

Araştırma Makalesi Research Article

## Sinema ve Düşünce İlişkisi Üzerine Bir Tartışma: Beden Sinema ve Beyin Sinema

A Discussion on the Relationship between Cinema and Thought:  
The Body Cinema and the Brain Cinema

Serdar Öztürk, Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi, E-Posta: serdar.ozturk@hbv.edu.tr

<https://doi.org/10.47998/ikad.1174359>

### Anahtar Kelimeler:

SineFilozofi,  
Beden Sinema,  
Beyin Sinema,  
Gilles Deleuze,  
Martin Heidegger,  
Düşünce.

### Öz

Gilles Deleuze Sinema II: Zaman-İmge eserinde sinema ve düşünce arasındaki ilişkiyi kendi ürettiği “beden sinema” ve “beyin sinema” kavramlarıyla inceler. Deleuze, düşünceden kaçan şeyin “yaşam” olduğunu ileri sürerken, bedeni merkeze alır. Düşünürün beden kavrayışı, Spinoza’nın “etkileme ve etkilenme gücü” anlamında düşündüğü duygulanım odaklıdır. Bu anlayışta düşünce sadece beyinde gerçekleşen pasif bir faaliyet değildir. Beyin, bedenden; beden, beyinden ayrı düşünülemez. İkisi de eylem merkezleridir. Böylece düşünce, sadece zihinsel bir faaliyet olmaktan çıkar beden yapısı, duruşları, tavırları, jestleri, mimikleri ile bağlantılı hale gelir. Bunun yanı sıra beyin, sadece insan beyni olmaktan çıkar kozmik boyutlarıyla, insan beynini de ağ gibi saran evrensel açıdır. Heidegger’in düşünceye dair kavrayışı Deleuze’ünkiyle benzerdir. Heidegger, düşüncenin bireysel zihinlerde değil, bizzat bedensel faaliyetler ile dışardaki nesnelere arasındaki ilişkide aranması gerektiğini düşünür. Sinema, özellikle modern sinema, bedene dair bu anlayışları ifşa eder. Sinemada bedenler Deleuze’ün ayrımıyla “sıradan beden (the everyday body)” ve “törensel beden (the ceremonial body)” olmak üzere ikiye ayrılır. Beyin ise bireysel beyinler ve kozmik beyinler olarak sınıflandırılabilir. Deleuze, beden ve düşünce arasındaki ilişkiyi modern Avrupa sinemasından bazı örneklerle inceler. Bu makale, Deleuze’ün beden ve beyin sinema kavramlarına dair yaptığı tartışmayı Türk sineması ve dünya sinemasının diğer örnekleriyle daha geniş bağlamda ele almaktadır. İncelemede Heidegger’in ve Kierkegaard’ın bazı metinlerinden ve Spinoza gibi filozoflardan da yararlanılmaktadır. Makale, filmlerin kendi başına felsefe yaptığını ileri süren yaklaşımı benimsemekte, incelemesini bu minvalde yapmaktadır.

### Keywords:

Cinephilosophy,  
The Body Cinema,  
The Brain Cinema,  
Gilles Deleuze,  
Martin Heidegger,  
Thought.

### Abstract

In his work Cinema II: Time-Image, Gilles Deleuze examines the relationship between cinema and thoughts with the concepts of “body cinema” and “brain cinema.” Deleuze argues that what escapes from thoughts is “life” and puts the body in the center. The thinker’s understanding of the body is affective-oriented, which Spinoza thinks of as “the power to affect and be affected.” In this understanding, thinking is not just a passive activity that takes place in the brain. The brain cannot be thought of apart from the body; the body cannot be thought of apart from the brain. Both are action centers. Thus, thinking ceases to be just a mental activity and becomes connected with the body’s actions, postures, attitudes, gestures, and facial expressions. In addition, the brain ceases not to be just the human brain and opens up to the universal, which encloses the human brain like a net with its cosmic dimensions. Heidegger’s conception of thought is similar to Deleuze’s. Heidegger thinks that thought should be sought not in individual minds but the relationship between bodily activities and external objects. Cinema, especially modern cinema, reveals these understandings of the body. The brain, on the other hand, can be classified as individual brains and cosmic brains. Deleuze examines the relationship between body and thought with some examples from modern European cinema. This article deals with Deleuze’s discussion of the concepts of body and brain cinema in a wider context with other examples of Turkish cinema and world cinema. In the analysis, some texts of Heidegger, Nietzsche and Kierkegaard and philosophers such as Spinoza are also used. The article adopts the approach that asserts that films do philosophy independently and analyzes it this way. Bodies in the cinema are divided into two, “the everyday body” and “the ceremonial body,” with the distinction of Deleuze.

Araştırmacı Orcid ID / Researcher Orcid ID : 0000-0002-8240-7298

Geliş Tarihi / Submitted : 12.09.2022

Kabul Tarihi / Accepted : 16.10.2022

Öztürk, S. (2022). Sinema ve düşünce ilişkisi üzerine bir tartışma: Beden sinema ve beyin sinema, (60), *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (60), 93-118, <https://doi.org/10.47998/ikad.1174359>

## Giriş:

### Sinema ve Düşünce İlişisine Dair Sinefilozofik Bir Yöntem Arayışı

Filmlerin düşünce üretimine katkısı olabilir mi? Ya da soruyu daha radikal hale getirirsek, filmler kendi başına düşünce üretebilir mi? Düşünülme-yeni düşünen filmler olabilir mi?

Düşünce denildiğinde ciddilik, rasyonalite, mantık, kavram, genelleme, soyutlama gibi boyutları öne alan bir perspektife sahipsek bu sorulara baştan olumsuz yanıt veririz. Bu tür bir bakış açısı filmlere yönelik genel olarak şöyle bir önyargıya sahiptir: Filmler genel olarak eğlence içeriklidir; film izlemek eğlenceli ve boş zamanları değerlendirici bir faaliyettir. Filmler ile düşünce arasındaki ilişkiyi aramak yerine, düşünce için kitaplar dünyasına veya klasik sanatlara yönelmek gerekir.

Filmlere yönelik böyle bir bakış, sadece sıradan insanlar arasında değil Adorno gibi düşünürler arasında da hakim olmuştur. İlginç olan böyle bir perspektife sahip olanların filmler arasında ayırım yapmamasıdır. Avangard filmler, daha düşünce yönelimli filmler göz ardı edilir. Oysa kitaplar ya da heykel, resim gibi sanatlara gelindiğinde “iyi-kötü”, “nitelikli-niteliksiz” gibi karşıtlıklar üzerinden estetik ya da düşünce boyutlarından ayrımlar yapılır. Adorno örneğinden gittiğimizde düşünür müzik çeşitleri arasında uzun uzun analizler yapar, farklılıklarını inceler, klasik müziğin diğer müziklerden farklı olarak nasıl daha diyalektik düşünümüne uygun olduğunu kanıtlamaya çalışır. Ancak aynı düşünür film veya sinemadan söz ettiğinde böyle bir ayırım yapma gereğini duymaz. Sıradan insan ise böyle kavramsal bir düzeyde ayırım yapma gereğini duymaz. Onun için sinema demek, eğlence demektir, gözlerini ve kulaklarını, bedenini ve zihnini fazla yormadan kendini imajlarla özdeşleştirmek ve kendini onlara teslim etmek demektir.

Kısaca sıradan insan günlük yaşantısının akışında genellikle blockbuster filmlerine, “kitle filmlerine”<sup>1</sup> yöneldiğinde filmlerin onun için basit bir eğlence olarak görülme ihtimali daha fazladır. Sinema, sıradan insanın dünyasında, yoğun iş temposu ve diğer faaliyetler arasında imajlarla özdeşleşerek mevcut dünyanın gerçek koşullarından uzaklaşacak bir anlama sahip olabilir. Gelgelelim kutbun diğer tarafında yer alan, sinemayı sadece basit bir eğlence olarak düşünenler değil de onda ciddi düşünsel öğeler olabileceğini ileri süren filozoflar ve sosyal bilimciler arasında da genel yaklaşım sıradan insanın filmlere verdiği manayı radikal biçimde zorlayacak unsurlar barındırmaz. Bu çizgide yer alan düşünürlerde hakim anlayış, bazı filmlerin felsefede veya sosyal bilimlerde tartışılan kavramları ve teorik argümanları somutlaştırmasıdır. Filmler, sadece araçsal bir değere sahip olabilir. Hiyerarşinin tepesinde yazılı kuramlar, kavramlar, argümanlar yer alır. Böyle bir varsayımla hareket edildiğinde sosyal bilimcilerin film analizleri de filmleri kuramsal kavram ve teorileri ete kemiğe büründüren araçlar olarak görmenin ötesine geçmez.

Oysa sinemanın ilk yıllarında hem film üreten hem de bunun teorisini yapan filozof-yönetmenler sinema ve düşünce ilişkisini tartışmışlar ve düşüncelerini Jean Epstein veSergei Eisenstein örneğinde olduğu gibi filmlerinde uygulamaya çalışmışlardır.

1 Filmleri kitle, melez ve düşünce olmak üzere üçe ayırmanın mümkündür. Burada kullanılan kitle filmleri günümüzün egemen sinemasına gönderme yapmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. S. Öztürk, Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe (Ankara: Ütopya, 2020, 2. Basım). Ayrıca “Sinema ve Felsefe İlişkisi Üzerine”, SineFilozofi, (3), 177-198.

Keza Béla Balázs, André Bazin gibi film yapmayan film eleştirmenleri de sinemanın düşünsel yönüne dair filmlerin kendi karakteristik özelliklerinden yola çıkan analizler yapmışlardır. Ancak Özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra Deleuze'ün “modern sinema” olarak nitelendirdiği sinemayla birlikte sinema ile düşünce arasında *doğrudan bir ilişki* ilgi ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunda elbette modern sinemanın kendi karakteristik özelliklerinin de etkisi vardır. Klasik sinemadan belirli yönleriyle farklı olan modern sinema, makalenin ilerleyen bölümlerinde tartışacağımız üzere, düşüncenin genel modları içinde *düşünceden kaçan, düşünülmeveni dahi düşünen* özelliklere sahiptir.

Düşüncede düşünülmeveni düşünen böyle bir sinema, filmlerin de kendi operasyonlarıyla kendi tarzında yeni ve yaratıcı düşünceler üretebileceği anlamına gelebilir. Bu çalışmanın temel savı bu zeminde kurulmuştur. Filmler kendi başına felsefe ya da düşünce üretebilir.<sup>2</sup> Bu makale, bu perspektifi Deleuze'ün “beden-sinema” ve “beyin-sinema” kavramlarını merkeze alarak inceleyecektir. Bunu yaparken bazı filmlerden ve teorik tartışmalardan yararlanılacak, filmlerin kendi başına nasıl felsefe yapabileceği sinema ve düşünce ilişkisi bağlamında tartışılacaktır.

Tartışmayı ilerletebilmek için sinema ile düşünce ilişkisi üzerine nasıl bir yöntemi izlediğimizi açıklığa kavuşturmak gerekiyor. Bu çalışmada sinemaya dair temel yaklaşım, *SineFilozofik* yaklaşımdır. Bu yaklaşım, filmlerin kendi başlarına ve kendi tarzlarında felsefe ya da düşünce üretebileceğini savunmaktadır. Filmlerin kendi başlarına felsefe yapabileceğini genelleştiren kavramlar arasında farklılıklar vardır. Örneğin Daniel Frampton “filmozofi” kavramını (2013) Thomas Wartenberg (2007) ve Tal Shamir (2016) “sinematik felsefe” kavramını tercih ederler. Ancak düşünürlerin kavramlara yükledikleri anlamlar arasında da bazı farklar bulunur; örneğin Wartenberg, sinematik felsefe kavramı ile filmlerin aynen yazılı felsefe gibi kendi başlarına felsefe üretebileceğine inanmaz; referans noktası yazılı felsefedir; daha doğrusu düşünüre göre felsefedir. Çünkü Thomas Wartenberg, Robert Sinnerbrink (2011) gibi sinema filozoflarının çoğunluğu “felsefe” ile “sinema”yı birbirinden tamamen kopuk iki ayrı alan gibi düşünürler. Felsefe bu tartışmalarda altı yoğun çizilmese bile yazılı medium ile eşitlenir; yazısız felsefe olmayacağı ileri sürülür. Mantık, rasyonalite, ciddilik, ağır teorik, soyut ve kavramsal tartışma, genelleştirme felsefenin olmazsa olmazı olarak kabul edilir. Sanatın ve özelden sinemanın felsefenin bu özelliklerinden yoksun olduğu varsayılır.

