

ZEN DÜŞÜNÇESİ VE ROBERT BRESSON SİNEMASINDA TİNSEL OLANAKLILIK: “RASTGELE BALTHAZAR”

RANA İĞNECİ SÜZEN*

ÖZ

Robert Bresson’un sinema tarihi içinde Yasujiro Ozu ile kendine has dilsel üslubunu tinsel bir anlayışla oluşturan en önemli yönetmenlerden olduğu söylenebilir. Ozu’nun Zen felsefesine dayanan bir kültürel birikimin taşıyıcısı olması doğduğu topraklar bakımından oldukça normal kabul edilirken, Robert Bresson’un -çağdaş rasyonel Batılı toplumun zihinsel kodları bağlamında- kendi rasyonel dünyasının birikiminden farklı bir düşüncenin sonucu olabilecek tinsel duyarlılığı ilgi çekicidir. Her ne kadar tarihsel olarak Batı kültürü içerisinde bu tarz bir tinsel duyarlılığa olanak veren kültürel kodlar az da olsa bulunsa da -mistik Hristiyanlık yorumları vs- Batıda bu türden bir düşünme biçimi ve tinsellik, yerini çoktan rasyonel ve dünyasal olan ile maddesel olanın soğukluğu ile değiştirmiştir. Bu nedenle amaçları bağlamında çağdaşlarından farklı bir tinsel üslup ve pratiğe sahip olan Bresson sineması, seyirciye özdeşleşme ve dramatisasyonun dışına çıkan bir başka olanak önermekte, yarattığı boşluk alanları ile Zen pratiklerinde söz konusu olan “anda var olmak” ve sanat eseri ile “yeniden var olmak” olarak tarif edeceğimiz bir genişleme imkânı sunmaktadır. Makale Bresson sinemasının tinsel yapısının kuruluşunun Zen felsefesinin bileşenleri ile ilgi çekici benzerliğini, 1966 yılında filme aldığı “Rastgele Balthazar” filmi üzerinden açıklamaya çalışmaktadır. Çalışmanın yöntemi literatür taraması ve Bresson’un filmografisinin incelenmesi olarak seçilmiştir. Bu bağlamda Zen düşüncesi -onun gündelik ve sanatsal pratiklerini de kapsayan bir biçimde- ve Bresson sineması arasında kurduğumuz ilişki bize sinemasal dil olanaklarının geniş ve sonsuz sahasını yeniden keşfetme olanağı vermektedir.

Anahtar Kelimeler: Zen, Tinsellik, Boşluk, Klasik Dramatik Biçim, Model.

* Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü, ranaigneci@akdeniz.com, <https://orcid.org/0000-0003-3681-7760>

** Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

ZEN THINKING AND SPIRITUAL POSSIBILITY IN ROBERT BRESSON'S CINEMA: "AU HASARD BALTHAZAR"

RANA İĞNECİ SÜZEN*

ABSTRACT

Along with Yasujiro Ozu, Robert Bresson can be regarded as one of the most eminent filmmakers in the history of cinema who have created their own distinctive cinematic languages through a spiritual understanding. While Ozu's being the bearer of a cultural background based on Zen philosophy is quite usual considering his native land, it is intriguing that Robert Bresson has a spiritual sensitivity that might be the consequence of a cultural view different from the accumulation of his own cultural world - in the context of the mental codes of contemporary rational Western society. It is true to suggest that there are a few cultural codes historically allowing such a spiritual sensitivity in the context of Western culture, e.g. mystical interpretations of Christianity. However, one can also argue that, in the west, such a mode of thinking and spirituality have already been replaced by rational thought, mundane matters, and the coldness of the material. Accordingly, Bresson's cinema, with a spiritual style and practice different from his contemporaries in terms of its aims, proposes to the audience to go beyond identification and dramatization, and, with the voids of emptiness it produces, it offers an expanding possibility towards a realm of existence that is beyond Western thinking, such as "being in the present moment" and "re-existing" with a work of art as in Zen practices. This article attempts to explain the fascinating similarity of the spiritual structure of Bresson's cinema with the elements of Zen philosophy through his 1966 film "Au Hasard Balthazar". The research method of this study is a literature review and an analysis of Bresson's filmography. In this context, the relationship we have established between Zen thinking- including its everyday and artistic practices - and Bresson's cinema enables us to reexplore the vast and endless field of possibilities in the cinematic language.

Keywords: Zen, Spirituality, Emptiness, Classical Dramatic Structure, Model.

* Dr., Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Department of Cinema-TV, ranaigneci@akdeniz.edu.tr, [https:// orcid.org/0000-0003-3681-7760](https://orcid.org/0000-0003-3681-7760)

1. GİRİŞ

Nedir bu yakınlık, en uzun mesafelerin en kısa aralıklara indirgenmesine rağmen bir türlü ortaya çıkmayan? Nedir bu yakınlık, mesafelerin durmaksızın ortadan kaldırılmasıyla bile bizden uzaklaşan?

Heidegger

Bu makale, sinemada kişinin duygularından ve düşüncelerinden oluşan bilinçli zihnini -yani zihninin yalnızca bir kısmını oluşturan parçasını- aşip geçebilen ve onu daha derinlerine götürüp kendi bütünlüğü ile temas kurmasına olanak veren bir biçimin mevcut olup olmadığı sorusundan yola çıkmakta ve böylesi bir biçimin izlerini Bresson sinemasında aramaktadır. Bresson sinemasının, kendi coğrafi ve kültürel tanımlılıklarının dışına çıkabilmiş evrensel bir duyma ve düşünme biçimine olanak sağlayan tinsel doğasını anlamaya çalışırken, onun sinemasının anlatım olanaklarının Zen düşüncesi ve bu düşüncenin pratik karşılıkları ile benzerliği incelenmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda literatür taraması yapılmış ve metinler arası bir tutumla bir sinemasal pratikle Zen felsefesi arasındaki bağlantılar gözlemlenmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda Bresson'un filmografisi onun sinemasal dilini ortaya koyacak şekilde incelenmiş ve özellikle Zen felsefesine hem pratik hem de düşünsel olarak bir benzerlik taşıyan "Rastgele Balthazar" filmi incelenerek bu karşılıklı bağlantının sebepleri anlaşılmasına çalışılmıştır. Rastgele Balthazar, Bresson'un kendi sinemasını daha net bir biçimde oluşturduğu ikinci dönemi olarak adlandırabileceğimiz dönemine aittir. Filmin merkezinde yer alan eşek, filmin ana düşüncesinin de taşıyıcısı olarak konumlanır ve Zen felsefesi ile düşünsel bir paralelliği de beraberinde getirir. Tıpkı Zendeki gibi film, hayvan -belki de insan- doğasının en saf halini anlatmakta ve Balthazar üzerinden bizi tinsel olanla temas ettirmeye çalışmaktadır. Bu makalede, tüm yaşama yayılan bir pratikler bütünü olarak Zen felsefesinin, çoğunlukla yaşamı boşluk kavramı üzerinden okuması ile Bresson'un sinemasındaki boşluklar ve bu boşluklarda onun "perdelenmiş" dediği gerçeğin bir potansiyel olarak açığa çıkması, "Rastgele Balthazar" filmi üzerinden düşünülme çalışılmaktadır. Çalışmada Bresson'un sinematografisi onun dünyaya bakışının yansıması olarak değerlendirilmiş, bu doğrultuda sinemasının tinsel açıklığına vurgu yapılmaya çalışılmıştır.

Jung (2016) Analitik Psikoloji kuramında, kişinin bilinç dışına ulaşması ve buradaki aydınlanmamış alanları bilince çıkarıp kendini daha üst boyutta tamamlamasının, yani kendi deyimi ile "bireyleşmesinin" insanın varlık amacı olduğunu söylemektedir. Jung bu süreci, bilinç dışı ve bilinci birleştirerek bütünleştirmek, daha doğrusu bilinç dışındaki alanları da bilince taşımak suretiyle "psişeyi" genişletmek olarak adlandırır. Jung tarafından ileri sürülen bu psişe genişlemesini modern dünyadaki "tekâmül" etmenin psikolojideki bir karşılığı olarak düşünebiliriz. Arkaik dönemlerde bilinç dışında kalan bu alanlar (bu dönemde manevi bir yaşam hüküm sürdüğü için) meditasyon, zikir, çeşitli ritüeller ve büyü gibi tekniklerle rahatlatılırken günümüzün dünyasının rasyonel insanı için bu türden teknikler yoluyla bir bütünleşme olasılığının söz konusu olmadığı söylenebilir (Jung, 2020a). İşte bu noktada sanatın bilinç

dışındaki alana uzanması, sezgilerimizle bizde bir varlık alanını ortaya çıkarması düşüncesi Jung'un sanata psikoloji açısından yaklaşmasına neden olmuştur. Bu çeşit bir "birliğe" psikanaliz gibi bir yöntemle ulaşılabileceğini düşünen Jung, sanatın da bunun başka bir yöntemi olabileceğini belirtir (Jung, 2020b, s.97). Peki ama sanat gerçekten de bilincin derinlerine inmeye, sadece zihinsel süreçlerle oluşturduğumuz bir gerçeğin daha ötesine geçmeye, başka bir hakikat alanını sezmeye izin verebilir mi? Jung'a benzer bir şekilde Heidegger de (2011) sanatta benzer bir olanak görmüş ve sanat eserinin doğası üzerinden iz sürerek onun varlık ile ilişkisini anlamaya çalışmıştır. Heidegger sanatın "açığa çıkarıcı" doğasına gönderme yaparak onun görünmez olanı görünür hale getirebilecek bir olanak taşıdığını ileri sürmektedir. Ona göre sanat, yıkıcı bir güç olarak tanımladığı teknolojiden farklı olarak varlık ile poetik (şiiirsel) bir türde etkileşime geçer. Bu etkileşim tarzı teknolojinin saldırgan doğasından farklı olarak şeylerin ne olacaklarsa olmalarına izin veren bir tür yumuşaklığa sahiptir. Modern çağda varlık insanın kendini nesnelere efendisi haline getirmek isteyen kibirli buyurganlığı yüzünden kendini insana kapatmıştır. Ama Heidegger karamsar değildir onun için poetik bir açığa çıkarma tarzı olarak sanat hala bir umut taşımaktadır (Meggil, 2021, s. 191). Modern insan Heidegger'e göre sanatın giz açıcılığına kendini kapatmıştır. Ancak büyük sanat yapıtı bizi onun dışında başka hiçbir yolla ulaşamayacağımız hakikatle temas haline sokar. Hatta, sanat hakikati sadece açığa çıkarmaz aynı zamanda onu yaratır da (s. 211). Sanat yapıtı ile ampirik gerçeklik arasında hiçbir bağ yoktur. Heidegger'e göre yapıt mimetik ya da temsili hakikatin taleplerine tabi değildir. Aksine hakikati o yaratır, aynı zamanda hakikat kendini sanat eseri yoluyla açığa çıkarır. Sanat yapıtının kendisi hakikatin oluşudur. "Hakikat eserde işbaşındadır... Ayakkabı ne kadar basit ve öze ilişkin olursa olsun, kendi varlığında çeşme ne kadar süslemesiz ve saf olursa olsun, var -olan bunlarla birlikte o kadar dolaysız ve albenili olarak var- olan olur. Kendini gizleyen varlık böylelikle aydınlanır." (Heidegger, 2011, s. 50).

