesi ve Latin Mahallesi bu bölgede bulunmaktadır. Bölgedeki St. Germain Bulvarı'nda bulunan kafeler yalnızca Hemingway değil, aynı zamanda genç James Baldwin'e danışmanlık yapan Richard Wright, Sartre, de Beauvoir, Camus gibi isimlere ve tartışmalarına ev sahipliği yapmıştır (Noel, 2009). Sol Yaka Grubu da böyle bir entelektüel geleneğin ve karşı duruşun 60'lar sinemasındaki temsili olmuş, sinemaları genellikle edebi bir mizaçla kurgulanmıştır.

Takvimler 1952 yılını gösterdiğinde Chris Marker, Helsinki'de düzenlenen Yaz Olimpiyat Oyunları hakkında *Olympia 52* adlı belgesel filmini yapmaktaydı. Marker'ın sinema alanındaki ilk eseri olan bu belgesel film, 16mm negatif filme kaydedilmiştir. Bir yıl sonra Alain Resnais ortaklığıyla *Heykeller de Ölür (Les Statues Meurent Aussi, 1953)* adını verdikleri 30 dakikalık belgesel filmi yapmışlardır. Bu filmle Marker sinema kariyerinin başlangıcına ciddi bir adım atmıştır. Başlangıçta Marker ve Resnais Fransız hükümeti tarafından geleneksel Afrika sanatı (heykel, mask vb.) hakkında bir film yapmak için görevlendirilmişseler de filmde sanatın rolünü sorguladıkları, neticede tarihsel olarak sanatın entelektüel beyaz ırkın zihniyetine göre şekillenen bir şey olduğu vurgusuna dönüştürmüşlerdir. Filmde daha çok politik "kayıplar"ın ve acı çeken yüzlerin hikayesi anlatılmıştır. Bunun üzerine film Fransız kolonyalizmine siyasi eleştiri yaptığı gerekçesiyle Fransa'da 20 yıl süreyle yasaklanmıştır. Film adeta 1950'lerdeki "öteki" deneyiminin resmetmektedir (Lindroos, 2017, s. 5). *Heykeller de Ölür* filmi 1954 yılında Jean Vigo[14] ödülünü kazanmıştır. Daha sonra ise Marker, Alain Resnais'nin *Gece ve Sis (Nuit et Brouillard, 1956)* isimli kısa belgesel filminin senaryosunda şair Jean Cayrol'e ve yapım aşamasında Resnais'ye yardımcı yönetmen olarak katkıda bulunmuştur. *Gece ve Sis*, Nazi Almanyası'nın gerçekleştirdiği soykırımın dehşetini çarpıcı bir şekilde resmeden bir belgeseldir. Ardından deneme film (essay film) türünde ürettiği *Sunday in Peking (Dimanche à Pekin, 1956)* adlı kısa belgesel filmi yapmıştır. Marker bu filmi, Çin Halk

[14] Prix Jean Vigo 1951 yılından bu yana Fransa'da sinema alanında verilen bir ödüldür.

Cumhuriyeti'nde yaptığı seyahati süresince iki haftada çektiği görüntüleri kurgulayarak ortaya çıkarmıştır.

Chris Marker 1962 yılında *La Jetée* sine/foto-romanına kadar pek çok belgesel film üretmiştir. Bu tarihlerden sonra ise Pierre Lhomme ile birlikte *The Lovely Month of May'i (Le Joli Mai, 1963),* Agnés Varda, Claude Lelouch, Joris Ivens, Jean-Luc Godard, William Klein gibi yönetmenlerle ortak çalışması *Far from Vietnam'ı (Loin du Vietnam, 1967)* yapmış ve bu dönemde *SLON (Société pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles'in kısaltması olan)*[15] adını verdiği bir sinema topluluğu kurmuştur (Potter, 2021). 1974 yılında *SLON* ismini *I.S.K.R.A.*[16] olarak değiştirmiştir. 1970'lerin sonuna doğru *A Grin without a Cat (Le Fond de L'air est Rouge, 1977)* isimli, Fransa'da Yeni Sol'un yükselişi ve Latin Amerika'da sosyalist hareketlerin gelişimi de dahil olmak üzere 1960'larda ve 70'lerde küresel siyasi kargaşaya odaklanan 240 dakikalık belgesel filmini çekmiştir (Wakeman, 1988, s. 649-654).

1983 yılına gelindiğinde ise *La Jetée* ile birlikte en bilinen eseri olan, yine deneme film türünde ve bellek, hatırlama konuları üzerine eğilen filmi *Güneşsiz (Sans Soleil, 1983)* gösterime girmiştir. *Güneşsiz* yirmi yılı aşan bir zaman dilimini ele almakta ve 1950'lerden 1980'lere kadar kolektif hafızanın uzamını açmaktadır. Hayali bir kameramanın mektuplarının (Chris Marker'ın öznel deneyimleridir bunlar) film boyunca bir anlatıcı ses tarafından paylaşılmasıyla kurgulanan bu yöntem, izleyiciyi başka bir katmana taşımakta, kişisel bir deneyim sunmaktadır. Marker bu filminde, doğrusal olmayan tarihsel anlatının politik işlevini sorgulamaktadır. Bir anı koleksiyonu olan *Güneşsiz'*de sanki her biri filmin anlatısını karakterize edecekmiş gibi, neredeyse aynı anda belgelenmiş birçok anlatı kullanılmıştır. Filmde verilen pek çok anlatının birleştirici öznesi ise kamera olmaktadır (Lindroos, 2017, s. 12). *Güneşsiz* teknik ve üslubu bakımından kurmaca ve belgesel türlerinin sınırlarını muğlaklaştırmış, her iki türün de sınırlarının ve etkilerinin sorgulanmasına yol açmıştır. Bu belgesel filmiyle birlikte Marker'ın dijital teknolojiye olan ilgisi giderek derinleşmiş ve multimedya türünde işler üretmeye yönelmiştir.

Dijital teknolojiye olan ilgisi *Level Five (1996)* filmini yapmasında etkili olmuştur. Bu filmde ise Fransız bilgisayar programcısı Laura'nın kocasının ölümünden sonra, II. Dünya Savaşı sırasında Okinawa Savaşı'nın bir bilgisayar oyununu yapma görevini devralması

[15] Bu ifade Türkçe'ye *"Yeni İşlerin Başlatılması İçin Oluşturulan Topluluk"* şeklinde çevrilebilir.
[16] *I.S.K.R.A (Images, Sons, Kinescope, Réalisations, Audiovisuelles)* aynı zamanda Vladimir Lenin'in politik gazetesi *Iskra* ile aynı ada sahiptir ve Rusça'da *'kıvılcım'* anlamına gelmektedir.

anlatılmıştır. Savaş hakkında bilgi almak için internette arama yapan, tanıkların röportajlarını izleyen Laura, Okinawa Savaşı'nın sıra dışı koşullarından etkilenmiş, bu durum onu kendi hayatı, insanlık, tarihini ve anıların etkisi üzerine derinlemesine düşünmeye itmiştir. Marker bu filminde de kurmaca ve belgeselin sınırlarını genişleterek bellek ve etkileri üzerine seyirciyi düşünmeye sevk etmektedir.

Chris Marker'ın son olarak değinilmesi gereken bir başka işi de 1997 yılında yaptığı CD-ROM projesidir. *Immemory (1997)* adını verdiği (bellek anlamına gelmektedir) bu projesinde Marker, güncel işleri, bilgisayarları, multimedyayı ve zamansal olarak döngüselliği keşfederek belgesel ve kurmaca olan arasında geçişler yapmaya yönelmiştir. Bu işinde izleyiciyi hayali bir ülkenin haritasında ya da bir güzergahta ilerleyerek bellek, sinema, fotoğraf, savaş ve edebiyat arasında tuhaf bir yolculuğa çıkarmaktadır. Bu yolculuk izleyeni Proust'un ve Hitchcock'un kesiştiği bir nokta olan *"Madeleine"*den[17] almakta ve yavaş yavaş bir otoportreye dönüşerek doruğa ulaştırmaktadır. Marker'ın asıl amacı bellekte rehber eşliğinde bir tur düzenlemek ve ziyaretçiye gelişigüzel gezinme şansı sunmaktır.

Döneminin en üretken sanatçılarından olan Marker, burada bahsedilen işleri haricinde birçok iş üretmiştir. Tüm işlerinden bahsetmenin tez çalışmasının konusunu gereksiz yere uzatacağı endişesinden dolayı, Marker'ın bellekle kurduğu ilişkinin politik tezahürleri olan eserlerine yer vermenin daha tutarlı olacağı düşünülmüştür. Marker ayrıca işlerinin genelinde tanık rolü üstlenmiştir. Onun için sinema daha çok politik tanıklıktır. Sinemasal anlamda tanık olma durumu aynı zamanda mevcut kişiye politik tanıklık konumu da inşa edebilmekte ve böylece sanatçının varlığını ve deneyimlerini paylaşmak anlamına gelmektedir (Lindroos, 2017, s. 2). Bu bağlamda Marker'ın işleri dikkatli izlendiğinde onun kişisel tanıklığı -tanık olma sanatı- kitlesel tanıklıktan daha büyük bir etkiye sahip olan bireysel deneyimlerden kaynaklanmaktadır. Marker'ın bireysel belleği kolektif bellekle ilişki kurduğu noktada izleyiciyi daha derinden etkilemektedir.

Özetle Marker yaşadığı dünyada olan bitenleri politik olarak eleştirmiş ve bunu yaparken de belleğin (kolektif ve bireysel) çalışma biçimini sorgulamış, izleyiciyi de bu süreçlerde düşünsel anlamda katılıma yöneltmiştir. İzlediği yolda üslup olarak tanıklığı

[17] Burada Marker'ın dikkat çekmek istediği nokta Madeleine isminin bellekle ilişkisidir. Çünkü Alfred Hitchcock'un *Vertigo (1958)* filminde, Dedektif Scottie Ferguson'ın takip ettiği kadın karakterin ismi *Madeleine*'dir. Aynı zamanda Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde (À la Recherche du Temps Perdu, 1913)* adlı yedi ciltlik edebiyat eserinde ise Madeleine keki bellekte çıkılan yolculuğun sebebidir. Her iki eserde de *Madeleine* ismi bellekle doğrudan ilintilidir. Kuşkusuz, Hitchcock'un karakterine bu ismi vermesi tesadüf değildir. Keza Vertigo filminin uyarlandığı D'entre les morts (Pierre Boileau ve Thomas Narcejac, 1954) adlı romanda da kadın karakterin ismi Madeleine'dir.

kullanmıştır. *Heykeller de Ölür* adlı filminde belirttiği gibi sanat dayanmak için değil tanık olmak için vardır. Marker sanatını amaç değil araç olarak kullanmış, kitlesel olanın içindeki bireysel hatıranın önemini, cazibesini göstermiş ve her defasında madeleine kekini bize ikram etmiştir.

4. SÜRE, BELLEK, ANLATI VE PUNCTUM BAĞLAMINDA LA JETÉE'NİN ANALİZİ

4.1. La Jetée'de Henri Bergson'un Süre ve Bellek Düşüncesinin İzleri

Anahtar kavramlar olarak Bergson'un süre ve bellek düşünceleri açıklandığında belirtilmişti ki süre kesintiye uğramayan, mekândan (uzamdan) bağımsız, yaratıcı akışın kendisidir. Klasik fiziğin bahsettiği üzere harekete bağlı, uzamdaki anların ardışıklığı değil, bağımsız akışların ardışıklığıdır. Bellek ise Bergson'a göre iki biçimde vardır, sürekli tekrardan kaynaklı alışkanlık olarak ve ontolojik kendinde geçmişte korunan anılar olarak. La Jetée bu iki konuyu bünyesinde (hem üretim yönteminde hem de anlatısında) barındırmasının yanı sıra bunu nasıl yaptığı bağlamında incelenirse, fotoğrafın ve sinemanın da zamanla kurduğu ilişkiden kısaca bahsetmek gerekir. Zira La Jetée fotoğraf ve sinema arasında özgün bir konumda durmaktadır. Bu anlamda Bergson'un süre düşüncesiyle ilişki kurar. Fotoğraf ve sinemanın, zaman ve bellekle kurduğu ilişki de doğrudan doğruya durağanlık ve hareket ile ilişkilidir. Tüm bunlar ise ölüm (durağanlık) ve yaşamla (hareket) doğrudan bağıntıya sahiptir.

4.1.1. Bergsoncu Bakışla Süre ve Hareketin Temsili Üzerine: Hareket-İmge, Zaman-İmge ve Kristal-İmge

Teknik olarak fotoğraf ışığın en küçük birimi olan fotonların, fotosentetik yani ışığa duyarlı bir yüzeyde iz bırakması olarak tarif edilebilir. Kendinden önceki üretim yöntemlerinden en büyük farkı -mekanik anlamda- ışıkla kurduğu doğrudan ilişkidir. Bu gerçekliğin doğrudan kaydı demektir. *"Sadece fotoğraf, nesnesinin yerine geçebilecek kadar duyarlı bir yaklaşıma ulaşabilir. Fotoğrafik görüntü nesnenin kendisidir"* (Bazin, 2011, s. 19). Yani fotoğraf kanıt niteliği taşır, kaydettiği konunun o anda, oradaki mevcudiyetinin kanıtıdır. Ancak nesnesinin duyarlı bir yüzey üzerine, bir dizin halinde kaydedilmesi fotoğrafın en temel özelliklerinden birini daha ortaya çıkarır; zamanın kaydı. Işık ışınları nesnenin mevcudiyetini kaydettiğinde, zamanın o anını da kaydetmiş olur (Mulvey, 2012, s. 71). Buraya kadar fotoğrafa dair söylenenler genelde onun uzamsal yanını tarif etmektedir. Fotoğraf gerçekliğin anlık bir izi ve zamanın o anının kaydıdır. Sinema ise kısaca hareketin ardışık anlar halinde kaydedilmesidir. Bir hareketin baştan sona kaydıdır, saniyede 24 kesite (ilk dönemlerinde 8 kesit olsa da) bölünmesidir. Zamanı kaydeder ancak yine mekânsallaşmış bir zamanı, hareket illüzyonu yaratarak ortaya koyar. Fotoğrafik kökeninden ileri gelen özelliğiyle hareketi

kaydeder. Burada hareket katedilen mekanlardan ibarettir. Bir uzamsal konum ardından başka bir uzamsal konum görünür. O halde Bergsoncu bağlamda fotoğraf ve sinemanın, durağanlık ve hareketle yani zamanla kurduğu ilişki nasıldır? Çalışmanın anahtar kavramlarının anlatıldığı bölümde, Bergson'un uzamdaki hareket algısına bağlı zaman anlayışının sinematografik olduğunu ifade etmesinden bahsedilmişti.

Sinematografik anlayışın zamanın uzamsal halinin bir ifadesi olması konusuna biraz daha eğilmek gerekecektir, zira derinlere indikçe Bergson'un süre (*la durée*) olarak adlandırdığı gerçek zamanla farklı türden bir pozitif ilişkisi vardır. La Jetée'yi Bergsoncu bağlamda incelemeden önce fotoğraf ve sinemanın Bergson'un düşünceleriyle uyumlu halde olduğunu kanıtlamaya çalışmak gerekir, çünkü tezin buradaki amacı onu eleştirmek değil süre ile uyumlu bir ilişkisi olduğunu ifade etmektir. Bu ilişkiyi açımlamak adına Gilles Deleuze'ün *Sinema I: Hareket-İmge* adlı eserinin *Hareket Üzerine Tezler* başlıklı bölümüne başvurmak elzemdir. *"Hareketi; mekandaki konumları ya da zamandaki anları, yani hareketsiz "kesitleri" [coupe] bir araya getirerek yeniden oluşturamazsınız."* der Deleuze ve devam eder *"Böyle bir yeniden oluşturmayı ancak, konumlara ya da anlara soyut bir ardışıklık fikri, mekanik, homojen, evrensel, mekândan kesilip alınmış ve hareketlerin tamamı için aynı olan soyut bir zaman fikri ekleyerek yapabilirsiniz"* (Deleuze, Sinema I: Hareket-İmge, 2021, s. 11). Bunu yaptığımızda ise özünde hareketi kaçırmış oluruz. Durağan iki anı birbirine ne kadar yaklaştırırsak yaklaştıralım (sonsuzca yaklaştırsak da), hareket daima bu iki an arasındaki boşlukta gerçekleşir. Yani bir andan ardışık bir başka ana geçtiğimizde hareket arkamızda kalır. Diğer yandan zaman istediğimiz ölçüde bölünse de (hatta bölünen zaman tekrar bölünse dahi) hareket her daim somut bir süre içerisinde gerçekleşecektir, her hareketin kendi niteliksel süresi olacaktır. Yani gerçek hareket somut sürede, hareketsiz kesitler ise soyut zaman fikrinin eklenmesiyle gerçekleşebilir. Sinema özünde imge olarak adlandırılan anlık kesitler ile içerisinde olan ve bunlar yoluyla imgelerin ardışıklık halinde akıp giden, kişisiz, tek biçimli, görünür olmayan veya algılanamayan bir hareket ya da zamandır. Yani iki veri şeklinde işler (Deleuze, Sinema I: Hareket-İmge, 2021, s. 11-12). Buradan yola çıkılarak denilebilir ki sinema sahte harekettir. O halde Bergson için hareket nedir? Böylesine karmaşık bir konuyu olabildiğince özetlemek gerekir ki fotoğrafın süre ile felsefi ilişkisi tam manasıyla anlaşılabilir olsun. Böylece La Jetée'deki her bir karenin ve her bir boşluğun Bergsoncu anlamı da açığa çıkabilsin.

Hareket genel kanıya göre uzamdaki iki nokta ya da konumun arasındaki mesafenin azalması veya kısalması şeklinde ifade edilir. Bergson için hareket bir durağanlıktan diğerine

geçiş olarak bölünmezdir. Ona göre hareketi uzamsal bir çizgiye dayandırdığımızda, bize mesafenin değişimi olarak, yani bir durağanlıktan başka bir durağanlığa doğru görünmesi doğaldır. Gözlerimiz bir hareket duyumunu ilettiğinde, bu duyum gerçekliktir ve Bergson'un deyimiyle bir şeyler gerçekten olup biter. Bu da demektir ki hareket bize, içsel olarak bir *durum* ya da *nitelik* değişimi şeklinde belirdiğinde, bu hareketin gerçekliğine de temas etmiş oluruz. Yani "gerçek hareket" bir şeyden çok, bir durumun aktarılmasıdır denilebilir. Hareketlerin *durum* veya *nitelik* değişimiyle ilişkilendirilmesine ek olarak nitelikler heterojen (süreyi izah ederken belirtildiği üzere), hareketler ise homojendir. Özü gereği duyum bölünemez yani ölçülemezdir. Fakat hareket ise yön ve hız bakımından hesaplanabilir ve hareketler arası farklar ortaya konabilir. Nitelikler duyumlar halinde bilincimize dahil olurken, hareketler bilincimizden bağımsız olarak uzay içinde gerçekleşirler. Bergson'a göre kendi aralarında birleşebilen hareketler, hareketten başka hiçbir şeye yol açmazlar ve bu hareketlerle temas edemeyen bilincimiz, gizlerle dolu bir süreç tarafından, hareketleri duyuma dönüştürecektir, bu duyumlar da daha sonra uzayın içine yansıyacak ve ifade ettikleri hareketleri kapsayacaklardır. Bir tarafta uzay içindeki hareketlerin dünyası diğer tarafta ise duyumlarla birlikte bilincimiz vardır. Yani iki farklı dünya. Fiziğin hareket olarak incelediği, kendi aralarındaki nicelik farklarının hesaplandığı, bölünebilir, bir sembolle ifade edilebilen, gerçek hareketlerin hepsini birbirleriyle karşılaştıran bir bölendir. Bergson için kendi başlarına düşünülen bu hareketler süre içerisindeki bölünemezlerdir ve bir önce-sonrayı varsayan, zamanın ardışık anlarını, bilincimizin sürekliliğiyle arasında bir analoji kurabileceğimiz değişken nitelikte bir bağ ile birbirlerine bağlarlar (Bergson, Madde ve Bellek -Beden-Tin İlişkisi Üzerine Deneme-, 2022, s. 179-194).

