21
Felsefe

# GÖLGE FELSEFE

## Platon'un Mağarası ve Sinema

Nathan Andersen



İngilizceden Çeviren: Nalan Kurunç

AYRINTI
FELSEFE

GÖLGE FELSEFE • Nathan Andersen

1301

NATHAN ANDERSEN

ABD'de, Eckerd College'ta felsefe ve sinema dersleri vermektedir. Florida'nın Tampa Körfezi'nde ödül kazanmış bir sinema dizisini hazırlamaktadır ve "Visions of Nature/Voices of Nature" Film Festivali'nin eş yöneticisidir. *Film, Philosophy, and Reality: Ancient Greece to Godard* kitabının yazarıdır ve felsefe tarihi, ekoloji felsefesi ve film tarihi gibi alanlarda yayınları bulunmaktadır.

Ayrıntı: *1301*
*Felsefe Dizisi: 21*

Gölge Felsefe
*Platon'un Mağarası ve Sinema*
*Nathan Andersen*

Kitabın Özgün Adı
*Shadow Philosophy: Plato's Cave and Cinema*

Dizi Editörü
*Güçlü Ateşoğlu*

İngilizceden Çeviren
*Nalan Kurunç*

Yayıma Hazırlayan
*Selin Aktuyun*

© Nathan Andersen, 2014
All Rightts Reserved
Authorised translation from the English language edition published by Routledge, a member of the Taylor & Francis Group

Bu kitabın Türkçe yayım hakları Anatolialit Agency aracılığıyla alınmıştır

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Fotoğrafı
*LMPC / Contributor / Getty Images Turkey*

Kapak Tasarımı
*Gökçe Alper*

Dizgi
*Kâni Kumanovalı*

Baskı ve Cilt
*Ali Laçin - Barış Matbaa-Mücellit*
*Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No. 286*
*Topkapı/Zeytinburnu - İstanbul - Tel. 0212 567 11 00*
*Sertifika No: 33160*

Birinci Basım: *Mayıs, 2019*
Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-605-314-380-2
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

# Gölge Felsefe

## Platon'un Mağarası ve Sinema

Nathan Andersen



Felsefe Dizisi

Özgürlük Üzerine Bir Deneme
*Herbert Marcuse*

Felsefeye Davet 1
*Veysel Atayman*

Kaygı Kavramı
*Yasemin Akış*

Mitostan Felsefeye
*H. Attilla Erdemli*

Frankfurt Okulu
Eleştiri, Toplum ve Bilim
*Kurtul Gülenç*

Spinoza ile Karşılaşmalar
*Der.: Güçlü Ateşoğlu & Eylem Canaslan*

Hâlâ Hayalleri Olanlar İçin Felsefe
*Wolfram Eilenberger*

Akıllı Kişiler İçin Felsefe Rehberi
*Roger Scruton*

Spinoza'nın Sevinci Nereden Geliyor?
Reddedilemeyecek Bir Felsefi Teklif
*Çetin Balanuye*

İnsan Özgürlüğünün Özü Üzerine
*F.W.J. von Schelling*

Almanya'da Din ve Felsefenin Tarihi Üzerine
*Heinrich Heine*

Kuşkuculuk
Phyrrhonculuğun Ana Hatları-Mantıkçılara Karşı-Fizikçilere Karşı
*Sextus Empiricus*

Kant Felsefesinin Politik Evreni
Derleme, Çeviri ve Giriş
*Hakan Çörekçioğlu*

Aşkın Metafiziği
*Arthur Schopenhauer*

Aydınlanma, Devrim ve Romantizm
Modern Alman Politik Düşüncesinin Doğuşu 1790-1800
*Frederick C. Beiser*

Eleştirel Fragmanlar
Felsefi Aforizmalar
*Friedrich Schlegel*

Felsefi Masallar
*Martin Cohen*

Küçük İnsanlar, Büyük Sorular
Yarının ve Bugünün Büyükleri İçin 20 Felsefi Hikâye
*Wolfram Eilenberger*

# Gölge Felsefe

## Platon'un Mağarası ve Sinema

Nathan Andersen

# İçindekiler

*Teşekkür* ..... 9
*Önsöz* ..... 13

Giriş: Ekranda Ne Görürüz ..... 18

1 Filmleri Anlamlandırmak: Kubrick'in *Otomatik Portakal*'ındaki Yüzler ve Çerçeveler Üzerine ..... 29
*Yüzler ve Kareler* ..... 31
*Biçim, Müzik ve Ses* ..... 42
2 Platon'un Mağarası ve Sinema ..... 59
*Duvardaki Gölgeler* ..... 61
*Işığı Yansıtmak* ..... 75
3 Duygu ve Görüntü: Ludovico Tekniği ..... 85
*Tecavüz ve İzleyici Olmak* ..... 86
*Müzik ve Ahlak* ..... 97
4 Platon'un Şiir Eleştirisi ve Sinemanın Tehlikesi ve Vaadi. 106
*Benzetmeci Sanat* ..... 107
*Sanatın Potansiyeli* ..... 121
5 Adalet ve Özgürlük: Alex'in Tedavisi ..... 137
Adalet ve Özgürlüğün Doğası ..... 137
*Alex'in Tedavisi: Özgürlük ve Felsefe* ..... 147

Sonuç: Gölge Felsefe ..... 160
*Gerçeklik* (*Metafizik*) ..... 164
*Sorumluluk* (*Etik*) ..... 168
*Yorumlama* (*Epistemoloji*) ..... 170
*Aydınlatan Gölgeler* (*Estetik*) ..... 173

*Önerilen Filmler* ..... 181
*Önerilen Okumalar (Metinde Belirtilen Tüm Okumalar Dahil)* 184
*Sanatçılar, Düşünürler, Terimler ve Kavramlar Sözlüğü* ..... 187
*Ek: Platon'un Devlet'inin Özeti, Kitap Kitap* ..... 199
*Dizin* ..... 203

# Teşekkür

Kitaplar kendi kendilerine yazılmazlar ve hiç kimse kendi başına bir kitap yazmaz. Her ne kadar isimlerinden sadece birkaçı yer alsa da film çeken ve roman yazan ya da felsefe, film çalışmaları veya film felsefesi üzerine yazan pek çok kişinin eseri olmasaydı bu kitap yazılamazdı. Sadece birkaçının, en önemli ve en açık olmazsa olmazların adını verecek olursam: Platon, Aristoteles, Immanuel Kant, Martin Heidegger ve Maurice Merleau-Ponty, üç büyük Stanley (Kubrick, Donen ve Cavell), Anthony Burgess, Malcolm McDowell, Gene Kelly, Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer, André Bazin, V.F. Perkins, Laura Mulvey, Kaja Silverman, Gilles Deleuze, Allan Bloom, John Sallis, John Russon, Stephen Mulhall, Dan Shaw, Noël Carroll, Carl Plantinga, Michel Chion, Eyal Peretz, John Mullarkey ve Robert Sinnerbrink. Eleme ve planlama aşamaları sırasında burada tartışılan konular hakkında sohbet ve yorum yoluyla, önceki taslaklar üzerinde teşvik, yayıma hazırlama ve geri bildirim yoluyla doğrudan yardım eden birçok kişiye özel teşekkürler: Jared Stark, Christina Petersen, Cathy Griggs, Jason Sears, Jim Goetsch, Andrew Chittick, Julie Empric, Ben Elliott, Paul Higgins, Aaron Garrett, RobertSinnerbrink, John Mullarkey, Peter Costello, Kym Maclaren, David Ciavatta, Greg Recco, Susan Bredlau, Patricia Fagan, Ömer Aygün, Eric Sanday, Shannon Hoff, Kirsten Jacobson, Hunter Vaughan, Dan Shaw ve özellikle John Russon, yıllarca akıl hocalığı ve arkadaşlığı ve felsefi yaşamın bir örneği olduğu için. Ayrıca yıllar boyunca film ve felsefe derslerimdeki coşkulu öğrencilere, özellikle Ryan Conrath'a teşekkür

ederim. Routledge'daki Emma Joyes'a, bana gösterdiği sabrı ve projeye duyduğu heyecanı ve özellikle de evet dediği için teşekkürler! Kitabın büyük bölümünün yazıldığı sırada sabatik izni destekledikleri için Eckerd College'a teşekkürler. 2012 Toronto Yaz Semineri –Platon'un *Devlet*'i katılımcılarına teşekkürler; bu şaşırtıcı kitap hakkında tıpkı başladığımda olduğu gibi çok sayıda son derece zeki insanla konuşabilme fırsatını yakaladım ve ardından gelen düşünceleri ayıklayarak Toronto'da olmamı ve birkaç hafta daha kalmamı mümkün kılan Lloyd Chapin Faculty Fellowship'e teşekkürler. Kitabın odaklandığı filmi göstermeme izin vermememe rağmen Babalarının bir kitap yazmasının havalı olduğunu düşünen Joel, Kate, Isaac ve Sorella'ya teşekkürler. Hepsinden öte ve daima, Andrea'ya, teşekkürler.

# Gölge Felsefe: Platon'un Mağarası ve Sinema

*Gölge Felsefe: Platon'un Mağarası ve Sinema* film-felsefesine kolay anlaşılan ve heyecan verici yeni bir katkıdır; filmleri ciddiye almanın aynı zamanda felsefenin temel problemleriyle sıkı bağlar kurmak olduğunu gösterir. Nathan Andersen, Stanley Kubrick'in *Otomatik Portakal*'ını Platon'un *Devlet*'iyle felsefi bir sohbete sokarak deneyim ve anlamın doğası, adaletin karakteri, görünüşle gerçeklik arasındaki karşıtlık, sanatın önemi ve görüntülerin etkisi gibi temalara katkılarını mukayese eder. Kitabın merkezinde Platon'un mağara alegorisi ile sinema arasında, ana karakterinin sandalyeye bağlandığı ve şiddet içeren filmler izlemek zorunda bırakıldığı *Otomatik Portakal*'dan en güçlü görüntünün kışkırtıcı bir yorumuyla birlikte geliştirilen analojinin özgün bir ifadesi bulunmaktadır.

Platon, tüm sıradan deneyimler silsilesini karanlık bir mağara duvarındaki gölgelerle karşılaştırırken, yazar, sinemayla ilgili olarak izleyicilerin bu gölgelerin gerçek olmadığını bilme avantajına sahip olduğunu öne sürer. Sonuç, sinemanın günlük yaşamla ilişkili olarak düşünülmesi gereken özel bir disiplin gerektiren felsefi ilgi türlerini daha kolay kışkırtmasıdır. İmajlar ve sanat noktasında ve sinemanın dahil edilmesiyle Platon'un mağarasının her zamanki okumayla tezat oluşturduğu düşüncesi, sadece izleyicilerini gölgelere daha derinden bağlamaya hizmet eder. *Otomatik Portakal* gibi filmler, görüntüler izleyicilerin tutumları üzerinde güçlü bir etkiye sahip olabiliyorken aynı zamanda en temel varsayımlarını eleştirel bir biçimde incelemeleri için onları teşvik etme gücüne de sahip olduklarını göstermektedir.

Kitap temelde şunları içerir:

- Platon, film, felsefe ve film felsefesi üzerine önerilen okumaların kapsamlı bibliyografyası; bu temaları daha ileride takip etmek isteyen okurları hedeflemektedir.
- Her film için kısa açıklamalar ve felsefi imalarına ilişkin öneriler de dahil olmak üzere, bu kitaptaki yaklaşımı takiben araştırılabilecek önerilen filmlerin bir listesi.
- Metinde bahsedilen ya da kullanılan hem felsefeden hem de film çalışmalarından elde edilen anahtar terimleri tanımlayan bir sözlük.
- Platon'un *Devlet*'inin kitap kitap özeti; hem dramatik bağlamı hem de ele alınan konuyu vurgulayarak ve bu klasik felsefi metnin tamamını henüz okumamış ya da kapsamını hatırlatacak birine ihtiyaç duyan okurlar için kitabın eki olarak işlev görmektedir.

Bu kitap, tartışmalı bir klasik film olan *Otomatik Portakal*'ın yakın bir okumasını ve felsefi bir klasik olan *Devlet*'in ana temalarının tanıtıcı bir açıklamasını yaparak, hem bilim insanlarının hem de felsefe ve sinema öğrencilerinin yanı sıra Platon okurları ve Stanley Kubrick'in hayranları için de ilgi çekici olacaktır.

# Önsöz

Büyük bir grup mahkûm, eski bir mağaranın derinliklerinde bağlı halde oturmaktadır. Sonsuza değin onları arkasına saklayan ateşin oluşturduğu gölgelere bakmaya mecbur kalmışlardır ve gerçek olanın bunlar olduğunu düşünürler. Asıl gerçekliğin görünüşleri onları yanıltırken sadece birkaçı mağaradan sürüklendiklerinde ve güneşin kör edici ışığıyla nesneleri görmeye zorlandıklarında yanıldıklarını fark ederler. Felsefe tarihinin en ünlü imgelerinden biri olan, gündelik hayatın koşullarının betimlenmesinin film izlemenin çağdaş deneyimine benzemediği Platon'un mağara alegorisidir bu. Aslında benzer imgeler çok sayıda görece yeni filmde, bilhassa ana karakterin düşündüğü ve bildiği dünyanın bir yalan, bir illüzyon olduğunu keşfettiği *Matrix* ya da *Gerçeğe Çağrı* gibi bilim-kurgu filmlerinde bulunmuş ve ilgili temalar araştırılmıştır. Sinemanın gerçekliğin tahribatını zorlanmadan göstermesi ve eski kitapların terminolojisinde tarif edildiğinde soyut ve gerçekdışı görünebilecek kuşkulu kaygılara önem vermesi, çok sayıda filozofun felsefe dersliklerinde filmleri kullanmanın pedagojik değerlerini teşvik etmiştir.

Filmler kuşkusuz zaman yolculuğu bilmecelerinden, zihin ve beden arasındaki ilişkiyle şahsi kimliğin doğası arasındaki ilişkilerden etik ve estetik sorulara kadar uzanan çok çeşitli felsefi meseleyi gözler önüne serer. Son on yıl içinde geleneksel felsefi temaların açıklamaları ve örnekleri olarak film ve televizyon programlarında sunulan senaryolar göz önünde bulundurulduğunda geniş bir yelpazede çalışmalar ortaya çıkmıştır. Felsefi temaları –sinemayla ilgili düşüncelerden bağımsız olarak geliştirilen– ta-

nıtmak ve araştırmak için filmleri bir açıklama ve örnek kaynağı olarak ele alan film yaklaşımı, farklı olarak "Film ve Felsefe" ya da "Örnekleme olarak Film" olarak tanımlanmıştır.

Yine de felsefi sorular sadece felsefi meselelerin kullanışlı örneklerini sunmakla kalmaz, aynı zamanda kendi felsefi sorularını da gündeme getirir. Bu soruların çoğu, burada nispeten yeni bir sanat biçimine uygulanan geleneksel estetik sorunlarıyla örtüşmektedir. Film nedir ve anlamları iletmek için nasıl iş görür? Diğer, daha geleneksel sanat formlarından ve multimedya, yerleştirme ve performans sanatı gibi daha yeni olanlardan nasıl bir farklılık gösterir? Filmlerin yazarları var mıdır ve film anlatısı edebiyat eserleri içinde iş gören diğer anlatı biçimlerinden nasıl ayrılır? Son birkaç on yıldır filozoflar analitik felsefeden ve geleneksel estetikten devşirilen film çalışmalarına çeşitli yaklaşımlarla katkı sunmaya başladılar. Bilişsel bilimden esinlenen diğer filozoflar filmleri nasıl anlamlandırdığımızı ve bunun aklın nasıl işlediğini öğretebildiği üzerine kafa yordular. "Film Felsefesi", bir kültür nesnesi ve deneyimin nesnesi olarak sinemanın gündeme getirdiği meseleyi değerlendirmek için bir dizi felsefi metodolojiyi kullanarak filmi bir nesne olarak ele alır.

Mevcut soruşturmada daha etkili olan ve daha çok "Kıta Avrupası" olarak adlandırılan ve felsefeye "analitik" yaklaşımlardan daha fazla etkilenmiş bir diğer yaklaşım, son uygulayıcılarının birçoğu tarafından "film-felsefe" olarak adlandırılmıştır; zira çalışmanın temel dayanağı, filmin felsefi düşünceye katkıda bulunacak bir şeye sahip olması ve yalnızca felsefi temaları açıklamaya ya da estetik ve bilişsel araştırmalar için bir konu olarak hizmet etmediğidir. Bazıları, filmlerin kendi başına "felsefe yapıp yapamayacağı" sorusunu tartıştılar –felsefi soruları farklı ve yenilikçi olan ve ayrıca geleneksel olarak yazılan ve konuşulan söylemleri olan felsefi yaklaşımlara indirgenemeyen yollarla ortaya koymak ve araştırmak için. Kuşkusuz, kitaplar dahi içindeki fikirler hakkında düşünecek, üzerine konuşacak ve yazacak okurların yokluğunda "felsefe yapmazlar" –dolayısıyla, filmin felsefi potansiyeline yönelik daha verimli bir soruşturma hattı, yeni düşüncelere yol açıp açmadığına ve onları ciddiye alanların, başka türlü olmayan şeyleri görmelerine ve söylemelerine izin

verip vermediklerine bakılmaksızın, filmin devam edenlere farklı bir şey katıp katmayacağını düşünmektir.

Bunun kanıtı filmlerin başka şekillerde açıklanamayan felsefi kavrayışlar üretmesinin mümkün olabileceğinin düşünülebilir olup olmadığına yönelik soyut sorular sorularak bulunamaz. Bir filmi felsefi olarak kabul etmek için yönetmenin ya da yazarın onun bu şekilde alımlanmasını amaçladığına dair bağımsız kanıtlara ihtiyaç duymayı şart koşarsak, işler daha da karışır. Filmin sürmekte olan sohbete, yani felsefeye katkıda bulunabildiğinin kanıtı, uygulamanın kendisinde, bir başka deyişle, film izleme, belirli soruları kışkırtan ve özgün içgörüler üreten filmler izleme deneyiminde bulunabilir. "Film-felsefe" geleneğinde çalışanlar için, kendi girişimlerinin özü sıkı film eleştirileridir –filmlerin, sinema teamüllerinin ve onları harekete geçiren şeylerin yakından "okunması", itinayla analiz edilmesi, bunların felsefi konularla iç içe geçerek ürettikleri anlamlara, gündeme getirdikleri kaygılara, sundukları içgörülere bilhassa dikkat gösterilmesi.

Bu yaklaşıma katkı olarak burada ileri sürmek istediğim şey, sinemaya tabi belirli soruların ve kaygıların var olmasıdır, bu da bir film hakkında ve belirli filmler hakkında düşünmenin bu kaygılara yardım edemediği ama onları ele aldığı anlamına gelir. Bana göre "film-felsefe" yaklaşımına en erken ve en çok katkıda bulunanlardan biri olan Stanley Cavell'ın sözlerini anacak olursam, bu sorular "filmin ne olduğuna dair düşündüğüm şeye içsel meseleler"dir (*Mutluluğun Peşinde*, s. 2). Bu sorular aynı zamanda filme yapılan ciddi soruşturmanın temelinde, yüzyıllardır felsefe alanını tanımlayan en temel kaygıların bazılarıyla önemli bir biçimde örtüşmektedir: Gerçeklikle ilgili ve metafizik olarak bilinen soruşturma alanına ait görünüş ve gerçeklik arasındaki ilişkiyle ilgili sorular; epistemolojinin ya da bilginin ve sınırlarının araştırılmasında merkezî bir konumda olan yorum ve kanıta dair sorular; sanatın doğasına ve kendine özgü bir sanat formu olarak filmlere ilişkin estetik sorular; etik, seçim, sorumluluk ve değişim halindeki söz konusu değerlere ilişkin sorular.