Heidegger modern paradigmanın bir şekilde her şeyi kendi özü dışında bir yere yerleştirdiğini, şeylerle bizim aramızdaki mesafelerin ışık hızıyla yok edilmesine rağmen, şeylerin yakınlığının hiçbir şekilde ortaya çıkmadığını hatta gitgide uzaklaşmakta olduğunu söyler. Nesneyi bilmek onu bazı tanımlarla tanımlamaya çalışmak, zihinde düşünsel süreçlere indirgemek o şeyin şeyliğine bizi yakınlaştırmaz, aksine uzaklaştırır. Onun özünü sezme için açıklık, mesafe ve belki de boşluk gerekir. Testinin testi olarak şeyliği nerden gelir diye sorar Heidegger. Testinin şeyliği onun bir kap olarak varoluşunda bulunur. Kısacası testi doldurduğumuzda, testinin dolmasını sağlamak için dökülen, boş testinin içine akar. Boşluk kabın kapsayanıdır. Testiye ait olmayan bu boşluk kapsayan olarak testidir. Kabın şeyliği onu oluşturan malzeme değildir, kapsadığı boşluğudur (Heidegger, 2006, s. 154).

Heidegger günümüz modern dünyasında mesafelerin bir tür modernliğe özgü acelelikle ortadan kaldırılmasının sonucu olarak elde edilen şeyin bir yakınlık olmadığını ifade eder. Ona göre yakınlık mesafenin kısalığından ortaya çıkmaz. Aksine ekrandaki görüntü ya da ses üzerinden bize mesafe olarak en yakın olarak görünen şeyin bize hala en uzak şey olabileceğini

söyler. Ne mesafenin kısalığı yakınlık ne de mesafenin uzaklığı uzaklığın kendisini ifade eder. Aksine yakın görünenler bize uzakken uzak görünenler de yakın olabilir (Heidegger, 2006, s. 151, 165). Sanat eserinde buna benzer bir mesafelenme ve yakınlaşma sürecini, sanatın tüketim toplumundaki pratikleri üzerinden sorgulayan Baudrillard da Batı kültüründe her şeyin benzerini yapmaya çalışma saplantısının, aradaki mesafeleri kapatır gibi görünmesine rağmen eser ile imgesi arasında düşünsel açıdan aslında kapatılamayacak bir mesafeye neden olduğunu belirtmektedir (Baudrillard, 2022). Öyleyse, sinemada imgelerle bizim aramızdaki boşluk bize daha derin bir seviyede bu boşluğu doldurma şansı verebilir mi? İşte, tam da burada mesafenin, boşluğun gerçeğin kalbindeki "öze" ulaşmada aslında nasıl bir olanağa dönüştüğünün örneği olarak Fransız yönetmen Robert Bresson'un tinsel sinemasının seyirci ile bu türden bir ilişki biçimine olanak verip vermediğini tartışmak amacındayız. Bunu yaparken Bresson sinemasının Zen düşüncesi ile benzerliklerinden yola çıkacağız.

Batıda Rönesans ile başlayan süreçte gerçeklik kavramı sadece duyularla algılanabilir dünyayı ifade edecek şekilde sınırlandırılmaya başlanmıştır. Rönesans, kökenleri Antikiteye dayanan düşünsel bir dönüşümün ifadesi olarak, fenomenlerin iç yüzünden çok görünüşler ve görünüşlerin en iyi biçimde yansıtılması ve taklidini amaç edinerek Batı sanatındaki mimetik ideali vurgulamaktadır. Bu bağlamda Beşir Ayvazoğlu, Batılı sanat anlayışının mimetik taklit üzerinden şekillendiğini söylemektedir (2019, s. 109). Worringer de (1971) sanatta Aristotelesçi taklitçiliğin, nesnelere özüne inmeyi unutturduğunu ifade etmiştir. Aynı zamanda Worringer, sanatın bu nesnelere özüne inmeyen mimetik yanının gün geçtikçe baskın hale gelmesinin, insanın kendini kozmosta tanımlama arayışlarına karşılık olmaktan uzak olduğunu belirtir. Bu anlamda, onun hem dine hem de psikolojiye ilgisini kaybetmiş olduğunu söyler (1971, s. 94). İnsanın kozmos içinde kendini bulduğu ve onun bir parçası olduğunu hissedip bir denge durumuna geldiği anlar, bir çeşit "varlığın içinde olma hali" olarak açıklanabilir. Bu tarz bir sanat anlayışından git gide uzaklaşan dünya için artık nesnelere ve onu saran gerçeklik, rasyonel ve entelektüel olarak bilinmesi, taklit edilmesi ve maddi olarak ulaşılması gereken bir şeye dönüşmüştür. Düccane Cündioğlu Batı sanat anlayışını, onun gerçeğe dokunmak yerine hırsla gerçeği avuçlama isteği taşıdığını söyleyerek bu anlayışın içindeki bir çeşit kabalık vurgusunu dile getirir (2012, s. 120). Buradaki, gerçeği deneyimlemek yerine onu bir çeşit hırsla avuçlama isteği, yaşamın şeylerde ve nesnelere basit bir sıradanlıkla var olan o narin ve gizemli özünün yok edilmesi, git gide ondan uzaklaşılması olarak anlaşılabilir. Cündioğlu'na göre, bütünü ele geçirmek bizde kendi bütünlüğümüzü kuracağımız yanılışmasını yaratır. Bu nedenle de gerçeği araştırmak, analiz etmek ve onu bazı sayısal verilere dökmek yani kısacası onu usla anlamaya çalışmak Batı sanat anlayışının da belirleyeni olmuştur. Jung da benzer bir biçimde modern insanın sanattaki eseri anlamaya çalışma, yorumlama, anlamlar yükleme eğiliminin onu, gizemden ve özden uzaklaştırdığını ileri sürmüş ve kavrama yetisinin aslında doğrudan deneyime zarar verdiğini söylemiştir (2020b, s. 105). Doğuda ise "hakikat" ile onu anlamaya çalışan arasında daima bir mesafe olmuştur. Bu mesafe nesnelere varoluşlarına saygı duymak,

onların kendilikleri içinde devinmelerini onurlandırmak anlamını taşıdığı gibi aynı zamanda bakan için, imgelem ve hayal gücünü içinde barındıran bir sezgisel anlayış geliştirilmesini de amaçlar. Tasavvuf ya da Taoizm gibi felsefelerin etkisinde kalan Doğu sanatlarında “gerçek” transendence/aşkın olduğu için mimetik bir obje haline gelemmez. Batılı sanat anlayışında olduğu gibi nesnenin karşısına geçip resmini yapmak anlamlı değildir. Çünkü bu şekilde nesnelere taklit eden sanatçı sadece yüzeyde kalacak ve eşyanın özüne ulaşamayacaktır. Bu anlayışın sayısız nesneyi resmetmek ya da taklit etmek yerine, az sayıdaki içinde derinleşmek ve bu parçaların ardındaki derinliği ve aşkın olanı, gizli olanı anlatmak, “mutlak olana” ya da “hakikate” erişmek anlamını taşıdığı söylenebilir (Ayvazoğlu, 2019, s. 108). Bu aşkın, tinsel bakışın mükemmel bir ifadesini Zen düşüncesi ve sanatında bulmak mümkündür. Zen düşüncesine göre bir sanat eserini kutsal kılan şeyin onun ruhunun, maddenin zincirlerinden kurtulmuş bir halde dolanması olduğunu söyler Çay ve Zen kitabında Kakuzo (2014). Bu durum, izleyen ile sanatçının, mimetik gerçeklik gibi bir amacı olmayan sanat eserindeki ortak bir ruhu deneyimlemeleri olarak ifade edilebilir: “O buluşma esnasında sanatsever kendini aşar. Aynı anda hem kendisidir hem değildir. Bir an sonsuzluğu yakalar ama sözcükler, içindeki sesi ifade edemez.” (Kakuzo, 2014, s.130).

Robert Bresson’un stili ve Zen neden birbirine benzer? Aralarında kültürel ve coğrafi farka rağmen nasıl bir ilişki mevcut olabilir? Bu sorunun cevabı Bresson’un filmlerinde taşıdığı tinsel karakterde aranabilir. Heidegger’in deyimi ile mesafeleri alelacele hatta büyük bir hızla kapatmaya çalışırken gittikçe hakikatten uzaklaşan bir dünyada, Bresson’un sinema anlayışı tüm özgünlüğüyle varlığını ortaya koymaktadır. Bresson’un stili Zen’de söz konusu olan bir öyle yakından ilişkili görünmektedir. Bu özsel fikrin üzerine kurulu olduğu şey, insanoğlunun düşünceleri tarafından ayrı düşürüldüğü doğayı ve onun işleyişini, görünümünün ardındaki hakikati tekrar anlamaya çalışması ve hatta daha da ötesi bunu deneyimlemesi gerekliliğidir. Bresson da insanı kimliklerinden hatta karakterinden soyarak özüyle anlatmaya çalışmıştır. Bu öze ulaşma çabası teknik olarak tıpkı Zen’deki sadeleşme işlemine benzer. Bresson anlatısını her türlü fazlalıktan, sözden, müzikten uzaklaştırarak ve onu olabildiğince sadeleştirerek gözlerimizin önüne serer. Zen’de bahsedilen hakikati kavramak için bilgi edinmek ve daha çok bilmek yerine, zihni berraklaştırarak üst boyutta bir idrake ulaşılması düşüncesi gibi Bresson da anlatının her unsurunda eksiltmeye giderek buna benzer bir berraklık ve saflığı tesis eder. Bu anlayış çoğunlukla modern yaşam içinde düşünceler arasında kaybolup giden seyirciden onun unutmuş olduğu bir varoluşa uyanmasını, daha üst bir seviyede onu saran ve kapsayan hakikate erişmesini talep eder.