Bergson gerçekliği tartışırken imgelerden bahseder. Doğa yasaları olarak adlandırdığı sabit yasalarla birbirlerine etki ve tepkide bulunan imgelerdir bunlar. Duyularımızı kapattığımızda fark etmediğimiz, duyularımızı açtığımızda algıladığımız imgeler. Bunlarla birlikte bir imge vardır ki ne içeriden duygulanımlarla ne de algı yoluyla dışarıdan bilinebilen bir imgedir. Bedendir bu imge. Filozof inceledikçe fark eder ki bedende meydana gelen çeşitli duygu halleri hareket etmeye adeta davetiye çıkarırlar. Fakat aynı zamanda bu duygu durumları bir hareketsizliğe ve beklemeye de izin verirler. Burada beden bir seçim yapar gibidir. Bergson'a göre beyin de bir imgedir, beyinde gerçekleşen sinirsel uyarımlar da. Beyin, maddi dünya adını verdiği imgenin bir parçası olarak imgedir. Evren bir imgedir. Buradan yola çıkacak olunursa; dışsal imgeler, beden ve bedenin çevredeki imgelere getirdiği değişimlerde hatta dışsal imgelerin beden olarak adlandırdığı imge üzerindeki değişikliklerde *hareket* ifade

edilebilir. Dışsal imgeler beden olarak adlandırılan imgeye hareketi aktarır ve beden olarak adlandırılan imge de onlara hareketi geri iade eder. Bedenin kendisi de maddi dünyanın bütünü içerisindeki diğer imgeler gibi hareket eden ve hareketi alıp veren bir imgedir (Bergson, Madde ve Bellek -Beden-Tin İlişkisi Üzerine Deneme-, 2022, s. 19-21). Yani imgeler arasındaki çok özel bir imge olan bedenimiz, sinematograf gibidir. İmgeleri kaydeder, onlardan etkilenir hatta onlara hareketi tekrar yansıtır, onları etkiler. Hareketler yalnızca hareketi içerirler ve hareketler imgenin kendisidirler. *"Bir atom, eylemlerinin ve tepkilerinin gittiği yere kadar giden bir imgedir"* (Deleuze, Sinema I: Hareket-İmge, 2021, s. 82). Öyleyse hareketler, eylemler ve etki-tepki kümeleri, yayılan ışıktır. İmgenin hareketle olan özdeşliği madde ve ışığın özdeşliğinden ileri gelmektedir. Madde ışıkla özdeş ise imge de harekettir. Evrendeki imgelerin bir araya gelmesi bir küme oluşturur, bir tür içkinlik düzlemidir bu. İçkinlik düzleminde imge kendinde varolur. İmgenin kendindeliği maddedir, onunla özdeştir. İmgenin hareketle özdeşliği bizi Deleuze'ün *hareket-imge* kavramına götürür. Ancak bu maddesel evren mekanikçiliğin evreni değildir. Mekanizma dediğimiz, kapalı sistemler, anlık durağan kesitler içerir. Bu noktada Bergson'un anlatmaya çalıştıklarına dair Deleuze, maddesel evrenin, içkinlik düzleminin hareket-imgelerin makinesel düzeneği olduğunu söyler ve bunu kendinde sinema olarak evren, bir meta-sinema şeklinde ifade eder (Deleuze, Sinema I: Hareket-İmge, 2021, s. 83-84).

Kendinde sinema olarak evren açıklaması Bergson'un imge ve hareket arasında kurduğu ilişkiyi kuşkusuz daha açık hale getirir. İmge olarak evren, imge olarak adlandırdığımız bedenimiz onunla etki-tepki ilişkisi kurmadığında *latent imge*dir. Bu yalnızca bizim bedenimiz için öyledir, bedenimizden bağımsız bir şekilde imge olarak evren varlığını sürdürür. Bilinç olarak biz evrene içkinizdir. Evren bize içkin olamaz. Aksi halde beden adını verdiğimiz imge olmadan imge olarak evren varlığını sürdüremezdi.

Bir şeyin kendisi ve algılanımı bir ve aynı şey olduğu gibi bir ve aynı imgedir de. Tek farkları iki farklı referans sisteminin biri veya diğeriyle ilişkili olmalarıdır. Bu referans farkları şöyle açıklanabilir; Deleuze'ün belirttiği üzere bir şey kendinde olduğu haliyle, bir bütün olarak etkilerine maruz kaldığı ve dolaysız olarak tepkide bulunduğu tüm diğer imgelerle ilişkili olduğu haliyle imgedir. Diğer yandan onun algılanımı da o şeyi çevreleyen ve ondan yalnızca kısmen bir etkiyi alan, ona doğrudan tepkide bulunan başka bir özel imgeyle ilişkili olarak, aynı imgedir. Algılanımı bu yolla tanımladığımızda, algılanımda şeyde olduğundan daha fazlası ya da başkası yoktur. Kelimenin tam anlamıyla daha azı vardır. Bir şeyin algılanımı, o şeyden daha azını içerir. Şeyi algılarken, ondan, bizim ihtiyacımızı ilgilendirmeyenleri çıkarırız. İhtiyaçtan anlaşılması gereken, şeye ait bizde kalanlar ya da geciktirilmiş tepkiler uyarınca seçilmiş

etkilerdir. Şey her daim kendini tam ve dolaysız olarak sunmak zorundadır. Buradan hareketle sinemanın yani kameranın hareket-imgenin evrensel varyasyona bütünsel nesnel olan, yayılmış bir algılanıma katılma eğilimi olduğu söylenebilir. Özünde her iki yönü de kat eder. Çünkü şu andaki bakış açımızdan, şeyin kendisiyle karışan bütünsel nesnel algılanımdan, basit çıkarımlar, eksiltmelerle öznel bir algılanıma doğru yöneliriz. Kamerayla tam olarak yaptığımız budur. Algılanımdaki gibi ihtiyacımızı çıkararak ya da eksilterek yaptığımızı *kadrajlama* yoluyla kamera yapar. Buna *algılanım-imge* denir, hareket-imgenin ilk büyük dönüşümüdür, bir belirsizlik merkeziyle ilişki içerisine girmiştir artık. Hareket-imgeler evreni, kendisinde bir tür merkez oluşturan özel imgelerden (Bergson'un tanımını hatırlamak gerekirse bu imge olarak bedenim olabilir) biriyle ilişki kurduğunda, evren adeta onu kuşatacak çevreleyecek şekilde kıvırılır ve ona göre organize olur. Burada aynı anda duyumsanamayacak bir şekilde *eylem-imge*ye geçilir. Bu da hareket-imgenin ikinci büyük dönüşümüdür. Eylem kısaca belirsizlik merkezinin gecikmiş tepkisi olarak ifade edilir. Dünya algılanımsal merkezin çevresinde kıvrıldığında bu zaten eylemin bakış açısındandır. Şeyleri oldukları yerde algılarız ve onlara katılarak veya kaçarak, aradaki mesafeyi azaltmak ya da arttırmak yoluyla, şeylerin üzerinde yaptığımız "mümkün eylem" ile aynı anda onların da bizim üzerimizdeki "virtüel eylemi" kavrarız. Öyleyse mesafe fenomeninin kendisi eylemimizde zaman cinsinden, algılanımımızda ise mekân cinsinden ifade bulur. Yani burada algılanım-imgedeki gibi bir tür seçme, ayıklama ya da tasfiye etme söz konusu değildir: Evrenin kıvrılmasıyla aynı anda hem şeylerin üzerimizdeki virtüel eylemi ortaya çıkar, hem de bizim onların üzerindeki mümkün eylemimiz. Bu iki hareket-imge dönüşümünün arasında ise son büyük dönüşüm olan *duygulanım-imge* oluşur. Duygulanım, öznede (yani belirsizlik merkezinde) algılanım ve tereddüt eden eylemin arasında aniden belirir. Öznenin bir nevi kendini algılaması, içeriden duyumsaması veya hissetmesidir. Algılanım-imge ve eylem-imge arasında olması onun algılanım ve eylemin bir tür başarısızlığı olduğu anlamına gelmez. Aksine mutlak bir zorunluluktur. Çünkü canlı maddeler -ya da belirsizlik merkezi- olarak bizler, bir yüzümüzü ya da noktalarımızı, onları hareketsizliğe mahkûm etmek pahasına, etkinliğimizi tepki organlarına devrederiz, alımlayıcı organlar olarak özelleştiririz (Deleuze, Sinema I: Hareket-İmge, 2021, s. 89-92). Özetle hareket-imgeler düzlemi "bütün" olarak adlandırabileceğimiz sürenin -oluşun- hareketli kesitleridir ve bedenimiz gibi özel bir imgeyle, bir başka deyişle belirsizlik merkeziyle ilişkilendirildiğinde algılanım-imge, eylem-imge ve duygulanım-imge olarak ayrılırlar. Özne olarak bizler de bu üç imgenin kombinasyonlarıyızdır. Dolayısıyla bir sinema filmi de hareket-imgenin bölünen üç çeşidinin kombinasyonlarıyla yapılabilir. Deleuze'e göre *montaj* bir *hareket-imge* düzeneğidir ve onun üç çeşidinin kendi aralarında düzenlenmesini sağlamaktadır.

"Hareket-imge düzlemi, bir zaman-mekân bloğudur, bir zamansal perspektiftir, ama bu sıfatıyla, hiçbir şekilde düzlemle ya da hareketle karışmayan gerçek bir Zaman üzerindeki bir perspektiftir. O halde, kendileri de her türlü çeşide sahip olmaya muktedir zaman-imgeler olduğunu düşünmekte haklıyız" (Deleuze, Sinema I: Hareket-İmge, 2021, s. 96). *Hareket-imge*lerin montaj yoluyla bir araya getirilmesi *bizi zaman-imgeye* götürür. Montaj, Bütün'ü oluşturmamızı sağlar ve bize zamanın imgesini verir. Hareket yalnızca hareketsiz kesitler olarak anlık imgeleri değil, sürenin hareketli kesitleri olan hareket-imgeleri ve bunların ötesinde zaman-imgeleri de içerir.

Hareket-imge ve zaman-imgenin yanı sıra kristal-imgeden de bahsetmek gerekli olacaktır. Bergsoncu belleğin bahsinin geçtiği alt başlıkta belirtildiği üzere algı ve anı aynı anda, eşzamanlı olarak ortaya çıkmaktadır. Buradan yola çıkarsak diyebiliriz ki aynı anda şimdi ve geçmiş var olabilir. Geçmiş olmuş olduğu şimdiden sonra değil de onunla aynı anda oluştuğu için zaman birbirinden nitelik bakımından farklı şekilde ikiye ayrılır. Daha doğrusu biri geçmişe düşen diğeri geleceğe doğru fırlayan, ortaya çıkışı ve meydana gelişiyle ikiye ayrılan bir zaman. Deleuze'ün deyişiyle biri bütün şimdinin geçmesini sağlayan, diğeri bütün geçmişi koruyan iki asimetrik akış. Öyleyse imge de aynı şekilde geçen zamanın aktüel imgesi ve geçmişin virtüel imgesi olarak nitelik bakımından farklı ama görünüşte aynı iki tür imgeye bölünür. İşte kristal-imge burada ortaya çıkar. Kristalde zamanı görürüz, ancak zaman kristal-imge değildir. Bir tür ayna gibi zamanın üzerinde yansıdığı, imgenin bölünmesi ama ayırt edilemez şekilde bölünmesidir. Aktüel ve virtüel imgenin iki ayrı imge olarak ayırt edilemezlik noktası haline geldiği, saf zamanın, iki ayrı imge arasında yeniden kurulduğu ayrımın kendisi kristal-imgedir (Deleuze, Sinema II Zaman-İmge, 2021, s. 103-104).

Özetle sinema gerçek zamanın (sürenin) kesitlerini sunan, onu kristalize eden, bunu yaparken hareket-imgeleri montaj yoluyla bir araya getirerek, zaman-imgeler yaratarak bir düşünce oluşturur. Yani bir düşünce biçimidir sinema. Bergson başlangıçta, insan zekasının zamanı kesitlere bölünmüş hareket şeklinde anlaması durumunu sinematografik düşünce olarak eleştirmiştir. Yeniden düşünüldüğünde hareket-imge ve zaman-imge kavramları yardımıyla, hareketin uzamda bir noktadan diğer noktaya geçişi gibi değil, hareketin süreyle kurduğu ilişkiden doğan imgelerin kurgu yoluyla bir araya gelişi şeklinde düşünürsek sinemanın anlamı Bergsoncu sinema diyebileceğimiz bir hale bürünür. Fotoğraf bunu nasıl yapar? Fotoğraf özü gereği hareketin bir anını yakalasa da eğer Bergson'un imge ve harekete dair düşünceleriyle, Deleuze'ün hareket-imge ve zaman-imge kavramlarını da katarak fotoğrafı tekrar düşünmeye çalışırsak, hareketin anından ziyade hareketin zamanından, akışından, süreden çok küçük bir

kesiti de kaydettiği söylenebilir. Pekâlâ mümkün görünse de en azından sürenin tek bir anda birikmesi, sıkışması olarak görebilsek de hala gerçeklik elimizden kaçıyor gibidir. Sinema hareket ve süreyi hala daha güçlü bir biçimde temsil eder. Ancak incelemeye çalıştığımız La Jetée'de Chris Marker fotoğrafın, tek başına yapmasının zor olduğu bir hareket-süre temsilini montaj yoluyla başarılı bir şekilde gerçekleştirir. Aralarında zamansal farklar da olsa, iki kareyi yan yana getirerek iki zamanı birleştirir, aradaki boşluk diyebileceğimiz aralığı aslında zaman ve hareketle doldurur, böylece zaman-imge yaratarak bir eylemi, bir hareketi, bir düşünceyi sinema gibi akıcı bir biçimde ifade eder. Bununla birlikte fotoğraf Deleuze'ün sözünü ettiği kristal-imgeyi de üretebilir görünmektedir. Bir fotoğraf serisini kurguladığımızda, zamanın iki yönü, korunan geçmiş ve geleceğe sıçrayan şimdiyi fotoğrafların yüzeyinde görebiliriz. Fotoğraf karesi tek başına bunu yapamaz, ancak La Jetée'deki sine/foto-roman yöntemiyle fotoğrafları bir araya getirip, düzenleyerek bunu yapabilmek mümkün görünmektedir. Tek karede süreyi ancak biriktirme yoluyla kaydedebilmek mümkün gibi gözükmektedir, bunun örnekleri Hiroshi Sugimoto'nun (1948-) uzun pozlama tekniğiyle ürettiği *Theatres*[18] ve *Seascapes* adlı çalışmalarında görülebilir. Bu çalışmalar da Bergson'un bellek ve süre kavramlarıyla doğrudan ilişki içerisindedir.

4.1.2. Bergsoncu Bağlamda La Jetée Analizi

La Jetée hikâyenin başında anlatıcı dış sesin (Jean Négroni) ifade ettiği gibi *"çocukluğuna ait bir görüntüyle işaretlenen bir adamın öyküsüdür."* Üçüncü Dünya Savaşının sonucunda yerle bir olmuş Paris radyoaktivite yüzünden yaşanmaz hale gelmiş ve savaşı kazananlar Chaillot Sarayı'nın altındaki mahzenlerde, adeta "fareler krallığı"nda yaşamaya başlamışlardır. Savaşı kazananlar insanlığın kurtuluşu için esirler üzerinde birtakım deneyler yapmaya başlarlar. Deneylerin amacı zamanda yolculuk yapmak suretiyle insanlığı kurtaracak ekipman, gıda veya teknolojiye erişmektir. Deneyler genellikle ölümle, en iyi ihtimalle delilikle sonuçlanır. Hikâyenin bu noktasında çocukluğundaki bir anıya adeta sapkınca takıntılı bir adam olan Protagonist[19](Davos Hanich) dahil olur. Kendisi de bir esirdir ve geçmişteki anısına bu kadar güçlü bir şekilde bağlı olması sebebiyle ideal bir denek konumundadır. Çocukluğundaki imaja olan güçlü bağı geçmişi hayal edebilmesini güçlendirecek ve zamanda geriye gitmesinde önemli bir etken olacaktır. Deneylerin belirli bir evresinden sonra Protagonist sık sık geçmişe

[18] Bu serinin Bergsoncu süre bağlamında incelenmesi hakkında bknz. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1496625
[19] Anlatılarda "baş kahraman", "eksen karakter" anlamına gelmektedir.

gönderilir ve aklında yer eden o Kadın'la (Héléne Chatelain) vakit geçirmeye başlar. Zamanla aralarında güven oluşur, ilişki derinleşir. Deneyler meyvesini verir. Protagonist geçmişe gitme başarısının ardından geleceğe gönderilir ve insanlığın sanayisini tekrar ayağa kaldıracak bir kaynakla geri döner. Bu başarısı ona özgürlüğünü kazandırmaz. Geleceğin insanları Protagonist'e geleceğe gelebileceğini söylerler ancak o geçmişteki anısını yaşadığı ana geri dönmek ister. İsteği kabul görür, geçmişe gider. Çocukluk halinin de orada olduğunu bilerek, havaalanında kadının yanına doğru yönelir. O sırada fark eder ki yeraltı kampından (kamp polisi) birisi beklemektedir. Protagonist vurulur. Anlar ki zamandan kaçış yoktur ve çocukluğunda gördüğü imge kendi ölümünün imgesidir.



Görsel 4: *Başlangıç ve Son, Şimdi ve Geçmişin iç içe geçtiği an*

La Jetée'nin ilk dakikalarında, çocuğun bir adamın ölümünü gördüğü an olan kare Bergson'un süre kavramıyla ilintili ilk görüntüdür. Bu an hikâyenin başladığı aynı zamanda bittiği, Protagonist'in gelmesini arzuladığı, onun sonu olduğu andır. Geçmiş, şimdi ve gelecek zamansal anlamda bu karede saklıdır. Adamın geçmişi olarak çocukluk hali ve anısı, adamın şimdisi olarak vurulma anı ile çocuğun geleceği olan adam ve onun ölümü bir aradadır. Burada bütün bir süre sıkışmış, tek bir noktada birikmiş, bir tür zamanın uzun pozlamasıdır. Mekândan bağımsız saf sürenin kesitleri bir arada var olur. Burada tartışılan fotoğrafik anlamda kare değil, anlatının süresindeki bir andır yani hikâyenin zamanıdır. Protagonist'in çocuk hali belki karede bir öğe olarak yoktur ancak adamın şimdideki bedeni (imge olarak bedeni) çocukluğunu da içermektedir. Sanki fotoğraf zamanın bir kesitini almaz, zaman fotoğrafın kendisini yaratır ve etrafını sarar gibi görünmektedir. Fotoğraf zamanın kendisini işlediği bir dokudur. Sürenin sıkışma derecesidir. Aynı zamanda fotoğrafın medyum olarak ölümle ilişkisinin de güzel bir örneğidir. Konu olarak bir ölüm anıdır, geçmişindeki hali kendi ölümünü gören ama farkında olmayıp o anı arzulayan ve nihayet şimdideki ölümüne giden bir adamın son anıdır. Zamansal

anlamda şimdi ve burada, geçmişte ve orada olmanın tuhaf bir biçimidir, aynı anda hepsi olma durumudur. Bu durumun bir güzel örneği de filmin ismidir. La Jetée Fransızca "La j'étais" ifadesiyle aynı şekilde seslendirilir, ki bu ifade "Oradaydım" anlamına gelmektedir (Mavor, 2012, s. 60). İzleyici durağan görüntülerde nasıl sıkışmışsa, Protagonist de zamanda aynı derece sıkışmıştır.

Anlatının devamında savaştan galip çıkanların yer altında yaptığı deneylerden bahsedilirken, deneylerin sonuçlarının bazıları için hayal kırıklığı, diğerleri içinse ölüm ya da deliliğe sebep olduğundan bahsedilir. Bu sürede deliren bir kobayın imgeleri sırayla ve belirli bir ritimle, başka imgelerle art arda görünür. Delilik ve ölümle sonuçlanan deneylerin zamanı, zamansal olarak bir başka zamana yani Protagonist'in kobay olarak seçileceği zamana sıçrama yaparken iki görüntü arasında, yani zamansal blokların ucunda iç içe geçme (dissolve) hareketi kullanılmıştır.



Görsel 5: *Ölümün imgesi*

Burada sonu delilik olan eski kobayın kuru kafayı andıran yüzü bir anlığına, hafif kavisli bir koridor (eski zamanlardan kalma kırık dökük eserlerin, ölü nesnelerin bulunduğu) görüntüsüyle üst üste biner ve ölümün o koridorlarda olduğunun haberini verir. Kuru kafa imgesi tam koridorun üzerine düşmektedir. Hem yitip giden bir adam hem de yitip giden nesne yığınlarının bulunduğu mekân aynı anda bulunur. İki farklı zaman birbirleriyle kaynaşır. Evet, bunlar fotoğraftır ancak La Jetée'de Chris Marker saniyede 24 kare fotoğraf yerine belirli anları, belirli ritimlerle bir araya getirerek (ses ve müziği de kullanarak) sinemanın hareketi ile zamanı temsil etme biçimini taklit eder ve dolayısıyla burada hareket-süre blokları da montaj yoluyla bir araya getirilmiş olur. Kesintisiz bir akış değildir, bir noktada bunu yaparken zamanı hareketten kurtarma girişimidir. Deleuze sinema kitaplarında hiç bahsetmese de görünüşe göre

La Jetée kristal-imgenin sembolik bir örneği gibi durur. Ana karakterin şimdinin tiranlığına (dayatmasına) ve zamanın tek yönlülüğüne karşı isyanını hem de imgenin zamanı hareketin hükmünden kurtarma çabasını gösterir. İmge artık zamanı göstermek için içsel harekete bağımlı olmadığından, zamanı artık diğer imgelerle ilişkisiyle temsil eder. La Jetée'de hareket-imgeden zaman-imgeye geçiş kelimenin ta anlamıyla görünürdür: sinematik hareketin sürekli alıkonması, yani görüntünün bir çeşit salt uzamsal (mekansal) keşfi içinde izleyicinin düşünmeye sevk edilmesi, imgeyi bir başka imgeye bağlamak suretiyle saf zamansal olarak işler (Orlow, 2007, s. 181). Kuru kafa imgesi aynı zamanda fotoğrafın ölümle kurduğu ilişkinin hem anlatıda hem de anlatıdan bağımsız göstergesel bir örneğidir. Sahneden hemen önce deneylerin ölümle sonuçlanmasının görsel karşılığıdır.