Tasarımlarında aklı ortaya koyan ve doğal olarak tanınır bir biçimde felsefi sorular ortaya koyan eserler olarak filmlere bu türden yaklaşma biçimi, filozofların filme yaklaşma biçimleri

arasındaki boşlukları doldurma potansiyeline sahiptir. "Film felsefesi"nin merkezinde olan estetik soruları, ciddi sinema tartışmalarında doğal olarak ortaya çıkmaktadır. Bu, aynı zamanda belirli filmlerin değerlendirmelerinin estetikle ilgili geleneksel düşünceyi gözden geçirme potansiyeline sahip olduğu anlamına gelir. Bu demektir ki, filmler burada sadece bir soruşturma nesnesi değildir, bu tür araştırmalarda bu filmler "müdahaleler" yapabilir, filmlerin (ya da onların dikkatli incelemelerinden edinilen kavrayışların) kendileriyle ilgili konuşmalara ve onlara anlam vermek ve bunları yansıtmak için kullanılan estetik kategorilere katkıda bulunma potansiyelleri vardır. Aynı şekilde, "realizm"e dair sorular, belirli filmlerle bağlantılı olarak ele alındıklarında gerçek olan herhangi bir şeyin gerçek olduğunu söylemenin ne anlama geldiğini düşünmemize ya da gerçeklikler ve temsilleri arasındaki farkı tam olarak açıklığa kavuşturma potansiyeline sahiptir.

Burada filmleri anlamlandırma yaklaşımı hem film çalışmaları disiplininin söz dağarcığı ve analitik yaklaşımlarına hem de daha temel bir düzeyde, fenomenolojik felsefi geleneğin karakteristiğini anlama yaklaşımına dayanır. Bilhassa buradaki yaklaşım, bir gözlemciden ya da bunların üretimindeki teknik detaylarından ayrı olarak filmin kendisini izlemeye yönelik gerçek deneyimi vurgular. Bununla birlikte, mümkün olan her yerde teknik ve felsefi jargondan kaçınmak için ve bu kaçınılmaz olduğu zaman, ortaya çıktıkça kavramları açıklamak için elimden geleni yapıyorum. Tüm bu konulardaki düşüncelerim yıllar boyu süren birçok filmi çalışmakla ve zevkle izlemekle, film analizi çalışmalarıyla, teori ve eleştiriyle ve hem klasik hem de çağdaş felsefe çalışmalarının yanı sıra öğrencilerimle, meslektaşlarımla ve arkadaşlarımla yapılan birçok konuşma yoluyla gelişti. Doğrudan materyalleri alıntıladığım yerler dışında özel referanslardan kaçındım. Bu kitap temel olarak –ister film çalışmalarında ister felsefe ya da film felsefesinde– bilim çalışması olarak tasarlanmadı. Daha ziyade, felsefeyle konuşmada filmleri düşünmeye yönelik bir yaklaşımı ana hatlarıyla çizmek ve başlatmak amaçlanmaktadır. Ayrıca, benzer hatlardaki hatırı sayılır öğrendiğim birçok çalışmadan farklı olarak felsefeye ve filmlere ilgi duyan herkes için anlaşıla-

bilir olma amacıyla yazılmıştır ve herhangi bir sabık arka plan film çalışması ya da felsefe çalışmasına gerek yoktur. Okurlar, kuşkusuz burada tartışılan filmleri izlemeye ve diğer metinlere yapılan referansları takip etmeye teşvik ediliyorlar.

Burada geliştirilen film ve felsefeye yönelik geniş yaklaşım bilhassa Platon'un *Devlet*'inde geliştirilen fikirler ve imgeler, bilhassa mağara alegorisi ve şiir ve benzetmeci sanat eleştirileri ve Stanley Kubrick'in *Otomatik Portakal*'ının yakın bir çalışmasından alınan görüşler ve sorulara dayanmaktadır.

Metin boyunca Platon'un *Devlet*'inden yapılan tüm alıntılar Allan Bloom'un çevirisindendir (Basic Books, 1991); sayfa referansları Stephanus numaralarıdır.

# Giriş
## Ekranda Ne Görürüz

> Bana göre film yaratımı felsefe demekti –felsefenin gerçeklik ve temsil, sanat ve benzetme, yücelik ve geleneklere bağlılık, yargı ve haz, kuşkuculuk ve aşkınlık, dil ve ifade hakkında söylediklerine yeniden yön vermekti.
>
> (Stanley Cavell, *Contesting Tears*, s. xii)

Filmlerde, ekranda, tanıdığımız ve anladığımız insanları ve nesneleri görürüz. Hızlı araba kullanan bir adam ve arkasından tezahürat eden arkadaşları, otoyolda yanan bir işaret, evinde oturmuş bir şeyler okuyan bir kadın, hastanedeki bir hasta veya ilaç şişesine sokulan hipodermik bir iğne. Hayatımızda yer alan nesneler gündelik hayattan aşina olduğumuz şeylerdir. Elbette her zaman değil. Gerek kendi deneyimlerimizin ulaşabileceklerinin ötesine geçtikleri için, gerekse bir canavar ya da zaman makinesi gibi hiç olmadıklarından, bazıları daha önce hiç görmediğimiz şeylerdir. Bu tür şeyler eğer var olsalardı ve bizim beklediğimiz şekilde görünüp davransalardı sinema deneyiminin bir parçası olarak kabul edebilir ve –en azından, bir şeylerin çoğunu anlamak için bizim için çok karmaşık bir dünyadaki pek çok şeyi anladığımız kadarıyla– anlayabilirdik. Ama sadece canavarların ve zaman makinelerinin değil insanların, arabaların, hastanelerin ve iğnelerin de var olmadığını biliriz. Orada değildirler, onlara ulaşabileceğimiz ya da onlarla herhangi bir şekilde etkileşimde bulunabileceğimiz yerde değildirler. Kuşkusuz, bir noktada kameraya maruz kalan bir iğne vardı, ama bu iğne, doktorun,

hepsi günümüzden farklı olmayan bir gelecekte adsız bir ülkede deneysel tedavinin bir parçası olarak şiddet içeren filmleri izlerken suçlunun kendisini hasta hissetmesini sağlayacak enjekte ettiği iğne değildir. O iğne basitçe yoktur. Filmden, herhangi bir filmden zevk alabilmek için filmde gördüğümüz çelişkiyle, ne olduğunu, ona kimin sahip olduğunu ve oraya nasıl geldiğini gerçekten orada olmadığını bildiğimizde söyleyebiliriz.

Sinemacılar hikâyelerini anlatmak ve işleyecekleri temaları araştırmak için tanıdığımız ve anladığımız teknikleri ve yapıları kullanırlar. Örneğin, konuşan bir kişinin hareketli görüntüsünün ardından gelen başka bir dinlemenin başka bir görüntüsünün ikincinin ilkini dinlediği anlamına geldiğini biliriz. Birinin yüzünün yakın çekiminin, aslında herhangi bir kimsenin gerçekte daha yakınlaştığını imlemediğini, bu yüz ifadesine dikkat etmemize ya da o yüze bakmaya dikkat etmemiz gerektiğini biliriz. Yüzleri anlamlandırmak, bir anlatım veya bir bakış yoluyla iletişim kurduklarını düşünmek, sinema salonunda olsak da olmasak da her zaman yaptığımız bir şeydir. Yakın çekim, kasti olarak günlük yaşamda yararlandığımız bir durumu kullanır ve bu duruma odaklanır. Filmlerde türe dair ipuçlarını hemen anlayabiliriz. Bir Batı ya da bir bilimkurgu filmi izlediğimizi ve kahramanımız zamanda yolculuk ederse buna şaşmamamız gerektiğini biliriz. Bu kahraman Bruce Willis olsaydı onun bir eylem adamı olduğunu ve birkaç kelime sarf ettiğini bekleyeceğimizi biliriz, düşüncelerini ve hislerini yüzüyle o kadar değil ama ne yaptığıyla göstermesini bekleriz.

İzleyicilere otomatik anlamların aktarılması için yıldızların kullanımını örnekleyen bazı aygıtlar –Stanley Cavell'ın filmlerin "otomatizmleri" olarak adlandırdığı şey– sinema tarihinde ortaya çıkan uygulamalardır. Diğerlerininse fenomenolojik olarak gündelik yaşamın tanıdık fenomenlerini anlamlandırma kapasitemizden yararlandıklarını söyleyebiliriz. Gündelik yaşam dünyasında başkalarıyla ortak bir algısal dünyaya yerleşmemizden dolayı bize aşina olan, deneyim sahibi olmanın bir parçasıdırlar. Çoğunlukla onları kanıksadığımız için kullanırız ve ama yine de deneyimler bizi rahatsız ettiğinde ya da filmler yorumlarımızı sorgulamaya çağırdığında sıklıkla ilettikleri görüşleri tekrar gözden geçirme-

miz gerekir. Filme felsefi açıdan yaklaşmak, filmlerin anlamlarını iletişim biçimlerinin araştırılmasıyla başlar, bu esnada otomatik anlam doğrulamalarımızı sorulara dönüştürürüz. "Hey, bir yakın çekim! Bunun ne anlama geldiğini biliyorum!" diye çığlık atmak yerine, "Yakın çekim nedir? *Şu* yakın çekim ne? Bu ne demek?" diye sorarız.

Yine de hareketli imajları nasıl anlamlandırdığımıza dair yaptığımız araştırma sadece bir başlangıç. Bize bir şeyler anlatan filmlerin anlamları, anlattıkları hikâyeler benzer ve bilinen birtakım temel sorulara verilen cevapları kabul etmemizden kaynaklanır. Filmler bir anlam ifade eder ve bizler, bir şeyleri anlamlandırdığımız gibi, aynı şekilde onları anlamlandırırız –sinematik çerçevenin doğası ve sinemanın diğer kurallarıyla ilgisi olan bazı önemli farklılıklarla– ve onlar sadece bir şey değiller ve gerçek olmadıklarını biliriz. Bir filmi izlemek, onu gerçeklikten ya da gerçek hayattan hem benzer hem de farklı olarak görmektir. O halde film izlemek, gerçek olan ve olmayan şeylerin fikirleriyle çalışmaktır.

Gerçeklik hakkındaki sorular –onun ne olduğu ve görünüşlerden, imajlardan, simülasyonlardan veya temsillerden nasıl farklılaştığı– geleneksel olarak felsefe alanına ait sorulardır. Film izlediğimizde, varsayımları sarih bir şekilde ortaya koyduğumuzda ve bunların etkilerini düşünürken doğal olarak kullandığımız varsayımları keşfetmek, felsefeyle flört etmektir.

İster kurgu ister belgesel olsun çoğu film karar veren insanlar hakkındadır –ne istedikleri göz önüne alındığında onlar için iyi ya da kötü bir şekilde ortaya çıkabilen kararlar. Onların hikâyeleri, onların isteklerini önemsediğimiz ölçüde bizi çeker. Büyük ölçüde, istiyor göründükleri şeyleri istemede haklı olup olmadıklarını düşünmemize bağlı olarak başarı olmalarını ya da olmamalarını isteriz. Bu sadece kim olduklarını ve istedikleri şeyin onlar için iyi olacağını düşündüğümüz anlamına gelebilir, ancak değerlendirmemizi, herkesin istediklerini yapmak ve yaptıklarına göre hareket etmek için iyi olup olmadığını da içerebilir. Elbette filmler bazen başka bağlamlarda aldatıcı olduğunu düşündüğümüz karakterlerin çıkarları olarak aldığımız şeye özen göstermemize ve kök salmamıza yol açabilir. Buradaki meseleler karmaşıktır ve bunları açıklığa kavuşturmaya başlamak, ahlaki akıl yürütmeye

başlamaktır –yine de felsefenin çıkarlarıyla kesişen başka bir düşünce alanıdır.

Hemen hemen herkes sadece tamamen farklı bir deneyim yaşadığını görmek için bir başkasıyla bir film izlemeyi ve sonradan üzerine konuşmayı deneyimlemiştir. Biri sevmiştir, diğeri nefret etmiştir. Biri, filmin liberal bir şekilde hoşgörülü olduğunu fakat liberalizmin sonuçlarına tolerans gösteremeyen bir kültürün ikiyüzlülüğünü inceleyen parlak bir hiciv olduğunu düşünmüştür. Başka bir düşünceyse kınamaya çalıştığı şiddeti yücelten, kadın düşmanı ve ikiyüzlü olduğunu düşünmüştür. Sinemaseverler ve eleştirmenler sadece filmlerin estetik değerleri ve nihai anlamları değil, aynı zamanda hikâyenin konusundaki küçük ayrıntıları hususunda da anlaşmazlığa düşerler: Bunu ona söylediğinde ne demek istemişti, neden bunu ona yaptılar, birbirinin ardından bu sahne mi yoksa o sahne mi gelmişti? Olay gerçek mi, fantezi mi yoksa bir geçmişe dönüş (*flashback*) mü? Film seyretmeye gidenler estetiğe, yorumlamaya ve kanıta dair sorular ortaya atarlar. Bu soruların peşinden gitmek felsefe alanına girmektir; bir kez daha, filmleri ciddiye almak, filmlerin sorduğu soruları araştırmak, felsefe yapmaktır.

Filmler bize bir anlam ifade eder, gerçek olarak algıladığımız şeyle ilgilidirler ve bizden estetik, epistemik ve etik değerlendirmeler yapmamızı isterler. Filmlerin ifade ettiği anlamların peşine gidilmesi, incelenmesi ve ortaya koyduğu sorular doğrudan felsefeye ilişkin düşüncelere girmektir. Bu sorular dayatılmadığı, genel olarak film çekme deneyimine ilişkin düşüncelerden ve özellikle film daldırma deneyiminden çekip alındığı için, kendilerine özgü bir araştırma alanı tanımladıkları düşünülebilir. Bu soruların peşine düşmek, felsefeye, filmin kendi felsefesine katılmaktır. Filmi genel olarak incelemekle öğrenilen görüşlerle bir veya daha fazla felsefi kaygıya dikkat çeken belirli filmler felsefenin yazınsal geleneğinden alınan görüşlerle karşılaştırılabilir veya karşılaştırılmalıdır ve bir diyaloğa sokulabilir, ancak burada öncelikli bir varsayım olması gerekmez. Bu çalışmayı bir bütün olarak bilgilendiren varsayım –teknolojik uzmanlığın melez ürünleri, iş zekâsı (veya aptallık), yaratıcı içgörü ve zekâ– filmlerin, kendilerini ciddiye alanlara öğretmek için genellikle

çok fazla zahmet gösteren kayda değer eserler olduğu şeklindedir. Felsefecileri ilgilendiren türden ne kadar sorun varsa filmler de kendilerine has şekillerde onların hepsini ele alır ve araştırır. Felsefe geleneğinden gelen fikir ve yaklaşımlar filmlerin doğası gereği değindiği gerçeklik, bilgi, sanat ve etikle ilgili temel sorunlara tatbik edildiğinde bu film araştırmaları için ne kadar yararlı olacaksa felsefenin de sinemadan öğreneceği bir o kadar şey vardır.

Filmdeki yansımalarda doğal olarak ortaya çıkan soruları sormak için felsefe geleneğinin görüşlerine ve yöntemlerine nasıl ve neden başvurabileceğimizi açıklığa kavuşturmak için, aşağıda Platon'un *Devlet*'iyle Stanley Kubrick'in *Otomatik Portakal* filminin bazı başat imgelerini ve fikirlerini inceleyip ilişkilendireceğiz. Bu ilk başta tuhaf bir eşleşme gibi görünebilir: Temel endişesi adalet olan Antik Yunan felsefesinin saygıdeğer ve derin bir eseri ve haydutların sokakları karıştırdığı ve hükümetin politik kazanç uğruna onları sömürdüğü, geleceğin şiddet dolu bir şehrini tasvir eden oldukça stilize ve tartışmalı bir bilimkurgu filmi. Tarihsel mesafelerine rağmen tasvir ettikleri ve inceledikleri endişelerin yelpazesinde dikkate değer yakınlıkları paylaştıkları ortaya çıkmaktadır.

Platon'un hocası Sokrates *Devlet*'te politik ve ahlaki adalet arasındaki bağlantıları göstermek için bir ütopya, ideal bir kent tasvir eder. Bu çalışmada görüldüğü gibi hem devlette hem de bireyde adalet oluşumu için kritik öneme sahip olan eğitim reformları kurulmasıdır. *Otomatik Portakal*, kaygısız suç gençliğinin yağmacı çetelerinin –en azından seçimlerde zarar görmeye başlayana kadar– halkın üzerinde şiddet uygulamalarına engel olamayan veya bu konuda isteksiz olan iktidarı aç ikiyüzlülerin yönettiği, çökmekte olan bir devleti anlatan fütüristik bir distopyayı betimler. Çektikleri ve onları iktidarda tutacak politik puanlar elde etmeyi umdukları çözüm, ahlaki eğitime yeni bir yaklaşım ve suçluluk sorununa karşı geliştirilen teknik bir çözümdür. *Otomatik Portakal*'da teknokratlar suçluların iyi davranmaya zorlanacağı bir gelecek vaat eder; *Devlet*'teyse, Sokrates, İyinin gerçek doğası hakkında fikir sahibi olan ve vatandaşların doğaya ve eğilimlerine en uygun olan faaliyetleri gerçekleştirerek kenti en iyi şekilde yararlanabilecekleri şekilde düzenleyen filozofların önderliğindeki bir şehir olasılığını düşünür.

Bilim-kurgu filmleri genellikle benzerlikleri kendilerini çağdaş hissettiren, ancak abartıları çağdaş gerçeklikte eleştiri ve yorum yapmaya olanak tanıyan, günümüzün özelliklerini güçlendiren fütüristik dünyaları tasvir eder. Sokrates *Devlet*'te bir düşünce deneyi aracılığıyla adaletin doğasını incelerken *Otomatik Portakal* çürümüş bir geleceği araştırır ve hükümetin suçları düzenlemedeki rolüne ilişkin izleyicilerin sezgilerine dayanarak, özgürlüğün önemi hakkındaki düşünceleri teşvik eder. Her iki eser de haksızlıkların ceza veya reform yoluyla en iyi şekilde ele alınıp alınmadığını sorgular. *Devlet*, bireysel ve politik adalet arasındaki bağlantıları vurgular; *Otomatik Portakal* izleyicileri bireysel özgürlükle politik güç arasındaki ilişkiyi düşünmeye teşvik eder. Yüzeyde, en azından, eski diyalog adalet ve modern özgürlükle daha çok ilgili olsa bile, hem filmin hem de diyaloğun temel "mesaj"ı arasında paralellikler vardır: Sokrates iyi bir insan için dış fayda getirmese bile, adaletin içsel olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır, *Otomatik Portakal* da, özgür insanın kötü davrandığında bile özgürlüğün değerli olduğunu öne sürer.

*Devlet*, müziğin gençliğin ahlaki karakterini şekillendirmedeki rolünü betimler; *Otomatik Portakal* ise belirgin bir karşı örnek resmeder: Klasik müzik tutkunu ve şiddete başvurmak gibi bir tutkusu olan genç bir adamı. Filmde benzer bir şekilde, çoğu izleyici için, canlandırdığı eylemlerin yarattığı karşıtlıkların aksine duygular uyandıran bir film müziği kullanılır. Belli ki gündelik yaşama yayılan kadın düşmanlığı, gençlik şiddeti çetelerinin tasvirleri ve yozlaşmış hükümetin cevabı filmin İngiltere'de yasaklanmasına neden oldu ve sansürle ilgili soruları gündeme getirdi; bu da, şairlerin ve ressamların Platon'un ideal şehrinden yasaklanmasını önerdiğinde Sokrates'in kendisinin açıkça onayladığı bir uygulama. Hem film hem de kitap, ahlaki karakterin oluşumunda akıl ve duygunun, felsefenin ve sanatın göreli önemini dikkate almak için bir fırsat sağlamaktadır.