2. ZEN, BOŞLUK, SADELİK VE HAKİKAT

*Bir tekerleğin göbeğinin etrafında birleşmiş
Otuz parmaklığı düşün,
(Tekerleğin ortasındaki) boşluktur arabayı faydalı kılan.
Kilden yapılmış toprak kabı düşün,
(Kabın) boşluğudur onu faydalı kılan.*

...
*İşte bu şekilde,
Varlık çıkar içindir,
Yokluk ve boşluksa fayda için.
Laozi/ Tao Te Ching*

Taoculuktan köken alan ve Hint, Çin geleneklerinin ortak ürünü olan Zen, 12. yüzyılda Japonya'da gelişimini sürdürerek Japon kültürünün ayrılmaz bir parçası olmuştur. Zen bir uyanma ya da aydınlanma, insan zihninin koşullanmalardan bağımsızlaşarak iç özgürlüğüne ulaşması ve hakikati idrak etmesi ya da deneyimlemesi düşüncesine dayanır (Güngören, 2020, s. 21). Zen düşüncesi belirli yöntemlerle (meditasyon, zazen vs.) yaşamın gerçeğini kavrama doğrultusunda sistemli bir eğitim sürecini temel alır. Bu pratiklerin amacı Zen filozoflarından Suzuki'ye göre, yaşamın içinde yaşadığımızın farkına varmak ve yaşama uyanmaktır. "Zen yavaş yavaş bu uyanıklığı sağlayabilmek için zihnimizi eğitir. İnsanın gözünü günlük yaşamın içindeki büyük gizi görebilecek biçimde açar, yüreğimizi her atışında zamanın sonsuzluğunu ve evrenin uçsuz bucaksızlığını içine alacak kadar büyütür." (Suzuki, 1972, aktaran Güngören, 2020, s. 31).

Zen zihnin özne ile nesne arasında bir ayrılık olduğunu düşünme yanılığını ortadan kaldırmak için akli ve hatta kavramayı da aşarak kendi derinliğimizin farkına varmayı önermektedir. Zen düşüncesinin nesnelere ve olayları oldukları gibi görmek, onları oldukları gibi gözlemlemek, her şeyin istediği gibi devinmesine izin vermek ve bu devinimle uyumlu bir şekilde var olabilmeyi deneyimlemek amacıyla olduğu ifade edilebilir (Suzuki, 2016, s.43). Böylece zihni kendi başına bıraktığımızda sezgi yeteneği ortaya çıkmakta ve başka türden bir kavrayışa ya da daha doğru bir ifadeyle deneyime ulaşılmaktadır. Aslında ifade edildiğinde basit görünen ama pratikte aklın koşullanmaları nedeniyle uygulaması oldukça zor olan, bilinçli düşüncüyü terk edip, zihni kendi doğal işleyişine, kendi saflığına bırakma yöntemi ise Wu-wei olarak adlandırılır. Wu-wei zihni belirli noktalar üzerinde yoğunlaştırmadan bütünü anlamaya yönelterek, her şeyi birbiriyle ilişkili bir biçimde görmek, yargısız kavramaktır. Bu, zihne bir çeşit kendiliğini, akışını, saflığını ve doğal gücünü kazandırmak için akli aradan çıkarma şeklidir. Burada amaç zorlama olmadan, her şeyi bir bütün halinde ve çabasız bir biçimde görmek, duymak yani hakikati düşünceyle ve bulanıklaşmamış algılarla değil daha saf, daha keskin bir duyarlılıkla deneyimlemektir. Zen'deki ünlü "gerçek zihin, zihnin yokluğudur" deyişi ile yüzeysel zihnin -yani zihnimizin sadece bir kısmını oluşturan ve çoğunlukla subjektif duygu ve düşüncelerden oluşan kısmının- aşılıp

geçilmesi ve böylece daha kapsamlı ve saf bir algılama şekli olan büyük bilince ulaşılabileceği anlatılmaktadır (Güngören, 2020, s.46).

Zen'de başlangıç aşaması olarak adlandırılacak sürecin düşünceyi durdurma aşaması olduğu söylenebilir. Çünkü insan kültürel ya da duygusal algıları ve bilinç dışı kodları nedeniyle gerçeği, düşünceleri üzerinden ve kendi düşünce prizmasında çarpıtılmış haliyle yaşar. Bu, insanın düşüncelerinden oluşturduğu zihinsel bir dünyadır, hakikat değildir. Dolayısıyla bu çarpıtma insanın hakikati deneyimlemesinin önünde engeldir. Bu nedenle Zen'de bir oturma ve meditasyon pratiği olan zazen yaparak düşüncelerinden uzaklaşmaya çalışan kişinin kendi doğasını deneyimlemesi en önemli uygulamalardan biridir. Zazen yoluyla İnsan genellikle düalıiteden kaynaklı düşünceleri unutmalı ya da en azından onları farkındalıkla gözlemlemeli ki gerçek doğasına ulaşabilsin. Suzuki'ye (2016) göre düşünmek ve nesnelere düşünce yoluyla kavramak ve tanımlamak, arkasında bulanıklık ve gölgeler bırakmanın yanı sıra diğer nesnelere, eylemler ya da insanlar hakkında birçok önyargıyı da oluşturur. İşte ona göre zihnimizin karmaşıklaşmasının sebebi bu bulanık izler ve yargılardır. Gerçekliğin doğrudan deneyimlenmesi amacını taşıyan zazen de bu karmaşıklıktan kurtulmanın en önemli yöntemlerinden biridir (Suzuki, 2016, s. 77). Karmaşık zihinden kurtulabilmenin bir diğer yolu da Zen'in bir başka önemli düşüncesi olan "boşluk düşüncesini" anlayabilmektir. Buna göre kişi maddelerin boşluğunu fark ettiğinde yani görünen her nesnenin, her şeyin, boşluğun bir parçası olduğunu fark ettiğinde artık hiçbir varlığa bağlanmaz ve her şeyin yalnızca geçici bir biçim veya renkten ibaret olduğunu anlar. Böylece varlığın boşluktan gelen ve boşluğa dönecek olan olarak tanımlanabilecek gerçek anlamıyla bağlantıya geçmiş olur. Bu kavrayış meditasyon ya da zazen uygulaması ile geliştirilebilir ama Zen düşüncesinin içinde bu kavrayışı anlamının başka uygulamaları da vardır. Aslında Zen düşüncesi hayatın tümüne ve her alanına bu idrakin yayılması olarak ifade edilebilir. İşte bu sayede, Zen'de kişi kendi kendini gerçekleştirebileceği en yüksek mertebeye ulaşabilir.

Japonya gibi toplumlarda Zen düşüncesi yaşamın diğer alanlarına yansıdığı gibi sanata da doğrudan yansır. Zen etkisinde kalan sanatta da ifade edilmemiş şeyler, boşluk alanları bırakmak, izleyicinin ya da katılımcının fikri tamamlamasına olanak verir. Böylece büyük bir eser, kişi ancak onun gerçek bir parçası olup onu yarattığında, eserdeki boşluğu doldurduğunda anlam kazanır (Kakuzo, 2014, s. 107). Buradaki boşluk alanları, bir özne-nesne düalıtesinden çok ikisinin de birbiri içine geçtiği bir birlik halinin ifadesidir. Bu birlik halinin deneyimlenmesinin ilginç örneklerinden biri Japonya'da gündelik yaşamda çok sık karşılaşılan çay seremonileridir. Bu törenlerin temel amacı basit olayların içindeki derinliği görebilme ya da boşluktaki anlamı deneyimleme olarak ifade edilebilir. Aslında basit bir kulübeden veya barakadan ibaret bir yapı olan çay odası (sukiya)'nın orijinal anlamının hayal evi ya da boşluk evi olması onun gerçek işlevini vurgulamaktadır. Aynı zamanda asimetri evi olarak da adlandırılır. Boşluk evidir çünkü içinde basit birkaç objeden başka hiçbir eşya ya da süs bulunmaz. Asimetri evidir çünkü içinde bulunan insanların geri kalanını tamamlayabileceği bir varlığa dönüşecek potansiyeli taşır.

Boşluğun ve sadeliğin içinde yarım kalanı hayal gücü ile tamamlamaya ve güzelliğin görülebildiği takdirde her yerde olduğunu kavramaya yönelik inşa edilmiş bu yapı, Zen felsefesinin gündelik hayattaki zarif bir karşılığına örnek teşkil eder (s. 113). Bu tür uygulamalar ve sanat anlayışlarının amacı, kişinin kendi benliğinin sınırlarını aşıp bütünle bir olma deneyimini yaşaması ve varlıkla yokluğun ötesindeki, yani boşluktaki ya da yokluktaki evrenin gerçeğini kavramasıdır. Bu farkındalık ve sezgi ise ancak "şimdide var olmak" ve "sürekli bir şimdide yaşamak" (eternal present) ile geliştirilebilir (Güngören, 2020, s. 157). Zen'e göre bizi şimdiki deneyimlemekten uzaklaştıran şey, gerçekliğin özünü kavrayamamış olmamızda yatmaktadır. Bu idrak ise nesnelere, doğada, canlılarda örtük olarak var olan "mutlak" ya da "hakikati" bizzat deneyimlemenin sonucunda oluşur (İzutsu, 2017, s. 274).

Tasavvuf ve Taoizm arasında belirli paralellikler kurduğu eserinde Rene Guenon, saflık ve fakirlik kavramlarının her iki düşüncede nasıl önemli bir yer tuttuğunu ifade eder (2016, s. 60). Laotzu'ya göre nesnelere gerçek varoluş nedeni görülemez ve tanımlanamaz bir niteliktedir. Ancak derin bir tefekkür halinde ve mükemmel saflık durumuna ulaşmış ruh, ona ulaşabilme potansiyelini taşır. Burada bilgenin aşkınlığını oluşturan şey onun saflık durumuna erişmesi yani "beninden", "kimliğinden" sıyrılmayı başarabilmesinde saklıdır. "Ben" olandan ayrışma ve bir çeşit yok olma, fakirleşme hali, dış görünümlere dayalı farklılıkların aşıldığı, bütün karşıtların kaybolup bir denge içinde çözüldüğü bir varlık alanını işaret eder. Burada bir yokluk ve boşluk durumu vardır. Laotzu, yokluğun üst derecelerine ulaşan insanın aslında iç derinliğe ulaşmış olduğunu söylemektedir (Aktaran Guenon, 2016, s. 60). Ne kadar yok ve boş olursa hakikatle o denli dolu olmaya olanak veren bir boşluktur bu: "Fakirlik", "saflık" ve "çocukluk" hepsi de tek ve aynı şeydir. Bütün bu sözcüklerin ifade ettiği sadelik, yoksunluk ve zühd, gerçekte kişinin bütünlüğü olan bir 'yokluk'a çıkar sonuçta... İşte böylece merkez noktaya ulaşan varlık insan olma halinin bütünlüğünü gerçekleştirmiş olur. Bu Taoizmin gerçek insanıdır" (Guenon, 2016, s. 63).