Görsel 6: *Zaman yolculuğu yapan bilinçleri ifade eden Tête Apôtre*

La Jetée'de birden fazla kez görülen, Protagonist'in de denek olarak gittiği yerde yazan *"tête apôtre"* ifadesi Fransızca "havari kafası" anlamına gelir. Bu ifade Yunanca havari anlamına gelen "apostolos" kelimesinden türetilmiştir. La Jetée'de ana akım bilim kurgu filmlerindeki gibi kobaylar bir makine vasıtasıyla geçmişe gönderilmezler. Belleklerinde geçmişe giderek zaman yolculuğu yaparlar. Belleği zamanda geriye gitmek için bir arayüz olarak kullanırlar. Geçmişe bilinç olarak giderler. Ontolojik yer değiştirme aslında risklidir. Bir imgenin içinde kaybolmak daha önce yaşanmış bir yere yolculuk etmek demektir. Fotoğrafı çektiğimiz an, parmaktan obtüratöre oradan da imgeye elektriksel bir akım gibi, "o an" kendini geleceğe gönderir (Harbord, 2009, s. 16). Bu, Bergson'un bellek kavramını açıklarken sözü edilen ontolojik Bellek, saf Bellek'tir. Belleğin en dağınık, sürenin en gevşek noktasında, sisler içinde belirli imgeleri arayarak geçmişe tutunmaya ve orada var olmaya çalışırlar. Diğer yandan

tête apôtre ifadesi anlatıda geçmişe ya da geleceğe gönderilen zaman yolcularının birer elçi olduklarını da ima eder.

Deneyi yapanların başındaki kişinin Protagonist'e neden bu çalışmaları yaptıklarını izah ettiği sahnede anlatıcı dış sesin söylediği: *"Uzay, sınırların dışındaydı. Tek kurtulma umudu zamanda yatıyordu."* cümlesi zamanı mekândan ayrı tutması ve hakikat (gerçeklik) olarak görmesi bakımından Bergson'un süre kavramıyla doğrudan doğruya bağlantılıdır. *"Geçmiş ve geleceği şimdinin yardımına çağırmak."* ifadesi de keza Bergsoncu sürenin izlerini taşımaktadır. Geçmiş ontolojik olarak vardır, korunur, şimdi ise sürekli değişim, akış olarak geçmişin birikmesiyle, ittirmesiyle geleceğe doğru uzanır. Şimdi geçmiş ve gelecek arasındaki köprüdür, bu sebepledir ki filmde geçmiş ve gelecek şimdinin yardımına çağırılır. Aksi halde sıçrayacağı bir gelecek olmayacaktır. Erutku'dan yapılan alıntıda[20] belirtildiği üzere süre yaşanmışlıksa ve onunla bilinçte bağlantı kuran bellek ise yukarıda örnekleri verilen sine/foto-romandan alıntılar Bergson'un süre ve bellek kuramının yansımalarıdır. Eserin devamında zamanda geriye ölü bedenlerin gönderilmesi yerine artık güçlü zihinsel imgelere saplantılı kişilerle ilgilenildiğinden bahsedilir ve devam eder: *"Eğer başka bir zamanı tasavvur veya hayal edebilirlerse muhtemelen onun içinde de yaşayabilirlerdi."* Bu ifade de yine saf belleğin algı üzerindeki etkisi, dayatmasının bir örneğidir. Sine/foto-romanın her noktasında olduğu gibi burada da imgeye daha çok önem verilmiştir. Filmin açılış sahnesi aslında önemli bir farktan bahseder; bellek yerine bir imge tarafından işaretlenmiş çocuğun hikayesi. İmgenin durumu kesin değildir ama etkisi kesindir. Önemli olarak bu imgenin kuvveti Protagonist'in deney için seçilmesinde elzemdir. Adam bu imgeden dolayı seçilir. Zaman yolcuğu umudu ve geleceğin kurtuluşu insan zihninin imgeleme yetisi ve bu imgeden etkilenme yetisine bağlıdır (Harbord, 2009, s. 13-16). Belirtilmişti ki ontolojik belleğin en gevşek, en kapsamlı ama aynı zamanda en dağınık katmanından dahi kopup gelenler -virtüel haldeki anılar- şimdiki algıyla edimselleşir, iç içe geçerler. Yani geçmişteki anılarına sıkı sıkıya bağlı olan bilinçler, bunları -en sıkışmış haldeki- şimdiye kolayca çekebilirler ve geçmişe zaman yolcusu olarak gittiklerinde geçmiş şimdilerinde zorlanmadan yaşayabilirler. Zamanda geçmişe gitme denemeleri şimdiden kopma çabası şeklinde başlar ve bu da Bergson'un saf Bellek'te bir imgeyi ararken şimdiden kopup geçmişe yerleşen bilinci tarif ettiği gibi belleğin ikinci biçimi olan *hayal eden belleğin* karşılığıdır. Başlangıçta zor ve acı verici olsa da deneylerin onuncu gününde, anlatıcı sesin deyimiyle imgeler itiraf gibi yüzeye çıkarlar. Bu "itiraf gibi yüzeye çıkması" benzetmesi, yine

[20] bknz. "Belleğin İki Biçimi" isimli alt başlık. s.7.

Bergsoncu ontolojik Bellek'te dağınık haldeki virtüel imgelerin kendilerini göstermelerinin oldukça hoş bir dışavurumudur.

Protagonist'in belleğinde kendilerini gösteren imgeler, onun savaş öncesi dünyadan hatırladıklarının parçalarıdır ve bunlardan iki tanesi art arda gelişleriyle bir anlam yaratarak seyirciye gelecekte olacakların kehanetini verir.



Görsel 7: *Protagonist'in öleceğini ima eden mezarlık imgesi*



Görsel 8: *Mezarlık imgesinden sonra gelen ve ölümün gerçekleşeceği mekânı belirten havaalanı imgesi*

İmgeler kendilerini gösterirken bir mezarlık görüntüsünün ardından gelen Orly Havaalanı'nı görüntüsü adeta Protagonist'in öleceği yeri gösterir. Havaalanının boş olması tesadüf değildir. Burada farklı zamanlarda, farklı mekanların imgeleri montaj yoluyla art arda getirilmiş ve hareketten bağımsız, saf mekân imgeleriyle bir anlatı inşa edilmiştir. Hikâye içerisinde Protagonist'in zamanında henüz öyle olmasa da montajın zamanında öleceği anlamı yaratılır. İmge aslında iki farklı, kronolojik olmayan görüntünün art arda getirilişiyle oluşur. İmgeyi gerçekten yaratan bu boşluktur. "O ölecek" der bize bu boşluk. Zamandan kopmuş, salt mekân olarak mezarlık ve havaalanı ardışık bir biçimde montajlanarak ölüm imgesini oluştururlar. Farklı zamanlara ait durağan görüntülerin birbirleriyle uç uca eklenmesi zaman-imge yaratır. Anlatıcının "gerçek" sıfatıyla belirttiği imgeler hikâyenin anlatı zamanında onuncu günde açığa çıkarlar ama özellikle Orly Havaalanı'ndaki mendirek on altıncı günde belirir. Anlatı zamanında bu kadar zamansal boşluk olsa da biz bu imgeleri hemen art arda görürüz. Burada Chris Marker birbirlerinden bağımsız farklı mekanların imgelerini arada bıraktığı boşlukla, yani sinematik bir öğe olan kararma (fade out) ile başka bir imgeye dönüştürür. Deleuze'e göre kendi yaratımlarıyla tanımlanmış olan bütün disiplinler (müzik, sinema, resim vb.) ortak sınırda birleşirlerse, bu sınıra mekân-zaman adı verilir. Bu disiplinler ortak faaliyetlerle ilişki içine giriyorlar ise kendi başına ortaya çıkmayan fakat her yaratıcı disiplinde var olan mekân-zamanlar yaratma düzeyinde gerçekleşir (Deleuze, İki Konferans,

2003, s. 22-23). Anlatıya dönecek olursak hikayedeki Protagonist'in ontolojik Bellek'inden kopup gelen imgeleri bir şekilde kendisine anlatmaya çalışır ama o öleceğini hatırlayamaz, tıpkı çocukluğunda gördüğü anın kendi ölüm anı olduğunu anlayamaması gibi.

Hikâyenin devamında Protagonist yavaş yavaş Kadın'ın imgelerini görmeye başlar. Bunlar yine belirli kararmaların araya girdiği, boşlukların olduğu imgelerdir. Bir belirip bir kaybolan, kendilerini çekingen ve muğlak gösteren imgeler arasındaki boşluklar Bergson'un ontolojik Bellek'inin bir başka göstergesidir. Zira bu noktada Protagonist şimdiden kopmuş, saf Bellek'ine yerleşmiş bir bilinç olarak, geçmişin (ontolojik, korunan) en gevşek katmanında, adeta puslu imgelerin arasında gezinmektedir. Burada Chris Marker bellekteki imgeler kadar boşluklar da gösterir. İmgelerin art arda bağlanması sinemada yumuşak geçişlerle, daha çok akıcı geçişlerle sağlanır ki hareketin ve sürenin sürekliliği illüzyonu yaratılabilsin. Fakat Marker montajı alaşağı ederek imgeleri bir arada tutan bağlantıları bize gösterir. Uzun karartmaları kullanarak bütün sinematik imgeler arasındaki siyah boşluğu ortaya çıkarırken, boşluğun ve imgenin kurtarıcı potansiyeli, dokusu ve işleme yöntemine dikkatimizi çeker. Boşluk ve imge arasındaki diyalektik etkileşim, kuşkusuz, belleğin belirlenmiş anlayışıyla analojik bir ilişki içerisindedir, yani -geçmişten- imge görüldüğü kadar boşluk da görülür (Orlow, 2007, s. 182-183). Kadın'ın bir görünüp bir kaybolan imgelerinin (çayırda, arabada, mendirekte) hemen ardından gelen zamanın tesiriyle deforme olmuş, bozulmuş heykel imgeleri görünür. Heykeller -sonuncusu hariç- kadın bedeninin imgeleridir. Marker bize kadının saf Bellek'teki dağılmış imgelerinin, Kadın'a dair parçaların bir temsilini sunmaktadır. Tıpkı heykellerin zamanın acımasızlığıyla dökülüp, dağılması gibi Kadın'a ait imgeler de birbirlerinden kopuk ve dağınıktırlar. Zira anlatıcı dış sesin bu deforme heykellerin imgeleri akarken yaptığı "hafıza müzesi" benzetmesi de bellek ve imgeler arasındaki bağı kuvvetlendirir niteliktedir.

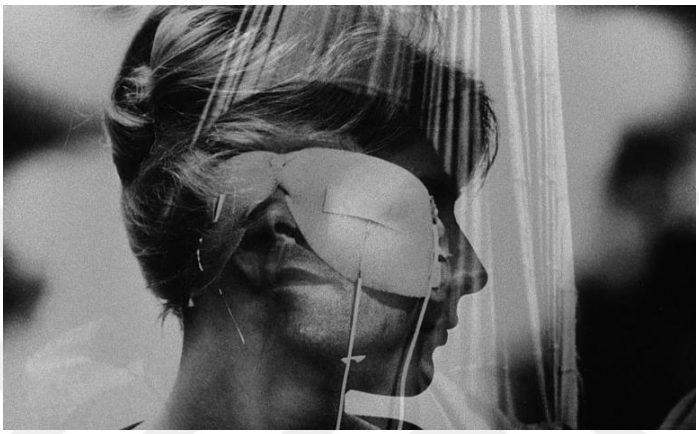


Görsel 9*: Zamanın tesiriyle deforme olmuş bir yüz*



Görsel 10: *Deforme olmuş heykel dissolve hareketiyle Protagonist'in yüzüne dönüşür*

Heykel imgelerinin sonuncusu olan yüz heykeli ise deforme olmuş bir erkek yüzüdür ve iç içe geçme (dissolve) hareketiyle Protagonist'in şimdideki imgesiyle birleşir. Bu geçiş hareketi onun zamana yenik düşeceğinin -düştüğünün- kanıtıdır adeta. Ek olarak iç içe geçişle yine iki imge, iki zaman akışı birbirlerine geçer ve Bergson'un sözünü ettiği şimdinin en sıkışmış süre olduğu tezinin temsiline dönüşür. Burada saf Bellek'ten kopup şimdiye fırlayan imge, Protagonist'in şimdisiyle karışır. Hatıranın şimdiye çağırılmasının fotoğraf montajıyla yaratılmış en güzel ve yalın örneğidir.



Görsel 11: *Kadın ve Adam'ın iç içe geçme (dissolve) ile birleştiği an*

Deneylerin otuzuncu gününde Protagonist ve Kadın'ın buluşması gerçekleşir. Burada Protagonist'in geçmişteki eylemlerini izlerken, şimdiki zamanda deneyi yapanların fısıltılarını duyarız. Görüntüler geçmiştedir, sesler ise şimdide. Eşzamanlı olarak iki zamanda da bulunuyor olması Bergson'un süre ve bellek düşüncesiyle uyumludur. Bedeni şimdide olan Adam, bilinciyle geçmişe (ontolojik/saf Geçmiş'e) gitmiştir ve şimdiki zamanında bedeni hala yanındaki deney sorumlularının seslerini duyumsar. Bu durum Protagonist'in fiziksel olarak geçmişe gitmediğinin, Bergsoncu ontolojik geçmişe sıçrama yaptığının kanıtıdır. Karakter bir yanıyla geçmişte bir yanıyla şimdidedir. Görsel imgeler geçmiş, sessel imgeler şimdidir. Bu akışta iki zaman vardır, hatta anlatıcı sesin zamanını da eklersek üç zamandır. Öyleyse Bergson'un sözünü ettiği akışların eşzamanlılığının bir örneği olabilir mi bu durum? Protagonist hem geçmişin akışında hem de şimdinin akışındadır ve bu akışların eşzamanlılıklarını kapsayan üçüncü bir akış yani anlatıcı dış sesin süresi vardır. Akışların eşzamanlılığının izah edildiği bölümde Bergson'un verdiği örnekteki (geminin, nehrin, kuşun ve benim süremin eş zamanlılığı) gibi değil daha ziyade sinemasal sürede, bir başka deyişle sürenin imgesinde akışların eşzamanlılığı söz konusudur. Buna benzer durumlar La Jetée'nin birçok yerinde karşımıza çıkmaktadır.

Hikâyeye dönecek olursak Protagonist'imiz Kadın'la ilk karşılaştığı zaman, etrafındaki savaş öncesi maddelerin varlığıyla ve gerçekliğiyle adeta sarhoş olur. Zihninde gördüğü bu imgelerin gerçekliği baş döndürücüdür. Deleuze'ün sözünün ettiği bir şey ve imgesi bir ve aynı şeydir ifadesini hatırlatır. Adam kendine maddelerin gerçekliğinin sarhoşluğu içerisindedir ve trans halinden çıktığında Kadın çoktan gitmiştir. Deneyi yapanlar devam ederler ve Protagonist'i aynı ana gönderirler. *"Zaman tekrar geriye yuvarlanır, o an, geri döner."* Geriye yuvarlanma anında Protagonist'in imgesi ve Kadın'ın imgesi iç içe geçme (dissolve) ile birleşir.

Dissolve hareketiyle zamanların bir aradalığı tekrar nükseder ve kristal-imge oluşur. Tabi ki zaman değildir bu, krsitalin yüzünde zamanın imgeleri tıpkı aynadaki gibi bir arada görünür (Deleuze, Sinema II Zaman-İmge, 2021, s. 103). Kadının şimdideki aktüel imgesi, geçmişteki virtüel imgesi ve Adam'ın aynı şekilde şimdideki aktüel imgesi ve geçmişteki virtüel imgesi (çünkü bizim zamanımıza göre adam çoktan ölmüştür) krsitalin yüzünde belirir. Anlam iki imgenin bir araya gelişiyle, birleşme hareketiyle oluşur. Aynı zamanda burada imgesel olarak Protagonist'in yüzü ve Kadın'ın başı iç içe geçer yani birbirleriyle bilinç düzeyinde bir karşılaşma olduğunun naif bir anlatısı oluşur.

Adam bu seferki karşılaşmalarında kadına yakındır, onunla konuşur. Kadın adamı gördüğüne şaşırmaz. Anlatıcı dış ses şöyle der: *"Anıları da planları da yoktur. Zaman kendini onların etrafında acısızca inşa eder."* Anlarız ki Kadın ve Adam'ın karşılaştığı, içinde oldukları "o şimdiki zaman" kendi geçmişini ve geleceğini barındırmaz. Çünkü zamanın normal akışında tanışmamışlardır, bir araya gelişleri Protagonist'in belleği yardımıyla geçmişin katmanlarına sıçramasının bir sonucu olarak mümkün olur. Şimdinin akışında ne anıları (geçmişleri) vardır, ne de planları (gelecekleri). Öykünün devamında ikili bahçelerde yürümeye başlarlar. Kadın Adam'ın kolyesine dokunur ve onu sorar. Şimdiki akışta henüz başlamamış, Adam içinse çoktan bitmiş bir savaşın hatırasıdır bu kolye. Kolye hikâyenin bu anında geçmişin yeniden şimdiye tesir etmesinin sembolüdür. İlk iletişim kurdukları anda etraflarında kendini inşa eden bağımsız zaman, kolyenin araya girmesiyle geçmişin şimdiye nüfuz etmesine sebep olur. Kadın ve Adam *"geçmiş tarihlerle örtülü bir sekoya ağacının gövdesine bakarlar"*. Adam rüyada gibidir ve Kadın'a ağacın gövdesinin uzağında bir konumu gösterir, *"Burası geldiğim yer."* der. Zamanın mekânsallaşmasının bir örneğidir bu. Kadim Sekoya ağacının kendisi ise yaşamın, sürenin kendi bünyesinde birikmesinin ya da sıkışmasının bir başka güzel örneğidir.

Kuşkusuz bu sahne sinema tarihinde Alfred Hitchcock'un (1899-1980) bellekle ilintili *Vertigo* (1958) filmindeki bir başka sekoya ağacı sahnesini anımsatır. *Vertigo*'da da Madeleine ve Scottie karakterleri bir sekoya ağacının gövdesi önünde dururlar, Madeleine ağacın gövdesinden uç bir noktayı göstererek doğduğu ve öldüğü yer olduğunu söyler. Madeleine'den farklı olarak La Jetée'deki Protagonist öldüğü zamanın ve yerin henüz farkında değildir. Her iki eserde de sekoya ağacının "halkaları" zamanın lineer akışının karşıtı olarak döngüsel akışını ve belleğin tekrarını sembolize eder. Madeleine'de Protagonist de zamanı iki kez yaşamaya mahkumdur. Madeleine'in ve La Jetée'deki Kadın'ın saçlarının toplanma şekilleri bazı sahnelerde spiral biçimine benzemektedir. Zamanın döngüselliğinin, belleğin tekrarının ana öznesi olan bu iki kadın, belleğin sonsuz ekosunun bir analojisini sunarlar. Madeleine ismi ise bizi yine Proust'a, ondan Bergson'a bir kez daha götürür.



Görsel 12: *Madeleine ve Scottie sekoya ağacının gövdesine bakarlar. Vertigo (1958)*



Görsel 13: *Kadın ve Adam sekoya ağacının gövdesine bakarlar. La Jetée (1962)*

Sine-romanın devamında Adam gerisin geriye şimdiye döner, aynı geçmişe tekrar gönderilir ve Kadın'ı bahçede yeniden bulur. Kadın'la fiziksel olarak daha yakındırlar, Adam ise bu anın geçmişteki başka bir anı mı yoksa biraz önce geldiği aynı geçmiş anı mı olduğunu sorgular. Bu aynı gün müdür? Yoksa Kadın'la ilgili tüm yaşadıkları iç içe mi geçmiştir? Protagonist için artık imgeler iç içe geçmiş, hatıra-imgeler, rüya-imgeler ve düş-imgeler birbirlerine dönüşmüştür. Deleuze'ün ifade ettiği üzere şeyler nasıl ki oldukları yerde algılanıyorlarsa, onları algılamak için şeylerin içine yerleşmek gerekiyorsa, anılarımızı da hatırlamak için oldukları yerde geçmişe sıçrayarak aramamız gerekir. Bilincin çeşitli durumlarınca bu imgelerin aktüelleşme tarzlarının veya derecelerinin kaynağı saf virtüel imgelere döneriz. Virtüel imgeler zihinsel imgelere (hatıra-düş-rüya) asimile ederiz (Deleuze, Sinema II Zaman-İmge, 2021, s. 101-102). Hikâyede de Protagonist anlaşılan bu imgeleri artık birbirine karıştırır, onları asimile eder ve belki de gerçekliğini arzuları sebebiyle çarpıtır. Şunu

hepimiz biliriz ki kimi zaman anımsadığımız hatıraları gerçekten yaşayıp yaşamadığımızdan emin olamadığımız durumlar vardır. Hatırladığımız anı gerçekten yaşanmış mıdır yoksa rüya veya başka gerçeklik öğelerinin bir araya getirerek zihnimiz bize oyun mu oynamaktadır.