Gelgelelim, yaratıcılığının zirvesindeki parlak bir sinemacının ciddi beğeni kazanan bir eseri olsa da ve Platon'un *Devlet*'iyle şaşırtıcı bir benzerliğe sahip olmasına rağmen *Otomatik Portakal*'ın izlenmesi kolay bir film olmadığını belirtmek gerekir. Şiddetin son derece stilize olmasına, sanatsal bir şekilde işlenmesine ve

görüntülerinin etkisinin altını çizmek ya da en azından karmaşıklaştırmak için tasarlanmış bir müziğe sahip olmasına rağmen huzursuz edici ve şiddetli bir film. Film, bunu sadece heyecan uğruna yaptığı görünen saldırganların çaresiz kurbanlarına uyguladığı tecavüz, cinayet ve anlamsız vahşeti gösterir. Gerçek rıza dışı cinsel ilişkiyi göstermese de -başkarakterin kendisinin ekranda tanık olmak zorunda kaldığı durumlar dışında- ve -izleyicilere kanlı ölüm anını göstermese de, birçok filmin şu anda yaptığı gibi bu filmdeki tasvirler, visseral etkisi [derin hissiyatı] bakımından eşsizdir. Stanley Kubrick, beklenilen ve hayal gücüne bırakılan şeyin tüm kan dondurucu detaylarında gösterilenden çok daha korkunç olabileceğini iyi bilmektedir. Daha da kötüsü filmin bariz kadın düşmanlığı -film boyunca cinselleşmiş nesneler olarak sergilenen, tamamen çıplak veya sadece kısmen giysili ve çoğunlukla isteksizce engellenen kadınlardır. En şiddetli eylemlerini gerçekleştiren genç, bakış açısı büyük ölçüde izleyici tarafından paylaşılan başrol oyuncusudur, öyle ki, en azından arzusunun ve hayranlığının bir ipucunu ve kendi iğrençliğimizi hissetmemek kolay değildir.

Bazıları bunun sadece bir film olduğunu ve şiddetin ekranda tasvir edilebilecek birçok konudan sadece biri olduğunu söyler. Önemli olan eğlencedir ve filmin gerçek olmadığını biliriz. Film, estetik nitelikleri nedeniyle savunulabilir; kasıtlı olarak şiddet içeren sahnelerini sanatsal performanslar gibi hissettirecek şekilde düzenler, öyle ki, şiddet, film tıpkı bir müzikalmiş gibi müzik eşliğinde dans gibi icra edilir. Baş figür kendisi de çok gerçek ve huzursuz şiddete maruz kalmak için aynı uygarlığı ve aynı estetiği benimserken ve aynı gerilime başvururken, şiddeti ve cinsel nesneleştirmeyi filmin eleştirir gibi göründüğü yüksek fikirli uygarlık maskesinin altında, yüksek sanat biçimi formunda veya saf eğlence biçiminde örtbas etmek, elbette ki bu eğilimdir.

Dahası, birçok film şiddeti daha gerçekçi ve açık bir şekilde tasvir ederken *Otomatik Portakal*, deneyimin dehşetiyle yakalanabileceği geçici rahatlık arasındaki gerilimi güçlü bir şekilde yakalar. Gerçek şiddetle etkin cinsel nesneleşme arasındaki mesafeyi ve bunların estetik karşıtlarını tam olarak gösterir. Bunlar tıpkı sanat, reklam ve propagandada olduğu gibi kolay etkilenmeye açık

gençliğin eline geçtiklerinde toplumsal kaos yaratmaktan ziyade, tüketim ya da vatanseverlik coşkusundan memnuniyet duyan arzuları uyandırmak için tasarlanmışlardır. Film aşırıya kaçar, ancak imajların etkisi olduğunu, duyguları ve istekleri şekillendirdiğini söylemek abartı olmaz. En azından, ekrandaki şiddetin tasviri genç izleyicileri kendine çekerken, sinema bileti ve patlamış mısır satılıyordur. Seks, bir dizi ürün satar ve kadın bedenlerinin nesnelleştirilmesi, modern medyanın yadsınamaz ve her yerde var olan bir yönüdür. *Otomatik Portakal*, hem seksin hem de şiddetin cazibesinden faydalanmayı hem de izlerken rahatsız etmeyi başarır; böylece, tedavi sırasındaki Alex gibi ikimiz de tahrik ve hasta edilmişizdir. Ekranda gördüklerimiz kanıksadığımız daha üstü kapalı şiddet biçimlerini ve nesneleştirme cazibesini ayırt ettiğimiz gündelik gerçeklikten uzakta olduğu için, o gerçekliğin etkisi üzerine eleştirel bir yeniden yansıtma alanı sağlar.

Sokrates *Devlet*'te hikâyelerin ve imgelerin kendilerine maruz kalanların akıllarına olan etkisinden endişe ederken, aynı zamanda edebiyat ve düşünce tarihindeki en akılda kalıcı imgelerden birini yaratır. Mahkûmların, açık havada ateşin ışığında oturup, arkalarındaki nesnelerin bıraktığı gölgelere baktıkları büyük bir mağarayı betimler. Gölgeler, der, gerçeğin yerini alan şeylerdir ve biz de gerçeğin görünüşlerini kabul ederken tıpkı onlar gibiyizdir. Mağara alegorisi insanların yanılsamaya, mahkûmların da ön yargıya esir olduğunu göstermektedir. Sadece varsayımların etkin araştırılması ve test edilmesini içeren felsefe yoluyla bu zincirlerden kurtulunabilinir. Mağaradan kaçmak ve yanılsamadan kurtulmak, şeylerin bize ulaşma şeklinin nihayetinde neyin gerçek olduğunu, onları nasıl bildiğimizi, neyin iyi, güzel ve neyin peşinden gitmeye değer olduğuyla ilgili olarak benimsediğimiz problematik varsayımlardan kaynaklandığını keşfetmektir.

Mağaranın bu görüntüsü, ana karakter Alex'in suça yönelik dürtülerini "iyileştirmek" için tasarlanan deneysel bir muameleye maruz kaldığı *Otomatik Portakal*'ın ana imajıyla kayda değer bir benzerlik taşımaktadır. Sinema salonuna oturmuş ve sandalyeye bağlı haldedir, gözleri açık bir şekilde sabitlenmiştir, tıbbi olarak uyarılmış olan hastalık duygularını kendisinden önce ekranda çıkan kargaşa görüntüleriyle ilişkilendirmesi öğretilir. Sokrates'in

önerdiği felsefi eğitimden çok farklı bir eğitim türüdür, ama yine de karşıtlığı ve başarısızlığı öğreticidir. *Devlet*'e göre, "paradoksal olarak, kötülüğe itilmek suretiyle iyiye doğru gitmektedir." Antisosyal içgüdüleri ona karşı yöneltilmiştir, böylece ne zaman şiddetle davranmaya niyetlenirse ölümcül bir şekilde hastalanmaya başlar. Tam olarak Sokrates'in *Devlet*'teki muhataplarından biri tarafından ifade edilen bir endişeyi gösterir: Davranış, kendi uğruna değil, ceza korkusuyla motive edilir. Sokrates'in cevabı –adalet kendi ödülüdür, sadece sağlıklı bir ruha sahip olmak anlamına gelmektedir– paradoksal olarak *Otomatik Portakal*'ın sonunda, Alex'in muzaffer bir şekilde tedaviyle iyileştiğini, artık şiddet tasarlamakla ilgili hasta hissetmediğini açıklamasıyla resmedilmiştir. Bu sözde tedavide görülebilen, filmdeki görüntülerin nihai dizisi tarafından güçlü bir şekilde gösterilen, kendini kandırmanın hudutlarına yakalanmış bir bireydir. İddia ettiği gibi özgür değildir, mevcut rejime yararlı kaldığı sürece gelişecek olan politik bir piyondur.

Platon'un mağara alegorisi sıklıkla sinema gösterisine esir olan sinema izleyicilerinin durumuyla karşılaştırılagelmiştir. Bu tür kıyaslamaların çoğu benzerlik üzerinde durmaktan öteye gitmez. Filmin, Platon'un felsefi içgörünün yokluğunda bize göründüğü gibi dünyayla karşılaştırdığı gölgelerle ilgili olarak nerede durduğunu düşünürlerse, filmlerle ilgili olarak, bir gölge âleminden daha kötü olduğumuzu belirtme eğilimindedirler. Filmlerin görünüşlerin kopyaları, gölgelerin gölgeleri olduğu düşünülebilir. Ne var ki bu ilişkiyi yeniden gözden geçirmemiz gerektiğini ve felsefi olarak anlaşıldığına göre, sinemanın görünüşle tamamen eşit olduğunu öne sürdüğümüzü ileri sürüyorum. Filmler tam olarak gölge âlemine aittir ancak üzerine kafa yoranlar için bir avantaj teşkil eden bir farkla; bu gölgeyle ilgili olarak onun en azından bir görünüş olduğunu biliriz. Ekranda bir adam gördüğümüzde aslında orada olmadığını, bunun sadece bir görüntü olduğunu biliriz. Platon'un alegorisine göre aynı şeyin sinemada yanımızda oturan adam için de kesinlikle geçerli olduğunu unuturuz, öyle ki, onu basitçe orada, diğer şeylerin arasında düşündüğümüzde onu gördüğümüz ve bildiğimiz şey sadece varlığının gölgesidir.

Kasıtlı olarak inşa edilmiş hareketli imajları görünüşle karşılaştırmak bize görünüşlerin de bir inşa olduğunu hatırlatır. Bizzat kendimizin basitçe orada, dışımızda karşılaşma olarak kabul ettiği şey, önyargılar ve varsayımlar temelinde bazıları doğuştan, bazılarıysa toplumlarımızdan ve kültürlerimizden miras kalan ya da soğurduğumuz, yaratıcı bir şekilde bir araya getirilen aslında gelişigüzel ve parça parça karşılaşmalara dayanarak derlediğimiz şeyin karmaşık bir ürünüdür. Filmlere karşı eleştirel bir duruşu benimsemek, basitçe ortaya çıkandan ve onu anlamlandırma yollarımızdan uzaklaşmak, onlardan aldığımız ve onlara getirdiğimiz varsayımları ve değerleri araştırmak, bizi daha geniş bir alana benzer şekilde yönlendirmeye yardımcı olabilir.

Sinemaya bu şekilde yaklaşmak, yalnızca felsefe için bir eğitim zemini demek değildir, gerçek felsefenin kaçınılmaz olarak gerçekleşebileceği bir alan sağlar; zira filmleri ciddi ve eleştirel bir yaklaşımla ele almak bizi görünüşle gerçeklik arasındaki ilişkiye dair sorular, etik, bilgi ve yorum ve estetiğe ilişkin sorular gibi bir dizi temel ve felsefi soruyla karşı karşıya bırakır. Herhangi bir filme eleştirel bir yaklaşım bir dereceye kadar bu tür sorularla sıkı bağlar kuracaktır, bu yüzden disiplinini ciddiye alan (ve belki de diğerleri es keza yönetilen) sinemacıların bu soruların bazılarıyla doğrudan karşı karşıya gelip bu soruların bazılarını doğrudan tematikleştirme yollarını bulmaları tesadüf değildir. Bu tür filmler, daha yoğun bir biçimde sorular sormaktadır, böylece izleyiciler, gündelik görüntülerde bile onlarla karşılaşmaktadır. Hatta olay örgüsünü anlamlandırmanın bile, bu tür sorular ortaya koymak olduğunu ya da bu soruların sadece akademik sorguların yoksun olma eğiliminde olduğu hissedilen bir aciliyete yol açtığını söyleyebilirler.

Bunun gerçekleşebilmesi için birtakım yollar vardır; zira *Otomatik Portakal* gibi bir film bireylere duyduğumuz sempatiyi ortaya çıkardığında, aynı zamanda ahlaki olarak menfur olduğunu da kabul ederiz. Sadece bir sonraki heyecanı önemseyen bir narsist ve sosyopat olan Alex, yine de canlılığı ve kaygısız cazibesinden ötürü hayranlık kazanır. Davranışlarını yanlış buluruz ama ona yardım edemeyiz, ancak devletin Alex'in şiddet düşüncesinden midesinin bulanmasını sağlayarak şiddetini dü-

zeltme girişimiyle getirdiği çözümü de itici buluruz. Yardım edemeyiz, ancak kendi çıkarları doğrultusunda hareket etmenin ve kendi yollarıyla hukukun koruması altında olsa da, devletin ve onun koruyucularının Alex kadar şiddetli ve keyfi olabileceğini görürüz. Karşılıklı cevabımız, adaletin nasıl en iyi hizmet verildiği, bireysel özgürlüğün bedeli peşinde koşmaya değip değmediği sorusunu ve dürtülerle hareket etme kapasitesinin gerçek bir özgürlük ifadesi sayıp saymadığını ortaya çıkarır. Bu tür soruların peşinden gitmek ve onlara cevap verecek gerekli kaynakların olup olmadığını düşünmek, eleştirinin eseri olduğu kadar bir felsefe edimidir. İyi bir film eleştirmenliği soruşturma konusu olan ekranda neyin sorulacağını ele alır. Oluşturdukları bulmacaları çözme yolunda neleri yapmak zorunda olduklarını keşfederek filmleri ciddiye alır. Soruların kışkırttığı sorular felsefi olduğunda, film eleştirisi felsefe yapmaktan ibarettir ve kötü ya da iyi yapılabilir. Bunu iyi yapmak, filmden ipuçları alarak soruların peşine düşmek ve filmin ötesindeki felsefi söylemle tartışmaya koyduğu cevapları önermektir.

Çünkü sinemayı felsefi inceleme aracı olarak ciddiye alma yaklaşımı –Platon'un gölge âlemindeki felsefeyi de kapsar– Platon'un *Devlet*'teki benzetmeci sanat eserlerinin değeri hakkındaki eleştirel değerlendirmesini görmezden gelmek ya da baltalamak gibi görünmektedir. Bundan sonra bu değerlendirmeyi doğrudan inceleyeceğiz ve burada dile getirdiği bazı endişelerin nasıl ele alınmaya başlayabileceğini düşüneceğiz. Elbette, hareketli imajları ve gerçekliği birbirinden ayırma kapasitesinden yoksun olan genç çocuklar, daha fazla maruz kalmaya esir olan bir dinleyici kitlesi olarak durumlarına dair herhangi bir fikir edinmeyeceklerdir ve her türden felsefi içgörünün belirli filmlere ilişkin düşüncelerden arındırılmış olması Platon'un en temel dürtülerimize sundukları kolay hazlardan kaynaklandığını iddia ettiği gibi zararlı sonuçlarını etkisiz kılmayabilir. Film ve felsefeye yönelik genel yaklaşım tartışmalı tepkileri içinde filmlerin ahlaki etkisi konusundaki kaygıların güncel ilgisini vurgulayan bir film olan *Otomatik Portakal*'ın yakın bir analizi burada gösterilmekte ve uygulamaya konmaktadır.

# 1
# Filmleri Anlamlandırmak
## Kubrick'in *Otomatik Portakal*'ındaki Yüzler ve Çerçeveler Üzerine



Ekranda kolay kolay unutamayacağınız bir yüz belirir, ortalanmıştır, karanlıkta keskin bir şekilde ana hatları çizilidir. Yüzü dikkatle öne doğru eğilmektedir, böylece siyah melon şapkası ve kulaklarının altındaki saçları sizi doğrudan gören parlak mavi gözleri çerçeveler. Genç bir adamdır, zoraki gülümsemesiyle, misafirperver ama arkadaş canlısı olmaktan uzak, uzun, keskin sanatsal kirpikleri sağ gözünün kapaklarının üzerine yapıştırılmıştır. Sadece başını ve omuzlarını gösterecek şekilde çerçevelenmiştir, açık be-

yaz, önden düğmeli gömleği ve pantolon askısıyla size doğrudan hareketsiz bakmaktadır, bir tek göğsü yükselip alçalmaktadır. Hazır ve tetikte, omuzları rahat, aniden saldırmak için hazırlanan bir hayvanın soğukkanlılığıyla, görünüşü bir meydan okumadır: Buraya bakın, dikkat edin, beni duyun ve çerçeve Korova Milk Bar olduğunu öğreneceğimiz ortama daha fazla girerek, yavaşça açıldığında konuşmaya başlar. Biz elbette hiç kimsenin ağzından bir ses duymuyoruzdur ama bu yalnızca onun sesi olabilir. Bir yudum almak için bir bardak ilaçlı sütü havaya kaldırırken dudakları hareket etmez, ama ses ince bir tehdit ve davet karışımıdır, kendinden emin etkili tonu şimdi bize seslenen ve hikâyesini anlatmaya başlayan sadece bu yüze ait olabilir.

Böylece tüm zamanların en tartışmalı filmlerinden, bir Stanley Kubrick klasiği olan *Otomatik Portakal* başlar. Film sadist şiddetin estetikleştirilmesiyle, kadın düşmanlığının ve tecavüzün görünür bir şekilde gündelik tasvir edilmesiyle ve en ayartıcı ve en sempatik karakteri korkunç bir suçluya dönüştürmesiyle hâlâ şok etmeyi başarıyor. Hem gençlik anarşisinin bir suçlaması hem de kınamadan doğan politika eleştirisi göz önüne alındığında, şiddeti övmek ve suçlu gençlerin sıklıkla devletin bakışından aşağılanmayı haklı göstermek için de yapılmıştır. Film, taklitçi suç vakalarının bildirilmesi nedeniyle bir süreliğine İngiltere'de yasaklandı. Yaşamın sanatı taklit edip etmediği ve her türden kendini ifade etmenin korunup korunmadığı konusuyla ilgili tematik bir endişe olmakla kalmaz, filmin alımlanması da bu soruları yoğunlaştırır. Film bir yandan devletin müdahalesine karşı özgürlüğü savunurmuş gibi görünmektedir, ama öte yandan, liberal hoşgörünün yıkıcı bir eleştirisini sunar gibidir. Bazen büyük sanat eserlerinin etkisinin birden fazla yorumu sürdürmek olduğu, onları değerli kılan şeylerin tam da iddia ve tartışma ürettiği düşünülmektedir. Gelgelelim, bu film tarafından ortaya atılan daha geniş soruları ele almadan önce, yüzeyinde ne olduğunu açıklığa kavuşturmaya değer. Filmde ve bilhassa açılış sekanslarında ne görüyoruz ve duyuyoruz ve bütünün unsurları, birbiriyle rekabet eden yorumları kabul eden ve böylece ortaya ciddi sorular atan bütünleşik bir deneyim sağlamak için nasıl bir araya geliyor?