Tal Shamir'in “sinematik felsefe” kavramına yüklediği anlam daha radikaldir. Katıldığım bu yaklaşıma göre felsefe üç türlü yapıdır: yazılı, sözlü ve sinematik. Felsefe Antik Yunan'da Agora'da sözlü başlamıştır. Sokrates Atina'nın gençleriyle diyaloglar

---

2 Filmlerin kendi başına düşünce yaratabileceğine dair fikirler son yıllarda yaygınlaşmıştır. Bu konudaki düşünceler için *Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe* kitabına bakılabilir. Filmlerin kendi başına kavram yaratımını katkıları konusundaki somut örnekler için şu çalışmalara bakılabilir. “Sinematik Felsefenin Pazaryeri: Yeşilçam”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 15* içinde, Yay. Haz. Deniz Bayraktar, s. 93-111, İstanbul: Bağlam, 2019; “Sinema ve Felsefe İlişkisi Üzerine”, *SineFilozofi*, S. 3, s. 177-198, 2016; “Platonik Mağarayı Kristalleştiren Anti-Platonik Mağara: Uyumsuz Adam'ın Kristal Yüzlerinde Sinematik Felsefi Yolculuk”, *İletişim Kuram ve Araştırma*, S. 49, s. 139-152, 2019; *Kristal-İmajın Yüzlerinden Kıyameti İzlemek: Yol Kenarı* (2017), *Araf'ta İmgeler*, Der. Ahmet Oktan, Murat Aytas, s. 113-137, İstanbul: Doruk, 2019). “Sinematik Felsefe: Homo Faber Filmyle Anti-Elektra Kavramına Ulaşmak”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, S. 47, s. 43-64. Bu çalışmalarda filmlerdeki imajlardan yola çıkarak “anti-elektra”, “anti-platonik mağara”, “sineaşk” kavramları önerilmiştir.

vasıtasıyla düşünceyi üretmiş, daha doğrusu gençlerdeki düşüncenin doğmasına “ebelik” yapmıştır. Platon bu diyalogları kendi yorumları ve düşünceleri ile yoğurarak yazıya geçirmiştir. Bundan sonra da yazısız felsefe yapılamayacağı varsayılmıştır. Artık düşüncenin aktarılması için gerekli olan kanal, ortam yani kısaca *medium* ile *düşüncenin kendisi* birbirine karıştırılmaya başlanmıştır. Shamir’in argümanına göre 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan yeni *medium* olan sinema, Antik Yunan’da sözlü felsefe yapanların yazılı felsefeye mesafeli bakmaları gibi, bu defa yazılı felsefe yapanlar tarafından yargılanmıştır. Bu varsayıma göre sinemadaki imajlar duygulara, duygulanıma seslenir; bunun düşünceyle ilintisi yoktur. Tam tersine imajlar, mağara alegorisindeki gölgeler gibi yanılsatıcı unsurlar barındırır. Başından beri felsefenin (yazılı felsefenin) kaçınmak istediği imajlar sinemada yeni örneğiyle karşımızdadır; felsefe imajlar üzerine düşünebilir ama imajların bizleri gerçeklikten, mantıktan, rasyonaliteden uzaklaştırıldığını unutmadan, bunu dikkate alarak.

Frampton’un “filmozofi” kavramı her ne kadar filmleri, filmlerin kendi epistemolojik ve ontolojik özgünlüğünü merkeze alsan bile bu çalışmada iki nedenden dolayı filmozofi’nin kullanılması tercih edilmemiştir. İlki, Frampton’un *medium*’un temel özelliklerini dikkate alacak bir çerçeveyi geliştirmemesidir. Frampton, çalışmasında sürekli olarak “filmler düşünür”, “filmler bizlere bir şeyler yapar” argümanları etrafında filmlerin estetiğini yazılı felsefi bazı kavramlarla ilişkiye koyan bir yöntemi takip eder. Frampton’un *Filmozofi* kitabının genel dokusunda Deleuze’un sinema kitaplarındaki düşüncelerinin bazı noktalarıyla detaylandırıldığı gözlenir. Kavramın tercih edilmemesinin ikinci nedeni, “sinema” yerine “film” kavramının merkeze alınmasından kaynaklanmaktadır. Filmozofideki film kavramı hem film şeridinde hem de sinema yani hareket-imaj ürününe gönderme yapar. Oysa sinema, sinemanın özünü bize ileten bir kavramdır: eşit aralıklardan oluşan imajların ayrıcalıklı bir hareket olmaktan çıkıp herhangi-bir-hareket olarak saniyede 24 (daha önce 18’di) kare olarak akması. Sinemanın özü olan Deleuze’un ısrarla belirttiği üzere “hareket-zaman blokları”dır. Felsefe nasıl kapsayıcı bir kavramsa, sinema da filmi de içeren kapsayıcı bir kavramdır. Bu nedenle sinema ve felsefe ilişkisini film sözcüğünü köken kavram kullanmak yerine sinema kavramından başlatmanın daha yerinde olduğu düşünülmektedir. Üstelik SineFilozofi “sinema ve felsefe” ibaresindeki “ve” bağlacını da kaldırmakta ve bir *medium* olarak bizzat sinematik imajları odağa almaktadır. Bu kavram, sinematik imajların bizatihi kendisinin düşünce ürettiğini, felsefe yaptığını iddia etmektedir.

Kavramın literatürdeki ilk görünümü *SineFilozofi: Kurosawa’nın Düşler’inde SineFilozofik Bir Yolculuk* kitabında 2016 yılına rastlamaktadır. Aynı yıl yayınlanmaya ve başlanan uluslararası bir dergi olan *SineFilozofi* bu yaklaşıma uygun makaleler yayınlamaktadır.

SineFilozofi ne demektir? Sözlü felsefe sözle, yazılı felsefe yazıyla yapılırken SineFilozofi imajla yapılır. Sinemadaki imajlara kısaca *sine-imaj* diyebiliriz. Sine-imaj, Deleuze’un sinema kitaplarının başlığını oluşturan “hareket-imaj” ve “zaman-imajı” da kuşatan daha kapsayıcı bir terimdir. Hareket-imaj klasik sinema filmlerindeki imajken, zaman-imaj modern sinema filmlerinin imajıdır. Ama nihayetinde her iki sinema türündeki imajlar, kadraj, plan, kamera hareketi, açısı ve montajla üretilen sinematik imajlardır.

Sine-imağın genel olarak sinemadaki imajlara uygun düşen bir kavram olduğunu düşünmekteyim.<sup>3</sup>

Sine-imağlarla modern sinemada yoğun düşünce, klasik sinemada yoğunluğu daha az düşünce üretilir. Sine-imağlar görüntü, ses ve yazı bloklarından oluşur. Bu üçünü kompoze eder, iç içe geçirir. Sinemadaki ses, örneğın bir felsefe dersinde öğretmenin ve öğrencinin ürettiğı felsefi sestten farklı bir sestir; Godard'ın *Vivre Sa Vie* (1962) filminde gerçek yaşamda da felsefeci olan bir felsefe profesörünün kafede Nana'ya yaptığı konuşmada olduğu gibi o ses "sinematikleşir", sinemanın kendi tarzına, ontik yapısına, kompozisyonuna uygun "sine-ses"<sup>4</sup> haline gelir. Tıpkı görüntünün dönüşmesi gibi ses de sinemanın kendine özgü dünyasında dönüşür. Fiili hayatta gözlerimizle yaptığımız görme ile sinemada kameranın, kamera hareketlerinin, açısının, montajın yaptığı görme arasında büyük farklar bulunur. Sinemada kamera hareketleri, açısı, montaj, kadraj, plan, ışık, renk, ses, müzik vs. tüm elemanların bir araya getirilmesini *sine-operasyon* olarak tanımlamaktayım. Nihayetinde sinemadaki sine-operasyonlar, varlığı kendinde olduğu haliyle görmemize yardımcı olur; bu sayede verili gözlerimizin ötesinde Deleuze'un kavramsallaştırdığı "evrensel varyasyona" (variation of the universe) doğru ilerleriz. Gözlerimizle yaptığımız görme, verili, ampirik gözlerle yapıldığından Bergson'un eserlerinde ısrarla aldığını çizdiği eksilteli bir görmedir çünkü görmeyi kendi ilgi ve çıkarlarımız ekseninde küçültür. Oysa sine-operasyonlar bizlere bir şeyi kendinde olduğu haliyle gösterebilir; bu durumda büyük bir ifşa başlar: kendi ilgi ve çıkarlarımızın ötesinde varlığın kendinde olduğu haliyle görüş. Bir tür temaşa hali. Keza, sinemada görülen yazı da sinemanın operasyonlarıyla dönüşür, *sine-yazı* haline gelir. Ne demektir bu? Godard'ın filmlerini hatırlarsak, zaman zaman ara yazılarla karşılaşırız. Görüntü ve ses blokları devam ederken birden bir kesme ve ara yazı. Bu yazı, kitabı bir yazı değildir artık; görüntü ve sesi bazen koparan, bazen onu tamamlayan sinematik bir yazıdır.<sup>5</sup>

O halde üç tür felsefe yapma biçiminden söz edebiliriz: sözlü felsefe, yazılı felsefe ve SineFilozofi. Sözlü felsefe sözle, yazılı felsefe yazıyla, SineFilozofi sine-imağlarla yapılır. Bu üç felsefe yapma tarzı, büyük "D" ile başlayan "Düşünceye" veya büyük "F" ile başlayan "Felsefeye" ulaşmanın farklı modlarıdır. Spinoza felsefesinde "öz" ile "nitelik/sıfat" ayrımını hatırlarsak belirttiğimiz bu husus daha açık olabilir. Spinoza düşüncesinde her şey tek bir "öz"ün görünüşleri, ifadeleridir. Benim yaptığım ayrıma göre "öz", felsefe ya da düşüncedir. Sıfatlar/nitelikler ise sözlü medya, yazılı medya ve kendisi kendi başına medya olan sine-imağdır. Bu üç medium Düşüncenin uzanımlarıdır. Her medium Felsefeye ya da Düşünceye farklı ve özgün erişim temin eder. Yazılı sözcükle felsefe yapmak demek olan yazılı felsefenin sine-imağlarla yapılan SineFilozofi'ye ve sözcüklerle yapılan sözlü felsefeye üstünlüğü yoktur.

İlginç bir şekilde çoğu felsefeci filmlerin sadece felsefi fikirlerin somutlaşmasına yardımcı olacağını kabul ederler ancak örneğın Antik Yunan'da Sokrates'in ve Platon'un

3 Bu konudaki ayrıntılı tartışma için "Cinephilosophy A New Way Of Doing Philosophy" başlıklı konuşmaya bakılabilir. <https://www.youtube.com/watch?v=5VrXR9nnqSs>

4 "Sine-ses" üzerine Türk sineması bağlamında üretilmiş son yıllarda özgün çalışmalardan birisi için bkz. Arısoy, E. (2021). "Türk Sinemasında Ses-imağın Sinematografik Anlatıdaki Yeri 2000-2018", Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Hacıbayram Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

5 Deleuze (2021: 227-228) Godard'ın filmlerdeki ara yazıları Aristo'nun kategori kavramıyla ilişkilendirir. Bu ara yazılar filmdeki problemleri belirten kategorilere gidişe geçit verir. Örneğın *Herkes Başının Çaresine Baksın*'ın ara yazıları dört büyük kategoriye gönderme yapar: "Hayali", "Korku", "İş", "Müzik". Yazılı kelimeler kategoriyi belirtirken, görsel imge de serileri oluşturur.

söz ve yazı arasındaki ilişkiye dair bakışlarını tartışmazlar. Sokrates Agora’da felsefeyi sözlü yaparken bu diyaloglar sonradan Platon tarafından yazıya geçirilmişti. Eğer filmler de sadece yazılı yapılan tartışmaları illüstre eden bir araçsa, Platon’un eserlerini Sokrates’in görüşlerini illüstre eden araçlar olarak mı göreceğiz? Bu durumda Platon, Sokrates’in sözlü görüşlerini yazıya aktaran bir yazman mıdır? Platon’un eserleri Sokrates’in diyaloglarının kopyasından, temsilinden mi oluşuyor? Her felsefeci tereddüt etmeden Platon’un kendi başına felsefe yapan bir düşünür olduğunu kabul eder. Kimse Platon’un yazılarını Sokrates’in sözlü diyaloglarının basit bir temsili olarak görmez. O halde bir fikrin yazılı felsefede olması ama sine-imağların yazılı felsefeye paralel olarak o fikri kendi tarzı ve olanaklarıyla işleme niçin basit bir illüstrasyon olsun?

Bu yazıda bu tartışmaya ayrıntılı girilmese bile yine de bir hususun özellikle altının çizilmesinin gerekli olduğunu düşünüyorum: her medyanın kendine ait sınırlılıkları ve olanakları vardır. Her medya kendi tarzında ve kendi araçlarıyla felsefi düşünüşe farklı katkı sağlar. Örneğin yazılı medya kavramlar ve rasyonel tartışmalarla felsefe yapmaya daha müsaittir. Sine-imağlar ile bir fikri duygulanımsal ve duygusal boyutlarıyla ele almak kolaydır. Sine-imağlar temelde duygulanımsaldır: sine-imağlar bedenlerimize dokunur, bizler duygusal ve duyumsal olarak sine-imağlarla yoğun etkileniriz. Bu durum duygunun ve duygulanımın rasyonaliteden, mantıktan tamamen kopuk olduğu anlamına gelmez. David Hume, Spinoza, Nietzsche, Kierkegaard, Deleuze, Guattari bu hususun altını çizmişlerdir. Çekim, kadraj, kamera açısı, kamera hareketi, montaj gibi sine-operasyonlar izleyicinin rasyonel zihninden ziyade kalbine ve duyularına daha doğrudan seslenir. Filmler dünyayı görmemize ve deneyimlememize direkt etki eder. Filozof yönetmenler arasında yer alan Orson Welles, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa, Andre Tarkovsky, Stanley Kubrick, Alfred Hitchcock, Joseph Losey, Robert Bresson, Jean Luc Godard, Louis Bunuel bir düşüncüyü deneyim olarak nasıl yaratacaklarını bilirler. Yazılı medyada düşünceler zihnin soyutlaşmaları olarak kalırlar; ancak sine-imağlarda fikirler bedenin algılanımlarının duyumlarıdır. Bunun anlamı sinemanın bir fikri duyumsal deneyimle bir araya getirebildiğidir.