Oysaki genel olarak Doğudaki, özel olarak da Zen'deki "yokluk ve boşluk" kavramı, Batıda yerini "doluluk ve töze" bırakmıştır. Aristoteles tözü tüm değişimlerin içinde kalıcı olan olarak tanımlar ve tözde kalıcılığın için olduğunu söyler (1996). Töz kendinde ısrar eden olarak ayrışmaya ve ayrıştırmaya dayanmaktadır. Batılı düşünce bir tözü diğerinden ayırarak, ötekini de kendi özdeşliği içinde diğerinin karşısına koyarak tanımlar. Töz açıklığa değil kapalılığa işaret eder. Bu anlamda Zen'deki boşluk (sunyata) kavramı tözün zıttıdır denilebilir. Töz kendisiyle, kendine özgü olanla doluyken, sunyata ise bir mülksüzleştirme, boşaltma işlemidir. Kendi içinde ısrar eden, katılaştıran ve kendini kapatan varlığı boşaltır. Sınırsızlaştıran ve mülksüzleştiren bu boşaltma işlemi, maddenin kendini diğerlerinden ayıran tekliğini, onun özüne yönelme amacı ile ortadan kaldırır (Han, 2021, s. 38). Zen resminde "boşluk" bakanın ve bakılanın aynı olduğu bir özdeşlik halidir. Hiçbir şey yalıtılmış ve teklik halinde değildir. Her şey akar, her şey birbirine karışır ve genişler. Aslında boşluk nesnelere karşılıklı olarak birbirlerine karışmalarına olanak veren bir açıklık olarak tanımlanabilir (s.41). İşte Zen resimlerinin izleyicisi de boşluğun aslında

devinimsizlik anlamı taşımadığını, görünür bir dünyadan görünmez bir dünyaya sezgi yoluyla ulaşma olanağı veren bir bağlantı oluşturduğunu algılar. Byung-Chul Han, Zen ressam Yü-chien'in manzara tasvirlerini boşluğun bakış açıları olarak yorumlamaktadır:

Bu tasvirler hiçbir şeyi tanımlamayan, kısa ve sadece ima eden fırça darbelerinden oluşurlar. Canlandırılan şekiller kendilerine özgü bir yokluk etkisi izlenimi bırakırlar. Görünüşe göre her şey, henüz yeni olmuşken ya da var olur olmaz, tekrar yokluğa dönme eğilimindedirler. Şekiller beyaz zeminin sonsuz genişliğine geri çekiliyor gibi görünür. Bir tür ürkeklik vurguyu kendine özgü bir şekilde askıda tutar gibidir. Şeyler/nesnelere varlık ile yokluk arasında, olmak ile olamamak arasında serbest bir şekilde süzülürler. Kesin bir şey ifade etmezler. Hiçbir şey kendini dayatmaz; kendini sınırlandırmaz, kendini kapatmaz. Bütün figürler birbirine geçer, birbirleriyle birleşir ve sanki boşluk dostluk aracısıymış gibi birbirini oluşturur ve yansıtırlar... Yeryüzü ve gökyüzü birbirine sokulur. Bu manzarayı özel kılan şey, boşluğun sadece nesnelere belirli şekli ortadan kaldırması değil, aynı zamanda büyüleyici mevcudiyetlerinde ışıdamalarına izin vermesidir. Baskıcı bir varoluş ise herhangi bir çekicilikten yoksundur (2021, s. 39).

Zen etkisini güçlü bir biçimde taşıyan Çin şiirinde de boşluk kavramı, dilbilgisel sözcüklerin şiirden çıkarılmasıyla oluşturulmuştur. Bu çıkarılanlara boş sözcükler denir. Bu boşlukların şiirin ortasında konumlandırılmasıyla şiirin kendine özgü bir forma ulaşması sağlanır. Anlatım şeklinin doğrusal ve zamansal ilerleyişi içinde kopukluk ve bir çeşit karşılıklı ilişki yaratan bu yöntem sayesinde şiir nesnel dünya ile seçilen konular arasında bir ilişki yaratmaktan uzak tutulur (Cheng, 2006, s. 51). Bu türden bir sanatın tam olarak bir felsefe olduğu söylenebilir, insanı bütünsel olarak tamamlamayı amaçlayan bir felsefe. Bu şiirsel anlayışın yine Batı sanatlarının töz ve mimetik duyarlılık merkezli anlayışından oldukça farklı olduğu görülmektedir.

Japon şiiri Haiku'larda da eserin boşlukla ilişkisinden doğan sade ve yüzeysel bir görünüş mevcuttur. Haiku şiir geleneğinde tıpkı resimde olduğu gibi söylenmeden bırakılmış olana ulaşmak amaçlanır. Bu öze ulaşma çabası, sadelikten ve söylenmeden bırakılmış olandan yani boşluktan geçer. Boşluk gözle görülmeyenin içindeki doluluğu duymanın bir yöntemi olarak sezgiye yer açar. Yani sezgi görünmeyeni ve boşluğu duyan, anlayan, gören bir güç olarak devreye girer. "Sezgi" ile bakan için artık resimde ya da şiirde bir boşluk yoktur, orada artık evrenin gizeminin anlaşıldığı bir birlikten, teklikten bahsedilebilir (Taburoğlu, 2013, s. 160). Oysaki Batıda ise temellerini rönesans resmi ile atan, bir boşluk korkusundan bahsedebilmek mümkündür. Özellikle rönesans resimlerinin sunduğu bu doluluk, resim yüzeyinde boş yer bırakmaktan kaçınma olarak kendini ifade edebilir. Bu boşluk korkusu sonucu tüm resim yüzeyi figür, desen ya da renkler aracılığıyla doldurulmuştur (s. 166). Antik tragedyalardan köken alan ve dramının kuruluşu itibarıyla klasik tiyatroyun da bir devamı gibi görülebilecek klasik sinemada da buna benzer bir doluluktan bahsetmek mümkündür. Bu yapı akışta kesiklik ya da boşluk içermez ve seyircinin illüzyondan ayrılmaması için sıkıca dokunmuştur. Bu sıkı dokulu anlatı yapısı ve öykü, çeşitli tekniklerle izleyiciyi kendi kapalı evreni içine hapseder. Bunun

sonucunda klasik anlatı, kendi uzam ve zamanı içinde oluşturduğu kapalı alanda, izleyicinin karakterlerle duygusal olarak bir bağ kurarak özdeşleşmesine neden olur. Burada duygular, hisler ve arzuları harekete geçiren nedensellikte sıkı bir biçimde örülü, boşluksuz, saydam - kendini gizleyen, göstermeyen- bir yapı söz konusudur.

3. BRESSON SİNEMASI ve RASTGELE BALTHAZAR

“Görünmez olan rüzgârı, esip geçerken biçimlendirdiği suyun diline tercüme etmek”

Robert Bresson

Klasik sinemanın karakterler, olay örgüsü, diyaloglar, aksiyon ve müzik gibi onu oluşturan temel katmanları, izleyicinin içinde kendini kaybedebildiği illüzyonal bir dünya oluşturur. Bu kurgusal dünyada mevcut olan şey illüzyonla sınırlı değildir. Seyircinin hareketi ve görüşü de kontrol edilmektedir. İzleyicinin ne gördüğüne ve onu nasıl gördüğüne karar veren filmin anlatısıdır. İzleyici için hazırlanan evrende duyguların önce uyarılması sonra da tatmin edilmesi gerekmektedir (Ed ve Tan, 1994, s.14). Nesnelere, olaylarla, karakterler arasındaki çatışmalarla, duygularla, makyaj, oyunculuk, ışık, kostüm ve dekorlarla alabildiğince dolu olan bu dünyada her şey hızla gelişmek zorundadır. Yavaşlık ve boşluğa yer yoktur. Sinemada modern anlatılar bu yapıyı çeşitli nedenlerle kırmaya, bozmaya çalışmışlardır.

Ulus Baker de sinema için, tıpkı Vertov’un farketmiş olduğu şekliyle, onun kitleleri bilinçlendirecek bir aygıt değil insanın doğal koşullarında “göremeyeceği” şeyleri gösteren bir göz olduğunu ifade ederek bu tanımlamayı bir anlamda Deleuze’ün zaman imge olarak açıkladığına benzer bir biçimde, transandantal imge kavramı ile açıklar. Baker’e göre Transandantal imge, Vertov’un iki imge arasındaki boş alana vurgu yapması gibi, gösterilmeyen olanı, bir anlamda gösterilmeyenin olanaklarını tanımlar ki Deleuze’ün zaman imge olarak nitelendirdiği alan burasıdır ve hareket imgeden zaman imgeye bu alan sayesinde geçer (2019, s. 97, 98). Deleuze modern sinemada imgenin dış dünyadan çekip alındığını, ancak ona hayat veren çok daha büyüğünün ve fazlasının dışarıda bir bütün olarak var olduğu bir çerçeve dışının olduğunu söylemektedir. Sanki gerçeklik tüm potansiyeli ile ekranın dışındaki bir yerlere gizlenmiş gibidir. Zaman imge kavramı, modernist sinemanın dünyayı daha derin anlamda aktarabilmenin bir olasılığı olarak var olur; “Bu yüzden sinematografik imgenin, temelde, bir yanda başka imgelerde aktüelleştirilebilir bir dış dünyaya, öbür yanda da ilişkili imgeler kümesinde ifade bulan değişen bir bütüne gönderen bir çerçeve-dışı vardı.” (Deleuze, 2021, s.220). Bresson sinemasında da imgeler, nesnelere kendilerine doğrudan gönderme yapmaya çalışmazlar. Barındırdığı boşluklar sayesinde bu imgeler, ilişkide buldukları gerçekliklerden çok daha fazlasına temas eder. Bu nedenle Bresson ekran dışı alanı sıklıkla kullanmaktadır. Deleuze’e göre Bresson’un filmlerindeki bu bağlantısız ve parçalı imge yapısı anlatısal amacı ve görsel imgenin görünür olma işlevini aşar (s. 218). İşte bu aşma -ki bu aslında imgenin ekranın

dışındaki bir başka şeyle kurduğu ilişkinin sonucunda oluşan mesafe olarak adlandırılabilir- içinde yeni ve aşkın anlamları üretebilecek bir çeşit potansiyel biçimine dönüşerek Bresson'un sinemasına özgün yapısını verir.