## YÜZLER VE KARELER

Filmler bize görüntüler ve seslerle sunulur. Hareket eden, bir şeyler yapan ve etkileşime giren nesneler, yerler, insanlar, bir şeyler görürüz. Gördüklerimizi anlarız. Çoğunlukla bizim için bir şey ifade ederler. Ekranda gördüğümüz şeylerin ya da en azından ne tür şeyler olduklarının ve yaptıkları şeylerin ne olduğunu biliriz. Farklı kamera hareket tarzları arasındaki ayrımları fark ederiz veya en azından hissederiz. Farklı perspektiflerden hareketli imajlar birbiri ardına bir araya geldiklerinde, genellikle ne zaman bir olay dizisi önereceklerini, ne zaman eşzamanlılık önereceklerini, ne zaman farklı yerlere ait olacaklarını veya aynı durum için farklı perspektifler olduklarında ne zaman bir bütün oluşturacaklarını söyleyebiliriz. Genelde duyduğumuz sesler görüntülere kolayca bağlanır. Kelimeleri duyarız ve kimin konuştuğunu biliriz. Müziği duyarız ve karakterlerin de duydukları bir şey olup olmadığını öğrenmek için ipuçlarını okuyabiliriz ya da gördüğümüz şeylere eşlik etmek, ruh halini veya ritmi eklemek anlamında sadece kulaklarımız için bir müzik olup olmadığını biliriz. Duyduklarımızı ve gördüklerimizi anlamlandırırız. Detaylar farklılık gösterse de hem anlamlandırmayı öğrendiğimiz bir dünyada hem de hareketli imajlara ve onların birçok varyasyonuna aşina olan modern dünyada büyümek önemli bir parçamız olduğundan, sinemada bizim için anlamlı olan bir dizi yinelenen form vardır.

Bir filmdeki yüz tasvirleri bizim yüzle olan gündelik deneyimlerimize ait bildiklerimizi kullanır, sinemaya dair teknik ve metotlarla bu bilgiyi derinleştirir ve yönlendirir. Sadece bir tek yüzün sinemasal çerçevede göründüğü ve bu çerçeveyi kapladığı bir yakın çekim, konuşulmayan duygulara tanıklık etmemize ve bazen de onları paylaşmamıza izin verir. Bir karakterin gözleri ve o gözlerin nereye baktığını anlamamız, imajları birbirine bağlamaya ve ait oldukları alanı anlamamıza yardımcı olur. Örneğin, sinemadaki "çekim/baş aşağı çekim" tekniği bir yüzün bakışını gösterebilir ve daha sonra yüzün görebileceği şey olarak tanımlayabileceğimiz bir imajı paylaşabilir. Sinemada duyduğumuz sesler yüzlerle bağlantılıdır ve bir ağzın –genelde "dış ses" (*voiceover*) olarak bilinir– ekrandaki hareketlerine bağlayamayacağımız sesler, gördüklerimize farklı bir perspektif, gösterilenin dışında

kalan bir anlatı perspektifi (her zaman değil) sunabilir. Aynı şekilde kamera da asla doğrudan ekranda görünmez. Bununla birlikte, tanımlayabileceğimiz veya tanımlayamayacağımız bir bakış, insanlarla ve beliren şeylerle yüz yüze gelmenin bir yolunu tanımlar. Kameranın gösterdiği şey her zaman bir çerçevenin içinde görünür, bir pencere, orada olduğu gibi, bize göre boyut veya yer açısından görece, kendi kendine değişiklik göstermeden değişen perspektifler ortaya çıkarır. Hem müzikal ipuçları hem de filmin türüne ilişkin ipuçları, filmin sunulduğu duyguya katkıda bulunur ve filmi anlamlandırma yolunda bize rehberlik eder, o türün özelliklerinin görünüşünü beklememizi veya kabul etmemizi teşvik eder. Bazı filmler yönetmenin, yapımcının ya da yazarın izini taşır, böylece o kişinin ya da grubun katkıda bulunduğu çeşitli meslekler arasında bir bağlantı olduğunu ileri sürer. Bazı filmler de kendilerine atıfta bulunur ya da film yapımı süreci üzerinde derinlemesine bir düşünme öneren ve teşvik eden imajlar yaratır.

Yüz, imaj, kesme, kare, hareket, müzik, tür, perspektif, anlatı, ses, yazar, öz-referans: Bunlar, sinemayla karşılaşmamızda aldığımız temel önemli formlar ya da anlamlı boyutlardan bazılarıdır. Bundan sonra, sinemanın kullandığı önemli formların en temellerinden bazılarına ve bu filmin belirli düşünce ve duyguları iletme amacına ilişkin benzer formları adapte yollarına özel önem veren *Otomatik Portakal*'ın açılış sekanslarına daha yakından bakacağız. Sinemanın önemli biçimlerinden bazılarına ve *Otomatik Portakal*'ın açılış sekanslarındaki işleyiş şekillerine dikkat edilmesi, bu filmin, şeylerin nasıl olduğu ve nasıl olması gerektiğine dair ortak duyumlara meydan okuyan duyguları ve düşünceleri nasıl kışkırttığı konusunda yararlı bir yönlendirme sağlar.

Film felsefesi –gerçeğin ne olduğu, neyin önemli olduğu ve nasıl anlamlandırdığımızla ilgili temel sorulara yol açabilecekleri düşüncesi– filmlerin bizzat ezoterik olduğu, anlamlarının ipuçlarını gizlemediği durumlar dışında gizli anlamlar veya ezoterik yorumlar meselesi değildir. Filmler, çoğu zaman bize öyle ya da böyle herhangi bir şeyin yaptığı gibi genelde bir anlam ifade eden insanlar ve şeyler hakkında, gerçekler veya olası gerçekler

hakkında hikâyeler sunar. Ne olduğunu, kimin ne, ne zaman ve neden yaptığını söyleyebiliriz. Aynı zamanda hayat gibi biz her zaman onun yüzünde belirgin olanı ortaya çıkarmaz ya da açıklamayız ama yaptığımız zaman, bariz görünen şeyin başka yollarla cevaplanabilecek soruları cevaplamanın bilinen bir yolu olduğunu biliriz. Film felsefesi, filmin sunduğu anlamlara dikkatle bakıldığında ortaya çıkan soruların peşine düştüğümüzde ortaya çıkan felsefedir. Filmleri yakından incelemenin, ekranda ne olduğuna bakmanın ve nasıl çalıştığını, bizi ne şekilde düşünmeye ve hissetmeye zorladığını sormanın bu düşüncelerin ve duyguların huzurunu kaçırmak gibi bir etkisi vardır. Filmleri anlamlandırmanın hem kolay hem de bariz yollarını sorgulama ve de filmlerin gösterdiği ve film dışında da karşılaştığımız gerçekliklerin türleriyle ilgili kolay ve açık varsayımları sarsma etkisine sahiptir. Bazı durumlarda, en azından ve açıkça *Otomatik Portakal* durumunda filme dikkatli bir bakış, çalışmasının yol açtığı bazı soruları doğrudan veya dolaylı olarak çözen düşünme biçimlerini önerdiğini gösterecektir. En azından, bu tür filmler, bu sorulara daha aşina veya açık cevapların bir kısmını sorunlu hale getirmektedir.

İlk olarak başlamak adına filmin hızlı bir özetini verelim. Beethoven tutkunu karizmatik bir genç adam reform okulundan kaytarır, geceleri kafası güzel dolaşır, genç haydutlar çetesiyle hırsızlık ve şiddet eylemlerinde bulunur. Bir gece işler çığırından çıkar: Bir kadını öldürür ve yakalanır. Artık hapishanededir ve cezası yeni bir deneysel tedavi için denek olmayı kabul ettiği iki yıldan kısa bir süre sonra kısaltılır, şiddet içeren filmleri izlerken korkunç bir şekilde hasta hissetmek için ilaç aldığı bir tür kaçınma terapisidir bu. Artık kendini berbat hissetmeden zarar vermeyi tasarlayamaz bile –ve şimdi Beethoven'ın da onu hasta etmesi tedavinin kazara yan etkisidir. Güçsüzleştiğinde eski kurbanlarının kurbanı kendini savunamaz. İntihar girişiminde bulunmaya çalışırken mevcut hükümetin suça olan korkunç yaklaşımını itibarsızlaştırmayı hedefleyen muhalefet partisi için poster çocuğu olur. Yine de sonunda tedaviden kurtulur ve muhalefete karşı o hükümet tarafından kullanılmaya istekli olması karşılığında eski hayatına devam eder.

Açılış görüntüsüne dönersek ne görür ve duyarız? Yüzünün, şapkasının, kirpiklerinin ve karanlığın çerçevelendiğini görürüz. Sesi duyarız, anlatır, yüzün ve konumun ismini verir. Peki, bir yüz görmek nedir? Ya bir ses duymak? Bir çerçeveyle karşılaşmak? Bir yüz görmek, bir nesne görmek değildir; birinin bakışının erişilebileceği, kullanılmaya ve dokunulmaya, değer biçmeye hazır bir şey vardır. Bir yüz görmek, başka birinin bakışlarına tanık olmaktır. Görmek, ne gördüğünü görmek ve bir yüzle yüzleşmek, kendini görenleri görmektir. Yüzün, gözlerin, dudakların, kaşların ve yanakların yüzeyi, dahası gördüğümüz kişinin görünür olmanın farkında olduğunu, bir yüzün sunulduğunun farkında olduğunu ve bu gerçeğe duyarlı olduğunu gösterir. Kaslar dudakları bir gülümsemeye kıvırır veya yüzünü buruşturur; gözler bir yarığa kadar geniş veya dar olarak açılır. Etkileyici bir şekilde, yüz kasıtlı olarak kendini gösterir, görüldüğü ve karşılaştığı terimleri belirler. Yüz yüze karşılaşmada yüz, bakışlarını açarak, davet ederek veya kapatıp reddederek başka bir yüze cevap verir. Ya da kendini ötekinin bakışlarından veya varlığından habersiz veya ondan farklı gösterebilir. Yüzler genellikle aynı tür özellikleri ve kabaca aynı anlatımsal kapasiteleri paylaşırlar. Bir diğerinin yüzü, ilkinin ifadesine eşittir, onu yansıtabilir veya reddedebilir veya başka bir ifadeyle karşılık veren bir karşılık verebilir. Örneğin ılık bir gülümseme diğerini sadece bakmaya değil, bir bakışı paylaşmaya, bir anı paylaşmaya, göze bakmaya davet eder. Gülümseme sizi gördüğüne sevindiğini, varlığınızı memnuniyetle karşıladığını ve cevap olarak gülümsenmesini istediğini açıklar.

O halde buradaki açılışta bu yarım gülüş de neyin nesidir? Yarı gülümsemelerin yaptığı gibi birçok şey ifade edebilir. Bir yüz tiki, kas seğirmesi ya da genetik bir şey olabilir. Daha fazlasını görmeden hemen söylemek zor ve onu bir uğursuzluğun ipucu olarak almak sadece yanlış anlama olabilir. Ancak münferit bir kötülük değildir: Gözlerinin içindedir, uyumsuz kirpiklerindedir, kafasını eğmeyi bildiği gibi, şapkasının kenarı alnını gizlemekte ve görünüşünü vurgulamaktadır. Yine de, sadece bir poz olabilir ve henüz emin olamayız. Bir yüz, onu neyin gördüğü ve onun ne gördüğü konusundaki tutumlarını açığa vurana kadar kendini maskeleyebilir.

Bir yüzü görmek, ne gördüğünü görmek, aynı zamanda imgelemin sınırlarıyla karşılaşmaktır. Ötekinin gördüğünü görürüm, fakat onun bakışlarını takip etsem bile, gördüğü şeyden emin olamam; onu nasıl görüyor olduğu ve onun hakkında ne düşündüğünü söyleyemem. Konuşması gerekir. Bana bir şeyler söylemesi gerekir. Bakış açısının net bir resmi sadece kelimeler aracılığıyla ortaya çıkabilir. Sonra tekrar kelimeler, tıpkı yüzler gibi ortaya çıktığı kadar aldatıcı olabilir. Daha sonra kelimeler hakkında daha fazlası, aynı yarı gülümsemeyle ortaya çıkan bu kelimeleri göz önüne aldığımızda yüzüyle karşılaşırız.

Eğer yüz yüze olmak, görüleni görmekse, bununla yüzleşmeyiz. Onu görürüz; o bizi göremiyordur, en azından detaylı olarak. Tehdit duygusunu hissedebiliriz, kendimizi hissedebiliriz ama olmadığımızı biliriz. Bize dokunamaz, biz de ona dokunamayız. Olduğumuz yerde değildir, başka bir yerdedir, tanık olduğumuz ama paylaşamadığımız bir alandadır. Filmde aynı barda geçen daha sonraki bir sekans o yüzle, o bakışla, aynı davet edici tehditle karşılaşmanın gerçekte ne olacağını gösterir.



Vahşi bir gecenin ardından şiddeti kışkırtan ve şiddet eylemleri sergileyen genç adam Alex ve çetesi –onun dediği şekliyle "kankaları"– rahatlamak için Korova Milk Bar'a geri döner. Yol boyunca bir grup yaşlı, iyi giyimli insanlar sıradan sohbetlerini etmektedir, tam bu sırada müzik kutusu durur ve içlerinden bir kadın Beethoven'ın Dokuzuncu Senfoni'sinden güzel bir parça "Neşeye Övgü"yü söyler. Alex dinler, mest olmuştur, ta ki Dim diye hitap ettiği kankası geğirerek araya girinceye kadar. Alex Dim'in bacağına sopasıyla vurur, Dim de bozulmuş bir halde

ona tepki gösterir. Bir tartışma doğar, ama Alex başını daha önce gördüğümüz fakat muhtemelen daha sıcak gülen kadına eğip bakmadan önce değil. Kadın onu izler, temkinli ve endişelidir, bu minnettar kutlamayı ve baş sallamasını nasıl karşılayacağından emin değildir. Orada gerçek bir tehdit vardır, gözlerinde gerçek bir endişe vardır. Gördüklerimizi görüyordur; tehlikeli bir gangster, şiddetin patlak verebileceği bir durum. Aynı şeyi görüyoruzdur, tehlikesini hissediyoruzdur, ancak burada gösterilen durumun bir parçası olmadığımızdan tepki vermek zorunda değilizdir. Veremeyiz. Gözlerimizi kapatabiliriz, uzaklaşabiliriz fakat aksi takdirde gördüklerimizi etkileyemeyiz. Bu yüzle yüzleşmiyoruz, sadece çerçevelenmiş hareketli imajını görüyoruzdur.

Yine de bunu hareketli imaj olarak adlandırmak yanıltıcı olabilir. Kendi görüntümü bir aynada, bir fotoğrafta veya kızımın bir çiziminde görürüm ve bunu yaparken de benzerliği düşünürüm. İster doğal bir biçimde bir aynada isterse de kasıtlı olarak bir resmin içinde yaratılmış olsunlar, imajları, imajlara bazı benzerlikler taşıyan bazı kopyalar veya temsiller olarak düşünme eğilimindeyiz. Yine de, açılış karesinde aldığımız şey sadece esrarengiz yarım gülümsemesi ve melon şapkasıyla Alex'tir. Bir kopya değildir; zira Alex başka bir yerde değildir, bir tek belki de filmin temel aldığı Anthony Burgess'in kitabının sayfalarındadır. Hepimiz bunun Alex gibi görünmek için giyinmiş genç Malcolm McDowell'ın bir görüntüsü olduğunu söyleyebiliriz, ama film piyasaya sürüldüğünde en azından McDowell büyük ölçüde bilinmiyordu, film bu yüzden daha etkilidir. Artı, buna odaklanmak filmin izini kaybetmek, büyüsünden kurtulmaktır, geçmişi, yaşadığı rolde isim yapmış bir oyuncu olacağını göremediğimiz zamanlar gibi. Tecrübeye kapıldığımızda burada olan kişinin kim olduğu duygusunu şekillendirmek için her durumda bel bağladığımız aktörün yıldız karakterine aşina olmadığımız müddetçe bunların hepsini unuturuz veya en azından bir kenara koyabiliriz.

İstersek, sadece onu kavramanın hayal gücü gerektirdiğini vurgulamak için onu yalnızca bir görüntü olarak adlandırabiliriz. Bir görüntü olması için, hem algılanmalı hem de tasavvur edilmelidir; tam karanlıkta ya da onları eğlendirecek ve anlam-

landıracak birinin yokluğunda görüntü mevcut olmaz. Dahası filmin tamamı birlikte hareket eder, zira birlikte hayal ederiz. Her an, sadece ilerleyen bir resim karesi gördüğümüzü söyleyebiliriz. Biraz süreklilik olmadan, daha önce gelenlere bir bağlantı olmadan, sadece bir geçip gitme olurdu, hiç fark etmeyeceğimiz için şanslı olurduk. Görüntüleri birbirine bağlarız, geçmişe tutunuruz ve sonra bu görüntünün gelecekteki gelişmelerden önce davranarak sonsuza değin devam ettiğini görürüz. Bu, yalnızca görsellerin değil, aynı zamanda, bütünüyle film deneyiminin bir parçasını oluşturan diğer duyuş tarzlarının sesleri ve imaları için de geçerlidir. Her şeyi anlamlandırma çabasıyla hayali bir bütün oluşturmak için ipuçlarına dayalı olarak görüntüleri ve sesleri birbirine bağlarız. Bu görüntü birinin görüntüsüyse ve ses başka birine aitse, Anthony Burgess'in hayal ettiği ve yazdığı hikâyenin dünyasına ait olan ve Stanley Kubrick tarafından filmde tasvir amaçlı değiştirilmiş olan Alex'e aittir. Varsayalım, yani, bunlar aynı dünya ve aynı Alex, sadece bu kelimeleri anlamlandırarak, bu görüntüleri hayal ederek erişebildiğimiz bir dünya. Ondan keyif alabiliriz, ancak onun bir parçası olamayız ve parçası değilizdir de; o ayrı bir yerde durur.

Bu görüntü dizisini nasıl anlamlandırdığımızı inceleyelim: Opera sanatçısı bakar, gözlerinde endişe vardır, Alex de kendini beğenmiş bir gülümsemeyle başını eğerek kadehini kaldırır. Hem Alex'i hem de şarkıcıyı aynı karede bir araya getirerek birbirlerine yüz yüze bakar halde gösteren tek bir imaj görmeyiz. Kadını daha önce Alex ve kankalarını çevreleyen çıplak beyaz mankenlerle çevrili daha geniş bir çekimde görürüz. Temelde aynı barda olduklarını varsayabiliriz. Yine de bu iki resim, bundan daha kendine özgü olarak okunur: Şarkıcı, Alex *kadın*a bardağını kaldırırken Alex'e ve arkadaşlarına bakar. Kadının endişeli görünüşünü görürüz, Alex'in de kendinden emin bakışını. Şunu okuruz: Aynı odadadırlar ve birbirlerine bakıyorlardır. Bir yüz görmek, görüleni görmektir, onun gördüklerini değil. O halde yüzün resmi tamamlanmamıştır. Bir soru ortaya atmaktadır: Ne görüyordur? Yüz yüze olmak bir cevap almaktır: Beni görüyordur. Aksi takdirde filmin sekansı aracılığıyla verdiği buradaki cevabı başka bir yerde aramalıyız.

Bazen süreksiz görüntülerin dizilimini "kesme" olarak adlandırırız, yani doğrusal olmayan bilgisayar tabanlı düzenlemenin yükselişe geçmesinden önce, selüloit şeritlerin gerçek dilimlenmesini gerektirdiği için kullanılır. Bir "bağlantı" olarak adlandırmak daha iyi olabilir (ya da Fransızca terimini, montajı kullanın), zira bunu etkisi görüntülerin bir araya getirilmesi ve izleyicilerin katılımı anlamlandırmasıdır. Burada bir yüz görüyoruz, bakmaktadır ve sonra başka bir yüz bakmaktadır. Bu görüntüler, kendi başlarına tamamlanmamıştır ve kesimde (*cut*) teslim edilen ipuçlarını takip eden hayal gücü, onları aynı odaya yerleştirir, birbirine bakar, soruyu cevaplar, resmi tamamlar.

