

Kraliçe Lear'in Élan Vital'ine Katılmak: **Sinemada Bergson'un Yaşam Atılımı ve Sanatsal Yaratım Düşüncesi**

Tülay Çelik*

Özet

Bu makale Kraliçe Lear (Pelin Esmer, 2019) filminin élan vital (yaşam atılımı) ile ilişkisini, Henri Bergson'un yaratıcı bir tekâmül olarak yaşam ve özgür bir eylem olarak sanat arasında kurduğu bağlantıdan hareketle kavramaya çalışır. Bergson'a göre sürekli bir değişim ve oluş hâlinde olan yaşamın yaratıcı gücü olarak élan vital, tüm canlıların içinden geçen görünmez bir bağıdır. Özgür ve yaratıcı bir akıştır. Élan vital'in estetik bir kavrayışa kapı aralayan, sanatsal yaratım ve yaşam arasındaki ilişkinin derinleştirilmesine imkân veren nitelikleri, sinemaya dair tasavvurlarımızı tetikler. Bu eksenle élan vital'in yarattığı değişim ve dönüşümü duyumsatan bir estetik deneyim ortaya koyan Kraliçe Lear filmi, sezgi yönteminin ve sinefilozofik yaklaşımın yol göstericiliğiyle ele alınmıştır. Yöntem olarak sezgi, konunun içindeki biricik ve dile getirilemez olanı yakalayan bütünsel bir kavrayış sunmuş, sinefilozofik yaklaşım ise filmle birlikte yol almaya imkân vermiştir. Buna göre Kraliçe Lear, hem tiyatro yapan köylü kadınların hem yönetmenin hem filmin élan vital'ini görünür ve hissedilir kılar. Toplumsal koşulların dayattığı sınırlara, atalete ve alışkanlıklara karşı ortaya çıkan yaşam atılımını, sona değil sürece, oluşa ve değişime odaklanarak ele alır. Böylece geçmiş gelecek ve şimdinin bellekteki kesintisiz akışını yakalayan film, süredeki hareketi açığa çıkarır. Yaşam atılımının bireyler ve olgular arasından geçen aktarım hareketini görünür kılarak bir geçiş mekânı hâline gelir. Kadınların yaşamı, oyun ve oyunun süreci arasında salınan imajlar, filmin yaratım sürecini vurgularken yaşamın bir arada oluş hâlini ve ilişkiselliğini de ortaya koyar. Sonuç olarak, sezgileri harekete geçiren canlı bir doku olarak Kraliçe Lear, yönetmenin yaratıcı çabasına katılmak için bizi teşvik eder. Realitenin dolaysız görünümüne yaklaştırarak yaşamdaki oluşu ve gerçek hareketi duyumsatır.

Anahtar Kelimeler: *Élan vital, yaşam atılımı, Bergson, Kraliçe Lear, Pelin Esmer, sanatsal yaratım, oluş, tekâmül, hareket.*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-8277-3386>

E-mail : tcelik@sakarya.edu.tr

DOI: 10.31122/sinefilozofi.913958

Geliş Tarihi - *Recieved*: 30.03.2021

Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.06.2021

Participating in *Queen Lear's Élan Vital*: Bergson's Thoughts on Vital Impetus and Artistic Creation in Connection with Cinema

Tülay Çelik*

Abstract

*This article attempts to grasp the relationship between the film *Queen Lear* and élan vital (vital impetus) drawing on the kinship of life as a creative evolution with art as a free act, which was established by Henri Bergson. According to Bergson, the élan vital, as the creative force of life, which is in a state of constant change and formation, is an invisible bond that passes through all living things. It is a free and creative flow. The qualities of élan vital, opening a door to aesthetic comprehension and helping us to gain a deeper understanding as to the relationship between artistic creation and life, trigger our conceptions about cinema. In this context, the film *Queen Lear*, which creates an aesthetic experience concerning the change and the transformation proceeded by élan vital, is discussed with the guidance of the intuition method and the cinephilosophical approach. Intuition is a method that offers a holistic insight that captures the unique and inexpressible within the subject; the cinephilosophical approach has also enabled the film to move forward and interact with it. *Queen Lear* makes the élan vital visible and palpable as the peasant women who do theater; as the director and the film. The film deals with the élan vital against the limits, inertia and habits imposed by social conditions, by focusing on the process, not the end, but the being, flow and change. The film joining the permanent flow between past, present and future, reveals the movement in duration. Making the transference movement of vital impetus between individuals and facts visible, turns the film into a transitional space. Images oscillating between women's life, acting and the staging process of the play, highlights the production process of the film. At the same time they make the coexistence and relationality of life obvious. Consequently, as a living tissue that stimulates intuition, the film motivates to participate in the creative effort of the director. Bringing the audience closer to the direct vision of the reality, the film makes the audience feel the being and real movement in life.*

Key Words: *Élan vital, Vital impetus, Bergson, Queen Lear, Pelin Esmer, Artistic creation, Being, Evolution, Movement.*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-8277-3386>

E-mail : tcelik@sakarya.edu.tr

DOI: 10.31122/sinefilozofi.913958

Geliş Tarihi - *Recieved*: 30.03.2021

Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.06.2021

Extended Abstract

This article attempts to grasp the relationship between the film Queen Lear and the being and real movement in life, proceeding with Bergson's thought. According to Bergson, the élan vital as the creative force of life, which is in a state of constant change and becoming, is a free and creative flow. These qualities of élan vital allow us to gain a deeper comprehension that concerns the relationship between art and life. In this context, Bergson's idea of evolution and his understanding of art help us to grasp the élan vital of the film Queen Lear (Pelin Esmer, 2019) from insight and as a whole. Such insight, which allows us to participate in the élan vital of the peasant women, the director and the film, can be achieved with the guidance of the method of intuition and the cinephilosophical approach. In this way, we can touch the depth of ourselves and the film, we can find the opportunity to bring the existing vital impetus to the surface with a creative process.

The film deals with the élan vital of women as a movement against the limits, habits, stability and stagnation imposed by social conditions. However, the film does this by focusing on the process, the becoming, the flow and the change, not the end. Women, acting with the desire to start performing in the face of inertia is the transformation of a rebellion into the élan vital. This movement is also the tendency of women to create their own modernity. Women who chose to play Shakespeare with their traditional headscarfs and pantalets relate to the universal conserving of their past. By moving within their own duration, they settle in the movement of élan vital, going beyond the codes of modernization and the time imposed. In the film, the change and transformation created by the impetus both in women and in their environment is made visible. Montage, which reveals the reactions, resistance and changes of people, makes you feel the transference movement of vital impetus between individuals. It turns the film into a transitional space that allows to participate in élan vital.

As a living texture that activates the intuition, the film liberates the audience and brings them closer to the direct vision of the reality by making the audience feel the real movement and being in life. The mountain roads reminding the evolution process, disconnected images of life, the motion of the camera set in the water, the scenes oscillating between women's daily life, acting and the staging process of the play, highlights the production process of the film. The road and action determine each other in the film, which proceeds with unnecessary words and movements, unclear and unfocused situations, hesitating, pausing, deviating into side roads. An intuitive insight arises where we can sense change and freedom. This insight also shows the change in Esmer's cinema, because Queen Lear causes stronger emotion in the audience than her former film Oyun (2005). Queen Lear reveals the connections between the subjects themselves in the space, between space and subjects and between time and subjects (transcendent and conceived by time). Thus, it makes the élan vital that passes through the facts of life visible. In the film, the images from the movie Oyun, are used as memory images. Leaps are made towards the past and the future through conversations in which women go back and forth between their memories and dreams. This movement makes the coexistence and relationality of life obvious, similar to the functioning of memory, it allows the audience to settle in women's duration. Through the random conversations and the emotions they arouse, the film turns into a journey that will perceive the volatility and instability of life. Images that reveal flow and occurrence cause the film to oscillate between life, documentary and fiction.

While transforming this exciting élan vital which she grasped by her intuition into a film, Pelin Esmer also realizes her own élan vital. This movie is the result of a psychological evolution, because Esmer accompanies the journey of women both physically and emotionally. The way she captures the moments that will never be repeated and brings them together with montage, as well as the way she overcomes the difficulties she faced while making the film, is a part of Esmer's process of creating herself from the film as a material. According to Bergson, artists who can see, not for themselves but for what they are looking at, approach their subjects with sympathy and move toward the real movement of life. Esmer creates a unique tone with the images she insulates and reveals a living tissue. In Queen Lear, moving towards the core of the women's story means joining in Esmer's creative effort to see and to show. When we participate in this movement from insight and as a whole, we enter a flow that we will proceed with our own bifurcations.

Giriş

Bu makale, *Kraliçe Lear* (Pelin Esmer, 2019) filminin yaşamdaki oluş ve gerçek hareketle kurduğu ilişkiyi, Henri Bergson düşüncesiyle birlikte yol alarak kavramaya çalışacaktır. Bunu yaparken yaşam atılımı kavramı, sanatsal yaratım düşüncesi ve film arasında yeni bağlantılar kurmayı deneyecektir. Bergson'a göre yaşam, duraklama, gerileme, ilerleme ve sapmalarla sürekli yol alan bir oluş, kesintisiz bir akış ve devam eden bir değişimdir. Mevcut şartlara uyma sürecinde bile yaratıcı olan bir tekâmüldür.¹ Bu nedenle yaşamdaki oluşu anlamak ve derinleştirmek için olmuş bitmiş olana değil, sürece ve sürecin işleyişine odaklanmak, yaratıcı çabayla temasa geçmek gerekir. Oluş ancak, yaşam atılımı olarak Türkçeye çevirebileceğimiz *élan vital*² ile bir olarak yani onun içine yerleşerek ve onunla birlikte hareket ederek kavranabilir (1947: 46- 473). Bergson düşüncesinin en önemli kavramlarından biri olan *élan vital*, tüm canlıların içinden geçen ve tekâmül sürecinde hayatın türden türe, şekilden şekle geçmesini sağlayan bir akış olarak tanımlanabilir. İçten gelen patlama hareketleriyle oluşan özgür ve yaratıcı bu atılım, maddeyle çarpışarak yeni şekiller kazanır. *Élan vital* tek parça olmasına rağmen kaynaşmış birçok eğilimi içinde barındırır. Bu eğilimlerin evrim sürecinde farklı yönere gitmesi ve farklı yollar açmasıyla bitkiler, insanlar ve hayvanlar oluşmuştur (Tunç, 1947: 34-38).

Élan vital, sürekli bir hareket, oluş ve akış hâlinde olan yaşamın yaratıcı gücüdür. Fakat insanlar çoğu zaman uyuşmuş olan duyuları nedeniyle yaşamın hiç durmadan doğan yeniliğini, sürekli devam eden devinimini fark edemezler. Yalnızca durağan ve monoton olanı algılayabilirler. Bununla birlikte -felsefe kadar olmasa da- sanat, yaşamın asıl devinimini hissettirebilme potansiyeline sahiptir. Sanat sayesinde dünyanın dolaysız görünümüne yaklaşabilir; kısa bir an da olsa yaşamdaki oluşu hissedebiliriz. Hareket etme yetimizin güçlenmesine imkân veren ve yaratılışa katıldığımızı duyumsatan sanatsal algılama, bizi özgürleştiren ve yaşamın hareketine yaklaştıran bir eylemdir (Bergson 2019: 129). Bergson düşüncesinde yaşamın estetik bir kavrayışa uygun olması (Tunç, 1947: 50), yaşam ve sinema arasında kurulabilecek ilişki için yol gösterici olur. Ayrıca Bergson'un düşüncelerini benzerlikler kurarak ve imgelerle zenginleştirerek aktarması, sinemaya dair tasavvurlarımıza kapı aralar.