Bahçede Kadın ve Adam'ın yürüdükleri sürede bir kare karşımıza çıkar ki W. Eugene Smith'in (1918-1978) 1946 tarihli *"A Walk To Paradise Garden"* isimli ikonik fotoğrafını çağrıştırır.



Görsel 14: *Bahçede yürüyüş. La Jetée (1962)*



Görsel 15: *W. Eugene Smith*
Cennet Bahçesine Bir Yürüyüş. ABD. 1946.

Kaynak: https://iconicphotos.wordpress.com/2011/10/01/a-walk-to-the-paradise-garden/ (Erişim Tarihi: 21 Mayıs 2022)

Her iki kare de "dünya savaşı" sonrası bir zamanda, bahçede yürüyüşe çıkan iki figürü temsil eder. La Jetée'deki hem savaş sonrası hem de savaş öncesi bir durum gibi görünse de savaş sonrası zaman yolculuğu mümkün olur yani teknik olarak savaş sonrası bir fotoğraftır. Tuhaf bir önce-sonra ilişkisi vardır ve fotoğrafın zamanla, bellekle kurduğu ilişkiyi, ilişkinin sınırlarını bize sorgulatır. Eugene Smith'in fotoğrafı ise savaş sonrası kendi çocuklarının bahçede yürüyüşlerini imgeler ve savaş sonrası aranan bir umut, geleceğe dair bir beklentinin imgesi gibidir. Bizim bu iki fotoğraf arasında analoji yapma eylemimiz de Bergsoncu bellek ve süreyle açıklanabilir. Süre içerisinde deneyimlediğimiz imgeler belleğimizden kopup gelir ve buradaki iki görüntüyü birbirleriyle ilişkilendiririz. Geçmişte gördüğümüz Eugene Smith'in fotoğrafı, hatıra-imgeye dönüşür, şimdide La Jetée'yi izleriz ve belleğimizin derin katmanlarımdan kopup gelen *"A Walk To Paradise Garden"* imgesi La Jetée'yi algılamamızı değiştirir. Ontolojik Geçmiş'ten gelen imge şimdime tesir eder.

La Jetée'deki bahçe yürüyüşü de karakterin belki de en umutlu anıdır. Zira yürüyüşleri sırasında aralarında oluşan güvene rağmen Protagonist önlerinde bir duvar olduğunu hissetmeye başlar ve hemen ardından duvarı imgeler nitelikte deneyi yapanlardan birinin görüntüsü belirir, Protagonist şimdiye döner.

Adam deneylerin devamında, farklı zamanlarda tekrar tekrar geçmişe gönderilir. Bu seyahatlerde Kadın ona "hayaletim" demeye başlar. Geçmişin katmanlarına sıçramalarda Kadın'ın imgesi sürekli Protagonist'in şimdisi içine yine dissolve hareketiyle nüfuz eder. Kullanılan sinematik geçiş hareketiyle Marker bize Adam'ın geçmişten hatıra-imgeleri, düş-imgeleri şimdisine çağırdığını doğrudan doğruya verir. Adam, Kadın'ın görüntüleriyle iç içe geçmez, aksine Kadın'ın görüntüleri artık Adam'ın şimdisinde görünür olmaya başlar. Bergson'un sözünü ettiği geçmişin şimdiye yuvarlanması, birikmesi, tesir etmesi meselesinin güzel bir örneğidir. Ontolojik geçmişin katmanlarından kopup gelen imgeler şimdi ile karışır.



Görsel 16: *Kadın'ın imgesi şimdiye nüfuz eder*



Görsel 17: *Kadın'ın imgesi şimdiye nüfuz etmeye devam eder*

Kadın'ın imgesinin şimdiye nüfuz etmesi, hatırasının tam anlamıyla edimselleşmeye başlamasının bir örneğini teşkil edebilir. Zira daha önceki durumlarda Protagonist ontolojik geçmişte bir katmana yerleşmek suretiyle hatıra parçalarının arasında gezinir ve bunları kullanarak geçmişe gitmenin yollarını (deneyi yapanların enjeksiyonları yardımıyla da) bulurdu. Sözü edilen sekanslarda ise Marker bilinç bir şekilde Kadın'ın imgelerini Protagonist'in imgelerinin içerisine enjekte eder. Artık geçmiş hatıraları şimdiye çağırmak tam manasıyla söz konusudur ve geçmişin korunan virtüel imgeleri gitgide edimselleşmeye başlar. Adam ise anlatıcı dış sesin belirttiği gibi asla kadına doğru itildiğini, ona doğru ilerlediğini bilmez. Daha önceki sahnelerde Adam şimdiye, deneyin yapıldığı yere döndüğünde bir tür deney maskesini yüzünden kaldırdıklarında gözleri açıktır. Fakat bu sahnenin sonunda deneyi

yapanlar Adam'ın yüzüne koydukları maskeyi kaldırdıklarında, onun uyuduğunu, hala trans halinde olduğunu görürüz. Yani burada Protagonist'in zihninde Kadın'ın imgesinin iyice güçlendiğini ve kontrolden çıkacak hale geldiğini söyleyebiliriz. *"Bunu kendisinin yarattığını ya da yalnızca rüya gördüğünü bilmez."*

La Jetée'deki tek hareketli imgenin olduğu sahneye geldiğimizde, burada önce Kadın'ın yatakta uyuduğunu izleriz. Kadın'ın yatakta hareket edişi yine karelerin arasındaki dissolve geçişiyle verilir ve dudaklarının hafifçe aralandığı bir an vardır ki sanırım sinema tarihinde, fotoğrafın sinemanın yerini aldığı en güzel örneklerden biridir. İki imaj arasında hiçbir geçiş, hiçbir boşluk yokmuş gibi kesintisiz bir dudak hareketidir bu. Belki de fotoğrafın Bergsoncu süreyi temsil edişinin en güzel örneğidir. Ardından sinema devreye girer, kadın gözlerini açar ve bize bakar. Bu anda Kadın'ın imgesi artık tam anlamıyla edimselleşmiştir. Kadın gerçeklik olarak vardır, karşımızda kanlı canlı belirir, yüzünde bir tebessümle bizi izler. Film boyunca Kadın'ı gören, ona bakan taraf Protagonist ve biz seyircidir. Bu sahnede artık Kadın uyanmış, canlanmış, bizi fark etmiş, bakan konumuna geçmiştir. Hatıranın kelimenin tam manasıyla canlandığı andır, en üst noktasıdır. Janet Harbord kitabında, Kadın'ın Adam'ın şimdiki zamanına gelmesinin bir tür yakınlık oluşturduğunu, kim kimi izliyor sorusunun ortaya çıktığını ifade eder (Harbord, 2009, s. 19). Adam mı kadını izler, Kadın mı adamı? Ama bizim nasıl izlediğimiz ve nasıl izlenmek istediğimiz diğer sekansta daha belirgin olur. Kadın gözünü açar, gülümser ve bir yakınlıkla, tanışıklıkla bize bakar. Sanki bizi tanır. Şimdi izlenen biz oluruz. Kadın'ın imgeleri başlangıçta yavaş yavaş harekete geçer, Marker bunu iç içe geçme ile sağlar, sonra imgeler arası boşluklar kısalır ta ki tamamen hareketli karelere dönene dek. İmgelerin akışının giderek hızlanması aralarındaki boşluğun azalması Adam'ın Kadın'ı zihninde gitgide daha canlı hale getirmeye çalışmasının bir ifadesidir.

Filmin ortasında birbirlerine en yakın oldukları bu an, yani Protagonist'in Kadın'ı uyurken izlediği, imgelerin giderek artan bir hızla üst üste binmesi halinde Kadın'ın başını çevirmesi ve bütün sine/foto-romandaki tek hareketli imge olduğu için meşhur olan o sahnede Kadın'ın gözlerini açması kurtuluş nosyonunu temalaştıran, kayıp aşkın arayışındaki en önemli andır. "Göz açma" anının, fotoğrafın durağanlığının yeniden canlandırma yoluyla, tam manasıyla sinematik başarısıyla ilişkilendirilen genel kanının aksine; hızlı hareket eden karelerden sonra gelen bu hareketli imge daha çok bir tür alıkoyma (boşluk, es verme) ya da duraklama yaratır. Uriel Orlow (1973-) burada hareketli tek imgenin hareketin başarısı olduğu ifadesine karşın, o hareketli imgenin aslında boşluk olduğunu iddia eder. Bundan dolayı sinemanın fotoğraf üzerindeki zaferini temsil etmektense bunun yerine, belli bir noktadaki

diyalektik imgeyi ortaya çıkarır, fotoğraf ve sinema tarafından tanımlanan bir görüntü ve paradoksal olarak ikisinden azade, kurtarıcı bir imgedir. Yani boşluk için kullanıldığından dolayı normun dışına çıkmış ve hem sinema hem fotoğraf olarak diyalektik bir imge yaratmıştır. İki sanat olarak da tanımlanan ama paradoksal olarak da onlardan bağımsız yani özgür, kurtarıcı bir imge olmuştur (Orlow, 2007, s. 183). Kadın'ın göz kırpması durağan görüntülere hapsolmuş, kapalı döngüsel öyküyü de kırar ve seyirci olarak bizi de özgürleştirir. Marker bu sahne ile bizi yalnızca bellek ve zamansallık temalarını sorgulatmaz, fotoğraf ve sinemanın kanonik tanımlarını da sorgulamamızı sağlar, kavramsal ve teknik olarak bizi uçuruma sürükler. Fotoğraf sinema olur, sinema ise fotoğrafa dönüşür adeta. Kadın'ın bakışlarından kopup şimdiye gelen Adam karşısında deneyi yapanları bulur. Orada gözlerini sımsıkı kapadığı sahne Kadın'a dönme arzusunun belki de çocukça bir dışavurumudur. İnsanın elinde geçmişten başka ne vardır ki? Gözlerini sımsıkı kapatır ve hatıra-imgelerin, rüya-imgelerin koynuna koşar.

Kadın'la olan son buluşması ise bir Doğa Tarihi Müzesinde gerçekleşir. Burada sonsuza dek dondurulmuş, oldukları halleriyle sonsuzca dikilen hayvanlar, hem bize fotoğrafın zaman ile kurduğu ilişkiyi, bundan dolayı da ölümle kurduğu derin ilişkiyi gösterir niteliktedir. Sanki Bergson'un sözünü ettiği ontolojik Bellek'in bir katmanında gibidirler. Dünyanın tüm süresinin adeta kristalleşmiş halidir. İnsan yapımı nesneler yoktur burada, saf tabiat ve onun çocukları vardır. Saf sürenin akışının hissedilebileceği bir konumdur. Kadın ve Adam sonsuza dek dondurulmuş hayvanların bakışları altında, tabiatın süresinin sanki en sıkışmış, en birikmiş anında Havva ve Adem'i anımsatırlar. Doğa Tarihi Müzesi, belleğin odacıkları, ne dersek diyelim zamanın böylesine tekil bir noktaya indirgendiği bir anda, durağanlığın sonsuzluğunda cennet tasviri gibidir. Protagonist ve aşkı son kez bu sonsuzlukta, uysalca, safça süreyi paylaşırlarken, biz de fotoğrafın sürenin kaydını nasıl yaptığına usulca tanık oluruz. Bellek müzesindeki her şey gibi Kadın ve Adam da o ana hapsolmuş, saklanmışlardır. Hikâyenin sonunu bilmediğimizden bu müzedeki her şeyin ölü olduğunun farkında değilizdir. Chris Marker hem kullandığı üretim tekniği olan fotoğraf hem de seçtiği mekanla, bellek ve fotoğraf arasındaki ilişkiyi net bir biçimde gösterir. Onları, ölülerin arasında fotoğraflar ve mumyalar. Kimi karelerde Kadın ve Adam'ın gözünden camla kaplı bölmelerin içindeki hayvanları görürüz, kimi karelerde ise kafesteki hayvanların görüşünden Kadın ve Adam'ın oraya hapsolmuş hallerini görürüz. Ancak onlar zamanın tutsakları olduklarının farkında değillerdir. Tüm geçmiş ve tarih onların etrafında bir tel örgü gibidir. Buradaki imajlardan birinde kadın bir kafesin camına uysalca tutunmuştur. Kare ortadan bölünmüş bir yanda Kadın'ın imgesi, diğer yanda ise camdaki yansıması olan diğer virtüel imgesi aynı anda ortaya çıkar. Bu anı

birden fazla anlamda okumak mümkündür. Öncellikle Kadın'ın aktüel varoluşu yani fotoğraftaki kendi imgesi ile virtüel varoluşu olan aynadaki yansıması-imgesi aynı anda belirir. Bergson'un anı ve algının aynı anda ortaya çıkmasına dair söyledikleri aklımıza gelir. Aktüel varoluşumuz zamanda sürüklenirken adeta aynadaki imgeyle ikilenir. *"Bergson'a göre, 'paramnezi' (deja vu/önceden görmüş, önceden yaşamış olma yanılsaması) bu aşikâr gerçeğin duyumsanır hale gelmesinden ibarettir: şimdinin kendisiyle aynı anda var olan bir hatırası vardır ve aktörün rolüne bitişik olduğu gibi hatıra da ona bitişiktir"* (Deleuze, Sinema II Zaman-İmge, 2021, s. 100). Bir diğer okumada da Kadın'ın hayalet imgesi diyebiliriz. Kadın zamanda zaten hayalet iken, yansıması onun bu halini iyice sezilir kılar.

Zamandaki tutsaklığını saflıkla özgürlük zanneden Protagonist gerçekle yüzleşir, aniden uyandırılır ve şimdinin fareler krallığında bulur kendini. Artık deneyler tamamına ermiştir. Vakit geleceğe gitme vaktidir.



Görsel 18: *Kadın ve ayna imgesi*

"Gelecek geçmişten daha iyi korunmaktaydı." Marker bizi geleceğin yeniden inşa edilmiş Paris'ine götürürken daha çok grafik imgeler kullanmıştır. Gelecek muğlak, anlaşılmaz, belirsiz görünür. Daha çok geometrik şekiller ve karanlıktaki bedensiz kafalar görürüz. Geleceğin insanları daha çok bedenlerinin (maddenin) dayatmalarından kurtulmuş, özgür zihinler gibi görünmektedirler. Başlangıçta başka bir zamanın sızıntısını geleceğin insanları reddetse de Protagonist onları ikna eder. Sebep basittir. Geçmiş geleceğin var olacağının kanıtıdır. Eğer gelecektekiler var ise, geçmiştekilerin varlıkları bunun kanıtıdır ve sebebidir. *"Bu sofizm, kılık değiştirmiş kader olarak da düşünülebilirdi."* Olan olmuştur, geçmiş değişmezdir, çoktan mühürlenmiştir. Geçmiş ancak yeniden yorumlanabilir. Geleceğin insanları geçmişi reddedemez ve Protagonist'e insanlığı kurtaracak ekipmanları temin ederler.

İnsanlık var olduğu için varoluşunun kanıtı olan geçmişi yadsıyamaz. Anlarız ki elimizdeki tek şey geçmişimizdir. Yalnızca şimdinin ardılı olan bir zaman değil, kendine kendinde var olan bir geçmiştir. Bergson'un sürekli vurguladığı ontolojik geçmiştir bu. Zamansal düzlemde varlığımızın kanıtı geçmişimizdir yani belleğimizdir. Bizi biz yapan, kimliğimizi bile inşa eden bellektir. Bununla ilişkili olarak da fotoğrafın önemi kendini açıkça gösterir. Fotoğraf sürenin kristalize hali, zamanın kaydıdır. Fotoğraf belleğimizdir, manipülasyona açıktır zira saf belleğimiz de içeriden manipülasyona daima açıktır, değişebilir. Ancak bu değişim geçmişin kendisinde ya da bellekte olmaz. Esasen bizim bilinç hallerimizin değişimi geçmişe bakışımızı değiştirir ki La Jetée'de Protagonist'in tam olarak yaptığı da budur. La Jetée'deki bu geriye dönüş kavramı kapsamında asıl değişen bizizdir, olay değişmez ama biz değiştiğimiz için geçmişteki olaylar da değişik anlamlar ifade eder. Mesela Kadın'ın hareketli imge olarak uyandığı sahneye dönecek olursak, bu imge bize geçmişin saf bir tekrarı olarak değil, çocukken hatırladığı anın ötesine geçerek, çocukluk hafızasındaki parametreleri aştığının göstergesi olarak verilir (Harbord, 2009, s. 10).

Geleceğin insanları da tıpkı Adam Kadın'la ilk kez karşılaştığında anıları ve planları olmadan zamanın onların etrafında kendini inşa ettiği gibi şimdilerinde, şimdilerini inşa ederler. Açıkça bellidir ki şimdi, geçmiş ve gelecek arasında bir köprü görevi görür. Şimdiden geçmişe sıçrayış şimdiden geleceğe sıçrayış olarak devam eder. Ontolojik geçmiş şimdiyi bünyesine katar, gelecek ise şimdide inşa edilir. Şimdi bir geçiş, bir akış, bir yaratıcı süredir. Bize Bergson'un süresini anımsatır.

Protagonist hikâyenin devamında şimdiye döner. Fakat özgürlüğünü kazanamayacağı ortadadır, çocukluk imgesi onun zamanda yolculuk yapabilmesi için bir yemdir. Onu koşullandırmak için bir yem. Adam artık zamanı iki kez yaşamıştır artık ama yeniden değil, tekrardan. *"Artık sadece zamanın iki kere yaşanmış bir bölümünün içinde bir yerdeki anısından kurtulmayı bekliyordu."* Zamanı iki kez yaşama ifadesi kuşkusuz zamanın kristalleşmesiyle ilişkilidir. Kristal-imgenin yüzünde imgenin dolayısıyla zamanın kendini ikilemesi gibi burada da zamanın bir ikililiği söz konusudur. Fotoğraf ve sinema da zamanın iki kez yaşanmış bir bölümünü, imgesini sunarlar. Zamanı iki kere yaşarız, her bakma, her hatırlama edimimiz de zamanı tekrar deneyimlemedir, geçmişe gitmek demektir.

Protagonist'in umutsuz bekleyişi sırasında gelecekten bir mesaj gelir. Gelecektekiler de onun gibi zamanda seyahat edebilmektedirler hem de daha kolay bir şekilde. Adam'ı aralarına kabul etmeye hazırdırlar ancak Adam bunu istemez. Geçmişteki "o" anısına

gönderilmek ister ve isteği kabul olur. Protagonist güvenli geleceği değil de çocukluğunun dünyasını, sıkı sıkıya tutunduğu imgeyi, muhtemelen orada onu bekleyen Kadın'ı tercih etmesi elindeki tek gerçeğin belki de bu olmasından kaynaklanır. Zamanda sahip olduğumuz tek şey geçmişimizdir. Şimdi ve gelecek güvenli de olsa belirsizdir, bu sebepledir ki yaşamda sık sık anılarımıza sığınır ve ayakta kalmaya çalışırız. Protagonist'i hayatta tutan tek güç çocukluğunda aklına kazınan Kadın'ın imgesidir.

Adam bir kez daha Orly Havaalanı'ndadır, çocukluk halinin de burada olduğunu düşünür ama Marker bize çocukluğunu hiçbir zaman imge olarak sunmaz. Çocukluk halini fotoğrafın ötesinde bir varlık olarak bize hissettirir. Varlık yine yarattığı boşluklarda saklıdır. Adam Kadın'a doğru koşar, onu mendireğin sonunda bulur ancak o anda deneylerin yapıldığı kampta gördüğü bir figürü fark eder. Muhtemelen kamp polisidir ve kampın güvenliğinden sorumludur. Protagonist anlar ki zamandan kaçmak mümkün değildir. Zaman hakikattir, her şeyi kapsayan sezilebilir süredir. Burada Protagonist'in vurulduğu anda, onu vuran adamın tam karşıdan bize bakan imgesini görürüz. Sanki bize de ateş etmektedir. Biz de onunla aynı anda ölürüz ve bizim de kaderimiz iki kere yaşanıp mühürlenir (Harbord, 2009, s. 23).