Bu imajların hepsi –farklı hayali uzamları işgal ettiğini düşündüklerimiz bile– bize göre aynı yerde görünürler. Hepsi aynı kareye, gözümüzün önünde, aynı yansıtılan dikdörtgen, ışık ve gölgeler şeklinde oturur. Onlara "hareketli imajlar" diyoruz, zira çerçevenin içinde gördüğümüz şey sürekli değişmektedir. Bazen ekrandaki nesneler veya insanlar çerçeveye göre hareket ediyor gibi görünürler; bazen de çerçevenin kendisinin hareket ettiği, ekranda ne olduğuna dair bakış açısını değiştirdiği görülmektedir. Buna istinaden, yine de kare yine aynı dikdörtgende, aynı yerde, televizyonda ya da film ekranında aynı yerde durur. Sınırları ve işlevi, imajın içindeki görüntüler değişirken aynı kalır.

Çerçevelemek kapatmaktır. Çerçeve, neyin olmamasından ayrı olarak içeride olduğunu belirleyen bir sınır oluşturur. Film karesi en az iki şekilde çerçevelenir. Ekstra-filmsel gerçeklere göre, tüm hareketli imajın çevresini işaretler. Biz genellikle karenin içinde yer alandan daha fazlasını görürüz: Ekranın aydınlatılmamış bölümleri, sinema salonunun duvarı veya televizyon kasası, sandalyeler ve ön kısımda veya yakınlarda oturan diğer insanların kafaları. Kare bunları filmin dışı olarak işaretler, onları gereksiz olarak işaretler ve filme dikkat etmeleri onlara küçük bir zihin vermektir. Film, yine de bazen karenin dışında olan şeye, en azından onun bir film olduğuna dikkat çeker –onu izleyen seyirciler vardır– tıpkı Alex'in bize baktığı ve bize doğrudan işaret ettiği açılış görüntüsündeki gibi.

Aynı derecede önemli, kare işaretleri, daha sonra gösterebileceğinden farklı olarak mevcut görüntünün sınırlarını belirler.

Örneğin, sıkıca çerçevelenmiş açılış sahnesi, sadece Alex'in başını ve omuzlarını gösterir –"yakın çekim" denen şey– ve daha sonra genişleyen, daha fazla barın gösterilmesi. Sinema salonuna girmeden önce olayların nasıl olduğunu bildiğimiz için bu kafanın altında bir bedenin olmasını bekleriz, tıpkı vücudun daha sonra görebileceğimiz bir sırta sahip olmasını beklediğimiz gibi ve orada oturduğu bir oda olmasını bekleriz. Ancak, herhangi bir anda, kare, şimdiye kadar gördüğümüze dayanarak öngördüğümüz veya hayal ettiğimiz filme ait gerçekliğin sadece bir seçimini ortaya koymaktadır. Mevcut seçim bu gerçekliğe bir bakış açısı getirir ve görüntüdeki değişimler onun üzerinde değişen perspektiflere benzer: Daha yakın ya da daha fazla, soldan sağa, yukarı ya da aşağı doğru hareket etmek. Alex'ten şarkıcıya kadar süren kaydırmalar ya da kesmeler, perspektifleri farklılaştırmayı önerir. Bütününü anlamlandırmak için onları bir araya getirmeliyizdir. Tasavvur edilen alanın şeklini düzenlemek için bir bakıma eksenler oluştururlar.

Karedeki görüntüler paylaşabileceğimiz perspektifler sunsa da tam olarak onların içinde yaşamayız. Biz, hareketli imajın tamamen dışında ve çerçevenin gösterebileceği ve açığa çıkacağı anlamında çerçevenin dışında kalırız. Bir sinema salonunda oturan veya kareye bakarak bir koltukta oturanla betimlediği alana açılan penceredeki perspektifimiz arasında bir fark vardır. Bu alanın genel şekli, hayali olsa da, keyfî değildir. Perspektifler tek başlarına çerçeve tarafından belirlenir ve sinema salonunda kimin gördüğüne veya nerede oturduklarına göre değişmez. Herhangi bir ayrıntıya odaklandığımız için her zaman kavramayız. Karenin şu anki yönelimiyle ortaya çıkan ayrıntılara dikkatimizi çekmemiz konusunda bir şeyler yapabiliriz ancak bu yönelimi kendimiz değiştiremeyiz. O ne ise odur, izleyiciler içindeki herkes açısından ekrana göre her birinin nasıl konumladığı önemli değildir. Özel detaylara daraltmak için başımızı çevirip gözlerimizi kısabiliriz ama bazı şeylere bakamayız (izlediğimiz sözümona üç boyutlu olsa bile) ve başımızı çok uzağa çevirmek kareden uzağa dönmektir. Bu perspektiflerin içinde yaşamayız ve onları aktif bir şekilde şekillendiremeyiz. Onlara sadece tanıklık edebilir ve onları anlamlandırabiliriz.

Öyleyse film, kendimizden farklı olarak ancak bunları bir araya getirme kapasitemizi talep eden birden fazla hareketli perspektif sunar. Sinema öğrencileri sıklıkla kamera hareketlerine ya da "çevrinme" veya "eğme/yana yatırma", "zoom yapma", "kaydırmalı çekim" ya da "dolly-çekimi" gibi tekniklere atıfta bulunarak film yapımında elde edilen söz dağarcığını kullanarak bu hareketli perspektiflerden söz ederler. Yine de önemli olan bunların sinema deneyimine, seyircilerin gördüklerini anlamlandırmaları konusunda ne gibi bir fark yarattığını belirtmektir. Bu noktada kamera ve çekim ekibi işlerini yapıp odadan çıkarlar, biz de onların yokluğunda imgeleri anlamlandırmaya bırakılırız. Öyleyse önemli olan kameranın yaptığı şey değil, bunun resmin karesi içindeki etkisini nasıl etkilediğidir.

Örneğin açılış sekansını ele alalım. Alex'in yüzüne iyice çerçevelenmiş ve daha sonra tüm alanı, Korova Milk Bar'ı içerecek şekilde açılır. Dikkatlice bakarken Alex'i görürüz ve sonra yüzünün ortalanmış kalmasıyla birlikte çerçeve yavaş yavaş kankaları, adeta heykeller gibi hareketsiz olan Dim, Georgie ve Pete'i içerecek şekilde ortalanır. Kare, oda boyunca mobilya ve gereç olarak erotik bir biçimde düzenlenmiş çıplak mankenleri ortaya çıkarmak için daha geniş bir alana açılır. Karenin yavaş ve pürüzsüz açılışı en az iki farklı şekilde teknik olarak elde edilebilir: Kamerayı geriye doğru hareket ettirerek, Alex'ten uzaklaştırarak, pürüzsüz bir şekilde tutmak için bir dolly pisti üzerine veya bir telefoto lensle zoomla yakınlaştırarak ve ardından yavaşça zoomla uzaklaştırarak. Yine de, hangi yöntemin seçildiği bir fark yaratır. İlk durumda, kamera Alex'ten uzaklaştıkça onunla etrafındaki mekânsal ilişkiler arasında sürekli bir değişim olacaktır. Örneğin, kamera baş figürden uzaklaştıkça başlangıçta bu figür tarafından gizlenen nesneler ortaya çıkacaktır. Bu doğal görünür, zira bu yakındaki bir nesneden uzaklaştığımızda olan şeydir. İkinci durumda, kamera uzaklaştıkça, göreceli pozisyonları hiç değiştirmeden sadece karede daha fazla yer alır. İlk yakın çekim, geçmişte, verili geniş bir perspektiften sadece dar bir seçim olarak görülür.

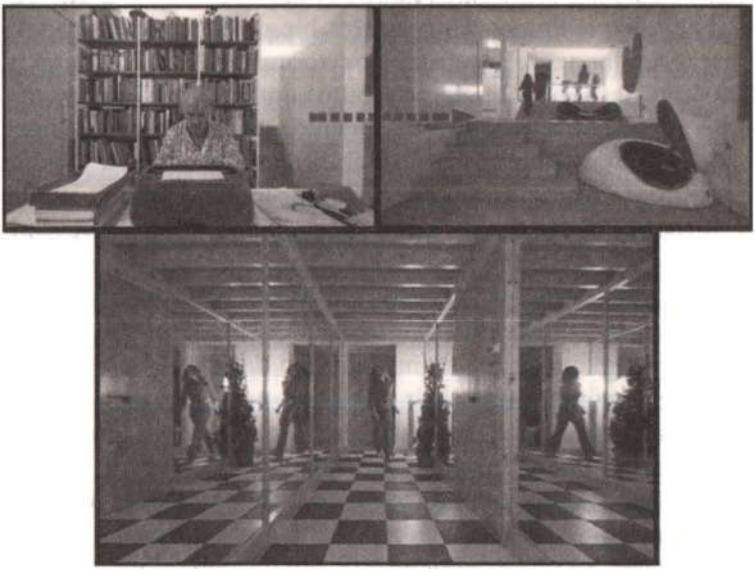
Bu, daha yapay görünür ve gerçek bir hareketten ziyade seçici bir dikkat eylemi önerir. Bu yaklaşımla bir tezat Stanley

Kubrick'in daha sonraki filmi *The Shining*'de (*Cinnet*) görülebilir; burada Steadicam'in Overlook Otel'de sabit hareketli perspektif çekimleri elde etmek için kullanılmasına öncülük etti, bilhassa Jack, oğlu Danny'yi kovaladığı sırada otel bahçesindeki karla kaplı ağaç budama sanatının bir örneği olan labirenti geçerken. Özel sabitleyen ekipmanın kullanılmasıyla ya da bir pistte bir dolly ile elde edilen bu tür çekimler, bir algılayıcının uzamdaki hareketine benzer. Bunun aksine zoomlu çekim başlangıçta daraltma, seçim veya netleme yapılmasını önerir ve bu da sonra ayarını yapmak için açılır. Bu durumda ve film boyunca diğer birkaç örnekte, Kubrick'in ekibi ikinciyi seçer; Alex'in yüzüne daraltmayla başlar, sonra tüm odayı içerecek şekilde yavaşça uzaklaştırır. Yaklaşım, ilk karede olan şeyin önemine ayrıcalık tanır, daha sonra daha geniş bir bağlamda ayarlar. Bu, aynı zamanda, daha önce bir "kurucu çekim" sağlayan ve daha sonra sahnenin eylemini kendi ortamına yerleştirmek için bir dizi orta mesafe ve yakın-çekim çekimi sağlayan daha olağan bir sahne düzenleme yöntemiyle çelişir.

Yakınlaştırmada bir değişiklik olmaksızın görüntü genişledikçe, bu yakınlaştırmanın ek bir yansıması, dikkati Alex'in yüzüne odaklamaktır, ancak yakın mesafeden bile uzak bir noktada kaldığımızı ortaya koymaktadır. Yüzü kareyi kaplar, ama biz asla yaklaşmayız. Sıkıca çerçevelenmiştir, ama "yakın çekim" değildir. Yukarıda da belirttiğimiz kesimden (*cut*), opera şarkıcısının yakınlaştırılmış görüntüsünden Alex'in daha geniş bir görüntüsüne benzer bir etki elde edilmiştir. Daha önceki bir noktada, şarkı söylemesini memnuniyetle takdir ettiğini göstermek için onu izlerken Alex'in yüzünün başka bir ayrıntı çekim bulunur, ama bu noktada görünüşe göre kadın Alex'ten habersizdir. Birbirlerine baktıklarında şimdi isyancı olan çetesiyle yakınlarda oturmuş bir bağlam içinde ortaya çıkarlar. İki çerçeve birbirine baktıklarını belirler, şarkıcının yüzündeki ayrıntılı çekim de bizim yüzündeki endişeyi açıkça görmemizi sağlar, ancak Alex'le arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmadan yahut yüz yüze karşılaşmalarına herhangi bir samimiyet ipucu vermeden. Alex arkadaşlarına aldırış etmeden kadına bakar. Kadın da ona bakar ve tehlikeli çetesini görür. Benzer şekilde, açılıştaki yakınlaştırmanın etkisi

ilk görüntüyle ilgili olarak daha önce kaydettiğimizi vurgular: Öyle ki bu yüz tehlikeyi veya mesafeyi hafifletmeksizin dikkatini verir. İfadesini görürüz ama uzak kalırız.

## BİÇİM, MÜZİK VE SES



Akşam eğlencelerini doruğa çıkarmak için Alex ve arkadaşlarının şehir dışındaki bir eve sürpriz bir ziyarette bulunmaya karar verdiklerinde çok farklı bir çevre belirir. Çalıntı bir arabada tehlikeli bir otomobil gezintisinin ardından gece geç saatlerde eve varırlar. Karanlıkta yavaşça süzüldüklerini, "Yuva" yazan bir tabelayı geçip ağaçlarla çevrili geniş, modern bir eve yöneldiklerini görürüz. Çerçeve, arkasında büyük bir kitaplık olan, masasında bir şeyler yazan pijamaları içindeki saçsız bir erkeği odağına alır. Kapı zilinin çaldığını duyarız, soluna bakar, kim olduğunu sesli olarak merak eder. Çerçeve bakışlarını takip eder ve sağımızda kırmızı bir tulumla oturan, yumurta şeklindeki bir kutuda okuyan bir kadını, karısını izler. Kim olduğuna bakacağını söyler,

görüntü kapıya gittiğini göstermek için kaydırıldığında iki kısa merdivenden aynalı bir koridora doğru yürüdüğünü gösterir. Düzgün dikey hareket, simetrik çerçeveler ve buradaki basit kesimler, yerin şekline dair algımızı, herhangi bir şekilde, dönen kafa veya konumlandırılabilir bakışlar gibi öznel bir bakış açısına işaret etmeden genişletmeye hizmet eder. Bu, takip eden bir dizi görüntüyle taban tabana zıttır.

Alex ve çete eve girer girmez koridorda ayaklarını sürüyerek kadını sürüklediklerinde görüntü çok daha kinetik hale gelir. Bu, şimdi açıkça kabadayıların evin girişini takip ederken, ana odanın üst seviyesinden hafifçe dalgalanan ve sallanan, merdivenlerden aşağıya ve korkuluk üzerine sıçrayan bir el çekimidir. Bu esnada Alex yazarın yüzüne uçan tekme atar ve sonra yazarın odasından çıkıp, etrafı kolaçan etmek için merdivenlere çıkar. Adam geriye doğru tepe taklak olur ve George ona doğru sıçrar, onu bağlar; Dim, kadının omzunun üzerinden gülmeye başlar, Pete de koltuğa atlar, bu esnada Alex hepsine buyurur. Hepsi de pürüzsüz hareketler ve simetrik çerçevelerle gerçekleşmiştir. Bundan sonra el kamerasını sallama ve aşırı bozuk yakın çekimlerdir. Bir yandan da Alex şarkı söylemeye ve dans etmeye başladığında yarı bilinçli yazarı tekmeler ve kocasının korkunç gözlerinin önünde kadının tulumunu keser, bu esnada "Singin' in the Rain" (*Yağmurda Şarkı Söylüyorum*) şarkısını söylemektedir. Alex'in şarkı söyleyip tekmelediği, masanın üzerine sıçrayıp, kitap raflarını devirdiği tüm çekimler, bir kez daha geniş, pürüzsüz ve simetriktir.

Bu farklılıkların etkisini ele alalım. Elbette teknik farklılıklar var: Elle sallamalar ve bulanıklaştırmalar versus steady ve sabit kameralar. Yakın çekimler için geniş açılı mercek, yakındaki yüzlere bir parça "balıkgözü" bozulma ekler; Telefoto lensle elde edilen açılış çekiminin bozulmamış ayrıntı çerçevesiyle karşıtlık oluşturur. Farklılığın etkisi, içgüdü, gerçek korku ve deneyimlenen şiddeti vurgulamaktır. Alex'in dansı, sabit bir çerçeve içinde sahnelediğini hissettirir. Kendisini kahramanlıklarını kafasında bir film müziğine dönüştüren bir şiddet sanatçısı, bir performansçı olarak görüyor ki bu durumda herkesin (ve bizlerin) duyması için yüksek sesle söylüyor. Aynı akşamdan önceki bir sahnede, debelenen genç bir kadının kıyafetlerini soyan başka



bir çeteye rastlarlar. Kelimenin tam anlamıyla Alex ve diğerleri gibi bir sahnededirler, aşağıdan gözler ve yaklaşırlar, eylemlerini yarıda kesip onları kavgaya zorlarlar. Kişi o zaman bile, Alex'in, gerçekleşmek üzere olan tecavüzden hiç de rahatsız olmayışı ve her türlü dövüşe karşı sahip olduğu genel hevesinin dışında, asıl karşı durduğu şeyin, olayın sahneye koyuluş şekli, kötü koreografisi olduğu hissine kapılıyordu. Beceriksiz tekmelerdir. Sadece tekme atmak için oradadırlar. Alex hayranlık ve alkış ister, biz de onun tutsak dinleyicisiyizdir. Gelgelelim sallanan kamera ve bir sonraki sahnenin bozuk yakın-çekimleri Alex'in estetiğini zayıflatır; doğaçlama koreografisiyle kurbanlarının gerçekliği arasındaki karşıtlığı vurgular. Bu sahnede gördüklerimiz, bir yandan en azından Alex'in yorumladığı gibi şiddetin teatralliğini öne süren, görünüşte açıkça tarafsız, nesnel fakat estetik bir bakış açısıyla, öte yandan, kurbanların yüzlerinde gerçekte dehşet duyduklarını ve kendilerini şaşırtan duygularını gösteren daha çılgınca ve öznel yakın çekimler arasında değişir.

Bu görüntülerin oluşturulma biçimi, tecavüzün bir yanda kurbanın ve yazar kocasının deneyimlediği şekilde, diğer yanda Alex ve kankaları olmak üzere izleyiciyi ikisi arasındaki farkı saptamaya zorlar. Farklılıkların yaşandığı şekilde tasvir edilmesi, tecavüzün

gerçekliğiyle katılımcılar tarafından hissedilme ve yorumlanma şekli arasındaki tasvirlerle olayın kendisi arasındaki farkı da düşünmemize neden olur. Ek olarak, iki perspektifle izleyici olarak onların tasvirlerini deneyimleme biçimimiz arasında fark vardır. Bunu nasıl yaşadığımız, bir dereceye kadar, kendi kişisel deneyimlerimize ve kültürel geçmişimize, cinsiyet hakkındaki varsayımlarımıza ve şiddete karşı tutumumuza bağlıdır ve bunlar aynı zamanda medyadaki tecavüz ve şiddet tasvirleriyle olan etkileşimlerimizin tarihiyle şekillenir. Tecrübe hiçbir zaman sadece pasif seyirci olarak tepki verdiğimiz bir şeyin gerçekleşmesi meselesi değildir. Çevremizde süregiden olaylardan her zaman bir şekilde etkileniriz, bu da bizi her zaman bir anlam ifade etme faaliyetine dahil eder ve büyük ölçüde, daha önce karşılaştığımız çeşitli karşılaşmaların özel tarihine dayanan şeyleri anlamlandırırız. Kuşkusuz, Alex'in yaptığı şeye duyduğu his, "Singin' in the Rain" şarkısındaki gibi diğer sinema filmlerini izleme deneyimi de dahil olmak üzere kendi geçmişiyle şekillenir. Buna karşın hem yazar hem de karısı temkinliyken ve Alex'e kapılarını açtıkları sırada tehlikenin muhtemel olduğunun farkındayken, yine de, duyularını tamamen bastırmak için gelen ani karşılaşmanın şiddeti ve ihlaline karşı açıkça hazırlıksızdırlar.