Sürekli devam eden özgür bir faaliyet olan ve sapmalarla ilerleyen yaşam gibi sanatta da neyin gerçekleşeceği bilinemez; ikisi de yaşamsal ve iradi yönde ilerler. Bununla birlikte bu nitelik, onların bir düzene sahip olmadığı anlamına gelmez. Yaşam da sanat da bir düzene sahiptir fakat bu düzen, atıl ve otomatik değildir.³ Söz gelimi Ludwig Van Beethoven'ın bir senfonisi belirli bir düzene sahip olsa da dahice, özgün ve "önceden keşfedilemez" olmaya devam edebilir (Bergson: 1947, 290-291). Bu ekseninde yaşam ile sanat arasındaki ilişkiye sinema, özellikle de belgesel bir filmle birlikte bakmak bizi bütünlüklü bir kavrayışa yaklaştıracaktır. Pelin Esmer'in de dile getirdiği gibi belgesel bir filmde yönetmen kaynağını yaşamdan alır. Yaşamın akışı içinde tekrarı olmayan anı yakalamak için tüm duyu organları ve sezgilerini sonuna kadar kullanarak hareket eder (Ballım, 2020). Montaj aracılığıyla da sezmiş olduğu realiteye çok daha fazla yaklaşır. Böyle bir sürecin içinden geçerek oluşturulan *Kraliçe Lear* filmi, önceden keşfedilemezliği ve özgünlüğüyle bizi yaşamın akışına yaklaştırmakla aynı zamanda yaşamı artıran bir eser hâline de gelir. Bu noktada filmin yaşamla yaratıcı bir ilişki kurmasını

¹ Fransızca "l'évolution" kelimesi, Bergson'un eserinde özgür bir eylemi ve sonsuz bir yaratışı (Bergson: 71-143) ifade ettiği için, bu çalışmada M. Şekip Tunç'un Türkçe karşılık olarak önerdiği "tekâmül" kelimesinin kullanılması uygun görülmüştür.

² Fransızca olan "l'élan vital" kavramının, hayat hamlesi ve yaşamsal atılım olarak çevrildiği görülmektedir. Bu çalışmada, Bergson'a ait bir kavram olarak kabul gören *élan vital* kelimesinin orjinal biçimiyle yer almasının, Bergson düşüncesinin kavranması açısından uygun olacağı düşünülmüştür. Bununla birlikte, metin içinde cümlelerin akışını bozmamak adına "yaşam atılımı" ifadesinin tercih edildiği kısımlar da olmuştur.

³ Atıl ve otomatik düzen geometrik mekanizma, sebep-sonuç ilişkisi, pasiflik ve otomatizm ile ilerler (Bergson: 1947: 290).

sağlayan ise tiyatro yapan köylü kadınların olduğu kadar yönetmenin ve sinemanın yaşam atılımını da içermesidir. M. Şekip Tunç (1947), Bergson'un ruhunda duyduğu isyanla ortaya koyduğu cesur atılımının felsefeyi ataletten kurtardığını dile getirir (42-43).⁴ Yaşam atılımına ilişkin bu yorum, benzer şekilde ataletin, alışkanlıkların, çerçevelerin, sabitliğin, durağanlığın karşısına *Kraliçe Lear* filminin çok yönlü atılımını koymamıza imkân verir.

Kraliçe Lear, Mersin'in Arslanköy'ünde yaşayan beş köylü kadının (Behiye Yanık, Cennet Güneş, Fatma Fatih, Ümmü Kurt, Zeynep Fatih) dahil olduğu bir tiyatro topluluğunun dağ köylerine gerçekleştirdiği turne sürecini konu alır. Bir *élan vital* olarak bu hareket, ilk kez Arslanköylü kadınların tiyatroya başlamalarıyla ortaya çıkar. *Oyun* (2005) filminde Esmer, kendi hikâyelerinden esinlenerek bir oyun yazan ve bunu sahneye kadınların bu atılımına tanıklık eder. Köydeki sınırlayıcı koşulları aşarak daha özgür olmak isteyen kadınların heyecanını, ilk kez bu filmle görünür kılar. Bundan on dört yıl sonra ise tiyatro yapmaya devam eden beş köylü kadının turne sürecinden hareketle *Kraliçe Lear* filmini çeker. Makalenin çıkış noktası olan bu film, seyirciyi yaşamın gerçek hareketine yaklaştıran sinematik bir sıçrayış yaratır. Çünkü, *Oyun* filminden farklı olarak *Kraliçe Lear*, yaşam atılımının kadınlarda ve onların çevresinde yarattığı değişimi, yaşamdaki oluşu hissettirebilecek sinematik niteliklerle ortaya koyar. Canlı bir doku oluşturan film, yaşamın dolaysız görünümüne yaklaştıran bir estetik deneyim yaratır. Köylü kadınların, Pelin Esmer'in ve filmin ruhundaki isyanı, atılımı ve değişimi daha derinlikli ve bütünlüklü olarak kavramak için bizi teşvik eder. Bunun temel sebebi, yaşam atılımıyla uyumlu olarak filmin zamana yayılan bir kavrayışa sahip olmasıdır. Bilindiği gibi *élan vital*'in hareketi, geçmişin şimdi aracılığı ile sürekli devam ettiği bir zamanda gerçekleşir. Bu zamanı ortaya çıkaran ise yaratmanın esası olan süredir (1947: 16-38). Bellekteki kesintisiz akış olarak tanımlayabileceğimiz süre, içinde kendimizi genişletebileceğimiz, yayabileceğimiz ve böylelikle kendimizi aşabileceğimiz bir deneyimdir (Bergson, 2011: 73). Süredeki bu deneyim şeylerin değişken özünü hissetmemizi ve yaşamdaki farklı sürelerin ayırına varmamızı sağlar (Deleuze, 54-77).⁵ Bu bağlamda geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe olduğu süredeki hareketi ve değişimi, köylü kadınların eylemi, filmin nitelikleri ve yönetmenin üretim süreci eksenlerinde deneyimlemek, *élan vital*'in hareketine katılmak anlamına da gelir. Makalede bu deneyim imkânına, sezgi yöntemi ve sinefilozofik yaklaşım aracılığıyla ulaşılabacaktır.

2. Bir Yöntem Olarak Sezgi ve Sinefilozofik Yaklaşım

Sezgi, kendini hareketin içine yerleştiren ve onu teşvik eden itici bir güçtür. Bu güç sayesinde kendimizi bir nesne ya da konunun içine taşıyabiliriz. Böylece farklı sürelerin içine yerleşerek oradaki biricik ve dile getirilemez olanı yakalayabiliriz.⁶ *Kraliçe Lear* filminin süresine yerleşmek, filmin estetik deneyimini tüm yönleriyle ortaya koyabilmek için gereklidir. Bu sayede film açılarak genişleyecek ve keşif olanakları yaratacaktır. Çünkü sezgi, iç âleme ve maddede özsel olana ait olan dolaysız bilgidir. Sezginin aksine analiz ise, bir takım ortak unsurlar aracılığıyla nesneyi ya da konuyu bilinen unsurlara, soyut ve sabit kavramlara indirger (Bergson, 2011: 43-89). Bu nedenle, oluş hâlinde bulunan ve sürekli değişen dinamik yaşamın etrafında döner ama içine giremez. Sezgi ise hayatı, ruhu, yaratmayı, oluşu, süreyi ve evreni anlamayı sağlar. Realitenin içeriden görülebilmesine imkân verir. Bu nedenle Bergson, felsefeye bir yöntem olarak sezgiyi önerir. Sezgi, yaşam hakkındaki asıl bilgiye sahip olmayan zekâdaki eksikliği tespit eder (Tunç, 1947: 42- 52). Bunu tamamlayacak araçları sunar. İşini yapan, bilinçli, konusunu düşünen ve genişletebilen bir içgüdü olarak hayatın içine götürür

⁴ Felsefe, şeylerin içsel hareketini anlayacak akışkan kavramlara varır ve düşüncenin olağan istikametine müdahale eder (Bergson, 2011: 77).

⁵ "Her bilincin, kendisinin evriminden ve kendi hikâyesinin gelişiminden başka bir şey olmayan bir süresi vardır" (Bergson, 2014b: 51).

⁶ Sezgi, virtüel bir çokluktur. Edimselleşmekte olan çeşitli yönlerle sahiptir (Deleuze, 2006: 54).

(Bergson, 1947: 231-233).⁷

Bu çalışmada, sezgiden yola çıkarak sinema ve Bergson düşüncesi arasında ilişki kurabilmemizi sağlayan sinefilozofik yaklaşımdır. Bu yaklaşım, filmlerle birlikte felsefi bir yolculuk yapmaya, yaratıcı süreci ve oluşu kavramaya imkân verir (Öztürk, 2016). Sinefilozofinin açtığı yoldan sezginin yol göstericiliğiyle ilerlediğimizde hem kendimizin hem filmin derinliklerine temas edebiliriz. Mevcut olan yaşam atılımını yüzeye çıkarma imkânı bulabiliriz. Serdar Öztürk'ün *Sinefilozofi, Kurosawa'nın Düşler'inde Sinefilozofik Bir Yolculuk* (2016) adlı kitabında ortaya koyduğu sinefilozofik yaklaşımı, fotojeni, sineplastik, film zihin, film düşünce kavramlarından esinlenen, "[Gilles] Deleuze'un sinemanın duyuma çalışan düşünce olduğuna yönelik saptaması" ile "[Alain] Badiou'nun sinemanın düşündüğüne dair argümanları" nı kapsayan ve geliştiren bir yaklaşımdır. Sinema ve felsefe arasındaki hiyerarşik olmayan ilişkiyi anlamaya çalışan sinefilozof, film izlemeyi felsefi bir deneyim olarak görür (Öztürk, 2016, 31). Bir filmi değerlendirirken filmle birlikte yol alınmalıdır. Bu doğrultuda, imgelerin yarattığı izlenimlerden hareket etmek, çağrışımların getirdiği kavramları ele almak, imgeler ile kavramlar arasında "diyalojik bir etkileşim" kurmaya çalışmak gerekir (49). *Kraliçe Lear* filmi ile Bergson düşüncesi arasında ilişki kurulurken, Öztürk'ün Louis Althusser'den hareketle gerçekleştirdiği semptomal okumaya benzer biçimde yaratıcı bir ayıklama faaliyeti içinde olunması önemlidir.⁸ Araştırmacının kendi disiplini dahilinde gerçekleştirdiği bir okuma, metnin içinde daha önce görülmemiş olanları açığa çıkarabilecek bir tür ayıklama faaliyeti olduğu gibi aynı zamanda mevcut olanı dönüştüren bir üretilerdir (Öztürk, 2009: 273-277). Bu makalede de semptomal okumaya benzer biçimde, sinema ekseninde Bergson'un *élan vital* kavramı ve sanat düşüncesiyle yeni bağlantılar kurulmaya çalışılacak, yaratıcı bir ayıklama faaliyeti gerçekleştirilecektir.

Bu noktada Bergsoncu düşünceden yola çıkan John Mullarkey (2009) tarafından ortaya koyulan *élan cinématique* kavramı hatırlanabilir. Mullarkey'e göre, *élan cinématique* olarak film, diğer sanatların yoğunlaşarak birleştiği bir alan olmakla birlikte, aktüel düzeyde bunların hiç kavuşmadığı bir alandır. Dolayısıyla hareketin birbirinden ayrılan biçimleri, filmde gerçekliğe sayısız yolla katılır. Sonsuz bir ilerleme olarak görülebilecek bu süreç, filmin *élan*'ıdır ve ona direnen her şeyi de içerir. Filmin bir özü olmadığından film aracılığıyla yakalanacak tekil bir gerçeklik de yoktur. Yalnızca filmin *élan*'ı ile katılabileceğimiz birbirinden ayrılan çeşitli gerçeklikler vardır (XI- XV). Filmin gerçekliğine katılırken, filmle etkileşim kurmak; ona bakarak onunla söyleşi yaparak onu hissetmek, duyumsamak, sezinlemek ve filmin üzerimizde yarattığı çağrışımlarla diğer sanatsal ve metinsel temaslarımızı etkileşime sokmak önemlidir (Öztürk, 2016, 49). Bir filmi ele alırken yazarın da çok yönlü ve derinlikli bir süreçten geçtiği ve dönüştüğü unutulmamalıdır. *Düşler* (Akira Kurosawa, *Dreams*, 1990) filmini değerlendirirken Öztürk, izleme öncesi, sırası ve sonrası ortaya çıkan düşünüm sürecini izleme deneyiminin bir parçası olarak kabul eder. Filmin isminin tahayyüle başladığı nokta olduğunu belirterek (71-72) yaratıcı değerlendirme sürecine vurgu yapar. Bu bağlamda, *Kraliçe Lear* ve Bergson düşüncesi ile birlikte çıkılan bir yolculuk olarak bu metnin kendisi de deneyimin yarattığı dönüşüm sürecine işaret etmektedir.