Protagonsit'in aslında çocukluğuna dair hatırladığı hatırası kendi ölümüdür. Trajiktir açık açık kendi ölümüne koşmuş, zamandan azade kalmak için verdiği bu özgürlük çabası onu doğrudan kendi ölümüne götürmüş, hatta bunu önceden izlemiştir bile. Zamanın dayatmalarından kurtulma çabasını ise bir imge (Kadın'ın imgesi) yoluyla yapmaya çalışır. İnsanoğlunun temsili gibidir bu noktada. Bizler de zamanın dayatmalarına fotoğraf -yani imge- ile karşı çıkmaya çalışırız ama önünde sonunda zamana yenik düşeriz. Kurtarıcı dediğimiz imgeler direnme gücünü verse de kaybetmeye mahkumuzdur zira Marker'ın kurtarıcı imgeleri de Prtogaonist'i kurtaramaz.

Chris Marker deneyi yapanların Protagonist'in çocukluk imgesini ona karşı kullandıkları gibi fotoğrafları kullanarak bize hikâye anlatır. Çünkü fotoğraflar ne salt durağan imgeler olarak öne çıkarlar, ne de salt sinemanın hareket illüzyonunu yaratırlar, ikisinin arasında muğlak sınırlarda gezerler. Anlattığı öykü Bergson'un süre ve bellek kuramının etkilerini üzerinde gösterir. Zamanın niteliği, belleğin çalışma biçimi ve zamanda yolculuk etmenin yalnızca bellekle mümkün olabileceği düşüncesi Bergsoncudur demek doğru olacaktır.

Hikâye sanki tek bir zamanda, şimdide birikmiş ve sıkışmış gibidir. Başlangıç sonu, son başlangıcı içerir. Tüm olayörgüsü ise bu tek ama ikilenmiş anın arasındaki boşlukta

gerçekleşir. La Jetée'de zaman döngüseldir ve Bergson'un şimdi en sıkışmış süredir düşüncesiyle uyumludur.

4.2. La Jetée ve Ricoeur'nün Üçlü Mimesis Kuramı

La Jetée en basit haliyle bir anlatıdır; fotoğrafik ama sinemanın illüzyonlarını yaratan, mimetik ancak salt görünüşleri yaratmadan, onları dönüştüren, montaj yoluyla dramatik birliğe sadık kalarak dizen, zamansal ön koşula bağlı bir anlatıdır. Paul Ricoeur'nün Üçlü Mimesis kuramının La Jetée'nin anlatısıyla ne kadar uyumlu olduğunu analiz etmeden önce fotoğrafla bir anlatı oluşturabilmenin olanağını kısaca düşünmemiz gerekir. Zira Rioeur kuramını edebi anlatılar için oluşturmuş, fotoğraf veya sinema gibi anlatı yöntemlerinden bahsetmemiştir. Fotoğraflarla anlatı inşası nasıl mümkün olabilir? La Jetée'de ses efekti, müzik ve anlatıcı dış ses gibi öğelerin anlatı inşasına katkıları nelerdir?

4.2.1. Fotoğraflarla Nasıl Öykü Anlatılabilir?

Her şeyden önce analog fotoğraf Baudrillard'ın da düşlediği haliyle dünyanın imgesinin otomatik bir şekilde yansıtılması yani *ahiropoiita*[21]dır (Baudrillard, 2019, s. 35). Fotoğraf kendiliğinden oluşan bir imgedir. Mekanik bir aygıt tarafından üretilen, insanın parmağından deklanşöre, oradan da obtüratöre uzanan bir devinimdir ama nihayetinde imge kendiliğinden ortaya çıkar. Temsil insan eliyle baştan sona yaratılmaz. Şeylerin görünümlerinin kendiliğinden, oldukları haliyle üretilmeleridir. Böylece fotoğrafın mimetik bir üretim olduğuna en yalın haliyle şahit oluruz. Bir şeyin fotoğrafı yalnızca o şeyin bir görünüşüdür ya da temsilidir ifadesi, Platon'un sözünü ettiği taklidin taklidi olarak mimesisi hatırlatır. Fakat fotoğrafı Aristoteles'in mythosu tanımlarken sözünü ettiği gibi bir etkinlik, yani öğreten bir etkinliğin aracı olarak düşünürsek mimetik etkinliğin de anlamı değişecektir. Ona göre mimetik etkinlik olarak mythos, kısaca hatırlatmak gerekirse, salt bir taklit etme etkinliğinden çok olayörgüleştirme yoluyla olayları düzenlemedir. Ricoeur de *Zaman ve Anlatı*'da olayörgüleştirmeyi doğrudan bir taklitten ziyade zamanın yeniden biçimlenmesi dolayısıyla yaratıcı bir mimetik etkinlik olarak tanımlamıştır.[22] Düz yazı, şiir veya doğrudan eylemin taklidiyle yapılan bu mimetik etkinliği fotoğraf nasıl başarır?

Mary Price *"Fotoğraf: Çerçevedeki Gizem"* kitabının *"VII Eğretileme"* adlı bölümünde sözcüklerin yerinin ve sırasının anlamı, hatta her bir parçasının tümcenin kendisi

[21] Ahiropoiita: "Elle yapılmamış" anlamına gelen Grekçe terim. Bu terim insan eliyle yapılmamış, mucizevi bir şekilde kendiliğinden oluşan kutsal resimler için kullanılmaktadır. İlk örneği -aynı zamanda ilk ikonadır- *Mandylion*'dur.
[22] bknz. "Olayörgüleştirme ve Poetika" adlı alt başlık. s. 15-20.

sona ermeden anlaşılamaz olduğu tümcenin aksine, resmin öncelikle bütün olarak algılandığı ve sonra herhangi bir parçaya sırayla sıçranıp çözümlendiğinden söz eder. William M. Ivins'a dayanarak, bize, sözel önermelerin kusursuz şekilde yinelenebileceğini ancak görsel önermelerin fotoğrafın icadına kadar bunu başaramadıklarını söyler. Kitabının bu bölümünde dilbilgisine ait bir terim olan *sözdizimi*ni parçaların sıralanmasını ifade etmek amacıyla kullanır. Görsel önermeleri çözümlemek niyetiyle kullanılan dilbilgisel modelin, bir tür eğretileme terimi şeklinde kullanılmasının yararlı olacağından bahseder ve devam eder: *"görsel bir "önerme" (karşılaştırma için hangi birim seçilirse seçilsin), şu ya da bu biçimde doğruluk ve yerindelik için gösterilen özen de göz önüne alındığında bir tümceye benzer"* (Price, 2014, s. 171). Yani görsel önerme olarak bir fotoğraf karesi, bir tümceye benzer işleve sahip olabilir. Öyleyse fotoğraf karesi içerisindeki öğeler bir kelime gibi bir araya gelebilir, bir şey söylemeye çalışabilir ancak pek başarılı olamazlar. Fotoğraf karesi bir başına değil de başka fotoğraf kareleriyle belirli bir mantıksal sözdizimine dönüşürse o zaman bir tümceye daha çok benzer gibi görünmektedir.

> *"Büyüklerle çocuklar yatak ya da oturma odalarındaki duvarlara bazen karton üstünde bir şeyler asarlar: Mektuplar, fotoğraflar, resimlerin yeniden canlandırmaları, gazete parçaları, özgün çizimler, posta kartları. Bu duvarlardaki imgeler hep aynı dili konuşurlar; bu dilin içinde az çok eşit bir yer tutarlar; çünkü orada oturan kişinin yaşantılarına uymak, bunları anlatmak için çok kişisel bir biçimde seçilmişlerdir"* (Berger, Görme Biçimleri, 2013, s. 30).

Berger'den yapılan bu alıntı da bize aile albümlerini, fotoğrafların belirli bir düzenlenişini yani montajı hatırlatır. Daha genel bir ifadeyle imgelerin dizilişinden söz eder. Montaj bazı yönleri bununla ilgili olmasına rağmen, sadece kendisi sinemaya (bunu Berger'in sözünü ettiği şekilde imge olarak genişletebiliriz) özgü bir etkinlik değildir. Gerçekten de montaj ister fotoğraf albümü olsun ister bir duvardaki fotoğraflar olsun ya da bir projektör yoluyla yansıtılsın, bütün fotoğrafik sunuş biçimlerini kapsar (Orlow, 2007, s. 180-181). Öyleyse diyebiliriz ki fotoğraflar belirli bir mantıksal birliktelikle tıpkı dilde üretilen tümceler gibi bir şeyler anlatabilirler. Bunun için daha çok sinemaya ait bir etkinlik olan montajın işlevi oldukça önemlidir. Ama fotoğraflar hala edebiyat anlatıları kadar etkili tümceler kuramazlar, çünkü bildiğimiz dil yapısından farklı bir yapıya sahiptirler. Bir noktada edebi anlatılar sözcüklerin bir araya gelişiyle imgelemi okuyucuya bırakır, ancak fotoğraflar imgelemi doğrudan gösterir. Aralarındaki fark en basit ifadesiyle burada yatmaktadır.

"Bir kimsenin fotoğraflarla bir anlatı kurmaya çalıştığını farz edelim." der John Berger ve devam eder; *"Fotoroman tekniği bu durumda işe yaramaz; zira söz konusu durumda fotoğraf, sinema ya da tiyatro kurallarına göre kurgulanmış bir öyküyü yeniden oluşturmak için kullanılan bir araçtır. Karakterler oyuncu, dünya bir dekordur"* (Berger, Bir Fotoğrafı Anlamak, 2020, s. 120). Alıntıdan anlaşılacağı üzere Berger fotoroman tekniğinin anlatı kurmadaki başarısızlığından söz eder. Paragrafın devamında çekilen milyarlarca fotoğraf arasından bazıları düzenlenip, hayata içkin bir deneyim anlatılmaya çalışılırsa fotoğrafik anlatıdan söz edilebileceğini ekler. Ancak burada imgeler arasındaki boşluklar, sözlü anlatıdakilere göre daha çok göze çarpar. Böylece imgeler birbirlerine uzak görünür, zaman, mekân veya hareket sürekliliği bulundursalar dahi, ki bu nadir şekilde meydana gelir. İlk bakışta öykü görünmez olur. Öykü anlatılırken izleyici/okuyucu anlatıya sözcükler ya da imgeler arasındaki boşluklarda dahil olurlar. Anlatıcı, izleyici ve anlatı kahramanı arasında oluşan ilişki yalnızca fotoğrafların düzenlemesiyle mümkün olabilir. Anlatıcı seçip düzenlediği fotoğraflar aracılığıyla konuşur. Bu deneysel anlatı biçimi Berger'in deyimiyle bir şeyler anlatıyorsa montajla başarıyor demektir (Berger, Bir Fotoğrafı Anlamak, 2020, s. 121-122). O zaman diyebiliriz ki salt hayata dair görüntüler kurgulanırsa fotoğrafik anlatıya yaklaşırız ancak öykü anlatmak zorlaşır. İşin içine montaj etkinliği girdiğinde öykü anlatımına yaklaşırız fakat fotoğrafik anlatı bu sefer de sinema ve tiyatroyu taklit eder gibidir. İşte Chris Marker tam da bu çelişkiyi anlatıcı dış ses, imgeler arası boşluklar, geçiş hareketleri ve ses/müzik kullanımıyla ehlileştirmiş, öyküyü hareket ile canlandırmış ancak fotoğrafik durağan yapıdan uzaklaşmadan öyküyü güçlendirmiş ve anlatının sınırlarını sorgulatmıştır. Anlaşılabilir ki gri alanlarda dolaşarak fotoğraf ve sinema arası bir deneyim üretilebilir, anlatı montajın başarısıyla inşa edilebilir. Böylece fotoğrafların *"donmuş olarak gösterdikleri dünya çözünmeye başlar. İçerdikleri malumata duygular sızar. Görünümler yaşanmış bir hayatın diline dönüşür"* (Berger, Bir Fotoğrafı Anlamak, 2020, s. 123). Berger'in kendisi başlangıçta fotoroman tekniğinin başarısından kuşkulansa da montajın gücüyle bunun mümkün olabileceğini kabul etmeye başlar. Fakat hala temkinlidir ve bu alanı deneysel bir alan olarak görür. Marker La Jetée'de yukarıda kanıtlamaya çalışılan montajın etkinliği konusunu oldukça başarılı bir şekilde pratiğe dökmüş, elde ettiği kurgusal fotoğraf karelerini belirli bir anlatı oluşturacak şekilde bir araya getirmiştir. Kullandığı geçiş efektleriyle (iç içe geçme, kararma, açılma vb.) sinemanın hareket ve zaman illüzyonunu taklit etmiş fakat Berger'in sözünü ettiği sinema ve tiyatroyu taklit etme gafletine de çok düşmemiştir. Öyle ki La Jetée'de durağan görüntü gücünü kaybedip salt sinemaya dönüşmemiş, kendine özgü bir anlam aracı halini almıştır.

4.2.2. La Jetée'nin Fotoğrafik Anlatısında Ses, Müzik ve Anlatıcı Dış Sesin Etkinliği

La Jetée buraya kadar montajın başarısıyla anlatı kurmaya yaklaşsa da hala öykünün gücünü açığa çıkartamaz. Bu gücü arttıracak hatta açığa çıkmasını sağlayacak bir diğer öğe ise sestir. Aslında sesin görüntüden bile etkili olduğu söylenebilir. Canlıları görsel imgelerden daha çabuk ve güçlü bir biçimde etkilemektedir. La Jetée'de sesin montajı da görüntülerin montajı kadar önemlidir. Görsel imgeleri sessel imgeler tamamlar ve anlatıdaki duyguları yoğunlaştırır. Örnek vermek gerekirse; Orly Havaalanı görüntüsüyle başlayan anlatıda, uçak sesleri ve uçuş anonsu mekân hissiyatını görsellerden daha güçlü verir. Sesler bizi mekânın kendisi gibi çevreler. Görüntüler bunu yapamaz. Yine havaalanındaki ölüm anında, kaosu, paniği veya kargaşayı yüksek ritimli görsel imge akışının yanı sıra aniden yükselen uçak sesleriyle de duyumsarız. Kulağımızda çınlayan jet motorlarının sesi heyecan ve paniği hissettiren güçlü bir öğedir. Bir başka sahnede, zaman yolculuğuna dair deneylerin yapıldığı anda duyulan Almanca fısıltılar Protagonist'e ne yapılacağı, neyle karşılaşacağının gizemini ve endişesini verir. Almanca bilmeyen birisi için bu fısıltılar ortamın tekinsizliğini ve anksiyeteyi gitgide arttırır. Fısıltıların Almanca olması ise İkinci Dünya Savaşı'nın travmasının etkisidir adeta. Deney sırasında Protagonist'e yapılan her enjeksiyonda, zamanda geri veya ileri sıçrama anlarında duyduğumuz kalp atışları da sessel imgenin bir başka güzel örneğidir. Şimdiki zamandan kopma çabaları esnasında Adam'ın çektiği acılarla birlikte görüntülerin ritimleri yükselirken, kalp atışlarının sesi ve ritimleri de yükselir. Böylece acı ve korku duyumları da artmaya başlar. La Jetée'de sesler yalnızca görüntüleri destekleyen öğeler değillerdir, imge olarak bizzat anlatı kurgusunun ana malzemesidirler. Bunun en can alıcı noktası Kadın'ın gözünü açıp doğrudan bize baktığı hareketli sahnedir. Kadın'ın iç içe geçmeler şeklinde sunulan imgeleri gitgide hızlanır, hızlandıkça hareket illüzyonu artar ve sonunda gerçek harekete dönüşür. Bu esnada duyulan kuş seslerinin de sesi yükselir ve tam Kadın bize baktığı anda başka bir görsel imgeye (deneyi yapanlardan birisi) geçildiğinde kuş sesleri de aniden kalp atışlarına dönüşür. Burada seslerin birbirlerine dönüşmesi, iç içe geçmesi ani duygu değişimlerine yol açmaktadır. Kuş sesleri Kadın'ın edimselleşmesini doruk noktasına çıkarırken tıpkı Kadın'ın imgesi gibi artık belleğin hatırladığı sessel imge değil gerçek kuş seslerine dönüşüyormuş izlenimini verir ve en yoğun oldukları anda onlardan koparız. Aniden kalp atışlarına dönüşürler. Protagonist'in bedenine, gerçekliğine geri döneriz. Burada bir ses kurgusu vardır. Yalnızca seslerin fotoğraflarla uyumlu bir dizimi değil, seslerden seslere geçiş söz konusudur. Protagonist'in

zamanda geri sıçradığı ve Kadın'la ilk yakınlaştığı sahnede Adam geçmişte, fakat duyduğumuz fısıltılar ise şimdiki zamandadır. Burada görsel imgelerin geçmişin, sessel imgelerin şimdinin temsili oldukları ortadadır. Sesler, imajlardan bağımsız ama onlarla ilişki halinde olan, zaman ve mekân farkını ortaya koyan imgeler olarak kullanılmıştır. Geçmişi görüyorken, şimdiyi duyarız. Protagonist'in gördüklerinin sesini değil, bulunduğu mekânın, bedeninin sesi duyulur. İki farklı zamanın iki farklı türde imgesi -geçmişin sureti, şimdinin sesi- aynı anda duyumsanır. Hareket illüzyonu La Jetée'de fotoğrafların ritmik dizilişleri, aralarındaki geçiş efektleriyle değil, seslerin ritimleri ve birbirine bağlanmasıyla da sağlanmaktadır. Çoğunlukla görsel imgeler duraksar, kesilir veya tamamen siyaha dönüşseler de sesler sürekli bir akış ve geçiş içindedir. Ses efekti bir başka ses efektine, müziğe ya da anlatıcı dış sese bağlanır. Sesin bu yumuşak, sürekli geçişleri eserin zamansal akışını bütün ve akıcı bir hale getirir.

La Jetée'deki müzikler ise öğe olarak sinemadaki müzikten pek de farklı değildir. Daha çok hikâyeyi desteklemek, duygu ve olayların, temaların müzikal imgeleri olarak işlev görürler. Anlatıdaki ses efektlerinden farklı olarak daha masalsı, düşsel melodilere sahiptirler. La Jetée'de ölüm ve yıkımın, Kadın'ın, geleceğin müzikal temaları bulunmaktadır. Anlatının içerisindeki ana temalar aynadaki imgeler gibi sürekli bir sessel yansıma olarak dolanırlar. Müzikal imgeler seyirciyi sarmalayıp -tıpkı ses efektlerinin yaptığı gibi- belirli bir zaman ve mekân içine yerleştirir. Düş-imgelerin virtüel halleri müzikle birlikte duyumsanır, hissedilir, somutlaşır yani edimsel hale gelir.

La Jetée'nin anlatısını edebi anlatıya en çok yaklaştıran şey anlatıcı dış sestir. Her anlatının bir anlatıcısı vardır. Paul Ricoeur'nün dört ciltlik Zaman ve Anlatı çalışmasında sözünü ettiği zamansallığa tabidir. Anlatıcı dış ses (Jean Négroni) hikâyeyi mimetik bir etkinlik olarak üreten imgeleri yönlendiren, açık hale getiren bir konumdadır. La Jetée'nin anlatıcı dış sesi genel olarak anlatılarda olduğu gibi yorumlayan ve taraflı değildir. İçsel duygu ve düşüncelerden pek bahsetmez, kendi fikrini ya da bakış açısını ortaya koymaz. Tarafsız, soğuk, mesafeli bir tavrı vardır. Ne bizi tanıyan ne de bizim tanıdığımız, hikayesini anlattığı karakteri gözlemleriyle anlatan ama bunu yorumlamayan, betimleyen bir anlatıcıdır. Her şeyi bilen anlatıcı türünün aksine sadece aktarıcı bir rolü vardır. Gözlerimizin önünde akan fotoğraflara anlam olarak ekleme yapmaz, yalnızca gösterdiklerini ifade etmede yardımcı olur. La Jetée'de ne fotoğraflar tek başına güçlü bir anlatı oluşturur, ne de anlatıcı dış ses tek başına hikâye anlatısını kotarabilir. Birbirleriyle ilişkileri tamamlayıcı niteliktedir. La Jetée'de anlatıcı dış ses bilgi veren mesafeli konumuyla fotoğraf altı yazıları gibi bir işlev görür. Hikâyenin

devamlılığını sağlar. Anlatıcı dış ses fotoğrafların montaj yoluyla bir araya gelerek oluşturduğu tümceleri güçlendirir, seslerini yükseltir.

4.2.3. *La Jetée*'nin Anlatı Olarak Üçlü Mimesis Kuramı ile Uyumluluğu

Fotoğrafların sinemaya özgü montaj yoluyla, başka öğelerin de katkısıyla bir araya getirilerek, belirli mantıksal düzlemde dizildiğinde bir anlatı yaratılabileceğini olabildiğince kısa ve öz bir şekilde kanıtlamaya çalıştıktan sonra sıra Ricoeur'nün Üçlü Mimesis kuramına uyarlanabilirliğini tartışmaya geldi. Tıpkı sözcükler gibi fotoğraf kareleri bir araya gelirler ve bir tümce oluştururlar. Bu tümceler anlatıcı dış sesin anlatımıyla güçlenir, sesler ve müzikle duygusal etkileri arttırılır. Böyle bir foto/sine-roman anlatısı Fransız yorumbilimci Ricoeur'nün sözünü ettiği insan hayatındaki deneyimlerin zamansallıklarının olayörgüleştirme yoluyla düzenlendiği tezini de yerine getirebilir gibi görünmektedir. Üçlü Mimesis kuramının açıklandığı alt başlıkta anlatı, kozmolojik zamanın olayörgüleştirme yoluyla insana özgü zamana dönüştürülmesi şeklinde tanımlanmıştı. Bunun da insana özgü bir alışkanlık olduğu, yaşadığı deneyimlerin zamansal özelliklerini belirli bir dramatik birlikle bir araya getirerek anlatı oluşturma eğiliminde olduğundan söz edilmişti.