Evde gerçek bir terör patlak verir. Estetik mesafe yoktur, simetri, merak, oyun ve sahne yoktur. Tam orada, yüzünüzde, baktığınız her yerdedir. Evde şiddete uğramadan önce yazar ve karısı –romanda olduğu gibi Bay ve Bayan Alexander– rahat, sakin, huzurlu otururlar. Kısmi bir duvarla ayrılmışlardır, yine de kendilerini yalnız hissetmiyor gibidirler. Bayan Alexander sıradışı saate rağmen sakin bir şekilde kapıya doğru ilerler. Yabancılara izin verme konusundaki tereddütlü endişelerini dile getirir, ama sonuçta burası onların evidir, güvenlikli bir yerdir ve iyi insanlardır, ihtiyaçları olanlara yardım ederler. Alex'in dışarda yaptığı kötü kazayla ilgili numarasını duyan yazar sakince omuzlarını silker, "galiba içeri alsan iyi olacak" der, kadın da kapının mandalını açtığı esnada anlaşılabilir isteksizliğinden ötürü özür diler. Ancak bu noktadan sonra sabit bir referans noktaları olmaz, kararsızlığa düşerler. Evleri ihlal edilir. Alex rahattır, ama Bay ve Bayan Alexander'ın gördükleri kaostur, yakın-çekimde

ise gözlerinde korku görürüz. Yüzlerindeki bakış, evde rahatça sergiledikleri ustalık bakışları ya da büyük ölçüde arkadaşları ve halk ortamı tarafından korunmuş hisseden şarkıcının yüzüne tanık olduğumuz endişeli bakış açısı değildir. Her durumda maske takan, gözlerinin hemen altından çıkıntı yapan fallik burunlu Alex'le hiç yüz yüze gelmezler. Kimseyle göz göze gelmezler, ama bu travmatik ihlal karşısında delirmiş gibi bakarlar, anlaşılmaz ve çaresiz kalırlar.

Fakat Alex tanık ister. Bunda ısrar eder. İlk olarak kurbanlarını susturur, ağızlarına paket bandıyla sabitlediği büyük lastik toplar koyar. Her şey olabildiğince düşünülerek, hünerle yapılır: Bir yana kaydırırken bandı genişçe açar. Ardından kafalarının etrafına ritmik bir şekilde sarar, görünüşe göre bir orkestra yerine Dim'in ve diğerlerinin manyak, sersemlemiş kahkahalarının eşlik ettiği gerçeğinden habersizdir. Yine de George işi bitirirken yazarın kanlı ağzıyla nasıl göründüğünü, çaresizliğini ve kıvrandığını görürüz. Alex, kitaplığı devirdikten sonra kadının kıyafetini kesmek için makasla geri döner. Bu noktada olayları bir sahneden düz olarak görmek yerine, yazarın hemen kafasının arkasından, aşağıdan bir pozisyon alırız. Kare şimdi biri yazarın dehşete kapılmış yüzüne doğrudan bakacak şekilde ve üçüncüsü kadını, dehşet içindeki gözlerini, büyük Dim'in güçlü tutuşunda sessiz ve çaresiz gösterecek şekilde olmak üzere perspektifler arasında değişir.



Alex şarkıyı bitirir ve pantolonunu indirdikten hemen sonra dans eder. Zemine sıçrar ve uzun, sahte burnunu yazarın yüzüne dayar ve karısına tecavüz ettiğini söylemek için nadsat argoda (Burgess'in roman için uyarladığı) uyarır. "İyi bak birader, iyi

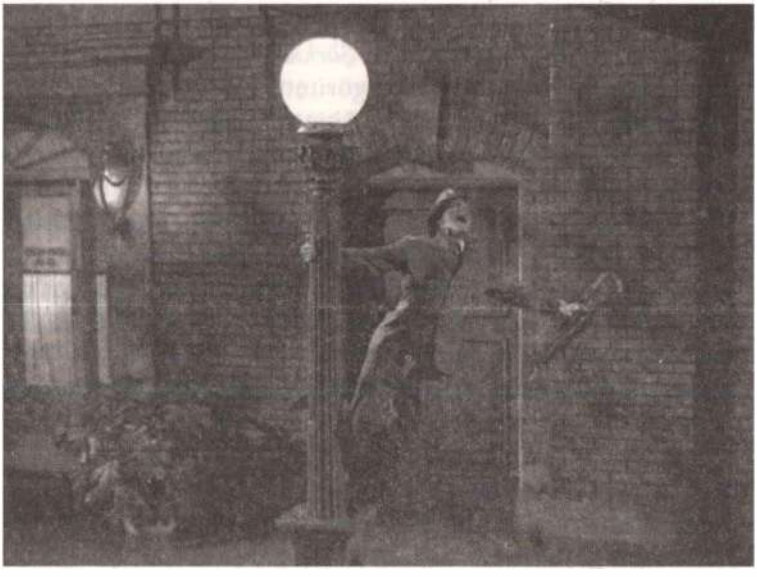
bak" der. Alex'in bize anlatıcı olarak hayatına ve suçlarına tanık olmaya davet ederken küçük kardeşlerine ve tek dostlarına aynı şekilde hitap ettiğini hatırlatmakta fayda var. Yazar, yüzünün yönünde sabitlendiği için, karısının saldırısını izlemekten başka bir şey yapamamış gibi görünebilir. Gözlerini kapatmak istediğini öne sürerek birkaç kez göz kırpar ama tanık olmasında ısrar eden bir şey varmış gibi her seferinde onları daha geniş açar gibi görünür. Alex'in adamın önünden aşağı doğru eğildiği yakın çekim, Alex'in gözlerinin üzerinde işaret ettiği fallik burnunu gösterir; sanki baktığı talep, yazarın yüzüne bir tür tecavüz, gözbebeklerine bir saldırı gibidir. Geri dönüş yapmamız dışında böyle bir şeyin bize de olduğunu düşünmemek zordur. Ayrıca, filmin üzerimize tesir etmesine izin vermeye devam edersek, korkmuşken bile ve uzaklara bakmamız veya ayrılmamız gerektiğini düşünsek bile gözlerimizi tamamen açık tutarız. Yine de sabitlenmeyiz: Seçime bağlı olarak sinema salonundayızdır. İlgiliyizdir ve anlarız.

Alex filmi anlatır, olayları kendi bakış açısıyla görmemizi ve ona ne olacağını dikkate almamızı ister. İlk olarak, kahramandır. Dahası, açılış sekansından beri Alex kendini tanıtırken hayranlık uyandırıcı bir şey haline gelir. Sözleri bizi davet eder ve aynı zamanda korkuturken baştan çıkarır. Amaçlarına ve arzularına sempati duyan bir tonu benimsemiştir. Bizi kendisiyle ve üç serserisiyle ve de Korova Milk Bar'la "eski ultra şiddet" olarak adlandırdıkları şeyleri netleştirmek için içtikleri "süt musluğu"nu tanıtır. Bu noktada yeni bir ayara geçeriz: Yıpranmış bir el, eskimiş bir ceketle yarı dolu içkiyi tutar, yanında boş bir tane daha vardır ve etrafa boş laflar atmaktadır. Çekim, –açılış sekansında olduğu gibi– serseri ve betona uzanan sarhoş bir yaşlı adamı göstermek için yavaşça yakınlaştırır. "Molly Malone" hakkında küçük bir İrlanda şarkısı söylemektedir ve kare en geniş noktasına ulaştığında bedeni dört adamın uzun gölgeleriyle kesişir. Bu esnada Alex bize bunları görmekten ne kadar hoşnutsuz olduğunu söyleyerek tekrar anlatmaya başlar: "Asla dayanamadığım tek şey iğrenç, kirli bir sarhoş görmek" –kamera şimdi de Alex ve arkadaşlarının çekimini kesip yaşlı adama yavaşça yaklaşır. Bu noktada sokakları temizlemek, polisin ve politikacıların çökmüş bir toplumun yanlışlarını düzeltmek adına yapamadıklarını yap-

mak konusunda yanlış yönlendirilmiş bir görevde olduklarını düşünebiliriz. Onları en son yöntemleriyle şoke olduğumuzda, bu noktada yeni bir yöne ihtiyaç duyarak yanılmış görünebilir. Polislerle oynuyor, sokakları temizliyor, istekli yabancıları aşılması gereken unsurlar haline getiriyor gibidirler. Bir sonraki sahne de benzer bir izlenim bırakır. Daha önce de belirttiğimiz gibi rakip çetenin tecavüzünü durdururlar ve ardından gerçek polis olay yerine ulaşana kadar faillerin elini kolunu bağlamayı başarırlar. Bu noktada Alex'in genel olarak doğru içgüdülere sahip olduğunu, neyin iyi olduğunu korumayı ve toplumun yanlış giden şeytanlarını ortadan kaldırmayı hedeflediğini, yalnızca çok ileri götürdüğünü ve kendi ellerine aldığını düşünebiliriz. Bunların hepsini ya da bu çizgiler boyunca düşünebiliriz ve Alex'in sözleri, yazarın evinde tecavüz sahnesine ulaşana kadar bunu önerir. Bu noktada kendini sempatik olarak algılayışı ve onu yanlış yönlendirilmiş bir kahramanı olarak algılayabileceğimiz, onun eylemlerinin gerçekliğinden ciddi şekilde ayrılmamıştır.

Alex'in kendisini ve davranışlarını nasıl gördüğü bize sadece sözleriyle değil, aynı zamanda çeşitli istismarlara eşlik eden müzikle de iletilir. Eğer sözcüklerin ve eylemin uyuşmazlığı film boyunca tekrar eden bir tema ise, durum ve film müziği arasında en bariz olan uyumsuzluk hissidir. Alex, Rossini'ye saldırır ve onu öldürür, mastürbasyon yapar ve "sevimli sevimli Ludwig Van" (Beethoven) seslerine çarmıhta yardım etmeyi hayal eder. Gerçi, hiçbir yerde yazar ve karısının evinde provoke edilmemiş saldırı ve tecavüz olayından daha net bir gerilim yoktur. Evin içine girdikten sonra yazarı yere bastıran Georgie ve karısını tutan Dim ve Alex, çaresiz çiftin etrafında şarkı söyleyerek ve doğaçlama bir dansla her cümleyi bir yumrukla, tekmeyle ya da bastonuyla heceler. Söylediği şarkı, aynı adlı klasik müzikalden en unutulmaz ve neşeli bir melodi olan "Singin' in the Rain"dir. Bu filmde Don Lockwood (Gene Kelly), hem sevdiği kadınla tomurcuklanan ilişkisini sağlamlaştırdığı hem de eli kulağında batmakta olan sinema kariyerini nasıl kurtaracağını öğrendiği önemli bir buluşmadan sonra coşkulu bir halde karanlıkta eve sağanakta yürür. Kamera, beklenmedik her hareketini tahmin eder; şaşkın ve aceleyle yoldan gelip geçenlerin etrafında ve ıslak

caddelerde yere hafifçe vurup sıçrar ve engelleri teper ve yenilenen kendine güveni ve arsız sevgisini coşkuyla söyler. Şarkının sözleri bir uyumsuzluğu kucaklar: Sakinleştici olması gereken (sağanak yağışta yürümek), sadece ruhlarını yükseltir. Yine de, bir haneye tecavüzün dehşeti için berbat görünürler.



Yine de Rossini'nin müziğine, Alex'in çetesiyle rakibi Billy Boy'un arasında geçen kavgaya değinen kötülüğün kaba komedisinin film müziği olarak rastlamıştık. Daha sonra Beethoven'ı, daha da iğrenç görüntülere ve aşırı şiddet eylemlerine ana fon müziği biçiminde duyarız. Alex'in neredeyse kötülerin en kötüsü acısını çekerken neşeli bir şarkı söylemek için kötü bir zevki vardır. Müzik bir anda durumun dehşetini estetikleştirmeyi başarır, gerçekliğini ve acımasızlığını başka bir müzikal sayıya dönüştürmesi ve aynı zamanda onu vurgulaması Alex'in başkalarının acısına karşı katı ilgisizliğini gösterir. Buradaki özel kullanımı, sinemada ve yaşamda ses ve görüntü arasındaki, sözler ve eylem arasındaki bağlantıya bir dizi birbirine bağlı kavrayış sunmaya da hizmet

eder. Bu şarkının görünümüyle ilgili orijinal bağlamında başka bir şeyi hatırlarsak, kendine özgü bir şekilde uygun hale getiren dersler daha açık hale gelir.

*Singin' in the Rain*'de, Gene Kelly, baş leydi Lamont (Jean Hagin) ile romantik bir ilişki içindeymiş gibi görünen ama aslında başlangıçta onu çekilmez bulmuşa benzeyen Kathy Selden'e (Debbie Reynolds) âşık sessiz bir film yıldızı Don Lockwood'u oynar. Bir "sessiz" film olan *Caz Şarkıcısı*'nın ticari başarısının ardından stüdyo müdürü en son görüntülere ses eklemeye karar verir. Sorun, tüm sessiz sevimliliğine rağmen Lina Lamont'un berbat bir ses çıkarması ve test taramasının filmi suya düşüreceğini açıkça göstermesidir. Don'un en iyi arkadaşı Cosmo (Donald O'Connor) ve Kathy onu neşelendirmeye çalışırlar ve *The Dueling Cavalier*'i, *Dancing Cavalier*'e dönüştürmek ve onu bir müzikal yapmak gibi parlak bir fikir edinirler. Bu fikri sever, eğlenceli bir şarkıyla kutlarlar ve sabahı ağırlamak için ev boyunca dans ederler, sonunda şu yüzüne çarpana dek: Lina şarkı söyleyemez ve dans edemez ve müzikalin bir parçası olmasına imkân yoktur, yani Cosmo'nun, film müziği kaydığında test taraması sırasında bir anda ve Lina'nın yüzü erkek kötülüğünün çizgilerini almasından ilham alarak başka bir parlak fikri olana kadar. Cosmo'nun fikri –dudaklarını aynı melodiye getirirken Kathy'nin arkasından şarkı söylemesini göstermesi– sadece bu tek görüntü için, görüntüyü başarılı kılmak adına Lina'nın dudak senkronizasyonu sırasında Kathy'nin konuşmasını ve şarkı söylemesini sağlamaktır.

Don, Kathy'yi taksiyle eve götürür ve evin kapısında onu öpene kadar bekler. Kathy talihsiz sağanak üzerine birkaç şey söyler, o da doğruca gözlerinin içine bakarak, tüm içtenliğiyle, "durduğum yerde güneş her yerde parlıyor" der. Taksiye oradan uzaklaşması için el sallar ve sağanakta gülümseyerek eve yürür, şemsiyesini kapatır ve şarkı söylemeye başlar. "Yağmurda şarkı söylüyorum, sadece yağmurda şarkı söylüyorum. Ne muhteşem bir duygu, yeniden mutluyum. Yukarıdaki kara bulutlara gülümsüyorum. Güneş benim kalbimde ve aşka hazırım işte." Peki, Alex neden bu şarkıyı şiddet eylemlerine bir film müziği olarak seçiyor? Eve geldikleri esnada yağmur yağmıyordur –Alex daha sonra yazarın evine kazara geri döndüğünde, terapi tedavisini takiben

yağmur yağmaktadır. Bunun, öğrendiğimiz üzere Alex'in sevdiği ve aklına gelen bir şarkı olduğunu söylemek kolaycı bir cevap olabilir. Daha sonra onu tedavi için hazırlayan bilim insanına "arada sırada eski filmleri izlemeyi severim" diyecektir. Bunu görmüş ve üslubuna çarpılmış olmalıdır. Ayrıca, ironiyi seviyor olabilir, öyle ki, "aşırı şiddet" karşısında duyduğu zevk, onun için çektikleri acıların kasvetinden daha ağır basmaktadır. Bu, elbette, şarkının genel temasının –dış olayların ruh halini belirlemesi gerekmediği– yanlış bir yorumudur; zira bu durumda açıkça yağmur yağmaktadır onlarsa açıkça şarkı söylememektedir. Bu, onun çarpık bakış açısıyla olayları açıklamak için yeterli olabilir, ancak "sinemacılar"ın seçimini açıklamaz (şarkı Burgess'in romanında görünmez) ve buradaki şarkının, orijinal filmi bilen ve sevenler üzerindeki etkisini hesaba katmaz.

İlk olarak, orijinal filmin bir müzikal olduğu gerçeği, bu sahnenin ve belki de bir bütün olarak filmin müzikal türe göre değerlendirilmesini önerir. Müzikaller genel olarak aşağı yukarı gerçekçi olabilirler, ancak kabul etmemizi istedikleri şey, aksi takdirde makul şekilde davranabilecek karakterlerin, beklenmedik bir şekilde duygularını ve fikirlerini kendiliğinden şarkı ve dans yoluyla ifade etmeleridir. Bazen başkarakterlerin şarkı söylediği, dans ettiği ve yaşam için müzik yaptığı *Singin' in the Rain*'de olduğu gibi müzikal sayılar için karşılaştırılamaz bir mantık vardır. Yine de bu her zaman böyle değildir ve hatta burada bile, bu kadar yaratıcı ve özenle hazırlanmış şarkı sözleri ve rutinleriyle ilgilerini çekeceklerini düşünmek güvenilirliğe meydan okur. Bu, bir müzikalin işe yaraması için, izleyicinin müzikal sayıların gerçekçi olmasının gerekmediği uygulamasını benimsemesi ve karakterlerini, duygularını ve durumlarını şarkı ve dans yoluyla eğlendirme ve ifade etme kapasitelerini benimsemesi gerektiği anlamına gelir.

Filmdeki müzikal sayıların çoğu zaman rüyaya benzer bir boyutu var. Anlatıdaki ana çizgiden ayrı gibi görünürler. Karakterlerin nasıl hissettiği veya ne yaptıkları hakkında, ancak tam olarak yaşam gibi olmayan yollarla çok fazla iletişim kurarlar. Bir müzikal sayısı, zamanı daraltabilir, uzun bir süre boyunca gerçekleşen bir olay dizisi için bir anlam ifade edebilir, ancak tek

bir şarkı boyunca sunulur. *Rocky* ve *Karate Kid* gibi gerçekten müzikal olmayan filmler bile, her biri yekpare bir rüyaymış gibi eğitimden geçirilen uzun bir zaman dilimini ifade etmek için müziğin gücünden yararlanır. Müzikal sayılar da sıklıkla, rüyalar gibi karakterlerin henüz itiraf etmek için hazırlanmadıkları duyguları netleştirip ifade etmelerine izin verir. Karakterler birbirlerine belki de, söylemiş olmayı düşündürülmeye gerek olmayan, muhtemelen geçmekte olan birkaç bakışı ifade eden içerik olabilecek bir şeye ses veren kelimelerle şarkı söyleyebilirler.

Görüldüğü gibi görüntüleri birbirine eklemek, bir yerde, zaman ve mekânda tutarlı bir şekilde bir araya getirmeyen perspektifler olarak algılayan, onları tutan, öngören ve bağlayan etkin bir hayal gücünün eseridir. Hatta bazı görüntülerin dar veya taraflı bir bakış açısıyla açıkça sunulduğu yerlerde bile, genel tutarlılık hiçbir zaman kısmi ve tashihe açık değildir. Geçmişe dönüşler (*Flashbacks*) aldatıcı olabilir. Bir şeylerin olduğunu öne sürerler, ancak güvenilir tasvirler yerine olayların öznel anıları gibi hissedebilirler. Bu, görüntülerin fanteziler veya hayaller olduğu ima edildiğinde daha da geçerlidir –*Otomatik Portakal*'da birçok kez olduğu gibi; Alex'in yüzü zevk verici bir mutluluğa bakarken biz de Beethoven eşliğinde onun vampirce güç ve yıkım fantezilerine tanık oluruz. Aynı şekilde, müzikal sayılar bizim için çok gerçek gelmeyebilirken, ilettikleri duygular yeterince gerçektir ve karakterlerin kim olduğu ve genel hikâyeleri için neyin önemli olduğu konusundaki duygularımızı şekillendirirler.