Bergson ve sinema arasında, Bergson'un kurmadığı⁹ bağı kurmuş olan Gilles Deleuze'un

⁷ Sezgi, bizimle canlılar arasındaki ilgi ilişkileri sayesinde genişler; bilinç sayesinde bizi hayatın alanına, sürekli ve sonsuz yaratmaya götürür. Bu süreçte zekâ ve sezginin birlikte olması gerektiğinin altı çizilmelidir. Çünkü zekâ olmadan sezgi yalnızca bir içgüdü olarak kalır (Bergson, 1947: 232-233).

⁸ Öztürk, "Türk Sosyal Bilimcilerini İletişim Açısından Okumak" başlıklı makalesinde, semptomal bir okumayla Türkiye'deki sosyal bilimler alanının önemli düşünürlerini, iletişim alanıyla bağlantısı içinde karşılaştırmalı olarak ele alır (2009).

⁹ Bergson (1947) sinemayı zekânın pratik işleyişiyle benzerliği ekseninde değerlendirir. Çünkü gerçekliğin hareketlessiz anlık görüntülerinin dizilimi ile işleyen (7) sinematografik metot, sabit anlar ile zamanı mekânsallaştıran bir alışkanlıktır. Zamanın yaratıcılığını ve canlılığını hesaba katmayan bu mekanizma, kavramsal düşüncede olduğu gibi hareket edenleri, hareket etmeyen şeylerle düşünmeye çalışır. Hareketi yeniden inşa ederek tüm

yaklaşımı film teorisi ve felsefesi açısından çok önemlidir. Deleuze'ün Bergson yorumu, özne ve nesneyi ayıran, algının psikolojik niteliğini önceleyen yaklaşımları yerinden etmiş, sinema çalışmaları alanında büyük bir dönüşüm yaratmıştır. Deleuze, filmin zamana ilişkin doğasını yeniden yorumlayarak temsil fikrini sarsmış, anlamlandırma ve ilişkilendirme kavramları üzerinde değil yaratma eylemi ve düşünce imajları üzerinde durmuştur. Deleuze'ün filmi yaratma eyleminin bileşenlerine sahip bir oluş olarak ele alması (Herzog 2-12);¹⁰ modern sinemanın Bergsoncu olduğunu vurgulayarak sanattaki içsel deneyimin karşılığını sinema alanında araması (Douglass, 2013: 122), bu çalışma için ilham verici olmuştur. Öte yandan çalışmanın sınırlılıkları ve Bergson düşüncesiyle kurulmak istenen doğrudan temas nedeniyle, bu makalede Deleuze'ün sinema felsefesine ve kavramlarına değinilmemiştir. Bergson ve Deleuze arasındaki ilişki ayrı bir çalışmanın konusu olabilecek derinlikte ve zenginliktedir.

Son olarak, Rob Stone ve Dunja Fehimović'in (2014) Küba'da ortaya çıkan akışkan ve duygu temelli yeni sinemayı, Küba sinemasının *élan vital*'i olarak değerlendirdikleri makaleleri, bu çalışma açısından dikkate değer bir referanstır. Makalede, kendi tarihinden beslenerek yenilenen ve sürekli keşif hâlinde olan çağdaş Küba sinemasının, belgeseller aracılığıyla bir atılım gerçekleştirdiği dile getirilir. Geçmişle kurdukları yeni bağlantılar sayesinde belgesel filmler, kolektif ve bireysel kimliği yeniden inşa etmektedir. Bergson düşüncesi ve *élan vital* kavramına derinlikli olarak yer verilmemiş olsa da çalışmanın *élan vital* ekseninde ortaya koyduğu fikir, ufuk açıcı olmuştur (289-299). Alanda yapılan çalışmalar incelendiğinde, Bergson düşüncesi ve sinema arasındaki ilişkiye yeteri kadar odaklanılmadığı görülmektedir. Buradan hareketle bu çalışma, öncelikle bir yaşam atılımı olarak Arslanköylü kadınların eylemine, ardından yaşamın dolaysız görünümüne yaklaştıran filmin imajlarına ve son olarak da yönetmenin tekâmül sürecine odaklanarak Bergson düşüncesi ile film arasında yeni bağlantılar kurmayı deneyecektir. Bu çabanın, Bergson'un sinema alanında daha fazla tartışılmasına katkı vereceği düşünülmektedir.

3. Arslanköylü Kadınların Hareketi Olarak *Élan Vital*'e Katılmak: Yayılma, Genişleme, Çoğalma

Arslanköylü kadınların tiyatro yapmaya başlamaları *élan vital*'dir. Bu atılım, *Kraliçe Lear* filminden önce, Arslanköylü kadınların tiyatroya başlama hikâyesinin konu edildiği *Oyun* (Pelin Esmer, 2005) filminde görünür olur.¹¹ Serpil Kirel'in (2009) dile getirdiği gibi bu filmde, köylü kadınlar geleneksel ilişkilerin ve erkek egemen yapının ortaya çıkardığı ataletle tiyatro aracılığıyla karşı çıkar. Onların tiyatro yapmaya başlama motivasyonu, boş zamanlarını doldurma isteği değil, bir değişim isteğidir (144-146). Bu istek ile yaratma isteği olarak *élan vital* arasında kurulacak ilişki, bu çalışma açısından önemlidir. Yaşamın tekâmülü, maddeye mümkün olduğunca özgürlük sokmaya çalışan atılımın gücü ile maddenin ona gösterdiği direncin gücü arasındaki mücadeleyle belirlenir. Karşılaşılan direnç bazen atılımın yollarını çatallandırır; farklı yollar ve şekiller yaratmaya doğru onu yönlendirir. Fakat tüm bu parçalarda ana atılımla özdeş olan yaratma isteği kalır (Bergson, 1947: 79-324). Tekâmülü devam ettiren, değişimi yaratan bu istektir. Kadınların karşılaştıkları engelleri aşmak için buldukları alternatif yol, tiyatro yapmaktır. *Oyun* filminde görüldüğü gibi dayatılan toplumsal cinsiyet rolleri, kadınları kendileri gibi olamadıkları bir toplumsal yaşam içinde tutmaktadır. Bazılarının eğitim alması engellenmiş, bazıları evlenmek zorunda bırakılmıştır. Geliri az olan köylü kadınlar, birçok işi aynı anda yapmaya mecbur olduklarından taşıdıkları rollerin sorumluluğu altında

resimlere has hareketten soyut bir hareket çıkaran sinematografik metot, tek ve genel bir oluş ortaya koyar. Oysa oluş "hepsi birbirlerinden farklı tekâmül hareketleridir", dolayısıyla çok çeşitlidir (349-391).

¹⁰ Deleuze'e göre, film görüntüsü fiziksel görüntüyü temsil etmez, onu yeniden üretmez. Filmin bileşenleri dinamik ve hareketli olduğundan değiştirmelere ve farklı kümelenmelere imkân verir. Bu nedenle süreyi içerebilir ve tekâmül hâlinde olabilir (Herzog 2000: 12).

¹¹ Film, Arslanköylü kadınların tiyatroyla tanışma, o dönemde lise müdürü olan Hüseyin Arslanköylü ile birlikte kendi yaşam öykülerinden oluşan bir oyun yazma ve sahneye koyma sürecini ele alır.

ezilmektedir (Kirel, 2009: 140-150). Tiyatro yapmaya başlamaları, onlara "kendilerini [ve] yaşadıkları hayatı" sorgulamak için gerekli zamanı verir (141). "[C]esaretsizlik, eğitimsizlik, deneyimsizlik" gibi problemleri aşmalarına yardım eder. Kendilerini, yakınlarındaki erkekleri ve çocukları değiştirerek köydeki dengeleri sarsmalarına, bir anlamda özgürleşmelerine olanak sağlar (141-142).¹² Atalet karşısında kadınların tiyatroya başlama isteğiyle harekete geçmeleri, bir isyanın *élan vital'*e dönüşmesidir. Bu hareket aynı zamanda, kadınların -Besim F. Dellaloğlu'nun (2016) Türkiye'deki Bergsoncu düşünürler için dile getirdiği gibi- kendi modernliklerini yaratma eğilimidir. Kadınlar, geçmişleriyle birlikte evrensel olan ile ilişki kurarlar. Kendi süreleri içinde hareket eder, modernleşme kodlarının da dayatılan zamanın da dışına çıkarlar (98).¹³ Bu çalışmada *Kraliçe Lear* filmi *élan vital* açısından önemli hâle getiren ise atılımın yarattığı değişimin ve dönüşümün filmde görünür kılınmasıdır. *Oyun* filminde, isyan ön plana çıkarırken, *Kraliçe Lear'*de oluşun kendisi açığa çıkmıştır. Bu nedenle film, *élan vital'*in yaşamı oluşturan gücünün tam olarak hissedilmesine imkân verir. İki filmin sinematografik açıdan birbirinden farklı olması da Esmer'in yaşam atılımı ekseninde başka bir sıçrayış olarak değerlendirilebilir. Çünkü Esmer, oluşu, akışı ve belleğin işleyişini görünür kılan imajlar ile yaşamın dolaysız görünümüne *Kraliçe Lear* filmiyle yaklaşmıştır. Burada diğer önemli nokta, filmin kadınların mücadelesiyle birlikte belki de bunun ötesinde insanın yaşam atılımına dair çok daha derin düzeyde bize sezdirdikleridir.¹⁴

Mersin'in dağ köylerine yapılan turne boyunca kadınlar, sürekli olarak yoldadır ve hareket hâindedir. Dağları aşarak köyden köye geçerler. Oyunlarını sergilemenin dışında, köydeki insanlarla tanışır, kendilerini anlatırlar, onları dinlerler. Fakat film sadece karşılaştıkları insanlarla değil kadınların kendileriyle, kendi geçmişleriyle kurdukları diyalogu da içerir. Yollarda oldukları sürede çocuklukları, gençlikleri, tiyatro yapmaya başladıkları zaman ve şimdiki zaman arasında gidip gelirler. Onların kendi geçmişleriyle sürekli temasa geçmelerine imkân veren *Kraliçe Lear*, varlığın maddiyatı olarak tanımlanan şimdiki anı aşar; durağanlığa, uyuşmaya, kalıpların ve toplumsal kuralların dayatmasına karşı çıkan gerçek hareketin filmi hâline gelir. Bergson'a göre (2007) şimdiki zaman, duyum hisseden ve hareket eden beden hakkındaki bir bilinçtir (104).¹⁵ Beden, "gelecek ile geçmiş arasındaki hareketli bir sınır [dır]" (59). Bir taraftan etkileri alan ve etkide bulunan bir iletken ama öte yandan geçmişin tasarımlarının son uzantısıdır. Tasarımların gerçek (eylem) ile ilişkisini kurandır (59). *Kraliçe Lear*, işte bu kesişme noktasındaki hatırlama anlarıyla kadınların hikâyesini zamana yaymış olur. Bu bağlamda filmin, geçmiş ile gelecek arasındaki hareketli bir sınıra, bir bedene dönüştüğü söylenebilir.¹⁶

Arslanköylü kadınlar gittikleri köylerde sokak sokak, ev ev dolaşırlar. Köylülerle tanışır, sohbet ederler. Kendilerinden, tiyatro yapma süreçlerinden bahsederek onları oyunlarına

¹² Feminist yaklaşımla birlikte düşünüldüğünde, *Oyun* filmi sayesinde "kadınların yaşadığı deneyimi[n], bir dayanışma, bilinçlenme ve karşı duruş örneği olarak paylaşılır kıl[ınması] [...] çok önemlidir" (Kirel, 2009:143).