Kuşkusuz insan yaşamının zamansal özelliği ve hikâye anlatma etkinliği arasında bir bağ bulunmaktadır. Ricoeur'ye göre zaman ve anlatının arasındaki bu bağ, bu dolayım hali mimesisin üç evresiyle mümkün olmaktadır. Ricoeur zamansallığın dile aktarılması meselesinin, dilin ancak zamansal deneyimleri belirli bir görünüme dönüştürüp, yeniden biçimlendirilmesiyle olanaklı olabileceğinden bahseder (Ricoeur, Zaman ve Anlatı 1 zaman - olayörgüsü - üçlü mimesis, 2021, s. 111). Dilin zamansal deneyimleri belirli bir görünüme büründürmesi işlevini La Jetée'de durağan görüntülerin montajı ve anlatıcı dış sesin kendisi üstlenmektedir. Tek tek analiz etmek gerekirse *mimesis I* olarak isimlendirilen olayların dünyasının bir ön kavrayışı yani eylemlerin kavranabilir yapılarının simgesel kaynakları ve zamansal nitelikleri içine yerleştiği evre bir indirgeme evresi değildir. Bir başka deyişle yaşadığımız dünyadaki eylemlerin özelliklerinin saptanabildiği evredir. Bu eylemlerin özellikleri öncelikle yazarın zihninde saptanır ve betimlenir. Şayet olayörgüleştirme mimetik bir etkinlikse bu ön biçimlendirme yeteneği zorunluluk halini alır. Eylemin ön biçimlendirilmiş hali yapısal, simgesel ve zamansal üç özelliği barındırmak durumundadır.

Bu paradigmayı fotoğraf anlatısı olarak La Jetée'ye uyarlamak gerekirse, ilk önce eylemlerin ön biçimlendirmelerinin yapısal özelliklere tabi oldukları söylenebilir. Eylemlerin sebepleri, onları gerçekleştirenler, sonuçları, biçimleri Chris Marker'ın zihninde bellidir ki fotoğrafik imge olarak üretilmişler ve montaj yoluyla bir araya getirilmişlerdir. Simgesel özelliğe gelinecek olursa eylemlerin ön biçimlendirmeleri kültürel kodları, eylemlerin betimlemelerinin simgesel uzlaşmalarını da içermektedir. Ricoeur'ün örnek verdiği kol kaldırma hareketinde olduğu gibi, bu hareket hem taksi çağırmak hem de selam verme anlamına gelebilir (Ricoeur, Zaman ve Anlatı 1 zaman - olayörgüsü - üçlü mimesis, 2021, s. 117). Marker'ın anlatısındaki karakterlerin hangi eylemi hangi anlama gelir, bir ön kabul şeklinde önce Marker'ın zihninde sonra da olayörgüsü içerisinde bellidir. Simgeler burada eylemin iç yorumlayanıdır. Son özellik olarak eylemlerin ön biçimlendirmeleri zamansal özellikleri mecburi olarak barındırırlar. Her eylem bir zaman içinde gerçekleşir. Augustinus'u hatırlayacak olursak bir geçmiş zaman, bir şimdiki zaman ve bir gelecek zamanın yokluğundan bahseder ve üçlü bir şimdiki zaman söylemi oluşturur. Bunu yaparak da ilkel bir eylem zamanı yapısını araştırmaya olanak sağlar. Eylemlerin üç zamansal yapısı şöyle ifade edilebilir: *"Şimdi bunu yapma eğilimindeyim çünkü tam şu sırada düşündüm ki…"* eylemin geçmiş şimdiki zamanına, *"Şimdi bunu yapıyorum, çünkü şimdi bunu yapabilirim."* Eylemin şimdisinin şimdiki zamanına ve *"Bundan böyle, yani şu andan itibaren bunu yarın yapmaya güdümlüyorum kendimi."* ise eylemin gelecek şimdiki zamanına örnektir. Eylemi gerçekleştirmenin gerçek hayattaki etkin şimdiki zamanı, gerçekleştirebilmenin gücül şimdiki zamanını doğrular, şimdinin şimdiki zamanı şeklinde oluşur (Ricoeur, Zaman ve Anlatı 1 zaman - olayörgüsü - üçlü mimesis, 2021, s. 122). La Jetée'nin olayörgüsündeki eylemlerin her zihinsel tasarımı, eylemin ön biçimlendirmesinin son özelliği olan zamansal özelliklere sahiptir. Her eylem, her hareket kendi şimdiki zamanlarında oluşmadan önce tasarım olarak biçimlenirler. Eylemlerin ön biçimlendirme şeklinde taklit edildiği (virtüel olarak diyebiliriz) *mimesis I* evresini fotoğraf üretimine uyarlamak gerekirse; bu fotoğraf çekmeden hemen önceki andaki karar verme, küçük bir anda tasarlama olarak ifade edilebilir. Şayet kurgulanmış bir fotoğraf üretimi ise zaten zihindeki tasarımın kendisi bu mimetik evreye karşılık gelecektir. Son olarak burada eylemlerin zamansallıkları kesinlikle Bergsoncu süreyle ilişkili olarak tartışılmamaktadır. Bu alt başlıktaki tüm analizler Ricoeur'ün *Zaman ve Anlatı* adlı eserinde sözünü ettiği şekilde, yani Augustinus'un zaman anlayışıyla ilişkilendirilerek yapılmaktadır.

Mimesis II evresi ise kurmaca anlatının alanını genişleten, asıl eserin kendisinin ortaya çıktığı evredir. En basit tanımıyla olayların belirli bir dramatik ve zamansal düzenle bir araya

getirilişi, dizilişidir. Aristoteles'in *Poetika*'da sözünü ettiği mythos bu evrede kurgulanır. Ancak Aristoteles gibi yalnızca dramatik birlik değildir üzerinde durulan, zamansal birlik Ricoeur'nün kuramında dramatik birlik kadar önemli bir yer tutar. Zira çalışmasının merkezinde zamanın olayörgüleştirilerek biçimlendirilmesi meselesi vardır. *Mimesis* II tam da bu olayörgüleştirmenin yapıldığı evredir. Bütün etkileşimler, olaylar, eylemler, amaçlar, araçlar, sonuçlar kısacası "türdeş olmayan bütün etkenler" *mimesis* II evresinde düzenlenir. Aslında taklidin (mimesis) neye yönelik olduğunun belirdiği evredir. Ricoeur anlatının, eylemin anlamsal düzeninin belirlemiş olduğu *dizisel tablo* yani ön biçimlendirme olarak adlandırılan şablonun (buna paradigmatik tablo der Ricoeur) içinde yer alacak tüm bileşenleri bir *dizimsel düzen* içine soktuğundan bahseder (Ricoeur, Zaman ve Anlatı 1 zaman - olayörgüsü - üçlü mimesis, 2021, s. 130). Buradaki diziselden, dizimsele geçiş tam anlamıyla *mimesis I*'den *mimesis II*'ye geçmeye tekabül eder. Bu biçimlendirmenin ortaya çıkardığı bir üründür. Şimdiki noktaya kadar La Jetée'nin anlatısı uygun görünmektedir. Marker türdeş olmayan etkenleri bir araya getirir. Ön biçimlendirilen, tasarlanan eylemler fotoğrafik üretime dönüştürülür, montaj yoluyla dizisel olanlar dizimsel hale bürünür. Tabi ki bunlar zamansal özellikleri de barındırırlar. Anlatının zamanla olan bağlantısı *anlatma zamanı*, *anlatılan zaman* ve *zamanın kurmaca deneyimi* arasındaki ilişkiyle ilgilidir (hatta *mimesis III* evresinde seyircinin anlatıyı deneyimlediği zamanı da ekleyebiliriz). Bu zamansallık, anlatı ve dolayısıyla anlatıcı meselesine geçmeden evvel hikayedeki "ben" öznesine bakmak gerekir.

Kurmaca anlatılar da kişiler, genellikle düşünen, hisseden, eyleme geçen kişiler olarak yaratılırlar. Anlatının ağırlığı bu temel özelliğe dayanır. Anlatıdaki kişiler bu eylemlerin, duyguların ve düşüncelerin *Kaynak-Ben*'idir. *Kurmaca Ben-Kişiler* kurmaca anlatıların mantığının temel öğesidir ve bu noktada Aristoteles'in sözünü ettiği kurmacanın eylemde bulunanların mimesisi olduğu söylemine yaklaşmış oluruz. Kurmaca anlatılarda hikâyenin öznesi kurmaca olduğu için, bu *Kurmaca Ben-Kişiler*'in içsel süreçlerini ifade eden fiillerin söylem içine dahil olması kurmaca düzeyindeki fiil zamanlarının da altüst olmasına sebep olur. Çünkü tarihsel anlatılardaki epik geçmiş zaman kipi, kurmaca anlatılarda geçmişi ifade eden yönünü kaybetmeye başlar yani dilbilgisel işlevini kaybeder. Tarihsel anlatılarda yalnızca *Gerçek Kaynak-Ben*'in geçmiş zamanı söz konusudur ve *Ben* bu *Kaynak-Ben*'in zamanına, gerçeklik alanına dahil olur. Anlatılan eylem sözcüğün gerçek manasıyla gerçekleşmez (Ricoeur, Zaman ve Anlatı 3 kurmaca anlatıda zamanın biçimlenişi, 2016, s. 122-123). Bir başka deyişle anlatıcının öyküyü anlattığı geçmiş zaman, söylemde kendi geçmiş zamanı gibi görünse de aslında öykünün kişisinin geçmiş zamanıdır. Anlatıcı geçmiş zaman kipiyle

anlatması böylece geçmiş zaman kipinin işlevini yitirmesine neden olur. Anlatıcı kişi ile anlatı kişisi arasında diyalektik bir ilişki vardır, anlatıcı da anlatı kişisi kadar kurmaca bir oluşumdur (Ricoeur, Zaman ve Anlatı 3 kurmaca anlatıda zamanın biçimlenişi, 2016, s. 125).

> *"Anlatıcı… bütün bu inşa işinin failidir; dolayısıyla, anlatıcının tüm bileşenleri bizi onun hakkında doğrudan bilgi sahibi yapar. Değer yargılarının türetildiği ilkeler anlatıcıda kişileşir; anlatıcı karakterlerin düşüncelerini gizler ya da açığa vurur, böylece kendi "psikoloji" algısını bizimle paylaşır; anlatıcı dolaysız söylem ile aktarılmış söylem, zamansal sıra ve zamansal altüst oluşlar arasında tercih yapar. Anlatıcı olmadan anlatı yoktur"* (Todorov, 2018, s. 75).

Anlatıcı rolü üzerinden incelendiğinde anlatı dünyası ikiye ayrılır. Bu dünyalardan birisi tartışılarak yorumlanan dünya yani diyaloglu dramanın dünyasıdır, diğeri ise anlatılan dünyadır yani destan, tarih ve romanın dünyasıdır. Burada yeniden Aristoteles'in drama ve diegesis dünyasına gireriz. Olayörgüleştime ve *Poetika*'nın izah edildiği alt başlıkta Sophokles ve Homeros üzerinden örnekleri verilmiştir. Sophokles'in yaptığı drama, Homeros'un yaptığı ise diegesis türüne aittir. Dramada olayı kişiler yaşar, diegesis türünde ise olayları anlatıcı dile getirir. Homeros her ne kadar kendisini geriye çekip karakterlerini konuşmaları için özgür bıraksa da genel itibariyle destan anlatısı diegesis türündedir.

Anlatı zamanına dönecek olursak üç düzeyden söz edebiliriz; *anlatma zamanı*, *anlatılan zaman*, bu ikisi arasındaki birleşme ve ayrılmayı yansıtan *zamanın kurmaca deneyimi* (Ricoeur, Zaman ve Anlatı 3 kurmaca anlatıda zamanın biçimlenişi, 2016, s. 143). Anlatmaya ayrılan zamanla, anlatılan zamanı birbirinden ayırt etmek gerekir. Anlatma zamanı kısaca süredizimsel zamandır. Yani edebiyat yapıtından söz ediyorsak satır ve sayfa sayısına, sinemada ise bu filmin süresine denk düşmektedir. Burada yapıtın ortaya çıkması için harcanan süre söz konusu değildir. Örnek vermek gerekirse hikayedeki üç yıllık bir zaman dilimi romanda beş cümlede ya da filmde iki dakikada anlatılabilir. Bu zamansal sıkıştırma hikâyenin bütün zamanını içermez, atlamalar, ölü zaman olarak adlandırılan zamanlar tamamen dışarıda bırakılır, anlatının içine dahil olmaz. Anlatılan zaman ise olayörgüsünün gerçekleştiği kendi kurmaca süresidir. Anlatılan öykü, anlatı kişisinin iki yıllık bir dönemini, bir gecesini kapsayabilir. Zamanın kurmaca deneyimi ise iki zamansal katmanın arasındaki gevşeme-sıkışma olarak ifade edilebilir. Hem ölçülebilir haldeki anlatma zamanı hem de anlatılan zamanın zamansal uzunlukları vardır. Anlatılan zamanda bu süreler yıllar, günler veya saatlerle ölçülür. Todorov'un deyimiyle bir zaman sorunu vardır (Todorov, 2018, s. 65). Burada altı çizilen anlatma zamanı (anlatı zamanı da denilebilir) ve anlatılan zaman yani hikâye zamanı

arasındaki zamansal ikilik, yalnızca edebiyat anlatısında değil sinema anlatısını da içine alan her türlü estetik açımlamanın tüm düzeylerinde görülen tipik bir özelliktir. Sıralı imgelerin art arda ya da artzamanlı okuma/izleme deneyimini gerçekleştirirken aynı zamanda küresel ya da eşzamanlı bakışa da kendini açmış olan hatta Genette'nin deyimiyle onu davet eden foto-roman veya çizgi roman türevi gibi anlatısal biçimlerde zamanın ikiliği daha siliktir (Genette, 2020, s. 22). Peki yukarıda sözü edilen anlatıcı, anlatma zamanı, anlatılan zaman, zamanın kurmaca deneyimi, Ben-Kişi kavramlarıyla oluşturulan bir yapıtın *mimesis II* evresinde nasıl biçimlendiğinin ve aralarındaki ilişkinin La Jetée'deki yansımaları nelerdir?

La Jetée anlatıcının hikâyeyi anlattığı, anlatı kişilerine söz vermediği yöntemiyle dramadan ayrılır ve diegesis türüne aittir. Fotoğraf karelerinin montajla bir araya getirilerek gerçekleştirilen eylemlerin mimesisini, anlatıcı dış ses geçmiş zaman ya da geniş zaman kipleriyle söylem haline getirerek güçlendirir. Tek fark La Jetée'de anlatıcı dış ses Todorov'un deyişiyle kendi psikoloji algısını bize yansıtmaz, kendi perspektifinden bakmaz, bildiklerini saklamaz çünkü o da birçok şeyi eksik bilmektedir. Bu mesafeli, tanık olma hali La Jetée'nin anlatısına belgesel bir kimlik de katmış olur zira Chris Marker'ın çalışmalarından söz ederken tanık olma, sanatı tanıklık üzerinden üretme eğiliminde olduğu belirtilmişti. Marker kurmaca anlatı inşa ederken dahi bu kimliğinin dışına çıkmaz. La Jetée her ne kadar kurmaca bir eser de olsa bu yönüyle belgesel etkileri hissedilir olmaktadır. La Jetée'de *Kaynak-Ben* ise anlatının karakteri olan Adam'dır ki bu sebeple çalışmada sık sık Protagonist olarak ifade edildi. İzleme zamanında, izleyici olarak biz de bu *Kaynak-Ben* olan Adam'ın zamanına dahil oluruz. Anlatıcı dış sesin haricinde anlatılan zamana eylemlerin mimetik etkinliği ile yani fotoğrafların montajlarıyla, bunların başardığı hareket illüzyonuyla deneyimleriz. Sinema geçip giden zaman sadece durağan karelerin art arda akmasında değil, aynı zamanda süregelmekte olan sekansın akışında da görünür haldedir. Bu tuhaf "şimdi" sürekli "eskiden"in içine doğru açılır, anlık lakin yanıltıcı bir "şimdi"dir bu. İmajlar aktıkça şimdiler eskilere dönüşür ve temsiller kaydıkça fotoğrafın durağanlığı, saniyenin 24 karesinde birbirlerini takip etmeleri önemini kaybeder. Dizinsel "bu şimdi idi" geçen zamanın birlikteliğiyle tek bir çekimin "eskiden"e dönen sinematik sekansın "şimdi"siyle tam anlamıyla iç içe hale gelir (Mulvey, 2012, s. 221-222). Laura Mulvey'in bu ifadesi yukarıda sözü edilen edebi kurmaca eserlerde anlatıcının anlatı karakterinin zamanını anlatırken, zamansal kiplerin işlevini yitirmesi açıklamasıyla örtüşmektedir. "Şimdi"ler "geçmiş"lerle iç içe geçer. Demek ki bir anlatıcı olmadan salt imajların kurgulanmasıyla ve bu dizimin seyirci olarak deneyimlenmesiyle de bu zamansal iç

içe geçiş mümkündür. Marker'da anlatıcı dış sesin anlatma eylemi dışında, fotoğrafları montaj yoluyla dizerek bu zamansal iç içe geçişi sağlamaktadır.

La Jétee'de anlatma zamanı yaklaşık yirmi altı dakikadır ancak anlatılan zamanı (hikâye zamanı) pek kestiremeyiz. Çünkü Marker bize anlattığı öykünün süresini vermez ancak sonsuz bir döngü gibi alımlanmaktadır. Kurmaca anlatıdaki anlatıcı dış ses, deneylerin on altıncı gününden, ellinci gününden bahseder, aradaki günlerde ne olduğu tamamen ölü zaman olarak alınır ve anlatıya dahil olmaz. Zamanın kurmaca deneyimi ise izleyicinin foto/sine-romanı izleme süresine göre değişiklik gösterme eğilimindedir zira tek seferde izlemekle sık sık durdurarak ya da geriye sararak izleme ediminde zamanın kurmaca deneyiminin süresi de esner. Kurmacayı akışı içerisindeki bu geciktirme eylemi, izleyiciliğin de değişen mekanizmalarını ve bilincin değişik zamansallıklar arasında kaymalarını açığa çıkarır. İzleyici görüntüleri durdurarak veya tekrar ederek kurmaca anlatıyı parçalara ayırır (Mulvey, 2012, s. 216). Zira Genette'ye göre de sözlü anlatıların yanı sıra sinema anlatısı da bir zaman içerisinde (izleme zamanı) tüketilir, hayata geçirilebilir ve anlatıyı oluşturan bileşenlerin ardışıklığı kaprisli, seçici bir izleme tavrıyla zayıflatılabilir (Genette, 2020, s. 22). Mulvey (sinema anlatısı) ve Genette'nin (sinema ve sözlü anlatı) anlatıya dair sözünü ettiği bu durum, Ricoeur'nün zamanın kurmaca deneyimi diye adlandırdığı katman ile bağdaşır ve esnekliğini ifade eder. *Mimesis III* evresine ait gibi görünen bu kısım *mimesis II* ile *mimesis III* arasındaki silikleşmektedir. Her iki evreyle de temas halindedir.

Mimesis III ise en basit tanımıyla okuma/izleme evresidir. Ricoeur'ye göre kavranabilirlik boyutuna ulaştırılan *mimesis II* evresi, temsili bir üçüncü evreyi gerektirir. Ön biçimlendirilen eylem ilk mimetik etkinliktir, kurmaca yapıtın oluşturulması eylemin artık kavranabilirlik boyutudur son olarak da yapıtın alımlanması sırasında eylemin bir kez daha deneyimlenmesi son mimetik etkinliktir. Böylece dünyaya dair eylem mimetik etkinliğin (*mimesis II* evresi) aracılığıyla çıkış noktasından varış noktasına ulaşmış yani insana özgü zamana ait olmuştur. Bütün estetik anlatı biçimlerinde ve kurmaca anlatılarda olduğu gibi La Jetée de *mimesis III* evresine sahiptir. Protagonist'in baştan sona tüm eylemlerini seyirci olarak izler, yeniden deneyimler ve mimetik etkinlik olarak sunuluşuna tanık oluruz.

Özetle Chris Marker'ın La Jetée adlı eseri Ricoeur'nün yazılı anlatılar veya drama anlatılar için önerdiği Üçlü Mimesis kuramına uyarlanabilir. Eylemlerin ön biçimlendirmesine denk olarak Marker'ın kurduğu anlatının zihinsel tasarımları, sembolik ön kabulleri ve bunların zamansallığı söylenebilir. Anlatının senaryosunu yazmadan, fotoğraflarını çekmeden veya

montajı gerçekleştirmeden hemen önceki karar verme mekanizması, zihinsel tasarımı, eylemin virtüel halde canlandırılması *mimesis I* evresinde gerçekleşir.