Sadece yazıyla yapılan argümantasyon ve mantığa dayalı ciddi, soyut, genel tartışmalarla düşüncenin sadece bir yanına ulaşma imkanı doğar. Nietzsche’nin Apollon ve Dionysosa dair analizlerini hatırlarsak sadece Apollon düzeyinde kalırız. Ne var ki tutku, pathos, duygu, duygulanım olmadan düşüncenin el altında olduğunu düşünmek sadece inanmak isteyebileceğimiz ancak gerçekleşmeyen bir varsayım olarak kalır. Burada sanat ve çalışma özelinde belirtirsek sinema yardımı koşar: yazılı felsefenin merkezde olduğu kavramsal boyuttaki düşünce bir tarafta, sanatın ve özelde sinemanın merkezde olduğu duygulanım düzeyindeki düşünce diğer tarafta, her ikisi de Deleuze’ün “Kaos” olarak nitelendirdiği bir düzleme geçici de olsa set çekmeye çalışır. Düşünce, kavramsal ve sanatsal modlarıyla kaosla kapışır.

O halde farklı düşünme tarzları ile Düşünceye daha fazla yaklaşılabilir; en azından Düşünce soyut ve dondurulmuş bir kavram yerine, canlı, oluş halinde, kendinde olduğu haliyle bir anlık bir parıltı, ışığa da olsa yakalanabilir. Hatta, soyutlaştırılmış ve geliştirilmiş hayatımızda düşünceden kaçan yaşam, sanatsal düşünüşle yazılı filozofik düşünüşün ve bilimsel düşüncenin işbirliği ile ifşa edilebilir.

Bu ifadeler, bu çalışmada düşünceye yönelik yaklaşımımızın ne olduğuna dair ipuçlarını da vermektedir. Yazılı felsefenin en kadim sorularından birisi “düşünmek nedir?”dir. Aristo, insanın diğer canlılardan ayıran en temel özelliğin “akıl” olduğunu savunurken, bu aynı zamanda akıl ile düşünceyi eşitlemiştir. Oysa bu çalışmada düşünülen düşünme, akıl ile eşitlenmeyen, bilim ile eşitlenmeyen, yazılı felsefe ve sanatla eşitlenmeyen bir düşüncedir. Bu tarz bir düşünce için öne çıkarılması gereken iki unsur vardır: “beden” ve “beyin”. Sinema ve düşünce ilişkisinin “beden” ve “beyin”i dikkate almadan kurulması mümkün değildir.-

Fiziksel bedenimiz ve beynimizi farklı tipte felsefi platformların (sözlü platform, yazılı platform, sine-ımağ platformu) işbirliği ile hissetmek ve anlamak daha kolaydır. Sözlü, yazılı veya sine-ımağ platformlar beden ve beyni belli konumlanma noktalarından görmemize yardımcı olur. Yazılı felsefe, kendisini saf felsefe olarak ilan ettiğinde beden ve beyin kavramsal tarzda kavranabilir; ancak bu tarz bir felsefe ile bedene dokunulamaz ve zihindeki pathoslara erişilemez. Bu nedenle yazılı felsefeyi akademik fildişi kulesinden Agora’ya, Pazaryeri’ne indirmede sinema elverişli bir medium olabilir. Sinemayı, “Pazaryeri’nin Felsefesi” ve “Pazaryeri’nin Sanatı” olarak değerlendirmekteyim. Görme ve işitebilme gücüne sahip olan herkes filmlerdeki düşünceye erişebilir. Bu nedenle sinema, felsefe yapmanın demokratik bir biçimidir.

Bu makale, filmlerin yarattığı beyin ve beden merkezli düşünmenin kendine ait tarzı üzerine düşünmektedir. Çalışma, yazılı felsefedeki değişik kavramlar ve farklı filmlerden yararlanarak Deleuze’ün “beden sinema” ve “beyin sinema” olarak kavramsallaştırmasını Türk ve dünya sinemasından değişik filmlerle değerlendirmektedir. Değerlendirmede farklı filozoflar da analize katılmakta, Deleuze’ün argümanları biraz daha zenginleştirilmeye ve geliştirilmeye çalışılmaktadır.

### **Düşünme ve Beden İlişkisi Üzerine Düşünmek...**

Gilles Deleuze *Sinema II Zaman İmge* (2021) kitabında düşünceden kaçan şeyin aslında “yaşam” olduğunu düşünür. “Düşünülmeyene” erişmek, “yaşama erişmek”tir (231). Bu noktada Aristo’nun “düşünen bir hayvan” tanımını burada artık farklı bir yöne doğru çatallanır: beden. Yaşama ulaşmak için önce bedene dalmak gerekir. Beden ısrarla düşünceden kaçan şeyi, yani yaşamı düşünmeye zorlar. Deleuze açıkça sıralamayı ters yüz eder: artık yaşam düşünce kategorilerinin huzuruna çıkarılamaz; daha ziyade düşünce “yaşam kategorilerinin içine fırlatılacaktır.” Yaşam kategorileri bedenın tavırlarından, duruşlarından oluşur (231). Spinoza bir bedenın ya da cismin ne yapabileceğini henüz bilmediğimizi ileri sürdüğünde aslında Deleuze’e düşünce bağlamında büyük bir saha açar. Eğer bedenın ne yapabileceğini, neye gücü yeteceğini bilmiyorsak, düşünmek o halde bedenın neye muktedir olabileceğini, tavırlarını, duruşlarını ve kapasitesini öğrenmekten geçer (Deleuze, 2021: 231).

Deleuze’ün düşünmenin bedenın gücü ve kapasitesi ile kurduğu bu ilişkinin bir benzerini daha önce Heidegger’in biraz farklı bir bağlamda da olsa kurduğunu görüyoruz. Düşünür öncelikle düşünmeyi bilmediğimiz, öğrenmeye çalışıyor olduğumuzu ısrarla

vurgular. *Düşünmek Ne Demektir* (2020) kitabında Heidegger, düşünmeyi öğrenmeye çalışmayı marangoz çırağı örneğinde açıklar:

“Örneğin bir marangoz çırağı, yani dolaplar ve benzer şeyler yapmayı öğrenen biri, öğrenirken sadece aletlerin kullanımındaki becerisini talim etmiyor. Sadece imal etmesi gereken eşyaların kullanımında olan şekilleri ile de tanışmıyor. Şayet gerçek bir marangoz olursa her şeyden önce kendini farklı ağaç türleri ve onlarda henüz uykuda olan suretler ile bir denklige getirir; kendini, özünün gizli yüklemiyle kendini insanın ikametine taşıyan ağaç ile bir denklige getirir. Hatta bütün el zanaatları ağaca dair bu bağlamı taşırlar.” (2020: 29).

Heidegger’in vurgulamak istediği düşünmenin dolap yapmaya benzer bir şey olmasıdır. Bir tür el-zanaatıdır. Buradaki el ise işlevsel bağlantılarından sıyrılmış bir eldir. Diğer başka hayvanların, örneğin maymunların da elleri vardır ancak burada el bedensel bir kavrama organının daha ötesinde ağaç bağlamıyla uykudaki güçleri yakalayan, dönüştüren, düşünen bir canlı eldir. Film üreten el de marangoz gibi farklı düşüncelere imza atar. Deleuze Bresson’un filmleriyle daha önce olmayan bir fikir yarattığını söyler: ilgisiz mekan parçacıklarından, önceden belirlenmemiş, düşünülmemiş mekan yaratma. Deleuze bunu yaratanın Bresson’un “el”i olduğunu belirtir. Ne felsefe, ne de kuram bu birleştirmeyi yapan şeyler değildir. “Bresson’daki mekân tipi kenardaki elin sinematografik bir değer kazanışıdır” (Deleuze, 2003: 24). Beden düşünür.

O halde düşünmek, soyut bir zihinsel sürece indirgenecek bir kavram değildir; bilakis son derece canlı ve öğrenmeye çalışan bir beden duruşları, tavırları, güçleri ve eylemleriyle ilintilidir. Deleuze’e göre düşünmeyi anlamak istiyorsak onu yaşam kategorilerinin, yani bedensel duruşların huzuruna çıkarmalıyız. Buna benzer bir ifadeyi Heidegger şöyle açıklamıştır:

“Mesela, yüzmenin ne “demek” olduğunu hiçbir zaman yüzme hakkında yazılmış bir makaleden öğrenmeyiz. Yüzmenin ne olduğunu bize ancak akıntıya atlamak söyler. “Düşünme ne demektir?” sorusu hiçbir zaman, düşünme hakkında bir kavramsal belirleme veya bir tanım öne koyarak ve onun içeriğini gayretle yayarak cevaplanamaz.” (2020: 35).

O halde düşünmek, öncelikle bir beden ne yapabilir? sorusuyla doğrudan ilintilidir. Düşünmek, bir bedenin neler yapabileceğini öğrenmektir. Öğrenmek ise, kavramların öğrenilmesi demek değildir; öğrenmek bizzat işlevsel bağlantılardan sıyrılan, çırak marangoz örneğinde olduğu gibi eli ağaca daldırmak, yüzme örneğinde olduğu gibi akıntıya atlamaktır. Öğrenmek, bedenin tavırlarını, duruşlarını, pozlarını içeriden yakalamaya çalışmak, onunla hemhal olmaktır.

Sinema, işte bu öğrenme sürecinde yanı başımızda durur. Düşünüyor olduğumuzu varsaydığımız çağımızda aslında düşünceden kaçan yaşamı düşünmeye zorlamada sinema, bedenleri yaşama daldırır. Bir beden uykusunda, rüyalarında, sarhoşluğunda, çabalarında, mücadelesinde, dirençlerinde neler yapabilir? Sinema bunları ifşa eder.

### ***Sevmek Zamanı Düşünmek Zamanıdır...***

“Ben sana değil, senin resmine aşığım. Lütfen resimle benim arama girme.” Metin Erksan’ın *Sevmek Zamanı*’nda (1965) Halil’in Meral’a söylediği bu ifade bunu söyleyen “beden” (Halil’in bedeni) ve ona muhatap “öteki beden”in (Meral’in bedeni) duruşları,



tavırları, bekleyişleri, sabırları gibi görsel yönleriyle duyu-motor mekanizmamızı bozar. Arızalanma başlar. Bildiğimizi zannettiğimiz bedenin neler yapabileceğini hiç de bilmediğimiz ortaya çıkar. Bu anda Spinoza'nın "bir bedenin neler yapabileceğini halen bilmiyoruz." ifadesini hatırlarız. Aslında henüz düşünmüyoruzdur, Heidegger'in dediği gibi "Düşündürücü çağımızda en-düşündürücü-olan, henüz düşünmüyor olmamızdır." (2020: 20). Filmde bir boyacı olan beden (Halil) aşına olduğumuz bir boyacı bedeninin tavırlarını, duruşlarını göstermemektedir; bir tür uyku halindedir bu beden, mummyayı andırır. Ve bu sarhoş, melankolik, uyku halindeki uyanıkgezer beden, Meral'in resmini saatlerce temaşa etmektedir. Saatlerce olan bu temaşa Meral'in resmini sıradan bir kopya olmaktan çıkarmaktadır. Resmin virtüel gerçekliğinde izler aktüel gerçekliğe taşınmaktadır. Halil'in temaşası Meral'in resmini kendine münhasır bir "beden" haline getirmektedir. İnsan-beden ve resim-beden karşı karşıya birbirlerini izlemektedirler. Resmin kendisi de bir bireydir bu halde. Karşısındaki insan-bedene kuvvet uygulamakta, onu içine çekmektedir.

Bu bedenleri izleyen üçüncü göz, resmin fiziksel gerçek hali olan "öteki-beden" yani Meral'in bedeni tuhaf bir kıskançlık içinde Halil'den kendisini virtüelden aktüelleşmeye taşımayı talep etmektedir. Resim-beden, Halil'in nazarında asıl bedendir, gerçek bedendir, aktüel bedendir. Halil, resim-beden karşısında saatlerce düşünmektedir; ancak bu düşünme günlük yaşamda kullandığımız bir düşünme değil; Heidegger'in belirttiği "kendini geri çekenin çekiminde" (2020: 32) olan bir düşüncedir. "Kendini gere çekenin çekiminde" olan bir düşünce ne demektir?

Yukarıda Heidegger'in iddiasını tekrar belirtirsek bizi içine çeken bu düşünce halinin ne olduğunu somutlaştırabiliriz. Düşünürün iddiasına göre çağımızda en-düşündürücü-olan, bizim henüz düşünmüyor olmamızdır. Ancak bizim henüz düşünmüyor olmamız bedenin veya zihnin düşünceye yönelmemesinden ziyade, bizzat düşüncenin kendini geri çekmesiyle doğrudan bağlantılıdır. Düşünürün kendi deyimiyle "o en-düşündürücü-olan kendini bizden geri çevirmekte(dir) ve hatta ezelden beri insandan geri çevirmiştir." (2020: 32). İnsan ne zaman düşünür sorusunun yanıtı yine düşünür tarafından şöyle verilir:

İnsan kendini geri çekenden her ne kadar uzakta olursa olsun, geri çekim her ne kadar perdelenmiş olursa olsun, bu çekimde olduğu zaman düşünür. Sokrates hayatı boyunca ölümüne dek kendini bu çekimin çekim rüzgarına koymaktan ve kendini orada tutmaktan başka bir şey yapmadı." (2020: 32).