¹³ Dellaloğlu'nun (2016) ifadesiyle Türkiye'de "Türk kahvesi içerek de modern olabilme zihniyeti'nin ortaya çıkabilmesini sağlayan önemli kaynaklardan biri Bergson felsefesidir (96). Bergson'un düşüncesi, 1920'li ve 1930'lu yıllarda Türkiye'de bazı entelektüeller arasında yayılır. Bu dönemde en çok kullanılan kavram *élan vital'*dir ". Türkiye'de modernleşme dışı bir modernlik zihniyetinin ilk taşıyıcıları" (95) olan bu kişiler, Bergson'dan hareketle kendi modernliklerini yaratma çabasına girerler (97). Hafızanın, geleneğin, geçmişin değerli görüldüğü Bergson düşüncesi, onlara kendi süreleri içinde, kendi deneyimleri aracılığı ile "evrensel olanın içinde nefes alma, var olma, atılım yapma" imkânı verir (100).

¹⁴ Esmer'in "Bu filmi kadın olmasam da çekerdim, onlar kadın olmasaydı da çekerdim" biçiminde dile getirdiği ifadesi, bu çerçevede yorumlanabilir (Uygun, 2019).

¹⁵ Bu anlamda beden bir eylem merkezidir. Bedende alımlanan izlenimler, gerçek hareketlere dönüşmek için kendi yollarını seçerler. Beden, oluş hâlinin güncel durumudur. Oluş sürekliliğinde, algımız bir kesiti alır. Bir edimselleşme noktası olduğu için varlığın akışını bedende hissederiz (Bergson, 2007: 104). Beden geçmişin eylemini "devindirici düzenekler biçiminde" biriktir (58). Fakat geçmişin oluşması için hem devindirici mekanizmalara hem bağımsız anılara ihtiyaç olduğu unutulmamalıdır (59).

¹⁶ Bu konu, ikinci başlıkta belleğin işleyiş ekseninde detaylandırılacaktır.

davet ederler. Bu sohbetlerde diğer köylü kadınları tiyatro yapmak için teşvik ettikleri de görülür. Film, yemek yapmaktan ışık yapmaya kadar oyunun her aşamasında yer alan kadınların eylemlerine tanıklık eder. Bu izlek, Bergson'un tekâmül düşüncesinde olduğu gibi yol ve eylemin birlikte yaratılmaya devam ettiğini seyirciye sürekli hatırlatır. Yaşam akarken gidilen yol önceden var değildir. Eylemin yönü hareketin içinde, yol ile birlikte şekillenir (1947: 76). Bu nedenle Bergson (1947), hayat için insani bir amaç göstermenin anlamsız olduğunu düşünür. Ona göre, "[b]ir amaçtan bahsetmek, gerçekleşmekten başka bir şey beklem[e]yen önceden mevcut bir model tasarlamaktır" (75). Oysa evrende böyle bir model yoktur. Bu anlamda "Tanrı da [...] durmadan devam eden hayat, bir aksiyon, bir hürriyettir" (321). Burada bahsedilen türden bir yaratmayı insan özgür hareket ettiğinde, kendisinde bulur. Yaratıcı bir hamle olan *élan vital*, bir havai fişekten saçılan kıvılcımlar gibi bir fışkıрма sürekliliğidir. Belirli bir merkezi yoktur (321). Güçlü bir bilince doğru giden ve karşısına çıkan setleri yıkan bir hamledir. Onun bu dinamizmi, madde ve atalete karşı zafer kazanır (Tunç, 1947: 45).¹⁷ Filmde, beklemek yerine eylemde bulunan, ana yollardan sapan, yollar kapandığında farklı yolları deneyen, hareket eden ve içlerinde zaten var olan atılımı keşfeden kadınların hikâyesi ortaya konur. Hareket ederek üreten, üreterek kendilerini yeniden yaratan kadınlar, Bergsoncu anlamda risk alan ve oluşa katılan kadınlardır. Bergson (1947), toplumların ve bireylerin tekâmülünde risk almanın ne kadar önemli olduğunu dile getirir. Hareketsizliğe neden olan koruma kalkanlarından kurtulmak ve serbest hareket etmek risk almaktır. Bu riskle tehlikeleri göze almak ise tekâmüldeki başarı için gereklidir (175-76).

Kraliçe Lear filminde atılım, büyüyerek ve dönüşerek devam etmektedir. Bu atılımda geçmiş, şimdi ve gelecek iç içedir. Örneğin Fatma, gittikleri köyde hayvanlara bakan bir kadının bahçesine gider. Kadının saman dökmesine yardım ederken ve hayvanları beslerken on yedi yıldır tiyatro yaptığını anlatır. Köylü kadını da kendi hareketine katılması için ikna etmeye çalışır. Köylü kadın, alışkanlıkların ve sabit kimliklerin¹⁸ çizdiği sınırlar nedeniyle direnç gösterir. Fatma'nın kendi geçmişinden örnek vermesi, zekânın yönetimdeki pratik günlük yaşamın ve alışkanlıkların karşısına güçlü bir yaşam atılımıyla çıkması anlamına gelir. Atılımına diğer kadını da katmak istemesi, bu sahnenin geleceğe yönelen bir çabaya tanıklık etmesine olanak verir.¹⁹ Öte yandan köy meydanında oyunu seyreden izleyicilerin meraklı ve heyecanlı ifadelerini, kahkahalarını, gülüşmelerini, alkışlarını ve coşkulu danslarını gösteren planlar, kadınların setleri yıkan hamlesini görünür kılar. Köylerde yaratmış oldukları coşku, yaşam atılımının fertlerin arasından geçişine benzer. Bununla birlikte, bazı köylüler tarafından istenmediklerini ve görmezden gelindiklerini, müdürün telefon görüşmeleri ve köylerde yapılan sohbetler aracılığıyla anlarız. Tiyatro topluluğunun köy kahvesine gidişi ve burada aldığı tepkiler, kadınların aşmaya çalıştıkları engelleri görünür kıldığı için önemlidir.²⁰ Kadınlar, köylülerden gelen tepkilere karşı yeni cevaplar verir, alternatif yollar sunarlar. Bu engeller, onların farklı yetiler de kazanarak kararlı bir şekilde ilerlemelerinin yolunu açar. Oturmuş, sıralanmış, tepkisiz ve mesafeli duran erkeklerin görüldüğü pan hareketinin ardından Esmer, sandalyelerin dizilmesine yardım eden küçük çocukların görüntüsüne geçer. Bu sıçramadan sonra, tekrar köylü erkeklerin sıralanmış görüntüleri gelir. Ardından köylü erkekler ve oyuncu kadınların sohbet etmeye başladıkları görülür. Bu sahnenin kurgusu, yaşamın hareket, direnç ve değişim yönündeki akışını hatırlatır.

Filmde tiyatro aracılığıyla tanıklık edilen sanatın özgürleştirici gücü, *élan vital*'in gücünü

¹⁷ Hayat hamlesinin sürekli ve sonsuz zaferleri insan zekâsını ortaya çıkarır (Tunç, 1947: 45).

¹⁸ Fatma "sen de yapabilirsin" dediğinde, karşısındaki kadının yanıtları arasında iki ifade dikkat çeker: "Buna alıştım", " köy kadınları utangaç olur".

¹⁹ Benzer şekilde Behiye, sohbet ettikleri iki kadın ve bir erkeğe, sahneye çıktığı zaman dertlerini unuttuğunu, sahneye çıktıkça da kendine güvenmeye başladığını dile getirir. Başka bir sahnede Fatma, yaşlı bir kadına, oynadıkça gençleştiğini söyler. Kadınların şakaları ve gülüşmeleriyle gelişen samimi bir sohbete tanıklık edilir.

²⁰ Kadınlar, tek kişi de olsa oynayacaklarını söylerken kendilerinden emindir.

de artıran bir eylem olarak hissedilir.²¹ Kadınlar ataerkil kuralların ve kısıtlayıcı koşulların hâkim olduğu bir sistemde yaşamaktadır. Oyun sayesinde hem kendileri bu yapıdaki rollerini sorgular hem de oyunu izleyenlere bunu sorgulatırlar. Film, çift yönlü bir sorgulama ve arayış sürecine tanıklık eder.²² Filmin sınırları bulanıklaştırma eğilimi, özgürleşme süreci açısından önemlidir. Ana karakter olan kadınlar aynı zamanda oyunculardır. Oynadıkları roller ile gerçek yaşamları zaman zaman iç içe geçer. Film, gerçek hayat, oyun ve oyunun süreci arasında gidip gelir. Örneğin Zeynep, rolünü gerçek hayatta tekrar eder, oraya taşır, orada tartışmaya açar.²³ Fatma yemekhanede iş arkadaşlarına, Behiye evinde kocasına oyundaki kimliğinin dilinden yaptıklarını anlatır. Bu gidiş gelişlerin farklı bir biçimi, Cennet'in evinin divanında oturduğu ve tek başına sigara içtiği planda görülür. Sabit ve genel planda geniş açıyla alınmış bu görüntü ve dış ses (kızlarının onu istemediğini anlatan kralın sesi) birbirini yadsır. Cennet kendi yaşam gerçeği içinde hareketsiz dururken ne kralın kızı ne de oyucudur. Cennet'in süresini seyirciye hatırlatan bu sabit plan sayesinde -mekândaki hareketi belirleyen-hesaplayıcı zamandan çıkılır. "[B]ölnemeyen, içinde mekân ve hareketin de olduğu süredeki zamana" geçilir (Öztürk, 2018: 370). Böylece zamandaki gerçek hareket duyumsanır.

Başka bir sahnede bir köylü erkek, köyün bakımsız yollarının tiyatrodan daha öncelikli bir konu olduğunu öfkeli biçimde dile getirir. Köylünün planları arasında yapılan geçişler sezgisel kavrayışı açığa çıkarır. Çünkü tiyatrocular ile tartışan aynı köylünün önce ikna olduğu, ardından başına tülbent takarak kadın kılığına girdiği ve samimiyetle rolünü canlandığı görülür. Bu planlar ve sahneler arası düzenleme, hem yaşamın pratik ihtiyaçları ile sanat arasındaki çelişkiyi hem de hareket sayesinde ortaya çıkan yaşam atılımının gücünü anlamak açısından önemlidir. Tiyatrocuların dağları aşarak o köye gelmeleri ile oluşan hareket, köydeki bireyin de değiştiği bir eyleme yön verir. Bergson'a (1947) göre değişme, insanın kendi kendini yaratma yolundaki temel eylemdir (20). Durmayan bir oluş olarak zaman, aynı anda daimî bir değişmedir (Tunç 14). Sadece değişen durumların olduğu bir evrende hareket (dışsal olmasına rağmen) ise zihne dolaysızca verilen bir realitedir. Fakat bu realite, değişim ve akış içindeki bir eğilim olduğundan, zihin ancak bu realiteye yerleşerek sezgisel olarak onu anlayabilir (Bergson, 2011:74- 77). *Kraliçe Lear* filminde Esmer'in kaydettiği anlarla yaptığı bu düzenleme, yaşamı dönüştüren hareketin sezgisel bilgisine ulaşmaya imkân verir.

Bergson, tekâmül sürecinde türleri bir varış noktası olarak değil geçiş yeri olarak görür. Ona göre analık sevgisi, canlı varlığın bir geçiş yeri olduğunu gösteren bir eğilimdir. Çünkü hayat burada, sonraki nesile doğru bir aktarım hareketinde bulunur (Bergson: 1947: 171-172). Kadınlar oyunlarını sahneleyerek, köylülerle sohbet ederek, onları tiyatro yapmaya teşvik ederek çevrelerindeki insanların da onlar gibi değişmesi için çabalar. Örneğin gittikleri köylerden birinde iki genç kız, tiyatro yapmanın yaşadıkları köyde saçma bulunduğunu ve abes karşılandığını dile getirir. Bunun üzerine kadınlar genç kızlara, köyün baskı kuran ataletinden ve sınırlayıcı koşullarından uzaklaşmalarını tavsiye ederler. Kadınların espri yaptıkları, güldükleri ve genç kızların şaşkın bakışları karşısında -atılımı teşvik edecek şekilde- coşkuyla dans ettikleri planlar aracılığıyla bu sahne, bireyler arasındaki aktarım hareketini görünür kılar. Filmi, *élan vital*'e katılmaya imkân veren bir geçiş mekânı hâline getirir.