Zamana dayalı eylemlerin sözdizimsel olarak ilk ortaya çıkışı olan senaryo yazım süreci, bu sahnelerin dramaya dayalı canlandırılması ve kaydedilmesi olarak hareketli ve durağan imgelerin ortaya çıkış süreci ve montajla tüm anlatı bileşenlerinin yani imgelerin sözdizimi gibi dizimsel halde bir araya getirilişi ise her yönüyle *mimesis II* evresinin kapsamında gerçekleşir. La Jetée, olayörgüleştirme esnasında ortaya çıkan anlatının zamansal katmanlarını, iç içe geçişlerini, *Ben-Kişiler*'ini de bünyesinde barındırmaktadır.

İzleme yoluyla, anlatıdaki Protagonist'in zaman içerisindeki eylemlerinin yeniden mimetik etkinlik olarak ortaya çıktığı *mimesis III* evresiyle Chris Marker'ın tüm tanıklığı da varış noktasına ulaşır. Böylece zaman tabi eylemler üç evrede de tekrar tekrar taklit edilir ve biçimlenir. Kozmolojik zamanda ister tarihsel ister kurmaca olsun meydana gelen eylemlerin zamansallıkları olaygörgüleştirme yoluyla insana özgü zamana ait olurlar. Böylece Augustinus'un 'ruhun yayılması' olarak ifade ettiği distentio animi'nin karşılık bulmasına, ruhun uyumsuzluk eğiliminin karşısına anlatının yerleşerek, uyumluluğun uyumsuzluğa galip gelmesine olanak sağlanır. La Jetée'nin anlatısı Üçlü Mimesis kuramıyla uyumludur.

4.3. La Jetée'deki Punctum ve Zamandaki Punctum Olarak La Jetée

Roland Barthes'ın punctum tanımını hatırlayacak olursak ilk haliyle fotoğrafa bakanı delip geçen şey olarak tanımlanabilir. Fotoğrafçının kontrolünde olmayan, fotoğrafın ehlileştirilemeyen öğesidir. Bu tanımlama ile hareket edilirse La Jetée'deki her bir karede, punctum vardır denilebilir mi? İlk bakışta mümkün görünmez çünkü Barthes punctum'un daha çok tesadüf olarak fotoğrafta belirdiğini, kaza olarak kendini gösterdiğini düşünmektedir. Öyleyse kurmaca olarak La Jetée'de kareler punctum barındıramaz, her bir kare tasarımın ürünüdür. Düşünülmüş, tesadüfe yer verilmemiştir. Fakat Chris Marker'ın anlatıyı kurgularken üzerinde yoğunlaştığı "tanıklık" tavrı içerisinde yeniden düşünecek olursak; La Jetée üretim aşamasında belirli bir sınırlılıkla da olsa "belgesel" nitelik taşıyabilir. Olayörgüsünün kurmaca olması, fotoğrafların çekim aşamasındaki belgesel niteliğini olumsuz yönde etkilemez. Protagonist'in Kadın ile bahçede yaptığı yürüyüş anlarını hatırlarsak etrafta kaza eseri ya da tesadüfen karelere dahil olan öğeler mevcuttur diyebiliriz zira bu sekanslarda fotoğrafik üretim olarak, belgesel bir tavır söz konusudur. Burada punctum'un varlığından söz etmek için

sekansları bir zaman-mekân bloğu olarak düşünmemek gerekir bilakis kareler tek tek incelenmelidir. Tabi La Jetée'deki her sekansın bileşeni olan her fotoğraf karesinde punctum'un varlığından söz edilemez. Burada punctum Barthes'ın yaptığı ilk tanımlamaya göre ele alınmaktadır. Ancak Barthes *Camera Lucida* adlı eserinde punctum'un bu basit tanımını yaptıktan sonra anlamını da genişletmeye ve derinleştirmeye çalışmıştır.

Barthes'a göre biçimsellikten çok aksiyonun bir sonucu, fotoğrafın *noema*'sı olan "bu vardı"nın bir temsili olan zamanın kendisi de punctum olarak düşünülür. Buna örnek olarak Lewis Payne'nin fotoğrafından bahsedişi[23] akla gelir zira bu örneğe tez çalışması kapsamında, punctum'un açıklandığı alt başlıkta değinilmiştir. Punctum'un bu biçiminin La Jetée'deki en güzel örneği Protagonist ve Kadın'ın sekoya ağacı sekansından hemen sonra, Protagonist'in zamanda geriye, yürüyüş yaptıkları bahçeye, Kadın'a tekrar gönderildiği sahnededir. *"Adam da biliyor ki sadece bir süre için döndüğü bu dünyada sadece geri gönderilmek için kadın öldü."* Anlatıcı dış ses Roland Barthes'ın Lewis Payne'in fotoğrafı için söylediğine benzer bir ifade kullanır. Tam o anda Kadın hem çoktan ölmüştür hem de hala yaşamaktadır.



Görsel 19: *Adam biliyor ki, o ölecek*

Söz konusu zamanın kendisinin punctum olması hali, burada fotoğraf karelerinin her birinde tek tek bulunmaz yalnızca. Hikâyenin o anında da "o ölecek" ifadesi hakimdir. Barthes'ın deyimiyle görmekte olduğumuz şey tam burada, sonsuz mesafesi ile özne arasında konumlanan bu mekandaydı, tam olarak buradaydı fakat çabucak ayrılıverdi, reddedilemez biçimde buradaydı ama şimdiden geriye atıldı (Barthes, 2011, s. 94). Kadın hem fotoğraf karesinde buradaydı ve çoktan gitmişti, hem de hikayedeki o anda hayatta ve ölüydü. Fotoğrafın

[23] bknz. "Fotoğrafta İzleyeni Yaralayan Şey: Barthes'ın Punctum'u" isimli alt başlık. s. 21-26.

noema’sının ve La Jetée’nin anlatısının yola gelmezliği tam olarak böyle durumlarda ortaya çıkmaktadır.

Barthes’ın punctum tanımı ve Ricoeur’nün zamanın yeniden biçimlendirilmesi olarak olayörgüleştirmeyi (anlatıyı) tanımlamasından yola çıkarak punctum’un anlamını biraz genişletmek mümkün gibi gözükmektedir. Zamanın üç mimetik tekrarla biçimlendirilmesi olarak La Jetée’ anlatısı zamandan kopup bize, izleyiciye gelen, zamanı yırtan, onu delip geçen bir yapıt olarak kendisi de punctum’dur iddiasında bulunabiliriz. Ricoeur’ün sözünü ettiği gibi yapıtın her yeniden okunma deneyimi kendi kendini sürekli bir tekrar değildir. Her yeniden alımlama biriciktir.

Tanımlamalara yaslanarak diyebiliriz ki La Jetée yalnızca üretilmiş yapıt olarak değil, onun her izleme deneyiminin biricikliğinden kaynaklanarak da zamanda bir punctum biçiminde ortaya çıkar. La Jetée baştan sona kendisi bir punctum’dur. Çünkü hikâyenin tamamında Protagonist ve Kadın "o ölüdür" tanımına uymaktadırlar. Belki de Marker bu sebeple öyküyü anlatıcı dış ses aracılığıyla anlatır zira ölüler konuşamazlar. Onlar hikayelerini anlatamazlar, onların ancak imgeleri vardır. Ölüm konuşmaz ama imgelenebilir. Dil dışı bir deneyimdir.

5. SONUÇ

Bu çalışma, Fransız sanatçı Chris Marker'ın *La Jetée (1962)* isimli yapıtını Henri Bergson, Paul Ricoeur ve Roland Barthes'ın farklı kuram ve kavramları odağında ayrı ayrı yorumlama girişimidir. İlk olarak sine-romanın hikayesi ve üretim formunun Bergson'un süre (*la durée*) ve bellek kuramından izler taşıdığı kanıtlanmaya çalışılmıştır. Akabinde Ricoeur'nün *Zaman ve Anlatı* isimli dört ciltlik eserinde, kurmaca edebi anlatının zamanın bir tür yeniden biçimlenmesi ve bunun Üçlü Mimesis kuramı üzerinden mümkün olduğu düşüncesinin La Jetée'nin anlatısına da uyarlanıp yorumlanması denenmiştir. Daha sonra da Barthes'ın punctum kavramının incelenen yapıtta nelere denk düşebileceği ve yapıtın kendisinin bu kavramla tanımlanabileceği düşüncesinin peşinden gidilmiştir.

Son kez sözü edilen kavram ve kuramları toparlamak gerekirse; Bergson'un zamanı uzamdan ayrı tuttuğu, sürekli bir akış şeklinde açıkladığı ve yalnızca sezgi yoluyla anlaşılabilen süre kavramı ile eşzamanlılık yerine akışların eşzamanlılığını yerleştirmesi izah edilmiştir. Bergson için geçmiş saf ontolojidir, şimdi ise psikolojiktir. Bir hatırayı çağırmak için geçmişin saf ontolojik katmanlarına yerleşiriz ve oradan şimdiye getirdiğimiz hatıra-imgeler edimselleşmeye başlar. Bu en basit haliyle hatırlamadır. Belleğin birbirinden bağımsız iki biçimde işlediği, bunlardan ilkinin tekrar yoluyla gelişen ve devindirici mekanizmalarla algıya da dahil olan bellek türü, diğerinin ise bağımsız hatıralar biçiminde var olduğu açıklanmıştır. Her algının, gerçekleşen eylemlerin içerisinde sürüp gitmeye devam etmesi ilk türden belleğe örnektir. Bu bellek türü, imge-anıların değil, birikmiş çabaların yani algıların şimdiye uzanması halinde işlemektedir. Gündelik yaşamdaki tüm oluşların imge-anılar olarak kaydedildiği ve hiçbir fayda gütmeden tüm detaylarıyla tarihe yerleştirildiği ikinci türden bellektir. Burada geçmiş doğal bir zorunlulukla birikir. Belirli bir imgeyi geçmişte aramaya koyulduğumuz her seferde bu algıya baş vurmuş oluruz.

Paul Ricoeur ise *Zaman ve Anlatı* isimli çalışmasında kozmolojik zamanın olayörgüleştirme yani anlatı yoluyla insana özgü zamana dönüştüğünü iddia eder ve bunu yorumlamaya çalışır. Her ne kadar bu çalışmanın asıl odağı La Jetée'nin Üçlü Mimesis kuramıyla yorumlanabilirliğini ölçmek olsa da Ricoeur'nün Zaman ve Anlatı'da ne yapmaya çalıştığını da izah etmek gerekir. Aksi halde Üçlü Mimesis kuramının da anlamı havada kalacaktır. Bu gereklilikle çalışmanın devamında kısaca Aziz Augustinus'un *İtiraflar*'ının XI. kitabındaki zamana dair paradokslarından -aporialar- ve bu paradoksların ters yüz edilmesinin bir karşılığı olarak da Aristoteles'in *Poetika*'sından söz edilmiştir. Kısaca Augustinus'un zaman

paradokslarına tam manasıyla çözüm üretmese de *Poetika*'da izah edilen mythos zamanın çıkmazlarına karşı bir söylem oluşturur. Bu iki düşünce birbirlerinden çok farklı yüzyıllarda ve farklı niyetlerle oluşturulsa da birbirlerinin öteki yüzü gibidir.

Aziz Augustinus kitabında zamanın ne olduğu, zamanın nerede olduğu ve geçmiş-şimdi-gelecek dediğimiz zaman evrelerinin nasıl tanımlanabileceği sorularının peşinden gitmiştir. Ona göre insana özgü zaman dağılma ve bu dağılma eğilimine karşı yoğun bir bütün oluşturma gerekliliği arasında meydana gelen bir tür gerilimdir. Dağılma haline distentio, toparlanma haline ise intentio der. Bu gerilimi ise distentio animi yani ruhun yayılımı olarak adlandırır. Augustinus zamanın varlığını ve ölçme meselesini tartışırken bunu dışsal bir etkene dayanarak yapmaz, zamanın içsel bir şey yani ruhun özünde var olduğunu düşünür. İnsan ruhundaki yayılımın; şimdiki zamanın sürekli akış içindeyken, geçmiş anımsayışların ve geleceğin bekleyişlerinin, şimdiki zamanı üçlü bir yönelimle çevrelemesi ve bölmesi şeklinde izah eder. Geçmişin şimdisi, şimdinin şimdisi ve geleceğin şimdisi olarak üçlü bir şimdi anlayışı oluşturur. Bu şimdiki zamanlar içerisinde ruh ne kadar intentio halindeyse, o kadar distentio eğilimi gösterir. İnsan ruhunun şimdisi ile kozmolojik zamanın şimdisi intentio ve distentio etkisiyle gerilim halindedir. Ricoeur'ye göre zamana dair her türlü düşünme eylemi bir tür evirip çevirmedir. Bu evirip çevirme halinin karşısına anlatı etkinliğini koymuştur.

Aristoteles ise drama ve destanın yapısal özelliklerini açıklamaya çalışır. Drama ve destan iki şekilde oluşturulur, bunlar; mythos ve mimesistir. Aristoteles'in tanımıyla mythos yani öykü, olayların sistemli dizilişidir. Olaylar öykü aracılığıyla kompoze edilir ve biçimlendirilir. Bu durum öyküdeki dramatik birliği oluşturur. Bir öykünün başlangıcını ve sonunu dramatik birliğin kendisi belirler. Mimesis de bir şeylerin taklit edilmesi etkinliğidir. Aristoteles eserinde mimetik etkinliği drama ve destan özelinde ele almıştır. Burada bahsedilen taklit etme etkinliği Platoncu bir mimesis değildir. Mythosu eylemlerin temsili olarak tanımlarsak, buradan yola çıkarak eylemi gerçekleştiren insanların da taklididir diyebiliriz. Aristoteles'e göre temsil etme ve taklit etme etkinliği olayların düzenlenişi halinde meydana geldiği için mimetik etkinliktir.

Aristoteles daha sonra drama ve destandaki önemli bir ayrıma dikkat çeker. Destanlarda olayörgüsü, anlatıcının söz almasıyla anlatılır, drama sanatında ise olay içerisindeki karakterler tarafından temsil edilmesi yoluyla anlatılır. Aralarındaki fark taklit etme biçimleridir. Bu biçimlerden anlatıcının anlattığına diegesis, eylemleri ve onların taklitlerini canlandırma yoluyla yapılan biçim ise mimesistir. *Poetika*'da öyküye dair anlatılan bilgilerin

geneli, tez çalışmasının ilgili alt başlığında, hikâye yaratma ediminin daha iyi anlaşılması adına detaylandırılmıştır. Ancak tez çalışmasının sonuç bölümünde daha çok mythos, mimesis, diegesis ve olayların dramatik/zamansal bir araya gelişleri meselesine odaklanmak doğru olacaktır. Aksi halde tez çalışması totolojiye dönüşme tehlikesine girer.

Yaşam içinde vuku bulan, birbirlerinden bağımsız, ardışık olayların belirli dramatik dizilişle bir araya getirilip düzene sokulmasıyla zaman, insana özgü zamana dönüştürülmüş olur. Bu da bize Augustinus'un zaman aporialarını ve ruhun gel-gitlerini (intentio-distentio) hatırlatır ve *uyumluluğun uyumsuzluğa* karşı galip gelmesi bu noktada karşılık bulur.

Uyumsuz uyumluluk anlatı yoluyla mümkün olmaktadır. Ricoeur anlatının zamansal niteliği ile zamanın anlatısallaşmasının Üçlü Mimesis kuramıyla mümkün olabileceğini ileri sürer. Burada tez çalışmasının asıl ihtiyacı olan kurama geçilir. Bu kuram, insan yaşamındaki eylemlerin mimetik etkinlik halinde ortaya çıkışının üç mimesis evresinde gerçekleşebildiğini açıklar. *Mimesis I* evresinde eylem bir ön biçimlendirmeye tabi olur yani yazar gerçeklikte mevcut eylemleri bir zihinsel tasarım olarak zihninde taklit/temsil eder. *Mimesis II* evresi tasarlanmış, ön biçimlenmiş eylemlerin görünür hale geldiği, yapıtın asıl üretim aşamasıdır. Böylece eylemler ikinci kez taklit/temsil edilir. Son evre olan *mimesis III* evresi ise ortaya çıkan eylemlerin tekrarlanabilir okuma/izleme/dinleme edimiyle yeniden biçimlendiği aşamadır. Bunun sonucunda Ricoeur'ye göre zaman içerisindeki bir eylem üç defa mimetik etkinliğe tabi olur. Kozmolojik zaman içerisindeki olaylar, anlatının bu üç mimesis evresiyle tekrar tekrar biçimlendirilir ve insana özgü zaman ait olmaya başlarlar. İnsanoğlu anlatı yoluyla zamanı biçimlendirir ve anlaşılır kılar.

Anahtar kavramlar ve kuramların son alt bölümünde ise Roland Barthes'ın en kişisel çalışması olan *Camera Lucida*'da sözünü ettiği punctum kavramının tanımı yapılmıştır. Barthes'a göre punctum fotoğrafta izleyeni delip geçen, tam olarak izah edilemeyen öğedir. Bu öğe çarpıcı olabilir, korkutucu ya da şirin de olabilir, kısacası etik olmak zorunda değildir. Fotoğrafçıdan bağımsız bir şekilde fotoğrafa dahil olur bu sebeple punctum'u bir kaza olarak da açıklayabiliriz. Yine bu nedenledir ki punctum kurgusal fotoğrafta oluşamaz, belgeselin tesadüfüne muhtaçtır. Barthes metnin devamında fotoğrafın "bu vardı" şeklinde açıkladığı noema'sından yola çıkarak, biçimsellikten ayırdığı daha çok aksiyonun bir sonucu olan ve "bu vardı"nın temsili olarak zamanın kendisini de punctum olarak ifade eder, ardından meşhur Lewis Payne fotoğrafı örneğini verir. Fotoğrafta bir idam mahkûmu olan -suikast girişiminden suçlu bulunmuş- Payne'nin hem baktığımız anda çoktan ölmüş olduğunu ama fotoğrafta ise

hala hayatta olduğunu söyler. Burada zamansallık her iki hali de mümkün kılmaktadır ki bu da fotoğraftaki punctum'dur.

La Jetée'yi hem anlatı hem de biçimsel olarak anlamak için Marker'ın bellek kavramına adeta takıntılı olduğunu ifade etmekte fayda vardır. La Jetée'den önce ve sonra ürettiği tüm işlerinde bu kavram açık bir biçimde sezilir. Belleği her çalışmasında izleyicisine sorgulatan bir sanatçıdır Marker. Bellek kavramıyla bağlantılı olarak, yaşadığı dünyadaki toplumsal olay ve durumlara asla kayıtsız değildir. Bu sebepledir ki ürettiği işlerin hepsi belgesel nitelikli, tanıklık halinde gerçekleşen hafıza notları gibidir. Tanıklık tavrı eserlerinin genel halinde gözlemlenebilir. Chris Marker eserlerinden de anlaşılacağı üzere politik bir sanatçıdır ve kurmaca eseri La Jetée içerisinde de politik bakışı anlaşılır. Zira Jonathan Crary'den (1951-) yapılan bu alıntı Marker'ın genel tavrını özetler niteliktedir:

> *"La Jetée elbette bir gelecek hikayesi değildir, şimdiki zaman, yani 1960'ların başı üzerine kafa yorar. Marker bu dönemi ölüm kamplarının, Hiroşima felaketinin ve Cezayir'de yapılan işkencelerin kararttığı bir zaman olarak betimler"* (Crary, 2019, s. 93).

Chris Marker ürettiği yapıtların içeriğinin haricinde üretme biçimleriyle de özgün ve politiktir. Yalnızca eserlerinin konularını sorgulatmaz, üretim formlarının kendilerini de sorgulatır. Bunun en iyi örnekleri; kurmaca sine/foto-romanı *La Jetée (1962)*, deneysel belgesel filmi *Sans Soleil (1983)* ve bir CD-ROM projesi olan *Immemory (1997)* isimli çalışmalarıdır. Bu çalışmalar hem sanatsal üretim biçimleri hem de içerikleri bakımından ufuk açıcı niteliktedirler.

Chris Marker'ın yaşamı hakkındaki bölümün ardından tez çalışması, La Jetée eserini başlangıçta tanımladığı kavram ve kuramlar ışığında sınava tabi tutar.