*Sevmek Zamanı*'nda boyacı Halil'i içine çeken resim-bedenin yaptığı da budur: Halil, Meral'in resminin çekim kuvvetinin tesiri ve kuvveti altında kendini salmış, düşünmektedir. Düşünürken kameranın bize gösterdiği temaşa halindeki duruş, sigara yakma ve tütürme, açığı ve karşı açığı çekimlerle resim-beden ve insan-beden arasındaki karşılıklı bakışmalar, Halil'in resim-bedenin bakışı altında erimesi Halil'in bir tür *düşünür-beden* halinin kategorileridir. *Halil, kendisini çekene karşı gelmemiş, tam tersine resim-bedenin bakışına yanıt vermiş, kendini resim-bedenin çekim gücüne serbest bırakmıştır.*

Burada bir sessizlik, sükunet, karşılıklı temaşa vardır. Nietzsche *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'te düşünmenin düşünmüş olduğu şeyi söylemesinin sükûta olabileceğine dair işaretler verir: "En sessiz sözlerdir, fırtınayı getiren. Güvercinin ayaklarıyla gelen düşünceler dünyayı yönetiyor" (1970: 165.) Kierkegaard'ın *Kırdaki Zambak Çiçeği*

ve *Gökteki Kuş* (2020) metnindeki temel savı da düşünmenin bir bekleyişte, temaşada, sessizlikte olduğu gibi yaşanabileceğidir. Filozof, baharın gelişini zambak çiçeğinin ve kuşun sessizlik içinde karşılaşmasını onları konuşurarak yapar. Zambak çiçeği şöyle der:

“Ah siz, basitliğin derin düşünceli efendileri, konuşurken böyle ‘anları’ deneyimlemek mümkün değil mi? Hayır, an sadece sessizlikte deneyimlenebilir. Konuşma edimiyle, ağızdan çıkan tek bir sözcükle an kaçırılır. An, sessizlikte var olur sadece. Bu yüzden insan, anın ne zaman geldiğini, onu nasıl kullanması gerektiğini nadiren anlar, çünkü sessiz kalmayı beceremez. Susup bekleyemez, anın ona asla gelmemesinin sebebi bu olmalı muhakkak.”

Kierkegaard’a göre insanlar bir türlü susmayı beceremez, bu nedenle de acıyı veya sevinci hep bir fazla veya az yaşar. Sözcükler acıyı veya sevinci ya fazlalaştırır ya da azaltır. Oysa anı olduğu gibi deneyimlemek ancak sessizlikte yaşanır. Boyacı Halil’in resim-beden karşısındaki deneyimine benzer bu hal: Resmin saatlerce sessizlikte resmin Halil’in huzuruna gelmesi ve de Halil’in resmin huzuruna gelmesi...

Sessizlikte bu an nasıl bozulur? Fiziksel Meral devreye girdiğinde yani üçüncü eleman devreye girdiğinde. Meral bu deneyimi bozduğunda Halil huzursuz olur. Halil sanki çığlık atmak isteyen bir bedensel duruşa yerleşir. Düşünme Nietzsche’nin dediği gibi hiçbir zaman bağırma ile düşünmüş olduğu şeyi söyleyemez. Ancak eklemek gerekir ki Nietzsche insanların uyanması için *önce* bağırma gerektiğini düşünür. Nitekim özellikle *Böyle Buyurdu Zerdüşt*’ten sonraki metinlerinde bağırma çok sık rastlarız. Elbette yazıdaki çığlıkla sinemadaki çığlık birbirinden farklıdır. Sinemadaki bağırma, çığlık tüm sinematik kompozisyonlarıyla kendisini ifşa eder. Halil’in durumunda olduğu gibi bağırma bedensel semptomlara yerleşir. Gerçekte bir bağırma duymasak bile Meral ortaya çıktıktan ve resimle Halil arasına girdikten sonra Halil’in Meral’e bağırma istediği bedensel tavırlarından hissedilir. Ancak süreç içinde Meral’in emeği sonunda başardığı aşkı, son bakışta aşkı, Halil’i giderek yumuşatır, Halil kendisini oluşa bırakır ve sessizlik içinde Meral’i teknede karşılar. Meral’in resminin karşısındaki sessizliğinin benzeri bu defa fiziksel Meral karşısında yaşanır. Halil’in resim karşısında huzura gelmesi ve resmin Halil’in karşısında huzura gelmesiyle yaşadığı ilk düşünme anından sonra ikinci bir düşünme anıdır bu.

O halde düşünmek, mantığın, kuru kavramların içine hapsedilemeyecek kadar yaşamla iç içe olduğu bir kavramdır. Belki de düşünmeyi tanımladığımızda elimizden kayabilir. Sinema, bir sinematik deneyimi yaşattığı anda düşünceyi deneyim halinde yaşarız. Estetik olanın, pathosun düşünceyle bağlantısı bazı şairler, filozoflarca da vurgulanmıştır. Örneğin Heidegger, Hölderlin’in bir şiirinden de yararlanarak kendisini gizleyen hakikatin açığa çıkarılmasında *güzelliğin* önemine dikkat çeker. Kendini-gizleyenin ifşa edilmesi, onu bir pırıltı, bir ışımaya gibi görebilmek Badiou’nün paradigmatik-dil olarak belirttiği<sup>6</sup> günlük dil ile pek mümkün değildir. Paradigmatik-olmayan dil yani şiirsel dil hakikati kendi güzelliği içinde anlık da olsa görmemize izin verebilir. Hölderlin’in şiirinde Heidegger’in altını çizdiği mısra şudur: “Kim en derini *düşündü*, *sever* en canlı olanı.” (2020: 35). “Düşündü” ve “sever” kavramlarının altını Heidegger özellikle çizer. Sevmek ile düşünmek arasında doğrudan bağlantı vardır. Metin Erksan’ın filminde olduğu gibi *Sevmek Zamanı Düşünmek Zamanıdır*.

6 Bu konuda ayrıntı için bkz. Öztürk, S. (2020) <https://trtakademi.net/koronavirus-kategori/iletisim-felsefesi-acisindan-koronavirus-salgini-uzerine-dusunmek/>

Lütfi Ömer Akad'ın *Vesikalı Yarım* (1968)'de manav Halil'in düşünmeye başladığı an da sevmeye başladığı andır. Bu filmdeki Halil konsomatris Sabiha'ya gazinoda "ilk bakışta aşk" olur. Sabiha'nın aşkı emek ve çabanın sonunda üretilir ki Walter Benjamin'den ödünç alırsak "son bakışta aşk"<sup>7</sup> tır bu. Halil, Sabiha ile karşılaşmadan önce Bergson'un "otomatik/meکانik tanıma" olarak nitelendirdiği işlevsel ve rutin faaliyetleriyle yaşamını sürdürmektedir. Halil, bu durumda kanılar, sanılar evrenindedir; henüz düşünce evresinde değildir. Ancak gazinoda konsomatris Sabiha ile karşılaştığı anda duyu-motor mekanizması bozulur. O anda "gören/temaşa eden" haline gelir, dili tutulur, Sabiha'nın huzuruna gelir ve Sabiha tarafından içe çekilir. Sessizlik anıdır. Müziği duymaz, gazinodaki gürültüleri işitmez. Kierkegaard'ın "an sessizlikte yaşanır" dediği anı yaşar. Halil'in önceki görmeleri ilgi ve çıkarlarına göredir; ama şimdi bedenine kuvvet uygulayan başka bir beden, Sabiha'nın bedeni karşısına çıktığında gözlerini büyütmüş, kulaklarını müziğe tıkamış, gözleriyle sadece Sabiha'yı odağa almış; arka plandaki şarkıcının sesini tamamen kısmıştır. Bergsoncu anlamda "odaklayıcı tanıma"nın dünyasına, ya da düşüncenin, veya Deleuze'un altını çizdiği "yaşam"ın dünyasına girmiştir Halil. "İlk bakışta aşk", aynı zamanda Halil'in düşünmeye başladığı andır.

### Yorgun Tavırlarıyla Sıradan Bedenler

*Sevmek Zamanı* ve *Vesikalı Yarım*'deki Halillerin düşünme durumlarını daha yakın plana almak için bedeni analitik olarak sınıflandırmamız gerekiyor.

Öncelikle iki filmdeki Halillerin temaşa halleri, düşünceden kaçan yaşamın bedenleri içeri doğru çekmesi ve bedensel pozisyonların o çekim haline göre dönüşmeye başlamasıdır. Bazen bu bedenler Antonioni sinemasında olduğu gibi *sıradan bedenlerdir*, her günkü hallerinde *bekleyen* ve *yorgun* tavırlar sergilerler. Öncesinde her şey söylenmiş, her şey bitmiştir ve geriye bedenlerin yorgun tavırları, duruşları ve bekleyişleri kalır. *L'eclisse* (1962) ve *L'Avventura* (1960) filmlerinde yorgunluk, umutsuzluk, bekleyiş tüm bedenlere çöker. Günlük yaşam içinde beden yorgundur, yorulmuştur. Tayfun Pirselimoglu, Zeki Demirkubuz<sup>8</sup>, Nuri Bilge Ceylan sinemasında da bedenler yorgundur. Bedenlerin niçin yorgun olduğunu çoğunlukla bilmeyiz. Bu sinema yönetmenlerinde klasik sinemada olduğu gibi bedenlerin yorgun olmasının sebepleri organik bir şema ile verilmez. İmajlarda bedenlerin yorgun tavırlarını görürüz. *Bu bedenleri gördüğümüzde gündelik yaşamın banallığından kaçan şeyin, yani yaşamın farkına varmaya başlarız. Zayıf ve yorgun bedenleri görmek, aynı zamanda yaşamdan kaçan düşüncenin ne olduğunun farkına varmaktır.*

Boyacı Halil ile manav Halil günlük yaşam içinde yorgundurlar. Bu yorgunluk düşünceden kaçan şey olan yaşamı görmelerine manidir. Yaşamda yepyeni olasılıklar, kendisini gizlemiş unsurlar keşfedilmeyi, hatta icat edilmeyi beklemektedir. Sinemada bedenin yorgun gündelik halini gördüğümüzde aslında "düşünülme-yeni" de düşünmeye başlarız. Yorgunluk deneyimlendiğinde yaşama itiliriz, ya da tersinden belirtirsek yaşam günlük yaşam içine savrulmuş bedenleri içine çekmeye başlar; maharet kendini o çekime serbestçe bırakmaktır. Nihayetinde iki filmdeki Haliller de kendilerini çekime bırakırlar.

7 "İlk bakışta aşk" ve "son bakışta aşk" ayırımına dair ayrıntılı tartışma için bkz. Öztürk, S. (2021) "Mutluluk Kavramını Filmler Üzerinden İzlemek", *SineFilozofi*, 11, 952-971.

8 Metnin ilerleyen sayfalarında görüldüğü üzere *Yeraltı* filmi bu konuda istisnadır. Buradaki bedenler daha çok törenseldir.

*Sevmek Zamanı*'ndaki Halil önce resim-bedene ve sonra emek yönelimli aşkına yani Walter Benjamin'in "son bakıştaki aşk"ına Meral'e kendini bırakır. *Vesikalî Yarım*'deki Halil sarsıcı bir ilk bakıştaki aşktan sonra Sabahat'e kendisini bırakır. Manav Halil daha sonra aynen boyacı Halil gibi uyanıkgezer olur, temaşa edici, tefekkür edici bedensel tavırlar sergiler. Bedenin duruşları değişmeye başlar. *Sevmek, Halil'in bedenini dönüştürür*.

Halillerin düşünceleri karşılaşmalarla başlar. Aslında Badiou'nun olay felsefesi açısından bu karşılaşmalar değerlendirildiğinde onları "olay" olarak nitelemek mümkündür. Olay, durumlarda bir sıçrama, bir çizik, bir yarık anıdır. Manav Halil'in her günkü iş temposu, arkadaşlarıyla sıradan konuşmaları, her gün tekrar eden rutinleri *olay değil durumlardır. Olay, durumdan kopuştur*. Boyacı Halil'in yaptığı her günkü boya badana işleri, icra etme zorunda olduğu günlük faaliyetleri keza durumlardır. Bedeni de bu durumların içinde sıradandır. Olay, problem yaratan kırılma ile başlar. Problem düşünmeye çekilme ve itilimin temelidir.<sup>9</sup>

*Sevmek Zamanı*'ndaki Halil'in resim-beden ile karşılaşmadan önceki halini film göstermez; tıpkı Antonioni ve Pirselimoglu sinemasında olduğu gibi sonuçları önümüze konulmuş bir beden vardır; yorgun, melankolik, sarhoş, uyanıkgezer, mumya. Tayfun Pirselimoglu sinemasındaki bedenler de öncesini görmediğimiz, sadece yorgun ve bitik bedenlerden kökenlere doğru neler olup bittiğine dair varsayımlarda, tahayyüllerde bulunduğumuz bedenlerdir. *Ben O Değilim* (2013)'de olduğu gibi günlük yaşamın sıradanlıklarının çekimine savrulmuş Nihat gibi bedenler ortaya çıkmıştır. Ancak bedenleri hem çeken hem de iten durumlar giderek hem Nihat'ı hem de Nihat'ı izleyen bizleri düşünülme-yeni düşünmeye zorlamaktadır. Başka türlü bir yaşam nasıl mümkün olabilir? Keza Pirselimoglu'nun *Yol Kenarı* (2017) nedeni gösterilmemiş, sadece sonuçları huzurumuza getirilen kıyamet anının karşısındaki bedenleri ifşa eder. Onların adları dahi yoktur, sadece günlük yaşamın yorgun, sıradan bedenleridir; ne yapacaklarını kendileri de bilmemektedirler. Bu problem düşünceye ağır bir yük yükler: Başka türlü bir dünya nasıl kurulabilirdi/kurulabilir? Kıyametten kurtulmak için bedenler tavırlarını, duruşlarını, pozisyonlarını nasıl değiştirmeli? Acaba kıyamet gemisinin bulunduğu denize yeni bir tohum atmak mümkün müdür?

Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz sinemasının bedenleri de yorgundurlar. Seçim yapmakta zorlanan bedenler, pasif nihilizmin içinden bir türlü aktif nihilizme geçemeyen bedenler. *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011)'de asıl özne olan zaman, tarihi de bedenleri de ele geçirmiştir. Bedenler, sıradan, rutin eylemlerini dışarıdan yönlendirilmiş kuklalara benzer tarzda ya da Dreyer'in *Gertrud*'unda duygudan yoksun mumyaları gibi icra ederler. Demirkubuz'un *Yazgı* (2001)'sındaki Musa başına gelen her türlü olaylara karşın kayıtsız bir bedendir. Annesinin ölümündeki tepkisizliği, patronunun karısı ve çocuklarının ölümünden sorumlu olmamasına karşın kendini savunmaması mumya bedenle karşı karşıya olduğumuzu gösterir. Bu bedenler neler düşünmektedirler? Tepkisiz, duyarsız ya da tepkilerini absürtlük ve kaskatı kesilmiş mumya ve kukla eylemleri tarzında gösteren bu bedenler gerek film dünyasındaki "doğrucu" karakterleri gerekse doğru olduğunu varsaydıkları durumlar dünyasında yaşayan doğrucu izleyicileri düşündürür.

*Vesikalî Yarım*'deki Halil, Sabahat ile karşılaşmasından önce günlük rutinlerini

9 Alain Badiou'nun olay felsefesine dair asıl kitabı orijinal baskısı 1988'de yapılan *Being and Event* (2005)'dir.

yaşayan, düşünmeyen bir bedendir. Film, bize Halil'in günlük hayatından kesitlerle uyku modundaki bu bedenin kipliklerini verir. Karşılaşmadan sonra Halil, Sabahat'ın çekim gücüne kapılır ama problemler bitmez. Tam tersine her problem yeni problemlerin yaratılmasının tohumlarını atar. Evli ve çocukları olan Halil nasıl ve ne yönde seçim yapacaktır? Seçim, düşünmek demektir. Sinema, seçim aşamasındaki bedenleri ifşa eder. Halil'in seçime dair yeni problemi ortaya çıktığında Halil'in bedeni giderek *tefekkür halinde bedene* geçer. Montaj Halil'in bedensel duruşlarından, gün batımından, manzaralardan, doğadan kesitler yaparak Halil'in bedeni ile doğanın bedenini yan yana getirir. Doğanın tefekkür halindeki görünümü ile Halil'in tefekkür halindeki görünümü yan yana getirilir. Seçime dair düşünce Halil'i içeri çeker. Seçimini yaptıktan sonra Halil'in evine dönmesi Sabahat ile karşılaşmasından sonra canlanan bedenden farklıdır. Durgundur, çocuğuna dokunması, annesine ve babasına yönelik tavrı "olması gereken" bedensel pozisyonlardır; artık Kantçı anlamda görev etiği devrededir. *Halil görev etiğine göre eyleyen bedene dönüşür. Uyurgezer yorgun bedenden aşk duygusuyla düşünen bedene geçme ve oradan görev duygusuyla etik bedene geçme. Halil'in bedeni film içinde dönüşümlere uğrayan bir bedendir.*

### Törenselle Bedenler

Deleuze (2021) bedenin yorgun ve bekleyen gündelik hali dışında grotesk haline gönderme yapan *törenselle bedenden* söz eder. Burada artık bedenin gündelik halini kamera takip etmez. Törenselle bedende beden törenden geçirilir. Beden bir cam kafese ya da kristale sokulur; beden hem grotesk hem de zarif ve görkemli bir hal içinde maskeli baloya atılır. Sonunda görünür bedenin yok oluşuna ulaşılır. (232). Teatral bir bedendir bu. Ancak tiyatroya gönderme yapan bu benzetme yanıltıcı olabilir; çünkü tiyatro ile sinema arasında bedenler bağlamında önemli bir farklılık vardır. Sinemadaki bedenlerin görünümüne tiyatroyu referans yaparak eleştiri getirenler, sinemada bedenlerin sadece dalgalar ve dans eden parçacıklar halinde gösterilmesini, bedenlerin bir tür simüle edilmesini vurgularlar. (Deleuze, 2021: 245). Ancak Deleuze, Bazin'den de yararlanarak tiyatro ile sinemadaki bedenlerin mevcudiyet kiplerinin birbirlerinden farklı olduğunu belirtir. Tiyatrodaki bedenler fiziksel mevcudiyettir; ancak bu mevcudiyetten kaçan bedeni sinema yakalar: dans eden zerrelere, ışıklı bekleyişlerle fiziksel mevcudiyetten kaçan beden yakalanır. İşte bu toz bulutları aslında bedenlerin ilksel türeyişidir. (246). Deleuze'ün bu analizi Kracauer'in *Film Kuramı* kitabının temel tezini hatırlatır: sinemadaki imajlar fiziksel yaşamdan kaçan unsurları yakalar ve aslında fiziksel yaşamı kurtarır. Günlük yaşamda aşına olduğumuz nesnelere, ilişkiler görülmez; sinema ise onları sinematik operasyonlarla kaydeder ve daha ötesi ifşa eder. (2015).

Törenselle bedenin ustalarından birisi Cassavetes'tir. Cassavetes'in filmlerinde aktörlerin hareketlerini senaryo ve hikaye belirlemez; oyuncuların bedenleri kendi başlarına bir oyuncu gibi kendilerini ortaya koyarlar. Önce hikaye sonra o hikayeyi sahneye koyan bedenler yoktur; bedenlerin kendileri kendi çizgilerinde kendi törenselle hikayelerini üretirler. (Özellikle *Faces* ve *Shadows* filmleri). *Vesikalî Yarım* ve *Sevmek Zamani*'nda da törenselle beden imajlarına rastlarız. *Sevmek Zamani*'nda burjuva kadın Meral, bedenselle duruşları ve hatta kameradan izleyiciler tarafından izlenildiğine işaret

eden törensel tavırları ve konuşmalarıyla dikkati çeker. Filmin sonunda başka birisiyle gönülsüz evlenecekken gelinliğiyle kaçması, gölün kenarında beyazlar içindeki törensel duruşu ve sandala Halil'in yanına bindikten sonraki hali zarif ve bir o kadar filmin yarattığı bedendir. *Vesikali Yarım*'de Halil'in arkadaşlarının ve konsomatristlerin gazinodaki teatral, grotesk konuşmaları ve duruşları Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün (2017) Darüttalim Kıraathanesi'ndeki betimlemelerini hatırlatan imgelerle doludur. Gazinodaki bedenler günlük yaşamın dışında müziğin akışında groteskleşen imgelerdir.

Törensel beden son dönem Türk sinemasından Reha Erdem'in *Seni Buldum Ya!* (2021) filminde ilginç ifşa edilir. Filmde bedenlerin dolandırıcılık eylemleri grotesk tarzda sunulur. Bir tür yanlışın güçleridir bedenlerin bu eylemleri. Deleuze *Sinema II*'de "Sahtenin Kuvveti" bölümünde yanlışın güçlerine özel önem verir. Yargılayıcı olan doğrunun kuvvetindense önce ona karşı çıkan ve sonra bir sanatçı gibi yeni yaratıcı eylemlerle dönüşümcü kuvvet. (2020: 174-175). Erdem'in filminde sahtenin kuvvetleri bilgisayar dolayimli iletişimdeki bedenlere sirayet eder. Pandemi döneminde yüz yüze iletişim askıya alınmışsa bedenlerin teatral özellikleri kendini daha belirgin gösterir; özellikle de suçun içine batan sahte bedenler uydurma ve sahte performanslar sergilemeye başlamışlarsa. 4. Daire isimli uydurma bir devlet kurumunun sahtekarı aslında legal anlamda pek suç kategorisine girmeyen "yanlışlar" yapan tanımadığınız öteki bedenlerin bilgisayarlarına sızarak girdiğinde bedenler ister istemez duruma uygun törensel performanslar sergilemeye başlar. 4. Daire'nin perde gerisinde Kerim ve özellikle öteki-bedenlerle irtibata giren Felek kendilerini uydurma devlet dairesinin kodlarına uyarlamışlardır. Bedenler bu kodlara göre hareket eder; konuşma biçimleri, kullanılan hukuki kavramlar, duruşlar... Öteki-bedenler de sorgulayıcı üsluba uygun sahte tavırlar ve diyaloglar üretmeye gayret ederler. Mimikler ve jestler törensel bedenlerin törensel parçaları haline gelirler.

Filmde duyu-motor mekanizmamızı asıl bozan şey, iletişim esnasındaki umulmadık sıçramalardır. Aniden müzik araya girer, bedenler ayağa kalkar ve dans ederler. Bedenler birbirlerini dansla takdim ederler. Resmi diye düşündüğümüz bir sorgulama öyle kesintiye uğrar ki uydurma devlet dairesinin uydurma devlet görevlisi Felek dahi ayağa kalkıp dans sergiler. Giysilerin rengi, modeli dansla uyumludur.

Diğer yandan özellikle paralarını sızdırmak istediği kadınlar teatral konuşmaları, taktikleri, terapi seansları, romantik randevular gibi unsurlar ile Felek'in uydurma performansının ötesine geçerler. Felek onları törensel bedeniyle etkileyeceğine onlar Felek'i dönüştürmeye başlarlar. Felek, bir noktadan sonra terapi seansları yapan bir beden haline gelir ve nihayetinde dolandırmaya çalıştığı bir kadına aşık olduğunda kadın bu defa törensel bedeniyle Felek'i dolandırır. *Felek'in yorgun günlük bedeni bu tür deneyimlerle törensel bedene dönüşmüştür.*

Aşık olduktan sonra bedeninde grotesk dönüşüm zihninde de belirgindir. Sahtenin gücü tarafından aldatılmaktan da pişman değildir: Evet aldatılmış olabilir, aşık olduğu kadın tarafından dolandırılmış olabilir; ama önemli olan düşünceden kaçmış yaşamı bütün bedeniyle yakalamış olmasıdır: *seni buldum ya!* Bulduğu an da düşünmeye başladığı andır, Badiocu anlamda olaydır bu. *Sevmek Zamanı* ve *Vesikali Yarım*'de olduğu gibi sevmeye başlanılan an düşünmenin başladığı andır.

Ercan Kesal'ın *Nasipse Adayız* (2020) törensel bedenler ile günlük yaşamdaki sıradan bedenler ayrımını ifşa eden boyutlara sahip bir başka filmidir. Kemal özel hastanesi olan bir doktordur ancak kendi bulunduğu rolün dışında siyaset dünyasının rollerine bürünmek zorunda hisseden bir sürece girer. Gelgelelim bedensel duruşları, ürettiği diyaloglar bu role girmekte zorlanır. Belediye başkanı olma sürecinde yardımcısı konumundakilerin bu konuda sıkıntıları yoktur: konuşmadaki, gülüşteki, bedensel duruşlardaki törensellik barizdir. Doktor Kemal'in bedeni ise başından itibaren hem ciddidir hem de yorgundur. Buna karşın oy almak için hitap ettiği bedenler oldukça grotesktir. İfade tarzları ve bu tarzlara göre biçim alan bedenler kendi ilgi ve çıkarlarının peşindedir. Yeme içme faaliyetleri, saz ve oyun havası eşliğinde oynama, dans etme, halay çekme karnavelesk benzeri bir dünyayı ifşa eder. Doktor Kemal'in yorgun bedenine karşılık grotesk bedenlerin karşıtlığı hem Doktor Kemal'de hem filmi izleyen bizlerde şöyle bir düşünceye yol açar: *Siyasetin kendisi aslında törenseldir; bilimsel veya sanatsal değil.*

Zeki Demirkubuz'un *Bulantı* (2015)'sındaki bedenler yorgunken, *Yeraltı* (2012)'sındaki bedenler törenseldir. *Yeraltı*'daki Muharrem konuşma tarzına, bakışlarına, anlık bedensel atraksiyonlarına yansıyan grotesk tavırlarıyla absürt bir teatral bedendir. Özellikle yemek sahnesinde sergilediği teatral performans Muharrem'in iç dünyası ile dışarıdaki dünya arasındaki ince zarı dahi çatlatacak tınılara sahiptir. Benzer bir performansı aslında sıradan bedenlerin yorgun ve bekleyen tavırlarının sinemasını yapan Nuri Bilge Ceylan filmlerinin bazı sahnelerinde de görebiliriz. *Kış Uykusu*'nda (2014) Shakespeare üzerine geçen diyalog sahnesi böyledir. Sahnede Aydın yorgun ve doğrucu insanın tipik özellerini sergilerken, karşısındaki beden teatral ve sanatsal diyalogla dizgeden çıkmaya çalışan törensel bir bedendir. Törensel beden olan Bülent "sözlerim düşüncemden önce gidiyor" derken sanki eksik bir şey söylemiştir: sözlerinden önce jestleri ve mimikleri daha önde gitmektedir. Nihayetinde sözleri, jestleri ve mimikleri ile düşüncesinin önünde törensel bir bedendir Bülent. Önce bedeni ve bedeninin kiplikleri olan jestler, mimikler ve sözleri ve sonra buradan düşünceye gitme. Bülent'in kapanış konuşması olan Shakespeare'den alıntılar söz ve söze eşlik eden bedensel performans ile törensel bedeninin tüm modlarını içerir: "Vicdan güçlülere korumak için düşünülmüş korkakların kullandığı bir sözcükten başka bir şey değildir." Dingin bir halde söylenen bu ifadeden sonra masaya inen anlık bir yumruk. Ayağa kalkan beden ifadeyi tamamlar ve odayı terk eder: "Bizim vicdanımız güçlü kollarımız, kılıçlarımız ise güçlü yasalarımızdır. İyi akşamlar." Teatral tarzda icra edilen abstürlüğün bizlere kaybettiğimiz yaşamı ve düşünceyi geri vermesi.