²¹ Bu noktada, hapishanede Shakespeare'in bir oyununu oynayan mahkumların hikâyesini konu edinen *Sezar Ölmeli* (*Cesar Must Die*, Vittorio Taviani, Paolo Taviani, 2012) filmiyle ilişki kurulabilir. Öztürk ve Osmanoğulları (2017), bu filmi ele aldıkları makalelerinde, sanatın özgürleştirici yönünün altını çizerler. Hapishane mekanının sınırları sanat sayesinde aşılır, özne yeni bir bakış açısıyla kendini kurar ve yaşamına anlam katar. Beden kapalı kalmaya devam eder fakat zihin özgürleşerek dönüşür. Öte yandan içerde ya da dışarıda olmak, denetim mekanizmasının yok olduğunu göstermez. Dışarıda bu kuşatılma, daha az hissedilse de daha yoğun hâle gelebilir (155-158).

²² *Kraliçe Lear*'de kadınların oyunu filmin konusunu oluşturur fakat bununla birlikte kadınlar, filmle birlikte yol alan oyuncular gibidir. Burada konu ve oyuncu arasındaki sınırların bulanıklaştığı görülür.

²³ Köy meydanında oyunun sahnelendiği an, Zeynep'in kendi evinde kocası ile birlikte oturdukları sahneye bağlanır. Zeynep eşine şunları söyler: "Babayı kabul etmedim, kocamla tatile çıkacağım diye, evime getirmek istemedim". Eşi yanıt verir: "İyi yapmışsın". Burada, oyun ve gerçek hayat arasındaki sınır belirsiz hâle gelir.

4. *Élan Vital*' in Dolaysız Görünümleri: Mekânlar, Yollar ve Bellek

Kraliçe Lear filmi, Bergson'un felsefe için dile getirdiği gibi algımızı genişletir ve şimdiki zenginleştirir. Genişleme ve zenginleşmeye ulaşacak bir derinleşme, geçmiş gelecek ve şimdi tasarımlarının birbirleriyle ilişkileneşine bağlıdır. Bize dördüncü boyutu sağlayacak bu ilişkisellik, algıları ısıtır ve harekete geçirir. Akışa kapılmamıza ve yaşamın artmasına imkân verir. Bizi gerçek süreye yaklaştırır (Bergson 2019: 189). Bu bağlamda *Kraliçe Lear*, Bergsoncu bellek düşüncesi ile kesişir. Çünkü filmde şimdi, geçmişle birlikte ilerleyerek enginleşir. Yaklaşık on dört yıl önceki tiyatroya başlama eylemine kadınlarla birlikte yeniden bakmak; geçmişe bir sıçrama gerçekleştirmek ve geçmişin anılarını bugüne getirmek anlamına gelir. Bellekte gerçekleşen arama ve ortaya çıkarma eylemi, yaratıcı bir süreçtir. Kadınların kendi sürelerindeki hareketlerine tanıklık edilirken film de sezgisel bir kavrayışla kendi süresini oluşturur. Kadınların bugün durdukları yerden aldıkları yolu değerlendirmeleri, başladıkları noktaya gidip diğer alternatif yönler üzerine düşünmeleri, bunları geleceğe dair fikirleriyle birleştirerek hayatın anlamı üzerine konuşmaları, Esmer'in açığa çıkardığı görünümüdür. Bu bağlamda film, hem sezgisel kavrayışa tanıklık eder hem de bu tanıklığı sezgisel bir kavrayış ile ortaya koyar. Bu çift yönlülük, Esmer'in filminin Bergsoncu felsefe ile ilişkisinin önemli unsurlarından biridir.

Geçmiş virtüel hâlde her zaman var olmaya devam eder. Bergson, belleğin işleyişini yumağa sarılan ip örneği ile ifade eder. Geçmiş yumağa sarılmış olan ip olarak sürekli dürülme hâlidir. Bu ip yumağı sarılırken yol üstündeki şimdileri toplar. Onlarla birlikte sürekli büyür. Bu şekilde anların üst üste gelmesi, belleği oluşturur (Bergson, 2011: 46). Dolayısıyla geçmiş şimdinin ardından gelmez, onunla bir arada eşzamanlı olarak var olur.²⁴ Geçmişteki bir anı aranırken, bellekte onun bulunduğu katmana bir sıçrama gerçekleştiririz. Yani geçmişi olduğu yerde, kendisinde ararız. Bu süreçte uyarım ve tepki arasında bir aralık açılır. Bellek, açılan bu aralıkta, o aralığın belirsizliğinde yaratıcı olur (Deleuze, 2006: 96- 146-148). Burada öznen kaynaklanan tinsel bir çaba söz konusudur (Bergson, 2007: 59).²⁵ *Kraliçe Lear* filminde kaydedilen görüntüler arasında montaj ile kurulan bağlantı, bu aralığı açığa çıkarır niteliktedir. İmajlar arası ilişkiler, Bergson'un ifade dediği formu oluşturur. Bergson'da bu form, "olaylar ve hislerden canlı bir doku" oluşması anlamına gelir (2014a: 102). Kelimeler düzensizlik ile dizilir. Sanatçının sözleri "başıbozuk" kılınır. Çünkü Bergsoncu poetik, dilin sürekli yaşamı restore etmesini talep eder. Yaşam canlı kılındığında, neredeyse kendimizi doğurabileceğimiz maddi olmayan bir beden oluşturabilir (Douglass, 2013: 123). *Kraliçe Lear* filminde yaşamı restore eden ve canlı kılan sinefilozofik unsurlar, belleğin işleyişine benzer biçimde bu aralığı açığa çıkarır.

Filmin ilk sekansında, antik kentin bulunduğu kıyıya doğru tekneyle ilerleyen kadınların sırtları görülür. Kadınların bakış noktasında yer alan antik kentin yaklaşan görüntüsüne geçildiğinde, antik kent ile seyirci arasında bir bakışım alanı yaratılır. Sırtların gösterilmesiyle yansıtılan seyircinin bakışı, bir an sonra antik kentle baş başa bırakılmış olur. Yolculuğun mekânları aşır zamanın içinde yapılacağına dair ilk izlenim bu sahneyle edinilir. Benzer bir etki Fatma'nın oyunla ilgili konuşmasının bitiminde arkadaşlarına seslendiği planda da ortaya çıkar. Fatma'nın sesi, tepeden antik kentin kalıntılarının, denizin, dağların, toprağın ve ağaçların görüldüğü bir genel plan görüntünün üstüne biner. Bu düzenleme, Fatma'nın sesinin o anda binlerce yıllı kat ettiğini düşündürür. Devam eden bir bütün içinde, oluşun ilişkiselliği kavranır. Öte yandan kadınların bedeninin kalıntıları ile iç içe yan yan yana gösterildiği planlar, tarihi yapılara bakarken duydukları hayranlık, burada ortaya çıkan etkileşim, o mekânda

²⁴ Şimdiki zaman ile geçmiş iç içedir. Şimdi, geleceği ihlal eden geçmişimizdir (Bergson, 2007:104).

²⁵ Anıların ötesindeki bellekte gerçekleşen bu sıçramanın ardından ulaşılan virtüel anı edimselleşmeye ve psikolojik varlık kazanmaya başlar (Deleuze, 2006. 97). Bu tasarım, "canımın istediği gibi uzatıp kısaltabileceğim tinsel bir sezgiye bağlıdır; ona keyfi bir süre atfederim: bir tablonun içindeymiş gibi aniden onu kucaklamamı hiçbir şey engelleyemez" (Bergson, 2007:61).

daha önce yaşamış olanlar ile kendileri arasında kurdukları bağlantılar (tanıma ve anlamaya çalışma), şimdi ve geçmiş arasındaki hareketi vurgular. Kalıntılar ile kadınlar arasındaki etki ve tepkiler, oluş ve akış hâlindeki zaman üzerine, kadınların şimdiki zamanından hareketle düşündürür. Bu düşünceyi tetikleyen önemli anlardan biri, Behiye'nin kocasıyla telefonda konuştuğu sahnedir.

On yedinci yüzyıl İngiltere'sinde yazılan bir oyunu, milattan önce dördüncü yüzyıldan kalma antik bir tiyatronun kalıntılarında kendi yorumlarıyla ve dilleriyle, doğaçlamalara açık biçimde oynayan Arslanköylü kadınlar, zamanın ve mekânın koordinatlarının, geçmiş, şimdi ve geleceğe doğru (oyunun provası olması bu noktada önemlidir) yönelmesini ve bu sayede aşılmasını sağlar.²⁶ Kaydedilen görüntülerin zaman atlamaları ile kurgulanması bu etkiyi güçlendirir. Buradaki tiyatro mekânı, farklı anlar arasında bağlantılar kuran bir eylem merkezi olarak düşünülebilir. Patrick Robinson (2012) bu çerçevede Bergson düşüncesinden yola çıkarak sahne ile sahnelemenin farkı üzerinde durur. Sahnelemenin, gösterinin yer aldığı bir uzam değil, dinamik bir araç olduğunu dile getirir. Beynin bir telefon santraline benzemesi gibi sahne de bir eylem merkezi olarak görülebilir (146). Antik dönemde sahnelenen oyunları, sahneye çıkan oyuncular, Shakespeare'i, Arslanköylü kadınları ve filmi izleyen seyirciler olarak bizleri bir araya getiren bu üst üste bindirme, tüm canlıların içinden geçen ve onları birbirine bağlayan büyük hamlenin, *élan vital*'in bilgisine sezgisel olarak ulaşma imkânı verir.

Dağların içinden geçen yolların görüntüleri, tekâmül sürecinin yollarını düşündürür. Kamyonetin dağlara doğru tırmanan görüntüsüyle minibüsün içinde kader ve özgür irade hakkında yapılan konuşmaların birleştirilmesi, bu düşüncenin tetiklenmesini sağlar. Fatma, tiyatro aracılığıyla özgüven kazandığından ve özgür seçimleriyle kendi hayatını değiştirdiğinden bahseder. Başka bir sahnede, minibüs o bölgede insanların yaşadığı en yüksek tepe olan 2500 rakımda bulunan yaylaya doğru ilerlerken yine zorlu yollar görülür. Zeynep'in "nerede doğduğumu nerede öleceğimi bilemem ama yaşarken olanları kaderden saymıyorum" ifadesinin yol görüntülerinin üzerine eklenmesiyle yaşamın sürekli devam eden değişimi duyumsanır. Yaşam atılımının hem birliği hem de farklı eğilimleri barındıran çokluğu görünür kılınır. Yaratıcı potansiyeli sezdirilir. Gece dağ yollarında ilerlerken, minibüsün farları ile yolların aydınlandığını görürüz. Yolu bir anda belirgin hâle getiren, bu nedenle de o an açığa çıkıyormuş hissi yaratan bu plan, yaşam atılımının zamandan ve mekândan bağımsız uzanan gizli hareketini hatırlatır.²⁷ Film boyunca, yol ve eylemin birbirini belirlemesi, belleğin işleyişini de ortaya koyar. Kadınların hatırladıklarını, düşündüklerini ve hissettiklerini dile getirdikleri başı bozuk konuşmalar, Esmer'in sorularıyla çok daha fazla dağılır.²⁸ Minibüsle dağ yollarında ilerlerken Zeynep'in diktiği çam ağaçlarının yanından geçilir. Zeynep, onları diktiği zamana ve o anın hislerine gider; anıları aktüel hâle gelir: "On yedi yaşındaydım bunlar dikildiğinde, ne hayallerim vardı [...] bunlar yetişmeye ben on beş yıllık toprak olurum derdim". Ardından, bu hatırlama sürecinin başka anılar ile devam ettiği görülür. Diğer insanların söylediklerine kulak asmadan tiyatro yapmaya başladığını ve yaşama özgür eylemi ile müdahale edebildiğini dile getirir. Zeynep'in belleğinde, kendi süresi içindeki hareketine, kader ve yaşam üzerine düşüncelerini işittiğimiz bu görüntüler aracılığıyla tanıklık ederiz. Bellekteki arama ve seçme işlemi onun yaşamı sorgulamasına imkân verir. Ayrıca bu sahnede yüzdeki duygulanım, çam ağaçlarının görünümü, yol görüntüleri ve kadının konuşmaları

²⁶ Esmer'in, oyunun provasını antik bir tiyatrodan yapmak istediğini ifade eden cümleleri, yönetmenin niyeti ile eserin niteliği arasındaki uyumu kanıtlar niteliktedir: "Shakespeare'in eskimeyecek cümlelerini bu kadınların kendi cümlelerinden, M.Ö. 4. yüzyıldan kalma olduğu tahmin edilen, içinden Romalıların, Perslerin, Arapların geçtiği bu antik liman şehrinde duymak istedim" (Oğuz ve Atılğan, 2019).