Aynı şey genel olarak film müzikleri için de geçerlidir. Bazen bir şarkı ya da müzik eşliği Alex'in yatak odasındaki kaseti açtığı zamanki gibi, hikâye içinde gerekçe kazanır. Genellikle tek başına hikâyenin parçası değillerdir; bunun yerine hikâyenin ruh halini ifade ederek ona eşlik ederler. Farklı şarkılar için ayarlanan aynı olay, melankolikten, korkunca ve coşkuya kadar anlamlı bir biçimde önemli farklılıklar kazanabilir. Film müziği sessizdeyken korku filmi izlemek çok farklı bir deneyimdir. Olaylar dizisi aynıdır, ancak deneyimin havası müziğe göre değişir. Müziğin gücünü anlatan bir örnek, Kubrick'in korku filmi *The Shining*'in eşlik eden viral bir fragmanında, Peter Gabriel'in "Solsbury Hill"inin eşliğinde, babalığın ve ailenin önemini yeniden keşfeden bir yazar

hakkında neşeli bir komediye dönüştürür. Müzik, imaj dizilerine duygusal bir ton ekler ve bu kötü ya da iyi yapılabilir. Müzik, ucuz ve duygusal olabilir, zayıf gelişmiş bir anlatı dizisine sanatsal bir yoğunluk ekler. En iyi durumlarda, müzik eşlik ettiği görüntülerde zaten var olan duygusal tonlara vurgu yapar veya onlar hakkında ipucu verir. Aynı zamanda, şimdi ele alınan dizideki gibi müzik, duygusal gerilim ya da karmaşa deneyimi yaratarak doğal ilişkilerimizi zayıflatmaya ya da azaltmaya çalışabilir. Neşeli bir şarkıyı menfur bir eylemle ilişkilendirdiğimizde, şarkının hissi eylemde iğrenme duygularımızı değiştirir.

Bir ses kendi yüzüyle örtüşmediğinde ilgili bir gerilim ortaya çıkabilir. Tiz, ağlak, geniz sesinden gelen anırma, *Singin' in the Rain*'in Lina Lamont'undaki güzel siyah beyaz görüntülerine ait olamaz gibidir; ekranda göründüğü gibi başrolden farklı bir kadın gibi görünür. "Singin' in the Rain" şarkısını başlatan sahne hem sinemayla mümkün olan yüzle ses arasındaki bağlantıyı, hem de sesin kendisinin bir tür yüzü olduğu gerçeğini kusursuz bir şekilde göstermektedir; görmeyi beklediğimiz gibi bir görüntü yansıtır. Birbirleriyle örtüşmediklerinde sonuç, müzikal olmayan bir "sessiz film" olan *The Dancing Cavalier*'in ilk gösteriminde talihsiz tepki olarak karşımıza çıkan şaşkınlık ve mizahtır. Müzik ve ses birebir örtüşmediğinde, *Otomatik Portakal*'ın açılış görüntüsünde olduğu gibi, sesin o yüze ait olduğunu bilmek için dudakların hareket ettiğini bile görmemize gerek kalmaz.

Şimdi o yüze, o sese ve gelmekte olan görüntü deneyimlerimizin tonunu belirleyen açılış sahnesine dönelim. Çerçeve geniş bir şekilde Alex'in bakışı ve yarı gülümsemesinden barı kuşatmaya açılır, ses konuşmaya başlar. "Ben vardım, yani, Alex ve üç kankam, yani Pete, Georgie ve Dim. Korova Milk Bar'da oturmuş bu akşam ne yapacağımıza karar vermeye çalışıyorduk." Ses, şu anda şahit olduğumuzu geçmişte bir şey olarak gösterecek şekilde konuşur. Bilinmedik bir söz dağarcığı kullanır, ancak çözülemeyecek kadar belirgin değildir. Görüntüden, en azından yoğun, ortalanmış yüzden ve yanındaki kayıtsız ve bakar kör serserilerden açıkça anlaşılan şey, burada Alex'ten başka hiç kimse bir şeyler hakkında karar vermeye çalışmaz. Sonraki sözleri, barda satılan çeşitli katkılı süt türlerini isimlendiren du-

varlardaki kafa karıştırıcı yazıyı anlamlandırır ve ne içtiklerini ("Moloko Drencrom"), neden içtiklerini (bir şiddet gecesi için onları dinçleştirmek) söyler. Kimsenin ağzından geçmeyen bu kelimeler her halükârda odadaki kimseye hitap etmez. Bize hitap etmektedirler; bizi Alex ve dünyasıyla tanıştırırlar, dikkatimizi vermeye davet ederler.

Bir seslenme, kimin ele alındığı sorusunu, belki de daha önce tartışıldığı gibi daha büyük bir aciliyetle tam olarak neye baktığına dair bir soruyu sorgular. Görünür bir ağızdan gelmeyen ses ve belirli olarak kimseye bakmayan yüz burada da aynı işleve sahiptir. Çerçeve içinde bu bakışa cevap veren tek bir görüntü yoktur, tıpkı ekranda o sesi duyacak kimsenin olmadığı gibi. Bu nedenle, bizler o ses ve o yüzün bahsettikleri olmalıyız. Şarkıcının görünüşünü anlamak için, bu görüntüyü aynı çerçeve içinde ortaya çıkan başka bir görüntüyle eşleştirmemiz gerekiyordu, Alex'in bardağını bir gülümsemeyle kaldırması gerekiyordu. Bu yüzleri anlamlandırmak, birbirleriyle yüz yüze olduklarını hayal etmektir. Oysa açılış görüntüsünde bununla yüzleşecek bir görüntü, duyacak bir kulak yoktur. Şarkıcının görüntüsü şu anda görüş dışındaki ancak aynı karede olan başka bir görüntüye işaret ederken, açılış görüntüsü karenin bütünüyle dışında kalanları işaret eder, ancak görüntünün tanığı ve izleyici olmasaydı hiçbir görüntü olmazdı, sadece beyaz ekranın hareketli renkli ışığı olurdu. Bu imgeyi anlamlandırmak, imgenin kendisini baktığını hissetmek, o sese hitap ettiği kişiyi duymaktır. Bize dönük görüntüyü; bize hitap eden sesi kafamızda canlandırırız. Aynı zamanda, bu görüntüyle yüz yüze gelmek onun çerçevesiyle karşılaşmak, kendimizden ayrı olduğunu görmek ve onun bir parçası olmadığımızı görmektir. Bu yüze tanık oluruz ancak etkileşime geçemeyiz; duyarız ancak bu sese cevap veremeyiz. Tanık olmak, tanık olmaya katlanmak, tanımlamak ve değerlendirmek, bu görüntünün adresiyle ilgili olarak bize sunulan tek eylemlerdir.

Görüntü bir yüz sunar ve ardından bize o yüze ait kişiyi gösterir, Alex gece boyunca çeşitli eylemlerde bulunur ve devam eder. Ses bize bağlam, motifler ve anlamlar verir. Alex'in sesi çeşitli eylemlerine eşlik eden ve yaptıklarına yönelik tutumlarını ifade eden müzikle şarkılarda genişletilir. Aynı zamanda ve süresince

Alex'in duygularını veya neyin önemli olduğuna dair hissettiklerini paylaşamayan diğer yüzlerle karşılaşırız ve bu yüzlere tanıklık etmek, aynı olayları farklı bir şekilde değerlendirme olasılıklarıyla karşılaşmaktır. Alex'in sesi ve tavırları bir bütün olarak filmin anlatımı için bir araca indirgenemeyeceğini öne sürdüğümüzün tek özeti değildir. Film bir bütün olarak Alex'inkinden farklı olarak bir tür yüz, bakılma bilinci sunar. Dikkatimizi zorlar ve Alex'in bakış açısına tepkimizi zorlaştıracak bir tarzda kendini gösterir. Kuşkusuz, bu sadece bizi bu şekilde rahatsız edecek şekilde yapıldığını ya da her durumda yapmayı başardığını söylemektir.

Film, Alex'in yüzünü gösteren açılış sekansından önce ardından gelenlerin Stanley Kubrick'in filmi olduğunu duyuran başlık sekansıyla açılışı yapar, bu şu demektir, Kubrick nihai ürün için sorumluluğu almaktadır, bu nedenle, Alex'inkinden farklı bir biçimde bir bütün olarak film için bakış açısı sağladığı düşünülebilir. Bu durumda Kubrick'i, baskın bir bakış açısını kurarak ve dert edinerek filmde sorular ortaya atan kişi olarak düşünebiliriz. Bunun garanti edilip edilmediğine bakılmaksızın Kubrick'in durumunun haklılığının kanıtlanması, yönetmenin övgü aldığı diğer birçok stüdyo prodüksiyonuna kıyasla daha muhtemeldir. İzleyici kitlesine bu övgünün etkisi, yönetmenin diğer filmleri ışığında en azından konu veya tür bakımından benzer olabilecek filmlerle karşılaştırılacak kadar düşünmelerini teşvik etmektir. Övgü, filmle ilgilenen izleyicilerin filmde takip edenleri ve ortaya koydukları soruları anlamlandırmalarını sağlayan ek bir referans noktası sağlar.

Kubrick bu süreç boyunca önceki eserlerinin bütününe en az bir diğer doğrudan referansı dahil eder. Alex haneye tecavüzden sonraki gün bir müzik mağazasında dolaşırken *2001: A Space Odyssey* (*2001: Bir Uzay Destanı*) adlı film müziği albümünün hemen yanında dururken tezgâhtara sipariş vermek üzere soru sormak için durur. Bu, en meşhur önceki müziğine bir selamdan daha fazlası olamaz ve gördüklerimizin bir film müziği olduğu düşünüldüğünde müziğin her iki film için önemine işaret edebilir. Yine de her iki filmin geleceğe yönelik vizyonları gösterdiği göz önüne alındığında, dahil olma, en azından *aynı* geleceği sunmak zorunda olmadıklarını gerektirmektedir. Alex'in yaşadığını hayal

ettiğimiz bir dünyada, *2001* sadece bir filmdi. Bu filmin bir mesajı varsa, proto-insanlar araçlarını silah olarak kullanmayı öğrendiğinde teknolojinin zirveye ulaşmış olabileceği ve daha sonraki tüm gelişmelerin, insanların insanlar üzerinde güç sağladığı tekniklerin yalnızca bir sonucu olduğu söylenebilir. *Otomatik Portakal*'da tasvir edilen gelecek, teknolojik ustalıkla daha az ve toplumsal kontrol aracı olarak sanat ve politikayla daha çok ilgileniyor.

Film içindeki bu belirli filme, bu referansın eklenmesi ve *Otomatik Portakal*'da filme gidenlere ilişkin diğer doğrudan ve dolaylı referansların dahil edilmesi, film içinde araştırılan en az bir sorunun ona tanıklık edenler üzerindeki etkisi olduğunu göstermektedir. *Otomatik Portakal*'da tasvir edilen toplum görünen o ki, imajlara ve bilhassa Korova Milk Bar'ı süsleyen çıplak heykelden, Alex'in binasının lobisindeki gömleksiz işadamlarının yoğunlaştırılmış ve Yunan esinli görüntülerine, fallik heykel ve Alex'in öldürdüğü kadının evindeki erotik baskılara kadar erotik görüntülere tutkundur. Hem romanda hem de filmde geçen "çok hoş" veya "iyi"nin karşılığı "dehşet"tir (*horrorshow*) –şüphesiz Anthony Burgess'ten, Rusça bir kelime olan "khorosho"dan [iyi] türetilmiştir ancak Alex için şiddet içeren ve korkutucu filmlerin gerçek deneyiminin belirgin çağrışımlarını da taşır. Bunu, tedavisi sırasında şiddet, vahşet ve tecavüz eylemlerini betimleyen filmlere maruz kaldığında doğrular. İlk filmi "çok iyi bir profesyonel sinema parçası. Hollywood'da yapıldığı gibi. Sesler gerçek bir korku gösterisiydi, çığlıkları duyabiliyordunuz, iniltiler de çok gerçekçiydi" şeklinde tanımlar. Filmlerin, hapishane dışındaki gerçek günlük etkinliklerine ve içerideki gündüz düşlerine pek de benzememesi, en azından onun için, iyi olanın, böylesi sinemada karşılaşılan şey olduğunu düşündürür. Ayrıca ekrandaki kurbandan kan akmaya başladığında "çok güzeldi" der, "gerçek dünyanın renklerinin sadece ekranda izlerken gerçekten gerçek görünmesi komik."

Ekranda gördüğümüz şey hem gerçek dünyaya benzer hem de ekranın dışındaki şeyleri nasıl gördüğümüzü şekillendirir. Gerçeklikleri ölçtüğümüz ve onları değerlendirdiği ilişkilerle ilgili idealleri de içerdiğinden, gerçekliğin bir kopyasından daha

fazlasını sunar. Filmler, olayların nasıl olduğu ve neyin önemli olduğu konusundaki algımızı değiştirme gücüne sahiptir. Gerçekliğin bir parçasıdırlar, ancak ondan ayrı olarak. Filmler bize bir anlam ifade eder, onları anlarız, tıpkı diğer her şeyi anladığımız gibi. Yine de bize duyuları ifade etme yöntemleri hakkındaki düşüncelerimizde her şeyi anlamlandırmada oynadığımız aktif rolün farkında olabiliriz. Sinemada kullanılan ve bazıları yüzleri tanımamızda ve açığa vurdukları ve gizledikleri şeyleri anlamlandırmamızda sıradan kapasitemizi kullanan bir dizi önemli formu dikkate aldık. Karenin kullanımı ya da düzenleme veya hareket stilleri gibi diğerleri film ortamına özgü metotlar kullanırlar. Sinemayı anlamak sadece düşünme adına bir alıştırma değildir, sinema her şeyden önce hissedilir ve hiçbir yerde ruh halinin, müziğin film kullanımı konusundaki düşüncelerden daha net bir anlam üzerindeki etkisi yoktur. Aynı zamanda film izleyicileri soru sormaya, doğrudan gördüklerini düşünmeye ve onlarla ilişki kurmaya ve film izlemenin deneyimine bakmaya devam etmelerine doğrudan itiraz edebilmelerini sağlayabilir.

Bu filmdeki kendi üzerine düşünen unsurlar çoğu zorlu film gibi entelektüel bir bilmecenin bir parçası gibidirler: Bitmeyen sorularla kendisi, filmin ortamı ve izleyicisi üzerindeki etkisi hakkında sorular da dahil olmak üzere araştırmaya olanak tanır. Aşağıda bazı soruları araştırmaya devam edeceğiz. Stanley Kubrick'e atfedilen işin bedenine özgü herhangi bir şey varsa, sanatsal olarak en yüksek soyutlamanın kaygılarını dile getirecek şekilde yaratılan yoğun viseral konunun birleşimidir. Eserleri hem kavramsal hem de sanatsal açıdan kışkırtıcı. Kubrick'in filmlerinde sanat ve fikirler iç içe geçmiştir ve bu, felsefe ve fikirlere karşı imgeleri ele alan bir sanata çalan eski bir gelenek için önemli bir zorluk teşkil etmektedir. Bu zorluğun ağırlığını ve ne ölçüde karşılanabileceğini görmek için, şimdi görüşünü en güçlü şekilde gerçekleştiren filozofun düşüncesine bakacağız. Platon *Devlet*'te Sokrates'e söylettiği gibi, *Otomatik Portakal*'ın İngiltere'de yasaklanmasına benzeyen nedenlerle karşılaştırabileceğimiz gibi belirli türden sanatçıların ideal şehirden çıkarılması gerektiğini savunmuştur. O zamanki en ünlü imgelerden birini incelemek için Alex'in "tedavide"ki görüntüsünü incelemek adına Platon'un

*Devlet*'teki en ünlü imgelerinden biriyle, mağara alegorisiyle esrarengiz bir benzerlik taşıyan *Otomatik Portakal*'a geri döneceğiz. Öncelikle bu imgeyi ve önemini bazı detaylarla ele alalım.

# 2
# Platon'un Mağarası ve Sinema

Felsefenin sanatla ve bilhassa kitleleri eğlendirmeyi amaçlayan sanat eserleriyle hemen hemen her zaman sorunlu bir ilişkisi olmuştur. Antik Yunan döneminde yazılmış Platon'un *Devlet*'i, felsefe ve şiir arasında (o zaman bile) "şiir"in hikâye anlatıcılığı, tiyatro ve diğer popüler sanatları kuşattığı biçiminde anlaşılan antik bir çekişmeyi anlatır. Aynı zamanda –ve bu, anlaşmazlığın dayanıklılığını da açıklayabilir– felsefe ve sanat arasında kayda değer yakınlıklar vardır. Sanat, en popüler türlerinde bile en derin değerlerimizle ve en yüksek özlemlerimizle sıkı bağlar kurar. Hissi ve somut bir biçimde idealleri araştırır. Örneğin, antik tiyatro ve şiir, mücadeleleri seyircileriyle rezonansa giren karakterleri betimler, zira çabaladıkları şey bir dereceye kadar başkaları için çabaladığımız şeydir: Aşk, daha iyi bir yaşam, onur, güzellik, itibar, intikam, özgürlük, adalet, kalıcı bir miras ve hakikat. Felsefe de kendi tarzında bu konulara yaklaşır: Sevgi nedir, en iyi yaşam türü nedir, onur nedir, adalet nedir, özgürlük nedir, güzellik nedir, hakikat nedir ve nasıl elde edilir? Sert temalarına rağmen dikkatle okunduğunda diyalogları oldukça eğlenceli olabilir ve etkileyici bir zanaat ustasının izlerini sergileyebilir. Bir düzene koymak için dikkat gerekir. Alt metinlerde ince bir zekâ vardır. Karakterlerinin insani zaaflarını gülünç göstermeme mücadelesi veren komedi, onlar için en önemli şeyin sahip olmaya değmeyebileceğini fark etmelerinde bir pathos ve insanlık durumunun idealleri ulaşılmaz kılabileceğine yönelik keşfinde trajedi vardır.

Son birkaç on yılda popüler film, sanatı -filozofların hayal gücünü başka türlü soyut görünebilecek fikirleri dramatize etme kapasitesi nedeniyle- günlük yaşamın endişelerinden kopuk bir şekilde yakalamıştır. Filmler sadece karakterlere ve sonuçlarına önem vermemizi sağlayarak veya gösteriden etkilenip ayaklarımızı yerden keserek eğlendirmez, aynı zamanda onlar için bir şey yapamadığımız ama ciddiye aldığımız sorulara ilişkin fikirleri araştırmaya ve eğlenmeye çağırır, zira yaşamlarımızın önemini şekillendirdiğimiz sorulardır. Hatta bugün Platon'un yaşadığını bile söyleyebiliriz, felsefesini film ortamı aracıyla sahneye koyan bir filmci olabilirdi. Bu tür filmlerin neye benzediğini söylemek zordur ancak tüm ustalıklarını, alt metinlerini ve bağlamsal ipuçlarını koruyarak konuşmanın canlı karakterini yakalamak için sinemanın gücünden faydalanırlar. Muhtemelen ilk izlemeyi korurlar ve ayrıca derinlik katmanlarını ve içgörü ustalıklarını ortaya çıkaran zaman testine katılırlar. En zengin öğretileri, açıkça söylenenlerin yanında ve ötesinde düşünmeye hazır, sadece yarı konuşulan düşünceleri tamamlamak, ekranda gösterilen ve karakterler tarafından incelenmeyen sorgulama çizgilerini takip etmek için aktif ve filmle bağlantı içinde bir izleyici kitlesine ihtiyaç duyar.