La Jetée'de, Bergson'un süre ve bellek kavramlarının izleri hem anlatısında hem de tekniğinde mevcuttur. Yani eser hakkında hem bir sine/foto-roman, hem de içerdiği öykü bakımından iki türlü bir okuma gerçekleştirmek mümkün görünmektedir. Teknik açıdan bunun nasıl mümkün olduğunu kanıtlamak için, Bergson'un zamanın tanımlanmasına dair genel kanıya yaptığı bir eleştiriyi, ona sadık kalarak tersine çevirmek gerekir. Bergson, insan zekasının zamanı kesitlere, ardışık anlara bölme ve bu şekilde kavrama eğiliminde olduğunu ifade eder. Bu eleştiriyi yaparken, zekanın hareket algısına bağlı bu eğilimini sinematografik olarak yorumlar. Oysa Bergson için gerçek zaman yani süre (*la durée*) asla bölünemezdir.

Öyleyse fotoğraf ve sinema sanatı gerçek süreyi kaydedemez. Peki bu durumun Bergsoncu çözümü nedir? Bunun için Gilles Deleuze'ün *Sinema I: Hareket-İmge* ve *Sinema II: Zaman-İmge* çalışmalarına baş vurmak gerekir. Deleuze'ün iki eseriyle birlikte Bergson için hareketin ve imgenin ne olduğunu da açıklama gerekliliği doğar.

Bergson için hareket bir durağanlıktan diğerine geçiş olarak bölünmezdir. Bir hareket duyumu gözlerimiz tarafından iletildiğinde, bu duyum gerçekliktir ve bir şeylerin gerçekten olup bitiğinin göstergesidir. Böylece hareketin bize, içsel olarak bir durum veya nitelik değişimi şeklinde belirdiğinde, bu hareketin gerçekliğiyle de temasa geçeriz. Duyum özü gereği bölünemediği için ölçülemezdir. Ancak hareket ise yön ve hız bakımından hesaplanabilir. Böylece hareketler arası farklar ortaya konabilir. Nitelikler duyumlar halinde bilincimize dahil olurken, hareketler bilincimizden bağımsız olarak uzay içinde gerçekleşirler. Bergson için kendi aralarında birleşebilen hareketler, hareket dışında bir şeye yol açmazlar. Bu hareketlerle temas edemeyen bilincimiz, anlaşılamayan bir süreç tarafından, hareketleri duyuma dönüştürecektir, bu duyumlar da daha sonra uzamsal olarak yansıyacak ve ifade ettikleri hareketleri kapsayacaklardır. Bir tarafta uzay içindeki hareketlerin dünyası diğer tarafta ise duyumlarla birlikte bilincimiz yani iki farklı dünya vardır. Bergson kendi başlarına düşünülen hareketlerin süre içerisinde bölünemez olduklarını belirtir. Bir önce-sonrayı varsayan, zamanın ardışık anlarını, bilincimizin sürekliliğiyle arasında bir analoji kurabileceğimiz değişken nitelikte bir bağ ile birbirlerine bağlarlar.

Bergson gerçekliğin ne olduğunu tartışırken imgelerden söz eder ve bunların doğa yasaları olarak adlandırdığı sabit yasalarla birbirlerine etki/tepkide bulunan imgeler olduklarını anlatır. Sözünü ettiği imgeler duyularımız kapalıyken fark etmediğimiz, duyularımız açık olduklarında algıladığımız imgelerdir. Bunların yanı sıra bedeni de bir imge olarak tanımlar. Ne içeriden duygulanımlarla ne de algı yoluyla dışarıdan bilinebilen bir imgedir beden. Bergson'a göre evren de bir imgedir. Buradan hareketle; dışsal imgelerde, beden ve bedenin çevredeki imgelere getirdiği değişimlerde hatta dışsal imgelerin beden olarak adlandırılan imge üzerindeki değişikliklerinde hareketten söz edilebilir. Bedenimiz de maddi dünyanın bütünü içerisindeki diğer imgeler gibi hareket eden ve hareketi alıp veren bir imgedir. Çok özel bir imge olan bedenimiz, aslında sinematograf gibidir. İmgeleri kaydeder, onlardan etkilenir hatta onlara hareketi tekrar yansıtır, onları etkiler.

Hareketler yalnızca hareketi içerirler ve hareketler imgenin kendisidirler. İmgenin hareketle olan bu özdeşliği bizi Deleuze'ün hareket-imge kavramına götürür. Evren bir hareket-

imgeler kümesidir demek yanlış olmaz zira Deleuze bunu kendinde sinema olarak evren, bir meta-sinema şeklinde tanımlar. Bu açıklamalardan şu sonucu çıkarabiliriz; bedenimiz gibi kamera da sürenin akışı içerisinde hareket-imgeleri kaydeder. Tıpkı algıyı tanımlarken söz edildiği gibi kamera da seçicidir. İhtiyacı doğrultusunda bir şeyin imgesini alır ve o şeye dair diğer nitelikleri dışarıda bırakır. Bu şekilde üretilen imgeler niteliklerine göre çeşitlenirler (düş-imge, hatıra-imge, rüya-imge, hareket-imge, zaman-imge vb.). Kaydedilen hareket-imgelerin montaj yoluyla bir araya getirilmesiyle zaman-imge elde edilir. Burada farklı zamanlara ait eylemlerin imgeleri, bir araya getirilerek bütün bir zamanın imgesi oluşturulur. Ayrıca kamera her kayıt işleminde hareketi değil, hareketin zamanını da kaydeder. Bu imgeler hem gerçek sürelerini hem de virtüel haldeki sürenin imgesini yüzünde yansıtır. Kristal-imge adı verilen bu imgeler zamanın kendisini barındırmazlar ama zaman onların yüzlerinde kendini gösterir. Anın kaydı olarak fotoğraf da süreyi kaydedebilir. Bunu daha çok uzun pozlama ile tek bir karede başarır.

İş artık La Jetée'yi analiz etmeye geldiğinde durağan görüntülerin, montaj yoluyla bir araya gelmesi sinemanın hareket illüzyonunu yaratır ve hareket-imgeleri ortaya çıkarır. Farklı zamanlara ait hareket imgeler montaj yoluyla bir araya geldikçe zaman-imgeleri oluştururlar. Böylece Bergson'un sinematografik eleştirisi de yine onun düşüncesine uygun şekilde tersine çevrilir. Sürenin kaydına dair izlenimler La Jetée'de okunabilir. Teknik anlamda Bergsoncu sürenin kaydıdır. Hikayedeki Bergsoncu izler ise daha da açıktır. Zira Protagonist'in geçmişe gitmeye çalışırken, şimdiden kopma çabası onu Bergson'un sözünü ettiği ontolojik Bellek'e yerleştirir. Bu saf Bellek'te dağınık, muğlak imgeler teker teker kendilerini gösterirler. Onların virtüel görünümleri, Protagonist'in şimdisine fırlamaya başlar. Bu tam da Bergson'nun bağımsız hatıralar üzerinden hatırlama edimini anlatmasıyla paralellik gösterir. Doğa Tarihi Müzesindeki sahnelerde Kadın'ın aynadaki yansıması zamanın virtüel görünümlerini aynı anda göstermesiyle bir *kristal-imge*dir. Kadın'ın gözlerini açıp bize baktığı hareketli görüntü ise geçmişteki bir hatıra-imgenin tam manasıyla edimselleşmesinin örneğidir. Artık Protagonist anımsamaz, bir *düş-imge* olarak Kadın'ı düşler. Hikâye boyunca görülen dissolve hareketleriyle farklı zamanlara ait imgeler iç içe geçer ve zaman imge oluştururlar. Belirli bir süre sonra Protagonist'in imgesinin üzerinde beliren Kadın'ın imgeleri ise saf Bellek'ten kopup gelen hatıraların artık edimselleştiklerinin bir başka örneğidir. Sine-romanın ilk ve sonra karesi ise aynı zamanı imgeler. Burada geçmişin en sıkışmış biçimi olan şimdinin bir yansıması görülebilir. Anlatının döngüselliği de Bergson'un süre düşüncesiyle uyumludur.

Bu tespit yığınından anlaşılabilir ki teknik ve anlatı bakımından La Jetée Bergson'un süre ve bellek kavramlarının izlerini taşır.

Çalışmanın devamında La Jetée'nin anlatısı Ricoeur'nün Üçlü Mimesis kuramı üzerinden okunur. Fakat bu aşamaya geçmeden önce fotoğraflarla bir anlatı oluşturulabilir mi sorusunun yanıtını vermek gerekir. Zira Ricoeur anlatıyı sözlü ve yazılı anlatı olarak inceler. Fotoğraf ise başka bir mimetik etkinliktir. Fotoğraf ve anlatı oluşturabilmesine dair çeşitli düşüncelerle desteklenerek (Price, Berger, Orlow gibi isimler) şu sonuca varılır; fotoğraf tek başına belki anlatı oluşturmakta zayıf kalabilir ancak fotoğrafların bir araya gelerek -montaj yoluyla- anlatı oluşturmaları mümkündür. Chris Marker La Jetée'de fotoğrafları montaj ile hem bir araya getirerek anlatı oluşturur hem de sinemanın hareket illüzyonunu taklit eder. Fakat burada, sadece fotoğrafların bir araya getirilişiyle anlatı inşa edilmez. La Jetée anlatıcı dış ses, ses efekti ve müziğin de etkinliği kullanılarak sinema anlatısına iyice yaklaşır ancak sinema olmaktan da geri durur. Marker fotoğrafın doğasını da bozmadan, onun durağanlığının gücünü de kullanmak ister. Çünkü fotoğrafın bellekle ve tanıklıkla kurduğu ilişki Marker'ın anlatısı için önem teşkil etmektedir.

La Jetée'nin olayörgüleştirme biçimi Ricoeur'nün Üçlü Mimesis kuramıyla uyumludur. *Mimesis I* evresindeki ön biçimlendirme edimini gerçekleştirir. Hem hikâye hem fotoğraflar henüz ortaya çıkmadan önce, anlatıdaki eylemler zihinsel tasarımlar şeklinde temsil/taklit edilir. *Mimesis II* yani eserin ortaya çıktığı, eylemlerin ve olayların mimetik etkinlik şeklinde temsil edildiği evreyi de gerçekleştirir ki kurmaca eser ortaya çıkmıştır. Eserin izlendiği, duyumsandığı *mimesis III* evresini de gerçekleştirir. Her La Jetée izleme deneyiyle kurmaca zaman ait eylemler tekrar tekrar mimetik etkinlik olarak temsil edilirler. Her izleme deneyimi biriciktir.

Tez çalışması son olarak Roland Barthes'ın sözünü ettiği punctum'u La Jetée'nin bileşeni olan fotoğraf karelerinde aramaya koyulur ve ek olarak punctum kavramının anlamını genişletmeyi deneyerek La Jetée'nin anlatı olarak zamandaki bir punctum olabileceğini öne sürer. Punctum'un tasarımla ortaya çıkamayacağı, bu nedenle ancak belgesel fotoğrafın alanında meydana gelebileceğini tartıştıktan sonra Marker'ın kurmaca dahi olsa eserin anlatısını tanıklık tavrı içerisinde (zira anlatıcı dış ses dahi mesafeli bir tanıklıkla hikâyeyi anlatır) inşa etmesi sebebiyle fotoğraf karelerinin büyük bölümünde punctum'un olabileceği durumu ortaya çıkmaktadır. Özellikle de bahçede Protagonist ve Kadın'ın yaptığı yürüyüş sahnelerinde fotoğrafçının kontrolü dışında, dış dünyadan bir sürü eleman fotoğraf karelerine

dahil olur. Punctum oldukça kişisel bir öğe olduğu için bu karelerin her birinde, her bakan ayrı bir örneğini görür. Fakat punctum'un en belirgin ve güzel örneği Protagonist'in Kadın'ı bankta otururken seyrettiği sahnededir. Burada fotoğrafın zamansallığı üzerinden, Barthes'ın tanımladığı punctum modeli açık seçik ortadadır. Adam, Kadın'a bakar ve onun şu anda hayatta görünse de çoktan öldüğünü düşünür. Biz fotoğraflara bakarken de Kadın hem çoktan ölüdür hem de fotoğraflarda hala yaşamaktadır. Ayrıca La Jetée'deki Protagonist de imgesine takıntılı olduğu Kadın da hikâyeyi izleme deneyimi esnasında çoktan ölmüşlerdir. Bu bağlamda bir kez daha bakarsak La Jetée kendi anlatısı, onun punctum'u olabilir. Ama La Jetée'nin kendisinin punctum olduğu daha iyi bir yorum şu olacaktır: eğer sürenin sürekli akışında bir anlatı, zamanın yeniden biçimlenişiyse, fotoğraf karelerinden oluşan ve zamanı yeniden biçimlendiren La Jetée de zamandaki punctum'dur. Her izleme deneyiminde yeniden ve yeniden punctum olarak ortaya çıkar ama kendinin sürekli bir tekrarı olarak değil. Ricoeur'den ödünç alınan *mimesis III* evresinin kendisini her defasında biricik olarak tekrarlaması düşüncesiyle desteklendiğinde punctum olabilir gözükmektedir.

Sonuç olarak çalışma boyunca La Jetée anlatı içeriği ve anlatı medyumu bakımından Bergson'un süre ve bellek kuramıyla uyumlu, fotoğraf anlatısı olarak Ricoeur'nün anlatıyı oluşturabilmenin şartı olarak koştuğu Üçlü Mimesis kuramının tüm evrelerinden geçen ve kurmaca fotoğraflardan oluşsa da punctum'u birçok karesinde barındırabilen hatta yapıt olarak kendisi zaman içerisinde punctum halini alan bir yapıya sahiptir. Tez çalışmasının adını hatırlatarak diyebiliriz ki: zamandaki punctum olarak La Jetée, çalışma süresince kendisine yöneltilen argümanların her birine başarıyla karşılık vermiştir.

Chris Marker'ın bu sine-romanı sadece bu tez çalışmasıyla ilgili olan kavramlarla sınırlandırılamaz. Bünyesinde birçok politik, insani ve zamana dair fikirleri de barındırır. Savaş sonrası travmaların, geleceğe dair anksiyetelerin yansımasıdır bu öykü. Belki de Marker'ın endişesi, elimizdeki tek gerçekliğin "geçmişimiz" olması, bunun hatırlatıcısının fotoğraf olması, fakat erk tarafından araçsallaştırılarak, belleğe yardımcı olmak yerine fotoğrafın belleğin yerine geçmesi ve böylece insanın elindeki tek gerçekliğini de ondan almasıdır. Yani görüntünün bir tür kontrol mekanizmasına dönüşmesi, belleksiz bir dünya yaratılması korkusudur. Tüm bu korku ve endişelerden kurtuluşun bir imgeye sıkı sıkıya tutunmak ve hayal etmekten geçiyor olması da belleğin buna bağlı olarak da fotoğraf ve sinemanın doğasını sorgulamanın Markercı (işaretleyici) yöntemidir.

La Jetée'de bizim merak ettiğimiz bir diğer konu ise Kadın karakteridir. Kimdir o? Protagonist öldükten sonra ne düşünmüştür? Marker hikâyenin sonunda ondan hiç bahsetmez, onun ne hissettiğini ya da ne düşündüğünü bilemeyiz. Adam'ın zihnindeki bir imge olarak kalır daima. Hikâye boyunca onun zihninde canlandırdığı imgesel haliyle karşımızdadır. Gerçeğe yakın olduğu tek an ise hareketli görüntü olarak gözlerini açıp bize baktığı andır ki son anda oradan çekip çıkartılırız. Chris Marker onun canlanmasına izin vermez. Bizim için de sonsuza dek imge olarak kalır.

La Jetée, bir adamın zamanın lineer dayatmalarına karşı isyanı, kayıp bir aşkın obsesif arayışı ve kurtuluş mücadelesidir. Kurtuluşu imgede arayan bir mücadele. Zamanın tiranlığı altında hepimiz kurtarıcı bir imgeye sarılma eğilimindeyizdir. Ancak bu imgeler bizi zamanın dayatmalarına karşı korumaktan ziyade gündüz düşleri görmeye yöneltir. Gerçekliğin acımasızlığında hülyalara dalmak yerine, belki de gerçek ve düş arasında bir yerde durup "umutsuz olma cesareti" göstermemiz gerekir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Aristoteles. (2014). *Poetika Şiir Sanatı Üstüne* (11. b.). (S. Rifat, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

Barthes, R. (2011). *Camera Lucida.* (R. Akçakaya, Çev.) İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Baudrillard, J. (2019). *Neden Her Şey Hala Yok Olup Gitmedi?* (2. b.). (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (1. b.). (İ. Şener, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.

Berger, J. (2013). *Görme Biçimleri* (19. b.). (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Berger, J. (2020). *Bir Fotoğrafı Anlamak* (5. b.). (G. Dyer, Dü., & B. Eyüboğlu, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Bergson, H. (2021). *Süre ve Eşzamanlılık -Einstein'ın Teorisi Hakkında-* (1. b.). (E. Baykal, Çev.) Ankara: Fol Kitap.

Bergson, H. (2022). *Madde ve Bellek -Beden-Tin İlişkisi Üzerine Deneme-* (2. b.). (I. Ergüden, Çev.) Ankara: Fol Kitap.

Crary, J. (2019). *7/24 Geç Kapitalizm ve Uykuların Sonu* (2. b.). (N. Çatlı, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Deleuze, G. (2003). *İki Konferans* (1. b.). (U. Baker, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Deleuze, G. (2021). *Bergsonculuk* (1. b.). (H. Yücefer, Çev.) İstanbul: Alfa Kitap.

Deleuze, G. (2021). *Sinema I: Hareket-İmge* (2. b., Cilt I). (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Deleuze, G. (2021). *Sinema II Zaman-İmge* (2. b., Cilt II). (B. Yalım, & E. Koyuncu, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Genette, G. (2020). *Anlatının Söylemi -Yöntem Hakkında Bir Deneme-* (1. b.). (F. Aydar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gündoğan, A. (2013). *Fikir Mimarları - Bergson* (3. b.). İstanbul: Say Yayınları.

Harbord, J. (2009). *Chris Marker La Jetée* (1. b.). Londra: Afterall Books.

Mavor, C. (2012). *Black and Blue The Bruising Passion of Camera Lucida, La Jete, Sans soleil, and Hiroshima mon amour.* Duke University Press.

Mulvey, L. (2012). *Saniyede 24 Kare Ölüm* (1. b.). (S. Dingiloğlu, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.

Platon. (2015). *Devlet* (28. b.). (M. Cimcoz, & S. Eyüboğlu, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Price, M. (2014). *Fotoğraf: Çerçevedeki Gizem* (2. b.). (A. Koş, & K. Koş, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ricoeur, P. (2016). *Zaman ve Anlatı 3 kurmaca anlatıda zamanın biçimlenişi* (2. b., Cilt III). (M. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ricoeur, P. (2021). *Zaman ve Anlatı 1 zaman - olayörgüsü - üçlü mimesis* (4. b., Cilt I). (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Russel, B. (2017). *Batı Felsefesi Tarihi* (3. b., Cilt III). (A. Fethi, Çev.) İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

St. Augustinus. (2022). *İtiraflar* (3. b.). (Ç. Dürüşken, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.

Todorov, T. (2018). *Poetikaya Giriş* (4. b.). (K. Şahin, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Wakeman, J. (1988). *World Film Directors Volume II* (Cilt II). New York: The H.W. Wilson Company.

Süreli Yayınlar

Erutku, B. (2019, Haziran-Temmuz). Bergson'un Zaman Kavramı Bağlamında Bragaglia, Sugimoto, Almond ve Wesely'in Fotoğrafları. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, *IV*(7).

Kurtar, S. (2009). Anlatısallaşan Zaman ve Der Zauberberg (Büyülü Dağ). *Ankyra: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, s. 70-94.

Lindroos, K. (2017). Chris Marker's Political Cinema. Oslo.

Orlow, U. (2007). The Dialectical Image. D. Campany (Dü.), *The Cinematic (The Documents of Contemporary Arts series)* içinde (s. 176-184). Londra: MIT / Whitechapel.

İnternet Kaynakları

Aspden, P. (2014, Mart 28). *Chris Marker: Phantom of the cinema*. Mayıs 20, 2022 tarihinde Financial Times: https://www.ft.com/content/fcc47036-b539-11e3-af92-00144feabdc0#axzz2xSiiOFRm adresinden alındı.

Farmer, R. (2009, Eylül). *Marker, Resnais, Varda: Remembering the Left Bank Group*. Mayıs 21, 2022 tarihinde Sense of Cinema: https://www.sensesofcinema.com/2009/feature-articles/marker-resnais-varda-remembering-the-left-bank-group/ adresinden alındı.

HFA. (2015, Eylül 7). *Harvard Film Archive*. Mayıs 21, 2022 tarihinde web.archive.org: https://web.archive.org/web/20180907144553/http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2000mayjun/leftbank.html adresinden alındı

Noel, J. (2009, Nisan 12). *Left Bank vs. Right: A tale of two cities*. Mayıs 21, 2022 tarihinde Chicago Tribune: https://web.archive.org/web/20131020112652/http://www.chicagotribune.com/travel/chi-trav-paris-main-0412apr12,0,3450493.story?page=1 adresinden alındı.

Potter, D. (2021, Şubat 15). *Wounded Time*. Mayıs 21, 2022 tarihinde chrismarker.org: https://chrismarker.org/chris-marker-2/wounded-time/ adresinden alındı