²⁷ Minibüs ile dağ yollarında hareket ederken müdür Arslanköylü, dağ köylerinde ilkçağlardaki gibi tiyatrolar bulunmasına ilişkin hayalini anlatır. Bu hayal, geleceğe ilişkin olan ama geçmişi kapsayan bir plandır. Dağların direncine karşı bir hamle olarak zamanda bir sıçrama gerçekleştirerek anları bir araya getirme isteğidir.

²⁸ Fatma'nın hayallerini iştirken evinin terası ile okul binasındaki kulis arasında yapılan geçişler, planların içinden geçen gerçek zamanın hareketini açığa çıkarır.

arasındaki geçişler, doğa ile insan arasındaki ilişkiselliği açığa çıkararak parlama anlarını da yaratır.

Filmde belli bir zamana ait olmayan bellek görüntüleri arka arkaya gelir: Balkonunda yemek hazırlayan kadın, kalaycı, oyunun anonsunu işiten köylü kadın, ahırdan bakan keçiler, afişi inceleyen köylü, camdan bakan yaşlılar ve çocukların görüntülerinin bir araya gelişi bellek olarak evreni ortaya koyar. Başka bir sahnede, oyun ekibinin gidecekleri köyün yolunu kaybettikleri için durmaları, yolu kaybetmenin verdiği kafa karışıklığı, birkaç köylüye yol sorma anları, aşılması gereken dağların heybeti ve uyandırdığı belirsizlik hissi belgeselin tereddüt anlarını oluşturur. Bergson, bilincin “tereddüt etme ya da seçme olduğunu” söyler (191). Tek bir eylemin yapılması zorunlu olduğunda, söz gelimi hayat otomatizm ile sağlandığında bilinç uyuklamaya başlar (337). Eylemlerin imkânlarının olduğu yerde ise bilinç yoğunlaşır ve uyanır (191). Filmde seçme ve tereddüt anlarının görünür olması, filmdeki sürecin ön plana çıkmasına ve devam eden oluş hâlinin vurgulanmasına imkân verir.

Deniz kıyısında oturan kadınların belli belirsiz lekeler olarak algılandıkları planda kısa bir an için görüntü netleşir ve ardından kamera suya dalar. Kameranın suyun içine girişi ile dalgaların hareketini ve suda oluşan kabarcıkları ekranda görürüz; neredeyse suyun dokusunu hissederiz. Öztürk, *Düşler* filminde su sesi ve görüntüsünü, hareket sağlayan ve konvansiyonları kıran sineplastik/sinefilozofik unsurlar olarak değerlendirir (2016: 150). *Kraliçe Lear*'in açılış sekansında kamera ve suyun devinimi /uyumu da Bergson'un sezgisel kavrayışını içeren bir sinefilozofik unsur olarak ortaya çıkar. Suya dalıp çıkan çoğu zaman su ile örtülü olan kamera, yüzüyor gibi dinamiktir. Bu sırada kadınların gülüşleri duyulur, kamera suyun hafifçe üstüne çıktığında kadınların kıyıda eğlendikleri anlar görünür. Filmin isim jeneriğinden önce karşılaştığımız bu görüntüler, Bergson'un sezgiyi açıklamak için kullandığı önemli bir benzetmeyi akla getirir. Bergson'a göre, zekâdan başka bir araçla bilmek saçma gözükse de yüzme öğrenmek için suya atlamak gerekir. Aklın düşünerek çözemediği düğümü çözebilmek için insanın tehlikeyi göze alarak suya girmesi, suyun ortamına uyum sağlaması ve yüzmesi gerekir (Bergson, 1947: 252). *Kraliçe Lear* filminde kameranın yaşamın içine yerleşir gibi alışılmadık şekilde suya yerleşmesi, onunla uyum içinde hareket etmesi, değişim ve özgür oluşları duyumsayabileceğimiz sezgisel bir kavrayış yarattığı için önemlidir.

Yayladaki küçük kıızı gördüğünde kendi çocukluğunu hatırlayan Fatma, öğretmen olmak istediğini fakat babasının kendisini engellediğini anlatır. Fatma'nın cümlesi *Kraliçe Lear* filminde işitilirken, birdenbire bu sesin *Oyun* filminden geldiği anlaşılır. Fatma konuşmaya devam ederken ses, *Oyun* filminin gösterim mekânına taşınır. Hem perdedeki *Oyun* filmi hem de seyirci koltuğunda kendini izleyen Fatma'nın yüzü *Kraliçe Lear* filminde görünür. Bu geçiş, mekânda değil zamanda gerçekleşen bir sıçrayıştır. *Oyun* filmi bir anı-imgeye²⁹ dönüşür. Geçmişin anısı, Fatma'nın küçük kızla karşılaşmasıyla çağrılmıştır. Fatma'nın gençliğinin küçük kız tarafından perdede izlendiğini gördüğümüz sahnede de küçük kızın geleceğine doğru yöneliriz. Kızın görüntüsü, Fatma'nın virtüel hâldeki çocukluğuna vurgu yapar, *élan vital*'in doğasını açığa vurur. Çünkü Bergson'a göre “Zaman içinde aldığımız yol, olmağa başladığımız ve olabileceğimiz şeylerin kırpıntılar[ıyla] doludur”(1947: 137). Bu sahnede çocuk, gerçekleşmiş olan ile gerçekleşebilecek olan arasındaki yaratıcı ve bu nedenle de belirsiz olan ilişkiyi hatırlatır. *Oyun* filminin gösterimi, kadınları yıllar öncesine, filmin çekildiği ana götürür. Fakat tarihten bir anıyı olduğu gibi çıkarmak mümkün değildir. Daha önceki yaşamışlıkları belleğinde taşıyan kişi, aynı şeylerle karşılaşsa bile aynı durumları yaşamaz. Şimdi yaşadığı an, kişi zaten değişmiştir (19). Buradaki hatırlama, tinsel bir eğilimle açığa çıkar. Bu nedenle on dört yıl öncesine bakan kadınların ifadelerinin gösterilmesi, onların süresine yerleşme imkânı verir. Böylece seyircinin deneyimi genişletilir ve derinleştirilir.

²⁹ Anılar hareketsiz ve amorf biçimde bilinç içinde dolaşır. Virtüel evredeki anı yavaş yavaş belirir, edimsel hâle gelir, gittikçe algıyı taklit eder. Şimdiki zamanda hissedilse de geçmişe bağlı ve şimdiki zamandan kopuk olan bu imge, anı-imgedir. Anı-enge katıksız anıyı maddileştirir, algıyı cisimleştirir (Bergson, 2007: 100-122).

Filmin ana izleği, kadınların sahneye koymak ve bir parçası olmak için seçtikleri *Kral Lear* oyununun farklı mekânlarda sahnelenme sürecidir. Dolayısıyla William Shakespeare'in ve *Kral Lear* oyununun nitelikleri, *Kraliçe Lear* filminin anlam evreninden bağımsız değildir. Filmin isminin *Kraliçe Lear* olarak seçilmesinin, oyun ve film arasındaki ilişkiyi ön plana çıkardığı düşünülebilir. Çalışmanın sınırlılıkları nedeniyle detaylı olarak ele alınamayacak olsa da bu ilişkinin Bergson düşüncesi ile kesiştiği birkaç noktadan bahsedilmesi önemlidir. Bunlardan biri, Shakespeare'in sanatının, Bergsoncu (2014a) poetiğin temel niteliklerine sahip olmasıdır. Shakespeare'i bir deha olarak gören Bergson'un onun oyunlarındaki yaratıcı süreci yaşam atılımı olarak yorumladığı söylenebilir (103-106). Bergson, yaşamın gerçek akışı ile benzeşmeyen tiyatro eserlerini eleştirir. Bunlar repliklerin ve hareketlerin tekrar edildiği, sadece yapılması gerekenlerin yapıldığı, oyunun başı ve ortasının mutlu ya da trajik olacak bir sona göre düzenlendiği oyunlardır. Oysa ona göre yaşamda birçok yararsız şey söylenir, gereksiz hareket yapılır. Açık ve net durumlar yoktur. Hiçbir şey istediğimiz kadar basit, eksiksiz ya da eğlenceli değildir. Yaşamda sahneler üst üste binebilir. Olguların nerede başladığı ve nerede bittiği belli olmaz. İlişkiler, kararsız ve uçucudur (2019: 251). Bu eksende *Kraliçe Lear* oyununun, bir taraftan Shakespeare'in dehasını taşıması itibariyle diğer taraftan ise oyuncuların, kostümlerin, repliklerin, mekânların değişmesine imkân veren niteliğiyle hayatın gerçek akışına yaklaştığı söylenebilir. Bu çerçevede, bizim için asıl önemli olan nokta, filmin hem tiyatroya hayata yaklaşmasına tanıklık etmesi hem de oyunun tüm sürecini, yaşamın uçuculuğu ve kararsızlığını sezdirecek bir yolculuk biçiminde göstermesidir. Tesadüfen bir araya geldikleri insanlarla kadınların yaptıkları konuşmalar, herhangi bir konuyla çerçevelenmemiştir. Bu konuşmalar, tiyatrodan çıkıp felsefi sorunlara, özel hikâyelere ya da gündelik problemlere varabilir.³⁰ Uçuşan tesadüfi sohbetler ve bunların uyandırdığı duygular Esmer'in montajının temel eksenidir. Esmer, filmi yaşam gibi ilerletir.³¹

Kral Lear oyununda kralın yanılısamadan görmeye doğru giden dönüşüm süreci ele alınır. Esmer'in tanıklık etmek istediği süreç ise *Kral Lear* oyununun sahnelenme sürecidir. Dönüşüm teması, ikisi arasında *élan vital*'in hareketini de içeren önemli bir bağlantı noktasıdır. Shakespeare'in karakteri aşkınlıktan dünyeviliğe geçerken (Ayhan, 2019: 55)³² *Kraliçe Lear* filminde de Arslanköylü kadınların dünyası, değişim ve dönüşüm olarak hakikatin hareketini ortaya çıkarmış olur. Filmde, *Kraliçe Lear* oyununun sürecine tanıklık, tiyatro ile dünya arasındaki sınırı bulanıklaştırırken dünyayla içkin bir ilişki kurulmasını da sağlar. Nasıl ki Shakespeare'de tiyatro, dünya ile içkin bir bağ kurarak -dünyayı tiyatroya, tiyatroyu dünyaya dönüştüren- bir ara bölge oluyorsa (56), Esmer'in belgesel filmi de, oyunun sürecini ele alan hikâyesinin gücü sayesinde çift katmanlı bir değişim evreni yaratır. Böylelikle Bergson'un ifade ettiği gibi, bir arada var olan eğilimlerin hareketine göre değişen dünyanın ilişkiselliğinin kavranmasına yardım eder.

5. Pelin Esmer'in Tülü: Sanatçının Atılımı olarak *Élan Vital*

Pelin Esmer, tiyatro yapan kadınların turne sürecini filme almak için heyecanla yola

³⁰ Örneğin kulakları pek iyi işitmeyen yaşlı adamın görüntüleri ekranda görülürken yaşlılık üzerine, zamanın geri dönüşsüzlüğü üzerine konuşurlar. Hüzünlenirler. Ardından yaşlı kadınla seyirci sandalyelerindeki sohbe geçilir. Dans etmenin insanı gençleştirdiğinden, iyi işitmesi için yaşlı kadının alması gereken kulaklıktan bahsediler. Fatma, akşam erkek kılıfına gireceğini söyler ve bu konuda samimi şakalar yapar. Konuşma, kahkahalar ve gülüşmelerle devam eder.

³¹ Keçilerin yayladaki görüntüsü, keçilerle oynayan çocuk ve babası, motorlarına binip giden insanlar, küçük kızın koşuşturması (çevredekileri oyuna davet etmesi), yünlerle oynaması gibi birbirinden kopuk görünen görüntüler, zamanın akışını ve oluşsalığını sezdirir.