Kimi yönetmen biçimsel denemeler yapmak için kimi ise ideolojik bir bakışla bu kodların dışında film çekmeye çalışmıştır. Robert Bresson ise bunların her ikisinde de yer almaz. Kendine özgü bir karaktere sahip bir film yönetmeni olarak Bresson'un -her ne kadar Batı kültürüne ait olsa da- sinema teknikleri ve düşünceleri Paul Schrader'in deyimıyla kendi kültürüne oldukça yabancılaşmıştır (2017). Ancak kendi kültürüne yabancılaştığı ölçüde de evrensel bir sinema diline ulaşmıştır. Schrader, Bresson, Ozu ve Dreyer'i "aşkın üslup" adını verdiği bir biçimin içinde inceler ve bu yönetmenlerin farklı kültürlerden gelmelerine rağmen aynı şekilde film yaptıklarını söyler¹. Ona göre aşkın üslup, normal duyuşsal deneyimlerin ötesinde olanın aşılması olarak tanımlanabilir. Bu ortak dili ünlü eserinde üç yönetmen üzerinden açıklamaya çalışmıştır (2017). Schrader'e göre bu üç yönetmeni birleştiren şey, onların siyaset, ahlak anlayışları ya da kültürel yapılarında değil, tinsel olanı filmle anlatma şekillerinde aranmalıdır (s. 5). Bu bağlamda Schrader Doğuda Ozu'yu, Batıda da Bresson'u aşkın üslubun tanımlayıcı yönetmenleri olarak kesin bir dille belirler. Aşkın sanatçı için gerçekliğin geleneksel yorumları, aşkın olanı seyretmek ya da onu görünmez kılmak için tasarlanmış mantıksal yapılardır. Bresson sinemada bu yapılara perdeler adını vermiştir (s. 12). Perdeleri; oyunculuk, müzik, dramatik yapı, diyalog, kurgu vs. gibi klasik sinemasal anlatının öğeleri ve mükemmel bir illüzyon yaratarak seyirciyi bunun içine çekebilme gücüne sahip yapılar olarak ifade edebiliriz. Tam da Bresson'un çok yerinde belirttiği şekliyle bu perdeler seyircinin tinsel olana, aşkınlığa gözlerini kör eden hatta aşkın olanı gizlemeye yarayan yapılardır. Bresson aslında biçimsel yapı üzerinde ne türden bilinçli bir stil geliştirmiş olduğunu şu sözlerle belirtmektedir "Bir filmin konusu sadece bir bahanedir. Biçim içeriğe oranla seyirciyi çok daha fazla temas eder ve seyirciyi eğitir." (Aktaran Schrader, 2017, s. 66). Ve yine aynı nedenlerden dolayı Bresson görsel ve dramatik kaynakları, süsleyici olan her şeyin dışarda bırakılması, eksilmesi düşüncesini taşır daima. Tıpkı Shunryu Suzuki'nin Zen düşüncesinde şeylerin kendileri gibi olabilmeleri için eksilmeleri gerektiğini söylediği "Safıktan kastettiğimiz tek şey, nesnelere oldukları gibi olmasıdır. Kendine bir şey eklendiğinde, o şey saflığını yitirir. Bir şey ikici olduğunda saf değildir" (2016, s. 74) sözünde olduğu gibi.

Bresson sineması birçok nedenle çağdaşlarından farklı bir estetik pozisyon alır. Onun sineması gündelik gerçekliğin sineması da değildir. Çağdaşları gündelik yaşama doğrudan referans vererek sanat eseri oluştururlar. Örneğin Yeni Gerçekçilik böyledir. Oysa Bresson hayatın bir kesitini aktarmak ve insan gerçekliğinin somut bir temsilini göstermek amacıyla da film yapmaz.

¹ Bresson, minimalist sinema ile anılmasına rağmen kavramın (İran sinemasından Bağımsız Amerikan sinemasına dek) geniş bir yelpazeyi kapsamı (Kovacs, 2010, s.149) ve günümüzde oldukça genel ve moda bir eğilime dönüşmesi nedeniyle bu çalışma, Bresson'un bir anlamda otantik diyebileceğimiz sinemasını minimalizm içinde ele alarak çözümlenmekten çok, Sontag'ın spritüel ve Schrader'in da transcendence sinema kavramlarından yola çıkarak felsefi bir bakışla anlamaya çalışmaktadır.

Onun amacı daha çok görünen gerçekliğin arkasındaki perdeyi aralayıp oradan sızan daha derin bir tinselliğe olanak verebilmektir. Bresson tıpkı Zen düşüncesinde olduğu gibi, kişilerin ve olayların özüne, ruhuna doğru bir derinlikle film yapmaya çalışmıştır. Amedee Ayfree, Bresson filmlerinde karakterlerin ruhunu veren şeyin, aynı zamanda tüm bu detayları stilistik bir şekilde düzenleyen şey olduğunu söylemektedir (1970). Bu estetik yaklaşım kübist ya da nonfigüratif resimde bulunan yaklaşıma benzer. Bu tip resimlerde yüzey belirli bir düzende yerleştirilmiş renkli yamaların oluşturduğu zengin hassas gerçekliklerden oluşturulur. Bresson'un filmlerinde giderek artan bir şekilde buradaki gibi mükemmel bir soyutlama dengesi vardır. Özü açığa çıkarma amacıyla yapılan basitleştirme, hikâye örgüsü, dekor ve dramının aşırı sadeleştirilmesi Bresson'un biçimini oluşturan en önemli estetik unsurlarındandır. Bu seçimin sonucu olarak bir boşluk, soğukluk ve ruhani bir atmosfer oluşmuştur (Ayfree, 1970). Bunun sonucunda Bresson'un filmlerinde kaçınılmaz olarak bulduğumuz şey insan ruhu olmaktadır. Ancak buna mukabil olarak karakterlerle herhangi bir özdeşleşme söz konusu olmaz. Karakterler gerçekçi bir açıdan çok detaylı tanımlanmamış olsalar bile bu detaylı karakterizasyonu aşan bir şekilde daha derin bir anlamın taşıyıcısıdır. Film anlatısı içinde "oynama" edimini gerçekleştirilmeyen bu karakterler, kendileri ve evrenle ilgili hatta tüm varoluşla ilgili sonsuz bir bakış açısı sunarlar. Zamanın belirgin bir şekilde süreksiz olması, yokluğun ve boş alanların gücünün ön plana çıkarılması buna mukabil olarak oyunculuğun, dolayısıyla oyunculuğtaki aşırılığın, teatrallığın, performansın ve geleneksel dramtizasyonun reddedilmesi ile anlatının sadeleştirilmesi onun sinemasının başlıca özelliklerdir (Ayfree, s.22). Tüm bu özellikleriyle Bresson, -farklı kültürel kodlara sahip olsa da- Zen düşüncesi ile öze dair bir birliktelik sunar. Filmlerinin sahip olduğu tinsel boşluk ve mesafe Batılı seyirciye bir tür rahatsızlık hissi verir. Ancak Bresson bu konuda da taviz vermeksizin film yapmayı sürdüren ilginç bir karaktere sahiptir. Sinemasındaki bu derinlik ve tinsel açıklık, muhtemeldir ki kendi bakışının ve yaşam şeklinin samimi bir yansımasıdır.

Bresson sinemanın geleneksel kullanımını tamamen reddeder; herhangi bir hikâye anlatmak istemez, bu nedenle seyircinin merak duygusuna seslenmez. Olaylar, kişiler, hareket gibi sinemayı kalabalıklaştıran unsurları katmaz sinemasına. Sadeleştirir, mesafelendirir. Seyirciyi kendisi ile baş başa bırakır. Susan Sontag seyircinin kendi kendisi ile kalmasına olanak veren bu biçimi bir nevi "tefekkür" olarak adlandırmıştır. Biçimin öne çıkması sonucu seyircinin duygulanımları ötelenir ve biçimin farkında olmak seyirciyi anlatının içeriğindeki unsurlarla özdeşleştirmez, onu daha çok belirli bir mesafede tutar. Dolayısıyla bu tefekkür şekli seyirci üzerinde bir haz duygusunu öter (Sontag, 1966).

Bresson filmlerinde biçim doğrusal olsa bile anti-dramatik yapısını korur. Sahneler kısadır ve bir denge duygusu içinde art arda eklenmiştir. Bunun yanı sıra rol yapılmasına karşıdır Bresson. Çünkü herhangi bir karakteri anlatmak istemez, aslında insanı ve insanın içinde gizli kalan dokunulmamış tinsel özü anlatmak ister. Rol yapmak ise bu öze ulaşmayı engeller. Bu nedenle oyunculuk tercihi diğer sinemacılardan oldukça farklıdır. Hatta oyuncu kelimesi yerine "modeli"

tercih etmektedir “Ne başkasını oynamanız gerekiyor ne de kendinizi. Hiç kimseyi oynamamanız gerekiyor” (Bresson, 2022, s.39). Oyunculuğu bir psikolojiden çok sadece fizyolojiye indirgemek için sadeleştirir ve oyuncularını ifadesizleştirir (Schrader, 2017, s.72). Oyuncu bir nevi hiç kimse olmayı başarmalıdır. Çabalamak süslemek, Bresson’un deyimi ile hakikati perdeler ya da örter ve ancak sadeleştğinde, çabalama olmadığında tinsel olan açığa çıkar. Aşkın olanın boşlukları doldurması sadece bir boşluk olduğunda mümkündür. İmgelem de bu boşluklardan geçebildiğinde aşkın olan kendini açığa çıkarır. İşte bunun için sadelik, mesafe ve boşluk gerekir. Bresson “İnsanların olay örgüsü olarak adlandırdıkları şeyi yok etmek için sürekli çalışıyorum” derken bunu kastetmekteydi. “Dramatik hikayeler dışarı atılmalıdır, bana öyle geliyor ki onların sinemayla hiçbir şekilde alakaları yoktur” (Bresson, 2022, s.20).

Kurgu ve kamera hareketi de benzer bir anlayışa hizmet eder. Güzel görüntüleri dışlar, kullandığı sabit kamera ve sabit kompozisyonları onun sade ve manipülasyondan kaçınan dilinin bir sonucudur. Çünkü sinemada kamera hareketleri, açılar ve çerçeveler seyirciyi anlatıdaki karakterlere karşı farkına bile varmaksızın manipüle eden güçlü araçlardır. İşte Bresson’un ısrarla kaçtığı yer tam da burasıdır. Seyirci bu tarz bir yönlendirmenin içine girdiğinde onu hakikatte buluşturmak imkânsız olacağı için Bresson -tıpkı Ozu’nun tatami çekimi gibi- kamerayı bir açıyla sınırlar ve onun bütün yönlendirici gücünü elinden alır (Schrader, 2017, s.73). Her şey duygusal katılımı engellemek, zihni geri plana atmak ve aşkın olanla bizi buluşturmak üzere sözleşmiş gibidir.