## Beyin Sinema

Düşünce sinemasının (Deleuze "intellectual cinema", der; Türkçeye düşünsel sinema olarak çevrilmiştir) ilk boyutu günlük sıradan ve törensel beden iken ikinci boyutu zihnin görsel hafızasıdır. Bu noktada artık beyin sinemaya girmeye başlarız. Gelgelelim burada şu noktaya dikkat etmek gerekir: beyin, bedenden daha az tutkulu, daha az duygulu değildir; tersinden bakacak olursak beden de akıl ve mantıktan uzak değildir. Beden de düşünür, beyin de duygulanır. Deleuze'ün ifadesiyle "bir beyin sinemasında da bir beden sinemasında olduğu kadar duygu veya yoğunluk, tutku vardır." (2021: 249).

Keza, saf haliyle bir beyin ve beden sinemasından da söz edemeyiz. Önemli olan bu iki kutuptan birine daha fazla ağırlık vermedir. Bazı yönetmenler ise ikili kutbu ilginç bir şekilde kompoze ederler. Deleuze Antonioni'yi buna örnek verir. “Antonioni’ye göre birbirinden çok farklı iki yürüyüşümüz vardır: biri bedenın, biri beynın olmak üzere.” (Deleuze, 2021: 249). Antonioni bir yazısında bilgimizin gelişen durumlara kendisini müthiş uyarladığını, olağanüstü geliştiğini; ancak “ahlakımızın ve hislerimizin bu yeniliklere uyum sağlamamış değerlerin, artık hiç kimsenin inanmadığı mitlerin esiri olarak kaldığını” belirtir. (Deleuze, 2021: 249). Gerçekten Antonioni sinemasında iki kutup arasındaki gerilim bariz hissedilir. *L’eclisse* (1962)’de karakterler bilginin geliştiği ancak değerlerin geride kaldığı dünyada kendini kurtarmak için nevrozik, melankolik, sinik, erotik zavallılara dönüşürler. Antonioni’de beyin modern olmasına karşın, bedenler yorgundur, yıpranmıştır, nevroziktir. İki dünya uyumsuzdur. Geçmişin ağırlığı, yorgunlukları ve nevrozları bedene hücum eder ve bedende toplanır; paradoksal olarak da yeni yaratıcılıklar, yeni kuvvetler, yeni zaman-mekanlar beyinde bir araya gelir. Charles Baudelaire’in nesir tarzındaki şiirinde olduğu gibi: Baudelaire sokakta gördüğü camcıyı yukarı çağırır. Altıncı kata satıcı güçlkle çıkar. Ancak camlar renksizdir: “En sonunda göründü: Merakla gözden geçirdim bütün camları, sonra da: “Nasıl olur! Renkli camlarınız yok mu?” dedim ona. “Pembe, kırmızı, mavi camlar? Sihirli camlar, cennet camları? Ne kadar düşüncesizsiniz! Yoksul semtlerde dolaşmaya kalkıyorsunuz, ama yaşamı güzel gösterecek camlarınız bile yok!” (1984: 21).

Deleuze’ün Antonioni yorumuna bakarsak Antonioni’nin filmlerinde dünyayı dolduran bedenler yavan ve renksiz olmaya devam etmektedir. Baudelaire’in şiirinde eleştirdiği beyaz camlar dünyadaki renkleri göstermeye yeterli değildir. Renkler yaratılmalıdır. Antonioni bedenın yorgunluklarını, takatsizliklerini bedenden birtakım renk tonları çekerek bedene dikkat çeker. Sokakların, günlük yaşamın şairi Baudelaire ise yaşamın renklerine karşın renksiz kalmaya devam eden insan bedenlerinden ayrıksı bedenler çekmeye çalışır. Baudelaire yaşam renkleri taşıyan bu tür bedenlere *masum canavarlar* (1984: 24) der. 19. Yüzyılın sokaklarında masum canavar bedenler bulabilen flanör Baudelaire’e karşılık 20. Yüzyılın yönetmeni Antonioni sıradan, alelaide bedenleri filmlerine almaktadır. Antonioni’de masum canavarlar yoktur, boş mekanlar içinde geçmişin mitleri ve ahlaki değerleriyle çürümeye yüz tutmuş bedenler vardır.

İki kutbu böyle kompoze eden Antonioni gibi yönetmenlerin yanı sıra kutuplardan birisine, bedene veya beyne ağırlık veren yönetmenler de vardır. Deleuze Cassavetes’i ve Godard’ı beden sinema, Kubrick’i ve Resnais’i beyin sinema yapan yönetmenler olarak görür. Ama burada dikkat edilecek husus, daha önce belirttiğimiz üzere, beden ve beyin birbirini dışlayan unsurlar olarak görmek yerine, onları bir ve aynı şeyin farklı görünüşleri olarak ele almanın merkezi olduğudur. Beyinde sadece düşünce yoktur aynı zamanda şok ve şiddet bulunur; keza bedende sadece şok ve şiddet yoktur aynı zamanda duygu vardır. Beyin bedene, beden beyine kumanda eder. Buradaki mesele asıl sahneye konulanın ne olduğudur. Kubrick örneğinden gittiğimizde *The Shining* (1980)’de Overlook otel bir beyin gibi içine girenleri sarar. Karakterler bir beyin-otelin içinde uyurgezer ve uyanıkgezer gibi, sanrılar içinde hareket ederler. *2001: A Space Odyssey* (1968)’de dev bilgisayar Hal bir beyin olarak tüm uzay gemisini ve mürettebatı içine çeker. Kubrick’in filmlerinde beyin ile dünya özdeş hale gelir. *A Clockwork Orange* (1971)’de tam da filmin



adı *Otomatik Portakal* beyin-dünyadır, kişileri sarıp sarmalar, bedenler büyük bir beyin tarafından yönetilen kuklalar gibi eylemde bulunurlar.

Beyin-sinemada şu nokta önemlidir: nasıl ki beyin Bergson'un belirttiği gibi aslında algılanan şeye tepkide bulunan bir eylem-merkezi, aralık ise, bir sistem dâhilinde işlemekten ziyade olasılıklara göre işlem yapan özelliğe sahipse dünyanın kendisinde, kozmözün kendisinde de bir sistem veya rasyonalite belli bir dereceye kadar yoktur. Dünyanın kuvveti ile insan-bedenin içeriden kuvveti birbirine sarılır, birbirinin yerini alır. Örneğin *A Clockwork Orange*'de Alex içeriden çılgın şiddete sahip bir güçtür; ama Alex'i hapse atan ona biçim vermeye çalışan *düzen* de en az Alex kadar çılgındır ve Alex'e rasyonel denilmeyecek kuvvet uygulamaktadır. *Shining*'de sanrılar yaşanmakta, şiddet uygulanmaktadır; ancak bunda Overlook Otel gibi bir dışarı ile Jack'in içten gelen psikolojik patlamalarının payı ne kadardır? Buna nasıl karar verilecektir? Beyin de nihayetinde kozmolojik gelişimin bir sonucudur, beyni kaynaklandığı dış dünyadan ayıran ince bir zardır.

Tarkovski'nin sineması da bir beyin-dünya gibi çalışır. *Solyaris*'de (1972) sularla kaplı ve yaşayan bir beyin, düşünce gibi çalışan Solaris gezegeni zarın dış kısmındaki kozmolojik beyindir. Bu gücün kuvvetinin çekimine giren karakterlerin sanrıları, halüsinasyonları, psikolojik krizleri içsel insan bedenlerine bağlı beyindir. Tarkovski'nin *Stalker*'indeki (1979) "Bölge" (Zone) de bir beyin gibi bilim insanlarını ve öğretmeni kuşatır, sarar. Zarın dışındaki beyin olan Bölge'nin çekimine yakalanan insanların psikolojik sanrılarında, buhranlarında ve bedensel eylemlerinde Bölge'nin payı nedir?

Tayfun Pirselimoglu'nun *Yol Kenarı*'ndaki Gemi de Tarkovski'nin Bölge'si ya da Kubrick'in Overlook Otel ve bilgisayar Hal gibi dünya-beyindir; kasabadakiler bu beyinden gelen kıyamet seslerini işitirler ve zaman zaman bu beyni izlerler. Kasabadaki insan-beyinlerin çılgın ve melankolik hareketleri ile bir dünya-beyin olan gemi arasında uyum gözükür. İç mi (insan-beyinler) dışı (dünya-beyin gemi) çağırmıştır; yoksa dış mı içi çağırmıştır? Karar vermek zordur buna.

Derviş Zaim'in *Nokta* (2008) filmindeki boş mekan Antonioni'nin boş mekanlarını andırsa da o boşluk içindeki bedenler klasik sinemanın duyu-motor bağlantılarına göre eyleyenler gibi gözükür. Ancak bu boş mekan tüm karakterleri ve eylemleri de içine alan oluş halindeki Zihin gibidir. Bu noktada boş-mekan bilgisayar Hal ve Overlook Otel gibi bu Zihin de dünya-beyindir. Diğer taraftan eksik nokta işareti bir türlü tamamlanamayan bir düşünce olarak bedenleri ve çağları aşar, onları içine çeker. Heidegger'in dediği gibi "henüz düşünmüyoruz". Bu durumda aslında "nokta, nokta değildir; virgüldür", "VE"dir, döngüsel ancak her bir dönmenin Nietzsche'nin bengi dönüşü gibi farklı bir dönme olduğu çevrimdir. Kamera tek bir planda bu döngüyü bize ifşa eder; kameranın kendisi de bir zihin gibi rizomatik hareketler sergiler. Zaim'in *Nokta*'sındaki kamera, Zihin-Kamera'dır.

Beyin-sinemada önemli noktalardan birisi de Bellek'tir. Bu bellek sadece kişiye ait bir bellek değildir; kozmik boyutları ifade eden, Bergsoncu anlamda "genel olarak saf bir geçmiş"e ait bellektir. Bu belleğe ani bir sıçramayla varılır; geçmiş tabakalardan birisine örneğin ilkokul yıllarına yerleşilir ve o yıllara dair parçalar (öğretmen, arkadaş, oyun vs.)

yakalanır ve şimdiye çağrılır. Şimdiye çağrıldığında aktüelleşen o bellek artık saf virtüel değildir; bir hatıra-bellektir ve kişisel özellikler daha yoğundur.

Bellek aynı zamanda kütüphanelere, anıtlara, binalara, törenlere yayılan kültürel bir boyuta sahiptir. İnsan belleğinin yine dışına çıkarız bu durumda, kişi öncesi ve hatta kişi ötesi ve kişi sonrası tabakalarda yolculuk yaparız. Birey-beyninin personasını aşan kültürel bir dünya ile birey-beyin her daim bir karşılaşma halindedir. (Kültürel bellek için bkz. Assman, 1998). Pelin Esmer'in *11'e 10 Kalası* (2009)'nda yaşlı Mithat Amca'nın koleksiyon tutkusu geçmişin tabakalarında oraya buraya dağılmış ve Benjamin'in tarihin çöplükleri arasında dağılmış çöpleri bulma çabasını içerir. Sadece gazete ve diğer her türlü maddi nesnelere değil günlük yaşamdaki sokaktaki sesleri de toplar Mithat Amca. Hem imajlar, hem fiziksel nesnelere Mithat Amca'nın ve diğer bireylerin beyinini aşar. Bu dünya-beyin ya da kozmik-beyin geçmiş, şimdi ve gelecek katmanlarını içerir. Geçmekte olan bir şimdi (şimdi diye bir şey yoktur çünkü şimdi her zaman geçer), geçmiş zamanlar ve gelecek dünyaya atılacak tohumlar. Ama aynı zamanda bu Bergson ve Deleuze'ün analizlerinde "şimdinin uç noktaları"ni oluşturur. Augustinos şimdiyi üçe ayırır: şimdinin geçmişi, şimdinin şimdisi, şimdinin geleceği. "Şimdi" bu durumda "olay" etrafında bir araya getirilir. Esmer'in filmi örneğinden gittiğimizde *İstanbul Ansiklopedisi'nin 11. cildini bulma çabası bir olaydır*. Bu olayda ansiklopedinin ilgili cildinin eksik olduğunu Mithat Amca'nın fark etmesi şimdinin şimdisini oluşturur. Ancak Mithat Amca ansiklopediyi daha önce kaybetmiştir. Bu durumda olayın yani şimdinin geçmişini 11. cildi kaybetmesi oluşturur. Şimdinin geleceğini Mithat Amca'nın 11. cildi bulması için yaptığı çabalar ve olayın sonucu oluşturur: Mithat Amca'nın ansiklopediyi sahalarda araması, bir sahafta bulması, Ali'yi sahafı cildi satın almak için yollaması ve filmin sonunda Ali'nin ayrılırken 11. cildi bırakması. Esmer'in filminde bir başka olay apartman yönetiminin depreme dayanaksızlık gerekçesiyle apartmanı yıktırma çabalarına karşı Ali ve Mithat Amca'nın işbirliğidir. Ali işini kaybetmemek istemekte, Mithat Amca da her köşesi koleksiyon parçalarıyla dolu evden ayrılmaya karşı çıkmaktadır. Bu olayın geçmişi ev sahiplerinin tahliye için belediyeye iletilecek imza kampanyası başlatmaları oluşturur. Ancak filmde olayın geçmişini göremeyiz, sadece şimdiden geçmişe dair çıkarımlarda bulunuruz. Şimdinin geleceği Ali'nin mücadeleden vazgeçerek apartmandan ayrılması ve Mithat Amca'nın 11. ciltle başbaşa kalmasıdır. Film açık uçludur ve muhtemelen Mithat Amca da Ali gibi mücadeleyi kaybetmiştir.