³² Oyunun, akıl sağlığı temasını trajik bir kahraman yaratmak için kullanması; bunun aracılığı ile insan doğasını ve toplumun beklentilerini sorgulaması (Kurtuluş, 2019: 151), Bergson'un zekâ ve sezgi arasında kurduğu ilişkiyle bağlantılı olarak yorumlanabilir. Sezgilerini kullanamayan, yalnızca mantığı ile hareket eden, manevi değerlerin dil ile temsil edilebileceğini düşünen (Ayhan, 2019: 47) Lear'in gözüne perde inmiş gibidir. Bu nedenle kendisini seven kızının sevgisini fark edememektedir (Kurtuluş, 2019: 150).

çıktığını dile getirir.³³ Onu harekete geçiren heyecan, Bergsoncu bir iç itilimdir. Şiirsel imgelemi açığa çıkararak süreçte sanatçı bu heyecanla kendine dönerek kendini gözleyerek derinleşir; bu sayede gerçek olandaki gizli olanı yakalar; doğada taslak hâlinde olanı tam bir esere dönüştürür (Bergson 2014a:106).³⁴ Yönetmen, kadınların hikâyesinde sezgileriyle kavradığı yaşam atılımını bir esere dönüştürürken kendi yaşam atılımını da görünür kılar.³⁵ Yaratmayı her şeyden önce heyecan olarak tanımlayan Bergson'a göre sanatçının zekâsı, özgün ve biricik olan heyecandan ve konusu ile kendisi arasındaki uyumdan -bu aynı zamanda sezgidir-bağımsız değildir. Engellere rağmen zekâyı iterek fikirleri doğuran şey, özgün ve biricik olan heyecandır (2013: 40-41). Esmer'in film yapma sürecine ilişkin olarak dile getirdikleri, yönetmenin heyecanının bir yaşam atılımı olarak kavranması açısından yol göstericidir.

Kraliçe Lear filminde kadınlarının turne sürecinin bir parçası olan Esmer, onların heyecanını paylaştığını söyler. Kadınların değişimi de diğer insanlar üzerindeki etkileri de Esmer için büyük bir umut kaynağıdır. Bu nedenle yönetimde, her şeyi bırakıp yola çıkma arzusu yaratır (Şahin, 2019). Esmer, tam da Bergson'un ortaya koyduğu gibi konusuyula birlikte yol alır. Yolda karşılaştığı zorlukları aşmak için yeni yollar bulmaya çalışır. Örneğin üretim yapabilmek için her an, en pratik şekilde, en düşük bütçeyle film yapmaya hazır olması gerektiğini bilir. *Kraliçe Lear* filmini de bu şekilde gerilla usulü çeker. İçinde bulunduğu kısıtlayıcı koşulları aşmanın, ona özgürlük ve güven duygusu verdiğini dile getirir (Oğuz & Atılğan, 2019). Esmer'in ifadeleri hem *élan vital*'in niteliklerini ortaya koyar; hem de eserin sanatçının psikolojik tekâmülü sonucu yaratıldığını açığa çıkarır. Her türlü sanat, farklı araçları kullansa da "heyecanların, yeislerin, umutların ve pişmanlıkların değişken canlılığını yakalayan" müziğe, yani realitenin daha dolaysız bir görünüşüne, hem derine inerek hem uzlaşım sal kuralları bir kenara atarak ulaşır (Bergson, 2014a: 100).³⁶ Bu süreç bir tekâmül sürecidir (100). Çünkü eser, vücut buldukça değişir (1947:432). Başlangıçta bir tasarı olsa da çıkacak olan sonucu belirleyecek olan, sanatçının seçtiği maddenin içinden kendi kendini bir şekil olarak yaratmasıdır. Bu ise bilinmeyen bir süreçtir. Esmer filmini çekerken kadınların yolculuğuna hem fiziksel hem duygusal olarak eşlik eder. Onların saptığı yollara sapar. Onlarla birlikte patikalarda, yan yollarda bir süre kalır. Belgesel fikri, Bergson'un dile getirdiği gibi bir tasarı olarak başlangıçta vardır. Meselenin unsurları ve nasıl gerçekleşeceği soyut olarak bilinir (436). Kadınların oyun programı tam olarak belli olmasa da yol haritaları çizilmiştir. Fakat belgesel, karşılaşmalar ve değişimlerle ilerler. Ekibi yöneten müdür, oyunu sahnelemek için sürekli farklı bağlantılar kurar. Bazen köy yetkililerinden olumsuz cevaplar alır. Oyunun sahneleneceği mekânlar yeniden belirlenir. Kadınlar gittikleri yerlerde sokakları, doğayı, tarihi dokuyu keşfeder, denk geldikleri kişilerle kimi zaman çok derinleşen sohbetler yaparlar. Film, seyirciyi de içine katan bir gezintiye dönüşürken kayıt altına alınan anların³⁷ bir araya gelme şekli, Esmer'in film malzemesinden kendini yaratma biçimi olur.³⁸

Bergson (2019), gerçekliğin duyularımıza ve bilincimize açıktan açığa çarpmadığı tespitinden yola çıkarak (162) insan ile kendi bilinci arasında (insan ile doğa arasında) bir

³³ Öztürk'e göre, hareket/zaman blokları yaratan Pelin Esmer "[S]ezgisel ve [...] için düzlemde yaşamın içerisinden yola çıktığı izlenim[ini]" vermektedir (Öztürk & Serim, 2020:597).

³⁴ Bergson'a göre bir eserin etki yaratma gücü olan atılım, sanatçının kendinde bulunan ve esere aktardığı atılımdır (2013:67).

³⁵ Pelin Esmer: "Ben de o kadar heyecanlandım ki aynı *Oyun* filminde olduğu gibi bu projeye dahil olmak istediğimi söyledim. Çok hızlı bir biçimde üç kişilik bir ekip topladım. Birkaç hafta sonra ben de onlara dahil olmak üzere 30 gün sürecek bu turneye başlamış olduk"(Şahin, 2019).

³⁶ Sanatçı, derinleşerek değişir. Sanatın insanın kendisine bakmasına imkân verdiğini belirten Esmer, bu süreçte varılacak noktanın değil yolculuğun önemli olduğunu dile getirir (Ayhan & Öztürk, 2017: 163).

³⁷ Asla tekrarlanmayacak olan şeyler, sanatçı tarafından "belli bir ortamda, belli bir günde ve saatte, bir daha hiç görülmeyecek" biçimde, "bir daha asla geri gelmeyecek bir ruh hâli" (2014a:102) içinde kaydedilir.

³⁸ Bu biçim, doğada yeni olarak görülen her şeyde olduğu gibi onun iç atılımından doğar. İç içe giriş sürekliliği olarak bu atılım, mekândaki basit yan yanalıktan farklı bir art arda gelişir ve bizi, bir yaratma olan zamana ulaştırır (437-438).

perde olduğunu dile getirir (2014a:97). Alışıldık tecrübelerimiz nedeniyle kendimizle dolaysız bir paylaşım girmemizi engelleyen bu perde (2019: 163), çoğu insanda kalındır fakat şairler ve sanatçılarda neredeyse şeffaf olacak kadar incedir (2014a: 97). Bu durumda, doğal olarak göremediğimiz şeyleri göstermesi için sanatçılara (2019: 162) ve onların ince tülüne ihtiyaç duyarız. Bergson sanatçıları farklı kılan bu niteliği şöyle açıklar: Algılama yetileri ile eylemde bulunma yetileri arasındaki kopukluk³⁹ nedeniyle sanatçılar, “sadece eylemde bulunmak için değil algılamış olmak için nafile yere veya zevk için algılarlar”; “kendileri için değil baktıkları o şey için görürler” (165).⁴⁰ Bu nedenle bir ressamın tablosunda görülen yalıtılmış görüntü, bizim gerçekliğe baktığımızda gördüğümüz şey hâline gelir. Onun gösterdiğini daha önce algılamış olsak da kavramamış olduğumuzu fark ederiz (162-163). Aradaki kalın perde, sanatçının konusunun içine sempati ile girmesi ve yaşamın gerçek hareketini yakalamasıyla incelik (1947: 232), bir tüle dönüşür.

Arslanköylü kadınların tiyatro oyunlarını izlediğimizde, onların turne süreciyle ilgili haberleri okuduğumuzda, hatta onlarla yüz yüze sohbet ettiğimizde algılayacaklarımız ile filmi izlediğimizde kavradıklarımız arasında da yukarıda dile getirilene benzer bir fark vardır. *Kraliçe Lear*, mekân içinde öznelerin kendileri arasında, mekân ile özneler arasında ve zaman ile özneler arasında var olan (mekânı aşan ve süre ile kavranan) bağlantıları açığa çıkarır. Böylelikle “hayatın olguları arasından geçen ve bunları birbirine bağl[a]yarak” anlamlı hâle getiren *élan vital*'i görünür kılar (Bergson, 1947: 232). Doğa her zaman hoş duygular yaratır fakat burada doğadan gelen duyguları toplayan, yalın sesler hâline getiren ve özgün bir tını oluşturan sanatçıdır (2013: 37). Bu noktada Bergson, Jean Jacques Rousseau'yu örnek olarak gösterir: Dağı bizim gözümüzde özgün ve heyecanlı hâle getiren Rousseau'dur. Esmer de benzer biçimde konusunu yalın sesler hâline getirir ve özgün bir tını oluşturur. Bu noktada Öztürk'ün (2016) *Düşler* filmi ile ilgili yorumuna değinmek faydalı olacaktır. Filmde Vincent Van Gogh'un "*Bridge at Arles*" isimli tablosuna bakan genç ressamın yaşadığı estetik deneyim, onu tablonun içine sokar. Gencin resimlerin içinde dolaştığı sahnede, Van Gogh'un dünyası aslolan dünya hâline gelir (119-124). Burası, Van Gogh'un dış dünyadan yalıtıldığı görüntülerden oluşur. Sanat, hayatın dış kabuğunu kırarak iç çekirdeğe götürmüş, gerçek zaman bilinciyle insanı kendi varlığına döndürmüştür (Douglass, 2013: 110). Bu sahne, Bergson'un sanatçıların sezgisel kavrayışına ve sanat aracılığı ile onların deneyimine katılma imkânına ilişkin söylediklerini görüntülerle aktarmaktadır. Sanatçı, insan ile bilinci arasındaki perdeyi sıyrarak görmek ve göstermek için bir çaba ortaya koyar. Biz onun ortaya koyduğu çabanın etkisinde kalır, bu çabayı taklit ederiz (Bergson, 2014a: 103) Bu anlamda, *Kraliçe Lear*'de kadınların hikâyesindeki çekirdeğe doğru hareket etmek, tam da Esmer'in yaratıcı çabayla başlattığı harekete katılmak anlamına gelir. Harekete katıldığımızda ise kendi çatalanmalarımızla yol alacağımız bir akışa girmiş oluruz.⁴¹

Bergson'a göre bir sanatçının yarattığı tüm karakterler, potansiyel olarak o sanatçıdır. Yarattıkları karakterleri canlı kılan sanatçının kendi eserinde bulunmasıdır. Örneğin Shakespeare'in karakterleri, potansiyel olarak Shakespeare'dir. Bergson, bu virtuel bir arda oluşumunu “Shakespeare elbette Macbeth, Hamlet veya Othello değildir [...] ama olabilirdi!!” (2014a: 106) diyerek açıklar. Ona göre yazar, olanaklı yollardan birini seçerek bir karaktere ulaşır. Seçilen yoldan geriye dönüp başka bir yolu takip ettiğinde ise başka karakterlere ulaşır. Esmer, *Kraliçe Lear* filminde gördüğümüz beş kadındır. Çünkü bir yönetmen olarak⁴² kendindeki bu virtüel bir arada oluşu, sinefilozofik unsurlar ile şiirsel imgeleme dönüştürmüştür. Filmin

³⁹ “[T]abiatlarının belirli bir yönü bakımından bağımsız olarak doğmuşlar[dır]” (Bergson, 2019: 165).

⁴⁰ Bedenler ve zihinler, gözlerin gördüklerinden daha fazlasını görür (Bergson, 2019: 162).

⁴¹ Esmer'in sanatçının rolüne ilişkin dile getirdikleri, bu düşünceyle uyumaktadır. Ona göre sanatçı tarafından bir dünyaya davet edilen seyircinin, sonrasında o dünyada kendi deneyimini yaşamasına izin verilmelidir (Özsoy & Öztürk, 2017).