Rastgele Balthazar Bresson’un 1966 yılında çektiği ve kendi stilini en iyi yansıttığı filmlerden biridir. Film “Balthazar” adındaki eşeğin merkezinde olduğu bazı olayları anlatır. Balthazar, Jaques ve Marie’nin küçükken sahiplendikleri ve vaftiz ettikleri bir eşektir. Marie’nin büyüme sürecinde Balthazar da büyür ve hem Balthazar’ın hem de Marie’nin kesişen hikayeleri filmin merkezinde yer alır. Balthazar rastgele, sıradan bir eşektir. Bir sürü eşekten yalnızca biridir ve filmdeki diğer insanlar da birçok insandan rastgele seçilmiş olan insanlardır. Bir eşeğin ve bir grup insanın sıradan yaşamından esinlenir Rastgele Balthazar filmi. Ancak anlatmak istediği bu sıradanlık ve gündelik yaşam mıdır? Bresson bize herhangi bir “hikâye” anlatmak istememiştir, bize iyi ya da kötü karakterler veya arzu dolu bu karakterlerin psikolojisini de anlatmak istememiştir. Bresson bazı çelişkiler sonucunda insanlar arasında doğan birtakım çatışmaları ve onların çözümlenmesini de anlatmaz. Tıpkı diğer filmlerinde olduğu gibi çok açık şekilde, bir şeyler anlatmaktan öte, bize varoluşsal bir durumu ve bu varoluşun ardındakini sezdirmek istemiştir. Bu varoluşun ardındaki şeyin, doğrunun ya da iyinin ve güzelin ötesindeki bir gizem olduğu söylenebilir. Zen ustasının öğrencisine söylediği gibi, nehrin sesini dinlediğinde öğrencinin alacağı şeydir. Bu, nehrin sesi, rüzgârın dokunuşu ya da ağacın dalına konmuş bir kuştur. Bu gizem Balthazar’ın kendisidir. Bresson’un filmi bize kendi varlığımızla ilişki kurmamıza olanak verir. Kendiniz olduğunuzda, nesnelere olduğu gibi görür ve çevrenizle bir olursunuz. Zen ustası Suzuki, zazen çalışmasına kurbağanın iyi bir örnek teşkil ettiğini söyler: “Kurbağa kurbağa olduğunda Zen de Zen olur. Bir kurbağayı doğru olarak anladığınızda

aydınlanmaya ulaşırsınız; Buda olursunuz. Bu zazen'dir!" (Suzuki, 2016, s.104). Belki de bu filmde Bresson bizlere bir eşeği doğru olarak anlamamız gerektiğini anlatmaktadır sadece. Rastgele, sıradan, herhangi bir eşeği anlayabilmek için kendi filmsel biçimi ile bize bir olanak sunar. Kendi otantikliği içinde bir filmsel açıklık bize kendimiz olma şansı verir. Mesafeler arttıkça Balthazar'a yaklaşıyoruz. Boşluklar arttıkça, dramatizasyondan, oyunculuktan, estetik görüntülerden uzaklaştıkça kendi olan bir filmsel evrende, biz de kendi olma deneyimine katılırız.

Bu filmde de diğer filmlerinde olduğu gibi, ona has belli başlı bazı duyarlılıklar söz konusudur. Öncelikle anlatı yapısının var olagelen sinema kalıplarının dışındaki biçimi dikkat çekicidir. Öykü her ne kadar doğrusal bir hat üzerinde gidiyor olsa da Bresson, neden sonuç ilişkisine dayalı klasik anlatı yapısını radikal bir biçimde dışlamaktadır. Adeta olan olayların herhangi bir önemi yokmuşçasına, karakterlerin psikolojileri ile ilgilenmeksizin bazı olaylar bize gösterilir. Yaşamdaki devinim, rastgele akar gider. Bu anlatı tekniği, neden sonuç ilişkisi üzerine biçimlenen rasyonel zihinlerimiz için sıra dışı bir deneyim sunar. Biz klasik anlatı teknikleriyle hemhal olmuş seyirciler için her ne kadar önemli olsa da karakterlerin aslında kim oldukları, ne yaptıkları, nereden gelip nereye gittikleri, kişilik özelliklerinin derinliği, istekleri, arzuları ile ilgilenmez Bresson. Aslında onun derdi ne bir öykü anlatmak ne bir fikri savunmak ne de bir karakterdeki psikolojik değişimlerini sergilemektir. Bresson'un amacı bizi tüm bunları sarıp sarmalayan başka bir gerçeklikle buluşturmadır. Bu nedenle onun filmlerinde diyalog, dram ve merak gibi klasik anlatıya ait unsurlar bulunmaz. Hatta birçok filminin daha başında, en sonunda olacak olanı göstererek seyircinin kendini tuhaf bir merak duygusuna kaptırmasının önüne geçer. Örneğin Une Femme Douce (1969) da kadın karakterin intiharıyla başlar film. Bu sayede sonunda olacak olan daha ilk başında seyirciye gösterilmiştir. Dolayısıyla Bresson, seyircinin merak edeceği, heyecan duyacağı her şeyi başında engellemek ister. Onun evreninde klasik algıları bir yana bırakmamız gerekir.

Rastgele Balthazar filminde de klasik neden sonuç ilişkisini takip eden bir anlatı yerine, eşek Balthazar'ın içinde bulunduğu birbirine sıkıca bağlı olmayan birtakım olayların anlatıldığını görürüz. Film bir eşeğin mi, bir genç kızın mı, gururlu bir babanın mı yoksa bir ayyaşın hikayesinden mi oluşmaktadır? Aslında bunlardan daha çok film, insanın ve hatta hayvan doğasında açığa çıkan tinselliğin hikayesidir. Dolayısıyla Rastgele Balthazar bir eşeğin doğasının olduğu kadar insanın da doğasının hikayesidir. Bu bağlamda insanın evrenle bir bütünlük ve denge içinde varoluşu ile ilgilenen Zen düşüncesi ile ilginç bir benzerlik sunar. Kültürel olarak modernleşmiş ve bir anlamda kutsalın ya da metafiziğin buharlaşıp uçtuğu bir dünyada, Zen kültüründen oldukça uzak bir coğrafyada, görünümünün ardındaki ya da insan ve hayvanın özündekini, tinsel olanı ararken kendinden taviz vermeyen bir yönetmen ile Zen düşüncesini, Zen şiirini ya da Zen resmini bir araya getiren şey tam da bu yönetmenin kendi otantik stilinde aranmalıdır. Dolayısıyla Rastgele Balthazar filminde belirli bir öykü bulunmakla birlikte, öykünün nedensel bir akıştan eksik bırakıldığını, kısacası eksiltilmiş ve sadeleştirilmiş olduğunu

yani olayların seyircinin zihinsel tasavvurlarına karşılık oluşturabilecek kısımlarının bilinçli olarak eksik bırakıldığını görürüz. Böylece bizim, içinde kendimizi duyumsayabileceğimiz bir boşluk dengeli bir şekilde inşa edilmiştir.

Tıpkı Zen çay töreninde çay odasına giren kişinin boşlukları imgeleminde tamamlamasına benzer bir biçimde Rasgele Balthazar 'da da bazen bir sesin kaynağını ve bazen de kapalı bir kapının ardında ne olup bittiğini seyirci kendisi hayal etmek durumunda kalır. Bresson'un istediği budur. Seyirciye her şeyi göstermez ki bu sayede onun sezgilerine yer açılsın. Bu tıpkı Zen resmindeki boşlukların izleyen tarafından doldurulmasındaki gibidir. Alan Watts Zen ustasının Zen resminde göreceli bir boşluk bıraktığını söyler (1998). Buradaki boşluk resmin boyanmamış kısmının değil, boyanmış kısmının bir parçası olarak görülür. Boyamadan boyamak ya da telsiz ud çalmak olarak adlandırılan bu tekniğin özü zen ustasının/sanatçının, şeklin boşlukta nasıl dengeleneceğini ya da bundan da önemlisi neyi, nerede ve ne kadar söylemesi gerektiğini bilmesinde yatmaktadır. Bunun sebebi entelektüel yorumlamalarla ya da herhangi bir doldurma işlemiyle boşlukta açığa çıkacak olan tinselliğin önüne geçilmek istenmemesidir (Watts, s.227). Tıpkı Bresson'un seyircide düşünsel ve psikolojik süreçlere neden olan her türlü fazlalığı çıkarması gibi. Bu anlar seyirci için muhteşem anlardır. Bu sayede görüntünün kendisini görmesi engellenen seyircinin, karakterlerle duygusal bir empati ve özdeşleşme kurabilmesinin önüne geçilmiştir. Seyirci özdeşleşme yerine daha derin bir tefekkür ve var olma haline doğru bir seyir deneyimine davet edilir. Zen'de bir şeyi tümüyle yapmak yaratılışın gerçek eylemini tekrar etmek anlamını taşır. Öyleyse bir film izleme pratiğinde o eylemi tümüyle yapmak ne anlama gelir? Bu izleyicinin o anda varlığının farkında olması, zihinsel süreçlerindeki düşüncelerine farkındalıkla yaklaşması demektir. Yani klasik sinema seyircisinin yaşadığı duygular sonucunda filmin hikayesindeki kahramanlarla özdeşleşmesi ya da hikâyenin akışına kendini kaptırması gibi bir süreçten farklı olarak o anda varlığın kendinin deneyimlenmesi durumudur. Yani tamamen o anda, o evrende, o izleme eyleminin yapıldığı yerde hem kendinin hem de deneyiminin, düşünsel süreçler tarafından işlenmeden yaşanmasıdır. Suzuki'ye göre bu yaratılışımızın gerçek eylemini yeniden tekrar etmek demektir. Zen'in amacı yaratılışımızın gerçek doğasına ulaşmaktır (2016, s.85).