Alain Resnais, Deleuze'ün de belirttiği gibi bedenleri kuşatan beyin sinemasını yaratan filozof yönetmenlerden birisidir. *Mon oncle d'Amerique* (1980) hayvan beyinleri ile insan beyinleri karşılaştırmasını yapan Prof. Henri Laborit'in bilimsel açıklamalarıyla, bu açıklamalara denk düşen belgesel görüntüleriyle ve insan beyinin biyo-psişik katmanlarını göstermek için farklı yaşamlardan kesitlerle yüklü bir beyin sinemasıdır. Biyo-psişik evreler beyin üç dönemini içerir ve insan öncesi ve ötesi boyutlara sahip bir dünya-beyindir. Bu evreleri bir araya getiren ve düşünce kıvrımlarını yol açan ise "hissiyattır." *La Vie Est Un Roman* (1983) "aşk, aşk" diye başlar. Bu his tüm geçmiş, şimdi ve gelecek tabakalarını aşar. Farklı çağlar, farklı karakterler bu hissin etrafında örgütlenir. Adeta bir sarmal gibi karakterler, ilişkiler, çağlar sarılır. Resnais'nün derdi karakterlerin kişisel özellikleri veya hikaye değildir; Resnais çağlar boyunca gelip geçen, şimdi var olan ve gelecekte de var olacak karakterlerden "hisleri çekip çıkarma"

peşindedir. Böylece Resnais karakterleri aşan hislere ulaşır önce ve Deleuze'ün belirttiği gibi hisleri de aşarak “düşünceye ulaşır.” (2021: 154).

Böylece Resnais’de düşüncenin tohumu *his* olarak gözüktür. Bu, felsefede her daim tartışılmış ve halen tartışılmakta olan duygu mu yoksa akıl mı merkezdedir probleminde Resnais’in konumunu da gösterir. Resnais’de duygu olmadan düşünceye sıçramak mümkün değildir; Spinoza’nın aklın duyguların toplamı olduğu biçimindeki yorumuna benzerdir bu durum. Metin Erksan’ın *Sevmek Zamanı*’nı hatırladığımızda hem boyacı Halil’i hem de Meral’i arızalatan, duygu-motor mekanizmasını bozan duygu “aşk”tır. Bu his başladıktan sonra düşüncede düşünülmeyen yani yaşam, yani beden ve beyin görünür hale gelmiştir. Bu görme bir kere başladıktan sonra geriye dönüş mümkün değildir. Değişen görme ile birlikte yeni görme biçimleri, yeni çatallanmalar, yeni yarıklar oluşur. Sinema filozoflarından Rudolf Arnheim’in eserlerinde ısrarla savunduğu temel tezini hatırlarsak aslında “görmek düşündürmektir.” (2002). Bir başka sinema filozofu Siegrified Kracauer de keza sinemanın günlük yaşamda pratik bakışımız altında görünmez hale gelen varlıkları ifşa etmesi dolayısıyla fiziksel dünyayı kurtardığını yazmıştı (2015). Keza Béla Balázs da özellikle insan yüzünün matbaadan sonra görünürlüğüne kaybettiğini sadece okunarak tahayyül ettiğini belirtmişti (2019). O halde hissiyat önce görmekle başlar ve buradan kökenlenen daha komplike boyutlardaki kavramsal dünyaya, düşüncenin dünyasına yolculuk yapabiliriz.

Resnais filmlerinde sevmeyi düşünceye giden bir tohum gibi görürken, daha önce belirttiğimiz Holderlin gibi romantik şairler düşünmeyi başlangıç noktası yaparlar. Ama buradaki düşünme tefekkür edici, poetik bir düşüncedir; bilim ve tekniğin hesaplayıcı yanıyla ilintisi yoktur. Heidegger’in atıf yaptığı “Kim en derini *düşündü*, sever en canlı olanı” böyle bir fikrin mottosu gibi gözüktür. Heidegger bu mısra hakkında şunu yazar: “Bu iki fiilin (*düşündü*, *sever*) birbirini takip eden yakınlığı, mısranın merkezini oluşturuyor. Hoşlanmak düşünmeye dayanır. Sevgiyi düşünme üzerinde temellendiren acayip bir rasyonalizm. Duygusal olmaya yüz tutan fena bir düşünce.” (Heidegger, 2020: 35).

İster sevmekten başlasın ister düşünmekten başlasın düşüncede önemli noktalardan birisi bir tür yolculuk olmasıdır. Bu çerçevede “yolda olmak” aynı zamanda öğrenmeyi içeren bir sürece gönderme yapar. Düşünmeyi öğrenmeliyiz ama bu kavramsal zeminde teorik tartışmalar yapmanın çok daha ötesindedir. Nietzsche “insan, hayvan ile üst insan arasında gerili bir iptir.” (1970: 32) derken buna gönderme yapar. Burada hayvan ile üst insan arasında gerili bir ip halinde olan insan “son insan”dır ve hayvani dürtülerinden beslenerek bir yolculuk yapmaktadır. Son insan hayvani dürtülerinden, kökenlerinden beslenerek kendini aşmaya çalışmalıdır. İnsan, aşılması gereken varlıktır. Ancak *Böyle Buyurdu Zerdüşt*’te Zerdüşt dağdan inip pazaryerindeki kitleye seslendiğinde ve insanlar ona güldüklerinde, henüz üst insan olma zamanının gelmediğini anlar. Bunun üzerine son insanın tipik özelliklerini onlara anlatır. Yani “yılan”ı ve “aslan”ı ile son insanı eleştirir. Oysa özellikle 18. yüzyıldan sonra aklı merkeze alan düşünce her şeyi düşünüyor olduğunu varsaymıştı. Aslında daha da gerilere gidersek Aristo’nun insanı diğer canlılardan ayırt etmek için kullandığı “düşünen bir hayvandır” ifadesi tüm insan türüne içkin ise, buradaki “düşünce” kavramı ister istemez tartışılması gereken bir kavram haline gelir. Nihayetinde Heidegger’in de belirttiği gibi tüm fikirler “düşünce” değildir; kanaat veya sanma ile

düşünce birbirinden farklıdır. Örneğin “bu gece kar yağacağını düşünüyorum” diyen birisi aslında düşünmüyor sadece “sanıyordur” (Heidegger, 2020: 46). Sanmak ile düşünmek birbirine karıştığına sözlü, yazılı veya görsel-işitsel medyada üretilen, yayılan, alımlanan her sembol “düşünce” olarak varsayılabilir; ki çağımızın belki en temel sorunlarından birisi de budur. Heidegger’in kullandığı ifadeyi tekrar hatırlatacak olursak “Düşündürücü çağımızda en-düşündürücü-olan, henüz düşünmüyor olmamızdır.”

Henüz düşünmüyor olmamız, halen günümüzdeki insanın “son insan” olması ve son insanın kendisini aşacak, dönüştürecek üst insana evrilememesi demektir. Bu hem bedensel tavırları, duruşları, bakışları, sessizliği, çılgılığı, bağırması ile bir üst insan (ama intikamdan uzak bir insan); diğer yandan beyniyle tasavvur eden, tasavvurlarını düşünce içinde düşünülme-yeni bulma yönünde, bedeniyle ve dünyayla uyum içinde işletebilen bir üst insandır. Nietzsche bu konuları oldukça etkili yazmıştır. Bu noktada belki Heidegger’in çiçek açan bir ağacın önünde durmanın ne anlama geldiğini, beden, beyin ve *Sevmek Zamanı*’nı da analize katarak vurgulamak istediğimiz noktayı somutlaştırmak yerinde olabilir.

## Sonuç

Heidegger çiçek açan bir ağacın önünde durduğumuzda ağacın kendini bize tanıttığını söyler. Yani sadece kişi ağaca kendisini tanıtmaz, ağaç da insana kendisini tanıtır. (Heidegger, 2020: 55). *Sevmek Zamanı*’nda Halil’in kendisini resme tanıtmaması, resmin kendisini Halil’e tanıtmaması durumu. Bu örneklerde beynimizde uçuşan tasavvurlar değildir. Heidegger bunu şöyle açıklar:

“Biz sadece kafamız veya bilincimizle değil, olduğumuz gibi kendimizi ağacın önüne koyuyoruz, ve ağaç da kendini olduğu gibi önümüze koyuyor. (...) Ağacın kendisini bize takdim etmesiyle ve bizim kendimizi onun karşısına koymamızla burada vuku bulan nedir? Bu tasavvur etme nerede cereyan ediyor; çiçek açan bir ağacın karşısına geçip durduğumuzda mı? Acaba kafamızın içinde mi? Muhakkak; bir çayırda durduğumuz zaman önümüzde çiçek açan bir ağacı ışıltısıyla ve kokusuyla algılıyorsak, beynimizin içinde bazı şeyler olup bitiyordur. (...) Fakat kendimizi örneğimizle sınırlandırmak açısından, bu bilimselce kayıtlanabilen beyin dalgalarında çiçek açan ağaç nerede kaldı? Çayır nerede kaldı? İnsan nerede kaldı? Beyinden ziyade, belki yarın ölüp gidecek olan ve öncesinde bize doğru gelen insan nerede kaldı? Ağacın kendisini takdim ettiğini ve insanın kendini ağacın karşısında durduğunu içeren tasavvur nerede kaldı? Muhtemelen şimdi bu tasavvur etme olarak adlandırılana dair bazı şeyler de, bilincin sahası olarak tarif edilen ve ruhsal olarak telakki edilen yerde olup bitiyor. Fakat ağaç “bilincin içinde” mi duruyor, yoksa çayırda mı duruyor? Çayır yaşanmışlık olarak ruhta mı yoksa yayılmış olarak dünyada mı duruyor? Dünya bizim kafamızda mı? Yoksa biz mi dünyanın üzerinde duruyoruz?” (55-57).

Whitehead’ın ifadelerini andıran canlandırmadır bu. “Güneş, atmosfer, dünyanın kendi eksenini etrafında dönüşü hakkında her şeyi anlarsanız bile, gün batımının ışıltısını göremeyebilirsiniz. Bir şeyin kendi gerçekliği içinde somut gerçekleşiminin doğrudan algılanmasının yeri doldurulamaz. O şeyi değerli kılanın ne olduğunun altını çizen somut bir olgu isteriz” (akt. Kracauer, 2015: 513).

Bu deneyim, ağacı veya Meral’in resmini durduğu yerde bırakmak yeni bir düşünmedir. Heidegger’in dediği gibi “...her şeyden önce ve nihayet, çiçek açan ağacı terk etmek değil, onu durduğu yerde bırakmak gerekir. Neden ‘nihayet’ diyoruz? Çünkü düşünme onu şimdiye kadar hiç durduğu yerde bırakmadı.” (2020: 58)

Aynısını *Sevmek Zamanı* açısından düşünebiliriz. Halil, aşık olduğu resmi olduğu yerde temaşa etmiş, o deneyimi her gün saatlerce yaşamıştır. Halil, resmi orada bırakmıştır; onu alıp kendi mekanına götürmemiştir. Halil'in deneyimi sadece beynin içinde değildir, resmin de yer aldığı o resmi de kapsayan daha büyük bir beyin-dünya vardır. Ama fiziksel Meral kendi resmini odasından almış Halil'in bulunduğu mekana götürmüştür. Meral'in düşünmesi, resmi şimdiye kadar durduğu yerde bırakmak yerine yerinden sökme yönünde işleyen klasik bir düşüncedir. Resmi olduğu gibi bırakan düşünce ile resmi olduğu yerden koparan kavrayış kökten farklıdır. Bir sinema filmi bu farklılığı, bu paradoksu ifşa ettiğinde filmi izleyenler yeni bir düşünceye giden, düşünce içinde düşünülme-yeni düşünen yola adım atarlar. Badiou'nun dediği gibi düşünce paradokslarda ortaya çıkar. Sinema bu paradoksları bizlere tüm mevcudiyetiyle gösterir.