⁴² Ele alınan belgeselde kurmaca karakterlere yer verilmemesi, yönetmen ve kadınlar arasındaki bu örtüşmeyi ortadan kaldırmaz.

karakterlerini canlı ve evrensel yapan da budur.

6. Sonuç

Tiyatro yapan köylü kadınların Mersin'in dağ köylerine gerçekleştirdiği turne sürecinden yola çıkan *Kraliçe Lear* filmi, sürekli bir değişim ve oluş hâlindeki yaşamın yaratıcı gücü olan *élan vital*'in hareketine katılmamıza imkân verir. *Oyun* filminden on dört yıl sonra tiyatro yapan kadınların hikâyesine tekrar dönüp bakan *Kraliçe Lear*, süredeki hareketi açığa çıkarır. Bellekteki kesintisiz akışı yakalar. *Élan vital*'in yarattığı değişim ve dönüşümü duyumsatabilecek bir estetik deneyim ortaya koyar. Bu deneyime, filmin içine yerleşmeye ve filmle birlikte yol almaya izin veren sezgi yöntemi ve sinefilozofik yaklaşım aracılığıyla ulaşılır. Buradan hareketle kesintisiz bir akış ve yaratma isteği olarak *élan vital*'in *Kraliçe Lear* filminde üç düzeyde görünür olduğu dile getirebilir. Bunlar, kadınların tiyatro yapma eylemi, filmin sinefilozofik nitelikleri ve yönetmenin yaratım süreci olarak sıralanabilir.

Film, toplumsal koşulların dayattığı sınırlara, kalıplara ve atalete karşı bir hareket olarak kadınların atılımını görünür kılar. Başlangıca ya da sona değil sürece ve değişime odaklanır. Yaşamın belirsizliklerini içeren bir akış ve oluş hâli olarak kadınların yolculuğu, seyirciye kendi derininde virtüel olarak bulunan *élan vital*'in gücünü hatırlatır. Bu nitelik *Oyun* filminden daha güçlü bir heyecanın duyumsanmasını sağlarken Esmer'in sinemasındaki bir değişimi de ortaya koyar. Psikolojik bir tekâmül sonucu ortaya çıkan *Kraliçe Lear*, Esmer'in kendi yaşam atılımını görünür kılarken bizi de bu çabayı örnek almaya ve harekete geçmeye teşvik eder. Kadınların kendilerini oluşturma süreçleri film boyunca kat edilen tehlikeli dağ yollarında hissedilir olur. Ana yollardan saparak, tereddüt ederek, duraksayarak, alternatif yollar arayarak devam edilen minibüs yolculuğunda hem gündelik konuşmalar hem de ölüm ve kader üzerine felsefi konuşmalar yapılır. Bunlar, dağınık ve uçucu sohbetler şeklindedir. Yol görüntülerinin ve hayatın anlamını arayan bu konuşmaların düzenlenme biçimi sayesinde film, yaşamın oluşuna ve *élan vital*'in hareketine yaklaşır. Kadınların sahneye çıktıkları dağ köylerinde yarattıkları etki, zaman zaman şaşkınlık ve coşkuyu, zaman zaman direnç ve sonrasında meydana gelen değişimi ortaya koyar. Bu etki ve tepkiler, *élan vital*'in fertlerin arasından geçen aktarım hareketini hatırlatır. Tiyatronun özgürleştirici hareketinden yararlanan film, roller ve gerçek yaşam arasındaki geçişlere izin vererek sorgulama ve arayış sürecini açığa çıkarır; yaşam, belgesel ve kurmaca arasındaki gidiş gelişleri belirginleştirir. *Kraliçe Lear*, geçmişe ve geleceğe doğru yaptığı sıçrayışlar ile yaşamın bir arada oluş hâlini ve ilişkiselliğini görünür kılar. Kadınların hatırladıklarını, düşündüklerini ve hissettiklerini dile getirdikleri başı bozuk konuşmaların başıbozuk görüntülerle bir araya gelmesi, bilincin uyanabileceği aralıklar yaratır. Tesadüfi karşılaşmalar ve sohbetler, gezinti hâli, seçme ve tereddüt anları, *Oyun* filminin gösterimine yapılan sıçramalarla oluşan imge-anılar, köydeki gündelik yaşama ve canlı bir karakter olarak doğanın kendisine ilişkin bellek görüntüleri filmin canlı bir doku oluşturmasını sağlar. Bağlantısız gibi görünen ama zamanın akışına ve oluşsallığına eklenen görüntüler, doğa ve insan arasındaki dolaysız ilişkilerin açığa vurulduğu, bilinç ile daha doğrudan temas edilebildiğimiz parlama anları yaratır. Mekânı aşan ve süreyle kavranan bağlantıları açığa çıkaran film, farklı sürelerin varlığını hatırlatır. Zamanın ve mekânın koordinatlarını, geçmiş, şimdi ve geleceğe doğru uzatarak akış hâlindeki kesintisiz zamanı hissetmemizi sağlar. Tüm canlıların içinden geçen ve onları birbirine bağlayan büyük hamle olarak *élan vital*'in bilgisine yaklaştırır. Böylece bizi yaşamla yaratıcı bir ilişkiye sokarak algımızı genişletir, derinleştirir.

Sonuç olarak *Kraliçe Lear*, seyirciyi yaşamdaki oluşun ve gerçek hareketin dolaysız görünümüne yaklaştırmış; yaşamın yaratıcı gücünü hissettiren ve yaşamı artıran bir deneyim ortaya çıkarmış olur. Girişte belirttiğimiz gibi makale, film ile ortaya çıkan bu deneyime, filmin ve Bergson düşüncesinin içine yerleşerek, onlarla birlikte yol alarak ulaşmıştır. İzlediğimiz yol, *élan vital*, sanatsal yaratım ve film arasında yeni bağlantı noktaları bulmamıza imkân vermiştir. Buradan hareketle yaratıcı bir ayıklama sürecini mümkün kılan Bergson

düşüncesinin sinemayla ilişkisi üzerine daha fazla yoğunlaşmanın, alanı zenginleştirecek bir etki yaratacağı söylenebilir. Bergson'un farklı film kuramcıları ve felsefecileri tarafından nasıl yorumlandığını detaylı olarak incelemek -özellikle Deleuze'den önce ve Deleuze'den sonra yapılan yorumlama çalışmalarını karşılaştırmalı olarak değerlendirmek- Bergson felsefesi ve sinema ilişkisini derinleştirmek açısından önemli görünmektedir.

Kaynaklar

- Ayhan, E. (2019). Sunuş. W. Shakespeare. *Kral Lear* içinde. (s.7-96). İstanbul: Alfa.
- Ballım, E. (2020 Mayıs 21). Sosyolojinin kamçıladığı merak duygusu, sinema yapmama büyük destek olmuştur, Pelin Esmer ile söyleşi. *Ya/Da*. <https://yadadergi.com/sosyolojinin-kamciladigi-merak-duygusu-sinema-yapmama-buyuk-destek-olmuştur-pelin-esmerle-soylesi-esra-ballim/>
- Bergson, H. (1947). *Yaratıcı tekâmül*. (Çev. M. Şekip Tunç). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Bergson, H. (2007). *Madde ve bellek*. (Çev. Işıl Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi.
- Bergson, H. (2011). *Metafiziğe giriş*. (Çev. Atakan Altınörs). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Bergson, H. (2013). *Ahlakın ve dinin iki kaynağı*. (Çev. M. Mukadder Yakupoğlu). (2.Baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bergson, H. (2014a). *Gülme*. (Çev. Devrim Çetinkasap). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bergson, H. (2014b). *Metafizik dersleri, Uzay-zaman-madde*. (Çev. B. Garen Beşiktaşlıyan). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Bergson, H. (2019). *Düşünmek ve olmak*. (Çev. Elif Yıldırım). İstanbul: Oda yayınları.
- Dellaloğlu, B. (2016). *Modernleşmenin zihniyet dünyası, Bir Tanpınar fetişizmi*. (4. Baskı). Ankara: Kadim Yayınları.
- Deleuze, G. (2006). *Bergsonculuk*. (Çev. Hakan Yücefer). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Douglass, P. (2013). Bergson, vitalism, and modernist literature. Paul Ardoin, S. E. Gontarski, and Laci Mattison (Eds.). *Understanding Bergson, Understanding modernism* içinde. (s.107-127). USA, UK: Bloomsbury.
- Esmer, P. (Yapımcı) & Esmer, P. (Yönetmen). 2005. *Oyun* [Sinema Filmi]. Türkiye: Sinefilm.
- Esmer, P. & Mahalli, D. (Yapımcı) & Esmer, P. (Yönetmen). 2019. *Kraliçe Lear* [Sinema Filmi]. Türkiye: Sinefilm.
- Herzog, Amy. (2000). Images of thought and acts of creation: Deleuze, Bergson, and the question of cinema. *In[i]visible Culture, an electronic journal for visual studies*, 3, 1-19. http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue3/herzog.htm
- Kırel, S. (2009). Pelin Esmer'in "Oyun" belgeseli çerçevesinde kadın deneyimlerinin aktarılmasında belgesel filmin yeri. *Kültür ve İletişim*, 12(1), 127-159.
- Kurtulus, G. (2019). A divine cause for abandoning reason in Shakespeare's King Lear, *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 18 IDEA Special Issue, 150-158.

Mullarkey, J. (2009). *Refraction of reality, Philosophy and the moving image*. Great Britain: Palgrave MacMillen.

Oğuz, A & Atılgan, Y. (2019, Aralık 1). Pelin Esmer'le Kraliçe Lear üzerine, kader, kısmet, Shakespeare'deki hikmet. *1+1 Forum*. <https://www.birartibir.org/kultur-sanat/508-kader-kismet-shakespeare-deki-hikmet>

Özsoy, A.& Öztürk, S. (2017). Pelin Esmer ile söyleşi. *Sinefilozofi*. 2 (4), 161-172.

Öztürk, S. (2009). Türk sosyal bilimcilerini iletişim açısından okumak. *Türkiye'de neoliberalizm, demokrasi ve ulus devlet*, 10. *Ulusal sosyal bilimler kongresi metinleri içinde*. (ss. 272-297). İstanbul: Yordam Kitap.

Öztürk, S. (2016). *Sinefilozofi, Kurosawa'nın Düşler'inde sinefilozofik bir yolculuk*. Ankara: Heretik.

Öztürk, S. & Osmanoğulları, F. (2017). Kapatılma, sanat ve özgürlük: "Sezar Ölmeli" filmi üzerine bir analiz. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Sayı 44 (Bahar), 149-159.

Öztürk, S. (2018). *Sinema felsefesine giriş, Film yapımı felsefe*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Öztürk, S. & Serim, I. Baysan. (2020). II. Ulusal sinema ve felsefe sempozyumu yönetmen söyleşi: Türk sinemasının sorunları üzerine, Derviş Zaim, Pelin Esmer. *Sinefilozofi*. 5 (9), 593-616.

Robinson, P. (2012) Matter and memory and performance: Towards an encounter with relationality. *Performance Research*. 17:5, 145-147, DOI: 10.1080/13528165.2012.728457

Stone R. & Fehimović, D. (2014). Cuba's cinematic élan vital: Cubanidad and Cubanía as citizenship and sentiment. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 23:3, 289-303, DOI: 10.1080/13569325.2014.922939

Şahin, İ. Gökçe (2019, Eylül 13). Pelin Esmer'le Kraliçe Lear'ı konuştuk: 'Kurtarıcı bekleyen' kadın hikâyesi değil. *Birgün*. <https://www.birgun.net/haber/pelin-esmer-le-kralice-lear-i-konustuk-kurtarici-bekleyen-kadin-hikayesi-degil-268476>

Tunç, M. Şekip. (1947). Bergson'un Felsefesi. Henri Bergson. *Yaratıcı Tekâmül içinde*. (s. III-LII). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Uygun, G. (2019, Kasım 19). Kraliçe Lear umut verecek. *Gazete Kadıköy*. <http://www.gazetekadikoy.com.tr/kultur-sanat/kralice-lear-umut-verecek-h15290.html>