Zen şiirinde de bu tarz büyük boşluk alanı ve az sözün söylenmesi aslında bir zihin gürültüsünün ve düşünmenin aradan çıkarılmaya çalışılmasının sonucudur. Zen şiiri de tıpkı Bresson'un filmlerinin izleyici deneyiminde olduğu gibi, şiiri dinleyen için onun hakkında düşünmesi yerine bir zihin sessizliği içinde şiiri hissetmesi üzerine kuruludur (Watts, 1998, s.232). "Seyircilerin benim filmlerimi düşünmelerini değil hissetmelerini isterim" diyen Bresson'un tekniğinin Zen düşüncesiyle ve bu düşüncenin sanatsal pratiklerindeki özü ile benzerliği ilgi çekicidir (Bresson, 2022). Zen şiiri Haikular da dinleyicisinin zihninde göle atılmış bir çakıl taşı gibidir. Dinleyicinin zihninin zenginliğinde çağrışımlar uyandırır ve şair şiirini okurken dinleyici üzerinde hayranlıkla donakalmış bir etki yaratmaktan çok, onun da buna katılmasını sağlar (Watts, 1998, s.233). Nesnelere sadece olduğu gibi olmalarına izin vermektir bu. Alan Watts, Batıda bilim ve doğa

düzenli ve ölçülebilir olarak analiz edilerek, simetriler ve şekiller ile anlaşılabilir hale getirildiği için sanki doğanın içinde bir kendiliğindenlik ve spontanlık söz konusu değilmiş gibi bir düşünme eğilimi olduğunu söylemektedir (1998, s.229). Fakat Zendeki nesnelere öylesine oluşlarının, kendiliğindenliğinin Batılı kavramsal şekiller ile hiçbir ilişki bulunmaz. Bresson'un filmlerinde de imgeler ve nesnelere bir kendiliğindenlik, spontanlık içinde kendi zaman ve uzamlarında zarif bir şekilde var olmaya bırakılmış gibidirler. İzleyicinin ilgisi Bresson'un boşlukta tekrar var ettiği bu nesnelere doğru çekilir. Ve artık izleyici bu nesnelere başka gözle görmeye yönlendirilir. Burada Bresson bir çeşit Zen ustası gibidir. İzleyicisi ile bu türden bir deneyimi paylaşmak için nesnelere yeniden var olmalarına izin verir. Tıpkı Zen şiiri Haikuların nesnelere kendi "öylesineliklerinde" görüp yorum yapmadan var olmalarına izin vermesi gibi. Rastgele Balthazar'da radyoya usulca uzanan bir el ve sonrasında karede radyonun görüntüsü ile baş başa kalan seyirci, ellere yapılan kesme, ellerin nesnelere üzerindeki yavaş dokunuşu, yolda giden Balthazar'ın ayakları, onun ayaklarının altındaki taşlar, Arnold'un içki bardağını kavrayan eli, tüccarın odasındaki nesnelere, Arnold'ın yatağı, odadaki horoz... Her şey kendiliği ve öylesineliği içinde ama birbirleriyle ilişkili olarak var oluyor gibidir. Aynı zamanda Marie'nin yüzüne ya da Gerard'ın yüzüne yani karakterlerin hiçbirine büyük bir vurgu yapılmaz. Daha çok yüzler diğer nesnelere dengeli bir biçimde çerçeveye dağıtılmış durumdadır. Hiçbir şeye özel bir ilgi ve yönlendirme yapılmamış, aksine her şeyin var olmasına yönelik bir bakış ve özellikle manipülatif bir anlayıştan uzaklaşan bir tutum söz konusudur. Bir horoz ya da bir çiftçinin anlatıyla büyük bir bağı olmayacağını düşündüğümüz unsurların da gösterilmeye hakkı var Bresson'un evreninde. "Temsil etmekle sınırlı kalmak istemiyorsak parçalara ayırmak gereklidir. Varlıkları ve nesnelere ayrılabilir parçalar halinde görmek. Bu bölümleri birbirinden koparmak, birbirinden bağımsız hale getirmek, öyle ki, yeni bir bağımlılık ilişkisi içine girebilsin" (Bresson, 2022, s.51). Nesnelere yeniden fark etmek üzerine odaklanır. "Ekleyerek değil çıkartarak yaratılır... Balıkları tutmak için havuzu boşaltmak" (s.53). "Daha fazla ışık kullandığım için değil, yeni bir açıdan baktığım için daha görünür hale gelen nesnelere" (s.32) demektedir Bresson. Rastgele Balthazar'da nesnelere bize başka açıdan gösterirler kendilerini. Bresson bizim için "nesnelere" düşüncelerimizle onların üzerlerinden geçip gitmek için değil, onları yeni bir deneyimle deneyimleyebilmemiz için başka bir bağlamda var eder, onların yeniden "olmalarına" izin verir sinemasında. Alan Watts Zen düşüncesinde, var olan kodların, sözcüklerin hatta işaretlerin tinsel olanın anlamını kısıtlayan ve bizim ondan gitgide uzaklaşmamızı sağlayan sistemler olarak algılandıklarını belirtmektedir. Zendeki birçok uygulama "anlamı" kısıtlayan bu düşünce biçiminin aşılması üzerine kuruludur (1998, s.166). Örneğin, Zen pratiklerinden olan ve özünde paradokslar barındıran, Zen ustalarının öğrencilerine sordukları bir çeşit bilmece olarak adlandırılabilir olan koanlar bu kısıtlı düşünme biçiminin aşılmasını hedefler. Bresson sinemasında da bu tarz bir kısıtlamadan bilinçli bir şekilde uzak kaldığını görürüz. Diyaloglar, sözler, oyunculuk, dramatizasyon, çekim açıları bir sistemin belirli işaretleri olarak bizim görüşümüzü kapatmakta ve bizi sınırlandırmaktadır. Bu sınırlardan saflaşarak kaçmaya çalışır

Bresson. Bu tarz paradoksal sahneleri Rastgele Balthazar'da sıklıkla kullanmaktadır. Aynı anda hem doğru hem de yanlış bir ifade olabilecek koanları çözmek için mantıklı zihnin ötesine geçip bilinç düzeyinde bir sıçrama geliştirebilmenin gerekli olması gibi (Bossert ve Meutes, 1997, s. 70).

Filmin merkezinde yer alan ve hatta filmin en önemli oyuncusu olarak düşünebileceğimiz eşek Balthazar, Zen düşüncesindeki hayvan doğasına vurgu yapar. Balthazar ne yapması gerekiyorsa onu yapmaktadır. Acıktığında yemek yemekte, kuyruğu yandığında korkmakta ve kaçmakta, çalıştığında yorulmaktadır. Zen düşüncesinde -diğer bir takım mistik düşüncelerde olduğu gibi- insanın sahip olduğu benlik onun dar kabuğu, gerçekte bir olmasını engelleyen şey olarak yorumlanmaktadır. Bu sınırlayıcı benlik düşüncesinin sebebi doğa-kültür dikotomisinde aranabilir. Yani gitgide kendine düşünceler yoluyla bir kimlik edinen insan artık gerçek doğasını unutmuş, kendini oluşturduğu kimlikten ibaret sanmaya başlamıştır. Düşünceler ve bazı yargılar nedeniyle dünyayı ikilikler üzerinden algılamaya dolayısıyla gerçekliği çarpıtmaya başlamış ve bu nedenle yaşamın asıl özünü, birliği yakalamaktan uzak kalmıştır (Güngören, 2020, s. 148). Zen'e göre, bu düşüncenin içselleştirilmesi ve gerçekliğin idrakine götüren zazen ve meditasyon pratikleri, hayvanların doğal olarak uyguladıkları bir varoluş biçimidir. Örneğin, meditasyon yapmasını iyi bildiği için Zen sanatçılarının çok sevdiği figür olan kurbağa gibi (s.154). Ya da ağaçlar, hayvanlar gibi bilinci olmayan canlılar doğanın ve varoluşun özünün taşıyıcılarıdır. Onları görmek ve anlamak, onların taşıdıkları tinselliğin anlaşılmasıdır Zen'e göre. Dolayısıyla, kendi özünü ve kendi doğasını yaşayan Balthazar da varlıkla ilgili gizemin taşıyıcısıdır. Tıpkı diğer tüm canlılar gibi bilgedir, bir Zen ustasıdır. "Zen ustasıysa sadece bir insan olmaya çalışır. Hiçbir amaç, hiçbir dayanak, hiçbir güvence aramadan, tüm bunalımı ve acısıyla, neşesiyle, mutluluğuyla yaşam serüvenini üstlenip şimdi de yaşar" (Güngören, 2020, s.205). Balthazar, filmin açılışında bilgeliğin tuzu ile çocuklar tarafından vaftiz edilir. Bresson, Balthazar ile hayvan doğasının bilgeliğini vurgularken aynı zamanda insanın kendi arzuları, yargıları, inançları, zaafları tarafından kendi özünden ve doğal olarak bilgelikten nasıl uzaklaştığını resmeder. Filmin merkezinde yer alan eşek Balthazar kendi doğasını yaşarken seyirci Bresson'un filmsel stili ile açığa çıkan "varlık ya da hakikat" ile buluşur. Balthazar yapması gerekeni yapar. Bilgelikten uzaklaşmış İnsanoğlunun eziyetleri karşısında bile, varlığını tüm zarafetiyle yaşar.

Sesler, imgeler, eller, kapının ardındaki görmediklerimiz ve hayal ettiklerimiz ile anlatı arasında kurulan o güçlü bağ... Soyutlamalar yoluyla anlatır Bresson. Bilgelik tuzu ile kutsanan Balthazar bir Zen ustası gibidir, yaşam yolunda Tao'yla birlikte hareket eden, yapması gerekeni yapan bir bilge. Filmdeki insanlar ise hepsi insanoğlunun bir yüzünü anlatır sanki, Gerard hırs, arzu ve nefis, Marie saf sevgi, Marie'nin babası gurur, Arnold bağımlılığı temsil eder. Tüm bu durumlar aslında özlerinde onlara ait olmayan yapay ve soğuk birer elbise gibi oyunculara giydirilmiştir. Kendi doğasını oyun oynamadan canlandırabilecek bir tek Balthazar vardır filmde. Diğer karakterler olabildiğince role bürünmeden oynamalıdır. Bresson onlara bu nedenle oyuncu değil model der. O modellerin diyaloglarını ezberleyip otomatik bir şekilde soğuk ve mesafeli

olarak yansıtılmalarını ister. Bunu Marie, Gerard, Arnold ve diğerlerinin mekanik ve soğuk oyunculuğunda görürüz. Bresson bu tarz bir oyunculukla insanın içinde gizli kalan doğasına ulaşmayı hedefler. Bu sayede seyirci ile karakterler arasında bir uzaklık doğar ve özdeşleşme ortadan kalkar. Biz özdeşleşmediğimiz zaman ne olur? İşte o anda açılan mesafede biz bir varlık olarak "var olmaya" başlarız. Filmin duyumsattıkları ile kendi özümüze dokunma şansı buluruz. Kaligrafi ustasının hat yaparken yaptığı ile bir olması gibi ya da Zen resmine bakanla resmin birbirleri içine akıp karışmaları gibi, bu film izleme deneyiminde de seyirci artık filmle -onunla özdeşleşmeksizin- bir olur.