### Kaynaklar

- Akad, L. Ö. (Yönetmen). (1968). *Vesikalı Yarım*. [Film]. Türkiye: Seref Film.
- Arısoy, E. (2021). "Türk sinemasında ses-imajın sinematografik anlatıdaki yeri 2000-2018" (Yayınlanmamış Doktora) Tezi. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat olarak sinema*. (R. Ünal, Çev.). Öteki.
- Assman, J. (1998). *Kültürel bellek*. (A. Tekin, Çev.). Ayrıntı
- Badiou, A. (2005). *Being and event*. (O. Feltham, Çev.) Continuum.
- Balázs, B. (2019). *Sinema kuramı*. (G. Aydın, Çev.). Doruk.
- Baudelaire, C. (1984). *Paris sıkıntısı*. (T. Yücel, Çev.). Adam.
- Bilge Ceylan, N. (Yönetmen). (2011). *Bir Zamanlar Anadolu'da*. [Film]. Türkiye/Bosna Hersek: NBC Film, Production 2006, 1000 Volt.
- Bilge Ceylan, N. (Yönetmen). (2014). *Kış Uykusu*. [Film]. Türkiye/Fransa/Almanya:  
NBC Film, Memento Films Production, Bredok Filmproduction.
- Deleuze, G. (2003). *Sinema I: Hareket imge*. (S. Özdemir, Çev.). Norgunk.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II: Zaman imge*. (B. Yalım, E. Koyuncu, Çev.). Norgunk.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2001). *Yazgı* [Film]. Türkiye: Mavi Film.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2012). *Yeraltı* [Film]. Türkiye: Mavi Film.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2015). *Bulantı* [Film]. Türkiye: Mavi Film.
- Erdem, R. (Yönetmen). (2021). *Seni Buldum Ya* [Film]. Türkiye: Atlantik Film.

- Erksan, M. (Yönetmen). (1965). *Sevmek Zamanı* [Film]. Türkiye: Troya Film.
- Esmer, P. (Yönetmen). (2009). *11'e 10 kala* [Film]. Türkiye: SinefilmStromboli FilmsArte France Cinéma.
- Godard, J.L. (Yönetmen). (1962). *Vivre sa vie* (Hayatını Yaşamak) [Film]. Fransa: Les Films de la PléiadePathé Consortium Cinéma.
- Heidegger, M. (2020). *Düşünmek ne demektir?* (İ. Turan, Çev.). Dergâh.
- Kierkegaard, S. (2020) *Kırdaki zambak çiçeği ve gökteki kuş*. (N. Beler, Çev.). Pinhan.
- Kracauer, S. (2015). *Film teorisi: Fiziksel gerçekliğin kurtuluşu*. (Ö. Çelik Çev.). Metis.
- Kubrick, S. (Yönetmen). (1968). *2001: A Space Odyssey*. (2001: Uzay Yolu Macerası). [Film]. Birleşik Krallık/Amerika: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Stanley Kubrick Productions.
- Kubrick, S. (Yönetmen). (1971). *A Clockwork Orange* (Otomatik Portakal). [Film]. Birleşik Krallık/Amerika: Warner Bros, Polaris Productions, Hawk Films.
- Kubrick, S. (Yönetmen). (1980). *The Shining* (Cinnet). [Film]. Birleşik Krallık/Amerika: Warner Bros, Hawk Films, Peregrine.
- Kesal, E. (Yönetmen). (2020). *Nasipse Adayız*. Film]. [Film]. Türkiye/Sırbistan: Ay Yapım, Poyraz Film, Thalia Production.
- Nietzsche, F. (1970). *Böyle buyurdu Zerdüşt*. (A. T. Oflazoğlu, Çev.). Bilgi.
- Öztürk, S. (2017). "Sinema ve felsefe ilişkisi üzerine". *SineFilozofi*, (3) 177-198.
- Öztürk, S. (2019). "Kristal-imağın yüzlerinden kıyameti İzlemek: Yol kenarı (2017)". (Der.) Ahmet Oktan, Murat Aytaş. *Arafta İmgeler* içinde (ss. 113-137). Doruk.
- Öztürk, S. (2019). "Platonik mağarayı kristalleştiren anti-platonik mağara: uyumsuz adam'ın kristal yüzlerinde sinematik felsefi yolculuk". *İletişim Kuram ve Araştırma*, (49) 139-152.
- Öztürk, S. (2019). "Sinematik felsefenin pazaryeri: Yeşilçam". (Yay. Haz.) Deniz Bayraktar. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 15* içinde (ss. 93-111). Bağlam.
- Öztürk, S. (2020). "İletişim felsefesi açısından koronavirüs salgını üzerine düşünmek". Erişim adresi: <https://trtakademi.net/koronavirus-kategori/iletisim-felsefesi-acisindan-koranivurus-salgini-uzerine-dusunmek/>
- Öztürk, S. (2020). *Sinema felsefesine giriş: Film-yapımı felsefe. Ütopya*.

Öztürk, S. (2021) "Mutluluk kavramını filmler üzerinden izlemek". *SineFilozofi*, (11), 952-971.

Pirselimoğlu, T. (Yönetmen). (2013). *Ben O Değilim*. [Film]. Türkiye/ Yunanistan/Almanya/Fransa: Arizona Films, Bad Crowd, Greal.

Pirselimoğlu, T. (Yönetmen). (2017). *Yol Kenarı*. [Film]. Türkiye: Mitra Filmcilik, Bad Crowd, Arizona Productions.

Resnais A. (Yönetmen). (1980). *Mon oncle d'Amérique* (Amerikalı Amcam). [Film]. Fransa: Café de la Gare - 41 Rue du Temple, Paris 4, Paris, France.

Resnais A. (Yönetmen). (1983). *La Vie Est Un Roman* (Yaşam Bir Romandır). [Film]. Fransa: Fideline Films A2Filmédis.

Sinnerbrink, R. (2011). *New philosophies of film: thinking images*. New York: Continuum.

Spinoza, B. (2011). *Etika* (H. Z. Ülken Çev.). Dost.

Tanpınar, A. H. (2017). *Saatleri ayarlama enstitüsü*. Dergâh.

Tarkovsky, A. (Yönetmen). (1972). *Solyaris* (Solaris). [Film]. Sovyetler Birliği: Mosfilm, Chetvyortoe Tvorcheskoe Obedinenie

Tarkovsky, A. (Yönetmen). (1979). *Stalker* (İz Sürücü). [Film]. Sovyetler Birliği: Mosfilm, Vtoroe Tvorcheskoe Obedinenie

Zaim, D. (Yönetmen). (2008). *Nokta* [Film]. Türkiye: Maraton Filmcilik, Sarmasik Sanatlar.

### Extended Abstract

The relationship between cinema and thought has been discussed in different dimensions by philosophers and film theorists. In these discussions, it is seen that there are some differences in the meaning attributed to the concept of "thought." There is a difference between perceiving the thought as reason, logic, abstraction, generalization, rationality, and only cerebral activity, and seeing the thought as an activity where the whole body is intertwined with life. While the first approach emphasizes the Aristotelian and even Cartesian tradition, the second refers to the more force-centered approach, fed by Spinoza and pursued by thinkers such as Nietzsche and Deleuze, who see the body and mind as different aspects of the same thing. On the relationship between cinema and thought, directors such as Sergei Eisenstein and Jean Epstein, who made films in the early years of cinema, had theoretical discussions and tried to reflect these discussions in their films. According to Deleuze, some directors like Alain Resnais, who are making the brain cinema, gave examples of how thoughts can be created with the films. Likewise, early film theorists such as Béla Balázs, André Bazin, and Siegfried Kracauer analyzed cinema's connection with thought beyond the entertainment dimension.

After the publication of Gilles Deleuze's cinema books, the relationship between cinema and thought began to be discussed more intensely in the intellectual and academic fields. Deleuze has examined in detail with the philosophical concepts and especially the examples of modern films that cinema works like a body and a brain, that as an influencing force, it takes us beyond our normal perceptions and disrupts our sensory-motor mechanism. Deleuze, who does not see cinema as a simple tool of theories, concepts, and various disciplines, has also been the pioneer of the "movie-made philosophy" approach, claiming that the films themselves create thought.

Deleuze's main claim while examining the relationship between cinema and thought is that cinema reclaims, what escapes thought. In Deleuze, thought can not be an abstract, general, conceptual dimension in an academic ivory tower; thought is in the body's attitudes, gestures, postures, actions, and transformations. Learning what the body is capable of is the fundamental step in thinking. Cinema contributes to this kind of learning by revealing to us the states, attitudes, stances, powers, and transformations of the body in life, which Spinoza describes as "the power that affects and is affected."

Deleuze explains the connection between cinema, body, and brain, especially using the examples of modern cinema from Europe and minor cinema from the third world. In this context, it examines directors such as Godard and Cassavetes as body cinema and directors such as Resnais and Kubrick as brain cinema directors. His research includes philosophical discussions of the body and the brain, as well as more neurological information about the brain. But Deleuze doesn't mention any third-world cinema directors in terms of body or brain cinema. His major interest in the third-world cinema was the political dimension of films.

Using the concepts of body cinema and brain cinema, this article examines the relationship between cinema and thought in a wider context with examples from Turkish and World cinema. While the study relates Deleuze's arguments to images in films, it also uses some of Heidegger's and Kierkegaard's texts. Despite the differences between these three philosophers, it is seen that they have commonalities in pre-human and beyond brain and body dimensions.

In the article, Deleuze's classification of the body as "the everyday body" and "the ceremonial body" is analyzed with various examples from Turkish cinema. Everyday bodies are examined in detail with their tired attitudes in Metin Erksan's *Sevmek Zamanı* (Time to Love), and ceremonial bodies with their grotesque attitudes in Lütfi Ömer Akad's *Vesikali Yarım* (My Prostitute Love). The movies of Zeki Demirkubuz and Nuri Bilge Ceylan feature the tired attitudes of everyday bodies, but exceptions exist. For example Zeki Demirkubuz's *Yeraltı* (Underground), is a movie in which ceremonial bodies are more dominant than everyday bodies. Likewise, even though Nuri Bilge Ceylan produces films with everyday bodies with tired attitudes, we also encounter exceptional examples of ceremonial and grotesque stances, such as in the *Bir Zamanlar Anadolu'da* (Once Upon a Time in Anatolia) headman sequence. In Ercan Kesal's film *Nasipse Adayız* (You Know Him), doctor Kemal, who is a tired body, and the grotesque and ceremonial electorate are put into opposition. The film, in which we typically see the ceremonial body



is Reha Erdem's *Seni Buldum Ya! (Hey There!)*. The film discloses different characters who exhibit certain poses with their dances and postures.

One of the obvious aspects seen in all of these films is the transformation of bodies within the film. In Deleuze's *Cinema II: Time-Image*, in the sections where he examines the relationship between cinema, thought, body, and brain, the transformation of bodies in the film is not sufficiently covered. When we look at the examples from Turkish cinema, we see that the bodies do not remain the same in the film; they transform themselves according to their encounters. For example, in *Vesikali Yarım*, greengrocer Halil is an everyday body until he meets Sabahat, whom he fell in love with at first sight, in the casino. After encountering Sabahat, Halil transforms into a ceremonial body. After breaking up with Sabahat, Halil became tired again, and with an ethical decision, he turned into a body that moves with the consciousness of duty. In *Seni Buldum Ya!* we see a similar transformation of Felek. The everyday body Felek, after the encounter he fell in love with, changes his postures and looks and even becomes a dancing body. Therefore, bodies are not fixed; films reveal bodies of change and transformation with all their dimensions.

While it can be seen the transformations of the physical bodies in the body cinema, it is noteworthy that the transformations in the brain cinema are not as intense as the body cinema. To put an example, in Tayfun Pirselimoglu's films, the characters are the same throughout the film, they do not show any transformation. In his films, although the bodies are tired, there is an appearance before, and beyond these bodies, where a cosmic brain, like Kubrick's computer Hal in the *Clockwork Orange*, directs the characters. The characters' actions, postures, and looks are like a mummy. In Pirselimoglu's movies characters are like been hypnotized. In fact, the ship on the *Yol Kenarı (Sideway)* is a bigger brain outside of the brains of the people in town. A membrane separates this brain and people's brains from each other.

Derviş Zaim's *Nokta (Dot)* is one of the interesting examples of brain cinema: Individual brains inside the cosmic brain. However, it is very difficult to make a decision about which parts of them are more dominant than the other in our actions: the individual brain or the cosmic brain? We cannot decide which part of the action is decisive. In fact this is one of the typical features of brain cinema. It is our inability to locate in our action's agency and cosmic brains that think like Tarkovsky's planet *Solaris*. The brain is not just the human brain; it is the gigantic sky, the desert that surrounds human bodies, which we always see at the crossings with the camera's panning in *Nokta*. These function like a brain. Memory also plays an important role in brain cinema. Pelin Esmer's big brain, which we can see as the collective memory at *10 to 11*, connects the collections with the individual brain of Uncle Mithat, who collects those collections. The collection of Uncle Mithat is the extension of his brain. More obstructive membranes are spread across the film, preventing the interaction of these brains.

The study was designed according to movie-made philosophy approach, which has become widespread in film philosophy discussions in recent years. Within this approach, various terminologies have been produced. Concepts such as cinematic philosophy and filmsophy claim that films can do their philosophies on their own and by their own means. In this article, the concept

of CinePhilosophy, which I have produced myself, is preferred. CinePhilosophy is on the same line with cinematic philosophy, which says there are three ways to philosophize: philosophy can be done with oral, written and image platforms. Philosophy is not only done by written medium, it is also done with cinematic images. CinePhilosophy considers the images, which Deleuze separates as motion-image and time-image, as a basic unit as cine-image, and states that films do philosophy with cine-images. Thus, the article argues that films produce thought through cinematic operations and that these images exert force on our bodies and brains, and that life, which is unthinkable in thought, comes back again.

**Destekleyen Kurum/Kuruluşlar Supporting-Sponsor Institutions or Organizations:**

Herhangi bir kurum/kuruluştan destek alınmamıştır. None

**Çıkar Çatışması Conflict of Interest:**

Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır. None