Bresson için imgeler -rasyonel neden sonuç ilişkilerine pek de cevap vermeyen imgeler- belirli bir denge içinde kısa kısa çekimlerle birleştirilirken, sesler kendini daha önemli kılar gibidir. Bir şelalenin sesi, Balthazar'ın yolda giderken duyulan ayak sesleri, Marie'nin babasının yürüdüğünde duyulan otların hışırtısı, radyodan gelen müzik sesleri, suyun şişeye dolma sesi, kapı gıcirtısından hayvan seslerine dek ortam seslerinin ön plana çıktığını, müziğinse baskın bir dramatik etkiyi dışlamaya çalışan bir tavırla belli başlı yerlerde kullanıldığını görürüz. Bresson "Müzik eşlik etmek, desteklemek ya da güçlendirmek için kullanılmamalı. Hiç müzik kullanılmamalı. Sesler müziğe dönüşmeli" diyerek sinemada müziğe bakışını ifade etmektedir. (2022, s.23). Ancak müziği ne denli aza indirgemekteyse, ortam seslerini de o denli kullanmaktadır; "Gözlerimiz gereğinden fazla düşünen, gereğinden fazla zeki. Göz genelde yüzeysel kulak derin ve yaratıcı" demektedir (Aktaran Ener, 1991, s.72). Nesnelere işitmek ve onları yeni bir bakış açısıyla dinlerken duyumsamak. Balthazar'ın anırmalarında Balthazar'ın doğasını, bilgeliğini, Marie'nin sesinde onun yüzünü ve hüznünü görebilmek. Yepyeni bir görme ve yepyeni bir duyma şekliyle seyircinin tinsel olanı sezebilmesine olanak sağlamak. Seyirciyi alışkın olduğu düşünce ile anlamının ve kavramaya çalışmanın sınırları dışına çıkarıp, onu sezgileri aracılığıyla kendi özümüyle karşı karşıya getirmek. Tıpkı Zen'i öğrenmek isteyen öğrencinin hikayesindeki benzer bir biçimde Bresson sineması da klasik sinema seyircisine kendi ifadesiyle; "görünmez olan rüzgârın dilini, biçimlendirdiği suyun diline tercüme etmeye" çalışarak başka bir deneyim sunmaktadır. Onları uzaktan akan derenin sesini duymaya davet etmekte, sezgilerine ve hislerine kulak vermeye çağırılmaktadır. Ünlü Zen hikayesinde olduğu gibi; "öğrencisi ustasına sormuş Zen'e nerden girebilirim diye. Bir yol gösterebilir misin? Ustanın yanıtı şöyle olmuş; 'Şu uzaktan akan derenin sesini duyuyor musun? Oradan Zen'e girebilirsin'."

4. SONUÇ

Antikiteden itibaren, mimetik bir maddeselliği -tözü ve doluluğu- merkez alan Batılı sanat anlayışı gerçeğin tıpkısını üretebileceği bir anlayışla gerçeğe ulaşmayı arzulamıştır. Zen gibi Doğulu sanatsal pratikler ise gerçeği, onun birer kopyasına ulaşarak elde edilecek bir şey değil aksine rasyonel düşünce süreçlerini aradan çıkararak sezgisel bir yolla onun özüne ulaşılacak bir şey ve onu düşünce yoluyla anlamaya çalışmaktan çok deneyimlemeye dayalı bir çaba olarak yorumlamakta idi. Dolayısıyla hakikate yani gerçeğe ancak tinsel olan bir anlayış sayesinde

sezgisel olarak ulaşmak gerekmekte idi. Oysaki Batıda bunun tam tersi sayılabilecek bir sanatsal tavır olan tözsel ve mimetik anlayış, klasik dramatik sinemasal anlatıların biçimsel özelliklerine de baskın ve yaygın bir şekilde yön vermiştir. Bu yaygın biçim, diğer sanatlarda olduğu gibi sinemasal pratikler içinde de olmasına rağmen -az da olsa modernin sorgulanması, yeni dil arayışları gibi- başka türden sanatsal arayışlara da olanak verebiliyordu. Ancak Bresson'un sinemasını bu arayışlar içinde değerlendirmekten çok, içinde bulunduğu kültürden oldukça farklı bir bakış ve hissedişin sonucu olarak görmek gerekir. Bresson'un her şeyden önce dramatisasyon, oyunculuk, klasik çerçeveleme ve lineer anlatı kuruluşu gibi sinemanın klasik yorumuna karşı çıkan bir anlayışla film yapmış olduğu görülmektedir. Bu biçimi kendi çağdaşlarının dilsel arayışlarından farklı kılan tarafı, Bresson'un tinsel bakışının sonucu olarak klasik rasyonel düşünce süreçlerinin bilinçli bir biçimde dışına çıkmaya çalışması ve sezgisel bir duyuş geliştirmesi olarak ifade edilebilir. Dolayısıyla Bresson bir şey anlatmak yerine var olan hakikatin deneyimlenmesine ilişkin bir seyir sunar. Bu deneyim Zen düşüncesi ve Zen pratikleri ile kesişir çünkü her ikisi de boşluklara, sessizliğe, düşünsel ve akılsal algının sınırlarının dışına çıkılmasına doğru ortak bazı parçalar içermektedirler. Zen düşüncesinin kökeninde yer alan boşluk kavramı ve bunun Zen şiiri ve resimlerinde olduğu gibi, diğer sanatsal ve yaşamsal pratiklerde hayatın merkezinde olması gibi Bresson'un sinemasal dili de bir çeşit boşluk üzerine kurulmuştur. Onun stili, klasik sinemadaki herhangi bir boşluk bırakmamak için tıka basa doldurulmuş olan yapının bir nevi boşaltılması, azaltılması, eksiltilmesidir. Hikâye, dramatisasyon, oyunculuk gibi tüm fazlalıkların atıldığı sadeleşen bir sinema anlayışı. Sadeleştikçe boşlukları olan ve bu boşluklarda seyircisine -anlatıyla özdeşleşmeksizin- yeniden var olabilme olanağı sunan bir sinema anlayışıdır bu. Ne duyguları yöneterek ve kışkırtarak onları yükseltip alçaltmak ne de bu şekilde bir duygusal boşaltım imkânı sunmak ister Bresson. Seyirciye filmin kapalı evreninde düşüncelerinden ve arzularından oluşan koşullandırmalar yoluyla var olmasını önermez, bundan çok daha farklı olarak ona kendi evrenini de kapsayan büyük bir açıklıkta özgür ve kendi olarak bir "olma" şekli sunar. Bresson sinemasının tinsel açıklığı onun filmlerinde ortak olarak bulunan bu özden kaynaklanmaktadır.

KAYNAKÇA

Aristoteles (1996). *Metafizik*. (A. Arslan, Çev.), İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Ayfree, A. (1970). *The films of robert bresson, The universe of robert bresson*, p.6-25, Newyork: Praeger.

Ayvazoğlu, B. (2019). *Aşk estetiği; islam sanatlarının estetiği üzerine bir deneme*, İstanbul: Kapı,5.Bsm.

Baker, U. (2019). *Beyin ekran*, İstanbul: İletişim,2.Bsm.

Baudrillard, J. (2022). *Sanat komplosu* (E. Gen- I.Ergüden, Çev.), İstanbul: İletişim,8. Bsm.

- Bossert, J. ve Meutes, A. (1997). *Gündelik yaşamda zen* (Seda Toksoy, Çev.), İstanbul: Okyanus.
- Bresson, R. (2022). *Sinematograf üzerine notlar* (N. Güngörmüş, Çev.), İstanbul: Küre,3.Bsm.
- Cheng, F. (2006). *Boşluk ve doluluk; çin resim sanatının anlatım biçimi* (K. Özsezgin, Çev.), Ankara: İmge.
- Cündioğlu, D. (2012). *Sanat ve felsefe*, İstanbul: Kapı.
- Deleuze, G. (2021). *Zaman-imge*, (B. Yalım- E. Koyuncu, Çev.), İstanbul: Norgunk.
- Ed, S. ve Tan, H. (1994). Film-induced affect as a witness emotion, *Poetics*, 23(1994)7-32.
- Ener, C. (1991). *Sinematograf üzerine notlar üzerine notlar*,70-74, Nisan Kitap Bresson Özel, İstanbul: Pusula.
- Guenon, R. (2016). *İslam maneviyatı ve taoculuğa toplu Bakış* (M. Kanık, Çev.), İstanbul: İnsan, 3. Bsm.
- Güngören, İ. (2020). *Zen budizm; bir yaşama sanatı*, İstanbul: Yol, 8.Bsm.
- Han, B. (2021). *Zen budizm felsefesi* (M. Özdemir, Çev.), İstanbul: İnsan.
- Heidegger, M. (2006). *Şey*, Çev, E.Yıldız, A. Kaftan, Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi, s.9, 151-165.
- Heidegger, M. (2011). *Sanat eserinin kökeni* (F. Tepebaşı, Çev.), Ankara; Deki, 2.Bsm.
- İzutsu, T. (2017). *Taoculuk'daki anahtar kavramlar* (A. Yüksel Özemre, Çev.), İstanbul: Kaknüs.4. Bsm.
- Jung, C. G. (2020a). *İnsan ve sembolleri* (H. M. İlgün, Çev.), İstanbul: Kabalcı.3. Bsm.
- Jung, C.G. (2020b). *Ruh; insan, sanat, edebiyat* (İ.H. Yılmaz, Çev.), İstanbul: Pinhan.3. Bsm.
- Jung, C. G. (2016). *Analitik psikoloji üzerine iki deneme* (İ. H. Yılmaz, Çev.), İstanbul: Pinhan.
- Kakuzo, O. (2014). *Çay ve zen* (B. B. Acar, Çev.), İstanbul: Maya.
- Kovacs, A.B. (2010). *Modernizmi seyretmek* (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: Deki.
- Laozi (2017). *Tao Te Ching* (S. Özbey, Çev.), İstanbul: İş Bankası Yayınları.2. Bsm.
- Meggil, A. (2021). *Aşırılığın peygamberleri; nietzsche, heidegger, foucault, derrida* (T. Birkan, Çev.), İstanbul: Metis.
- Schrader, P. (2017). *Sinemada aşkın üslup* (K. Çelik, Çev.) İstanbul: İnsan.

Sontag, S. ((1966) 2017). Spiritual style films robert bresson, against interpretation and other essays, Erişim tarihi: (9.10.2022) <https://scrapsfromtheloft.com/movies/spiritual-style-films-robert-bresson-susan-sontag/>

Suzuki, S. (2016). *Zen zihni başlangıç zihnidir* (C. Şen, Çev.), İstanbul: Klan.

Taburoğlu, Ö. (2016). *Boşluk, aşırılık ve keyfilik*, Ankara: Doğu Batı.

Watts, A. (1998) *Zen yolu, zen budizm'in ilkeleri* (S. Uğur, Çev.), İstanbul: Şule.

Worringer, W. (1971). *Soyutlama ve einföhlung; üslup psikolojisi üzerine bir araştırma* (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.