Platoncu sinemanın ekranın katıksız gösterisine odaklanmasının pek mümkün olmadığını düşünebiliriz. Yine de, Platon'un gerektiği gibi canlı bir dramatik ortamda sahnelenen konuşmaların önemine yabancı olmadığını görmek için yalnızca *Savunma*'ya bakmak yeter, ki orada Sokrates bir araya gelmiş kalabalık Atinalılar'ın önünde yaşamını savunur ya da Sokrates idamına hazırlanırken bir Atina hapishanesinde işe koşulan Phaedon adlı arkadaşının yanında gözyaşı döker. *Devlet*'te ve başka yerlerde ortaya çıkan imgelerin tehlikesine dair endişelerine ve sebepsiz tutum ve fikirleri etkileme güçlerine rağmen, Platon aslında sözleriyle hem etkilemeye hem de öğretmeye devam eden imgelerle imge yaratma konusunda oldukça yetenekliydi. Ekran için ne tür görüntüler yaratacağı tahmin edilebilir, ancak üç boyutlu sinema deneyimini doğrudan Platon'un eserlerindeki en güçlü imgelerinden biriyle, mağara alegorisiyle karşılaştırabiliriz.

## DUVARDAKİ GÖLGELER

Platon, *Devlet*'te hocası Sokrates'i etik, adalet ve politikayla ilgili konularla ilgilenen arkadaşlarla ve ahbaplarla sohbet ederken betimler. Felsefi eğitimin önemini ve etkisini açıklığa kavuşturmak için muhataplarından, doğdukları andan itibaren zincirlenmiş ve önlerindeki mağara duvarına açılan gölgeli bir gösteriye bakmaya zorlanan mahkûmlarla dolu bir mağarayı gözlerinin önüne getirmelerini ister. Bu mahkûmların arkasında gizli bir yol uzanır ve yol boyunca heykel taşıyan tuhaf bir insan alayı vardır. Taş veya tahtadan yapılmış heykeller, insana ve diğer hayvanlara benzer formdadırlar, onları taşıyan insanlar yol boyunca yürürler, bazen sessizdirler, bazen de konuşurlar. Mağarada daha ileride, ışığıyla, hareketli heykellerin gölgelerini mağara duvarına düşüren büyük bir ateş vardır, böylece mahkûmlar kendi gölgelerini görürler. Dolayısıyla tüm yaşamları boyunca tüm bu mahkûmların karşılaştığı tek şey kendi titreşen gölgeleridir ve yoldaki konuşmacıların yankıları da gölgelerin kendilerinden geliyor gibi görünür. Eğer mahkûmlar konuşacak olsaydı, sözleri boşluktan gelerek çınlardı ve tartışacak olsalardı sesi karşılarındaki gölgenin sesi sanırlardı.

Devam etmeden önce Platon'un kendi sözleriyle *Devlet*'in VII. Kitabının başında karşımıza çıkan alegorisine bakalım. Aşağıdaki pasajda Sokrates'in konuşmacı olduğunu (söylemin "Ben"i), birkaç kişi oradayken ve dinlerken de cevapları verenin (söylemin "o"su) Platon'un kardeşi Glaukon olduğunu dikkate alalım.

> "Şimdi" dedim,* "insan denen yaratığı eğitimle aydınlanmış ve aydınlanmamış olarak düşün. Bunu şöyle bir benzetmeyle anlatayım: Yeraltında mağaramsı bir yer, içinde insanlar. Önde boydan boya ışığa açılan bir giriş... İnsanlar çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyorlar. Ne kımıldayabiliyor ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar. Öyle sıkı sıkıya bağlanmışlar ki, kafalarını bile oynatamıyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parıldıyor arkalarında. Mahkûmlarla ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak bir duvar, hani şu kukla oynatanların

* Kitapta geçen Platon'a ait diyalogların bir kısmı *Devlet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2018'den ufak değişikliklerle alıntılanmıştır. (ç.n.)

seyircilerle kendi arasına koydukları ve üstünde marifetlerini gösterdikleri bölme var ya, onun gibi bir duvar."
"Görüyorum" dedi.
"O halde bu alçak duvar arkasında insanlar düşün. Ellerinde türlü türlü araçlar, taştan tahtadan yapılmış, insana, hayvana ve daha başka şeylere benzer kuklalar taşıyorlar. Bu taşıdıkları şeyler, bölmenin üstünde görülüyor. Gelip geçen insanların kimi konuşuyor, kimi susuyor."
"Tuhaf bir sahne doğrusu ve tuhaf mahkûmlar" dedi.
"Tıpkı bizler gibi" dedim ben de.

(514a-515a)

Sokrates, mağaradaki adamların kendilerinden veya birbirlerinden başka hiçbir şey görmediklerini, sadece önlerindeki duvardaki heykellerin gölgelerini gördüklerini belirtir. Başları hareketsizdir, ancak birbirlerinin seslerini duyabiliyorlardır. Tek duydukları, arkalarından gelip geçen kuklacıların yankılarıdır ama bu esnada bildikleri tek gerçeğin de önlerindeki gölgelerden gelen sesler olduğunu düşünürler. Sonunda da dediği gibi:

"O zaman kesinlikle" dedim, "bu adamların gözünde gerçek, yapay nesnelerin gölgelerinden başka bir şey olamaz."

(515c)

Tuhaf bir imgedir bu. Bizim imgemizdir diye iddia eder Sokrates, gerçek bir felsefi eğitimin yokluğunda insanlık durumunun bir alegorisidir. Gerçek olarak kabul ettiğimiz her şey, etrafımızda karşılaştığımız her şey, duvardaki gölgeler gibidir ve dünyaya dair sözde sağduyumuz ve kavrayışımız, yanlış varsayımlara dayanan önyargıdan, güvenilmez görüşlerden başka bir şey değildir. Gerçekte olduğu gibi dürüst bir sorgulama yapmak yerine eleştiriyi susturmaya yönelik tartışmalarla daha fazla ilgileniriz. Gelgelelim, bu eski görüntü, genel olarak insanlık durumuna çok benzemese de sanki karanlık bir sinema salonunda geniş bir ekranda izleyicilerin film seyredişine benziyordur. Sırada bekleriz ve bilet alırız, patlamış mısır ve şeker alırız, daha sonra önümüzdeki aydınlatmalı perdede bir gözlük projesi olarak birkaç saat boyunca ele geçmiş ve büyülenen minderli koltuklara oturduğumuz büyük bir odaya gireriz. Veya ışıkları kapatıp ailemiz

ve arkadaşlarımızla birlikte bir kanepede otururuz ve büyük, ekranlı, yüksek kaliteli bir televizyonda filmler veya TV izleriz. Gölge alayı, bu durumda, heykel taşıyan adamlardan değil, hareketleri, sanat eserleri, fotoğraf ve video mekanizmalarıyla zaman içinde heykeller gibi çerçevelenmiş ve sabitlenmiş insanların ve nesnelerin faaliyetlerinden yansıtılır.

Bu bariz bir kıyaslamadır ve günümüz *Devlet* okurları Platon'un haklı olarak meşhur mağara alegorisi tanımında sinemayı öngördüğünü sıklıkla düşünür. Yine de önemli farklılıklar vardır. Sinemaseverler koltuklarını bırakıp sinema salonundan ışığa çıkabilirler. Sinema salonuna dışarıdan getirdikleri hatıralarla gelirler ve orada gördüklerini başka yerlerde gördükleri ve karşılaştıklarıyla karşılaştırırlar. Buna karşın Platon'un mağarasında, mahkûmlar mağara duvarından çıkana değin, yani zincirden çıkıp eğitilinceye kadar, gördükleri gölgeler ve yankılardan başka hiçbir tür deneyime erişemezler. Bu bile tam olarak doğru değildir. Mahkûmlar ayrıca kendi bedenlerini de hissetmek zorundadırlar ve hatta zincirlere bağlıyken bile kendi gözlerini açıp kapatabilirler. Sokrates bile gördükleri üzerine birbirleriyle konuştuklarını ve tartıştıklarını söyler. Dolayısıyla, en azından yankılardan ve gölgelerden başka bir şeyin farkındadırlar. Kendi bedenlerinin farkındadırlar ve kendi dillerini paylaşan ve aynı şeyleri gören başkalarının farkındadırlar. Yine de onlar, modern sinemaseverlerin aksine yaşamları boyunca yaşadıkları karanlık mağaradaki alevlerin parlayan ışığıyla birlikte tanık olduklarının dışındaki başka bir yerden ya da başka bir şeyden habersizdirler.

Platon'un alegorisi genel olarak insanlık deneyiminin doğasına ışık tutmak için tasarlanırken, film ve televizyonlara (ve diğer çevrimiçi hareketli imajlara) olan hayranlığımız her ne kadar yaygın ve sık olsa da, zamanımızın ve dikkatimizin yalnızca bir kısmını kaplar. Film izleme konusundaki belirli deneyimlerle Platon'un sıradan deneyimin özelliklerini vurgulamak için kullandığı imge arasında esrarengiz bir benzerlik vardır, gelgelelim, film izlemenin kendine özgü doğasının bu yolla açıklığa kavuşup kavuşmadığını ve filmlerin genel olarak deneyimin doğasıyla ilgili bir şeyi açıklığa kavuşturmaya hizmet edip edemeyeceğini görmek onları karşılaştırmaya değer kılar. Ayrıca, alegorinin felsefi

eğitimin doğasına ışık tutmak niyetinde olduğu göz önüne alındığında, filmle yapılan bir kıyaslama da filmin felsefi olmasının ne anlama gelebileceğini önermeye hizmet edebilir.

Mahkûmların durumunun daha net bir şekilde görülmesi ve sıradan deneyimle nasıl ilişkili olduğuna dair daha net bir kavrayış edinmek ve film izleme deneyimiyle daha ileri bir mukayeseye hazırlanmak için Platon'un alegorisini daha ileri düzeyde incelemeliyiz. Sokrates, mahkûmların, dolayısıyla bizlerin, dünya hakkında yalnızca algı yoluyla fikir edinmediğimizi açıkça ortaya koymaktadır. Biz sadece bakıp öğrenmeyiz. Gördüklerimiz, duyduklarımız ve algıladıklarımız hakkında konuşuruz. Gördüklerimizi tartışırız. Gelecekte göreceğimiz şeylerle başkalarını ikna etmeye çalışırız. Yalnızca akla dayalı olarak değil, toplumsal önyargının başka bir ifadesi olan "sağduyu" üzerine de görüşler oluştururuz. Sokrates, biri isteksizce mağaradan sürüklendiğinde ne olabileceğini hayal eder ve işlerin gerçekte nasıl olduğunu öğrenir ve eğer o kişi geri dönecek olursa, esirlerin mağarada süregelen olağan usullerin ne kadar kötü kurulmuş olduğunu açıkça göreceğini ileri sürer. Sadece gördüklerini, görmekte olduklarını ve göreceklerini tartışmazlar, aynı zamanda düşüncesi en inandırıcı olanlara onur ve ödüller vererek rekabet ederler.

Aşağıdaki bölüm bıraktığımız yerden devam ediyor. Burada Sokrates bir mahkûmun serbest bırakıldığını ve daha sonra tamamen yeni bir bakış açısıyla mağaraya döndüğünü hayal ediyor.

> "Şimdi düşün" dedim, "Bu adamların zincirlerini çözer, bilgisizliklerine son verirsen, her şeyi olduğu gibi görürlerse ne yaparlar? Mahkûmlardan birini kurtaralım; zorla ayağa kaldıralım; başını çevirelim, yürütelim onu; gözlerini ışığa kaldırsın. Bütün bu hareketler ona acı verecek. Gölgelerini gördüğü nesnelere gözü kamaşarak bakacak. Ona demin gördüğü şeyler sadece boş gölgelerdi, şimdiyse gerçeğe daha yakınsın, gerçek nesnelere daha çevriksin, daha doğru görüyorsun, dersek; önünden geçen her şeyi birer birer ona gösterir, bunların ne olduğunu sorarsak ne der? Şaşakalmaz mı? Demin gördüğü şeyler, ona şimdikilerden daha gerçek gibi gelmez mi?"
>
> "Evet" dedi, "fazlasıyla."
>
> "Ya onu aydınlığın ta kendisine bakmaya zorlasak? Gözlerine ağrı girmez mi? Boyuna başını bakabildiği şeylere çevirmez mi? Kendi gördüğü

şeyleri, sizin gösterdiklerinizden daha açık, daha seçik bulmaz mı?" "Öyle yapardı" dedi.

(515c-e)

Sokrates, mahkûmun serbest bırakılmasına direneceğini, kendi iradesine karşı mağaradan sürüklenip çıkarılması gerektiğini öne sürmektedir. İlk zamanlar güneş ışığında hiçbir şey göremediğinde, gölgeleri bir kez daha görmeye alışmalı, ardından sudaki görüntüleri ve sonunda şeylerin kendilerini görmeye alışmalıydı. Ancak bütün bunlardan sonra güneşin kendisine bir bakış atılabilir ve görülebilir her şeyin buna bağlı olduğunu keşfedebilirdi. Mağaradaki eski arkadaşlarının akılsızlığını fark edecek ve geri dönmek konusunda isteksiz olacaktı.

"Ya orada birbirlerine verdikleri değerler, ünler? Gelip geçen şeyleri ilk gören, ilk veya son geçenleri ya da hepsini en iyi aklında tutup, gelecek şeylerin ne olabileceğini en doğru kestirenin elde ettiği kazançlar? Mağaradan kurtulan adam artık onlara imrenir mi? O ünleri, o kazançları sağlayanları kıskanır mı? O boş hayallere dönmekten, eskiden yaşadığı gibi yaşamaktansa, Homeros'taki Akhilleus gibi, "fakir bir çiftçinin hizmetinde uşak olmayı", dünyanın bütün dertlerine katlanmaktan bin kere daha iyi bulmaz mı?"
"Evet" dedi, "Sanırım bu şekilde yaşamak yerine her şeye katlanmayı tercih ederdi."

(516c-d)

Şimdilik, mağaradan sürüklenen ve nihayetinde güneş ışığıyla gerçeği gören serbest bırakılmış mahkûmun ehemmiyetini bir yana bırakalım; eski mahkûmun mağaraya döndüğü ve serbest bırakılmadan önce başkalarıyla paylaştığı durumu yeni gözlerle gördüğü alegorinin sonuna geçelim. Sonradan gördükleriyle önceden gördüğümüz şeyleri karşılaştırmak, bize Sokrates'in felsefeyle karşılaşmadan önce hepimizin sıradan deneyimlerine benzeyen mağara içindeki ilk koşulun daha eksiksiz bir resmini verebilir.

Mahkûmların oynadığı oyunları ele alım. Gölge oyunlarını en iyi hatırlayabilen, algılayan ve öngörebilenlere şeref ve ödüller verirler. Bir anlaşmazlık durumunda gerçekte ne olup bittiğine ya da ne olacağına karar vermenin bir yolu olmadığı düşünülürse,

ödül, en yüksek sese sahip olana veya başkalarını ikna etmeye muktedir olana gitmiş gibi görünür. Sokrates, bu tür oyunların -rekabet eden yorumcuların geçmiş ve güncel olayları ele alan görüşlerini dile getirdikleri talk şovlara benzer olduğu düşünülebilir- gerçekte neler olup bittiğini gören mahkûmların pek de ilgisini çekmeyeceğini ileri sürer. Yine de, bizim için, bu bellek oyunlarının, tanımların ve tahminlerin, tam olarak sıradan algıya dahil olanları yansıttığını not etmek ilginçtir. Dahası, Platon'un alegorisi, genellikle göz ardı edilen sıradan algının önemli bir boyutunu ortaya koyar: Dünyayı başkalarıyla birlikte algıladığımızı; algıladığımızın, bakış açılarımız farklılaşsa bile, onların algıladığı dünyayla aynı dünya olduğunu ve ne hissettiğimizi deşifre etme sürecinin, iletişim kurduğumuz insanlarla ilişkisi olan sosyal bir süreç olduğunu.

Herhangi bir şeyi algılamak için sadece gözlerinizi açmak, dinlemek, hissetmek, tadına bakmak ve koklamak yeterli değildir. Algıladığımız dünya, her zaman bir değişim dünyasıdır, her zaman akış içerisindedir. Belirli bir şeyi algılamak, onu akışın içinden seçmeyi içerir. Sokrates'in belirttiği gibi kişinin her şeyi diğerlerinden farklı bir biçimde tanımlayarak, her şeyin kendine has belirgin özelliklerine atfedilen "her şeyi olduğu gibi anlama"yı öğrenmesi gerekir: Hızla geçen kırmızı bir araba, yeşile dönen ışık, yolda önüme aniden fırlayan kara şey, arabama ne geliyorsa çarpmaktan kaçınmamı gerektirir. Bir bebek, çılgınca duyum akışının arasından ilgilendiği nesneleri tanımladıkça gelişir; seçici olarak ulaşıp kavrayarak, önemli nesnelerin algısal kavrayışını gösterir. Yine de nesneleri yalnızca hissedilebilir özellikleriyle tanımlamak yeterli değildir; zira algıladığımız nesneler gelir ve gider ve değişime uğrar.

Algı, tanımayı içerir. Daha önce gördüklerimizi hatırlamamız gerekir ve gördüğümüz şeyin daha önce gelenlerle aynı olduğunu fark etmeyi öğrenmemiz gerekir. Başka bir deyişle, algı, "aynı" ve "farklı" kavramlarını, "önce" ve "şimdi" ve "sonrayı", bir "şey"in daha önce aynı olup sonra değişebileceğini kavramayı gerektirir. Dolayısıyla, bir şeyin "ne" olduğu ve "nasıl" göründüğü arasındaki farkı, yani bir şeyle o şeyin duyulur nitelikleri arasındaki farkı kavramak anlamına gelir. Algılama, nesneleri

tanımlama ve adlandırma, nesneyle onun anlık görünüşü arasında ayrım yapma ve aynı zamanda değişikliğe uğramış bir nesneyi tanıma kapasitesini içerir. Değişen duyular akışının dışından şeyleri tanıdığımızda, onlara ve niteliklerine aşina olduğumuzda bir sonraki aşamada ne yapacaklarını da öngörür, gelecekle ilgili tahminler yürütmeye başlarız, böylece algı aynı zamanda olayların onları düşündüğümüz türden davranmalarını beklememizi de gerektirir. Bu beklentinin genel biçimi, determinist olması gerekmeyen ilkel nedensellik kavramıyla eş anlamlıdır, ancak kesinlikle olayların keyfi bir şekilde gerçekleşmeyeceğini savunur. Köpek olarak düşündüğümüz şeyi görmek, onun bir köpek gibi davranmasını beklemektir. Genel olarak, herhangi bir şeyi X olarak tanımlamak, onun X'lerin yapacağı bir şekilde düşündüğümüz davranışı sergilemesini beklemektir.

Tüm bunlar, –ister dünyada büyük veya karanlık bir sinema salonunda film izlerken olsun– sıradan algıda neler olup bittiğinin bir anlatımı olarak az çok tanıdık olmalıdır. Bu, algıda sadece bakmaktan daha fazlası olduğunu açıkça ortaya koyar. Algılamak, özdeşlik ve fark, önce ve sonra, bir şeyle onun ifade edilen hususiyetleri arasındaki fark ideaları ve bizim şeyleri oldukları şey olarak tanımamızı sağlayan daha belirli fikirlerle çalışıyor olmaktır; yani kendileri duyumsanmaksızın, duyumsamanın koşulları olan ve böylece/bu yüzden bizim için şu veya bu duyumsamadan bağımsız olarak var olması gereken fükürlerle. Bilhassa belirli tanımlarımızda yanılmamıza rağmen –bunun ya da görünüşün bir başkasıyla aynı olduğunu düşündüğümüz gibi– hatanın sabit ve kesin bir kimlik anlayışına dayandığını not etmeliyiz.

Yine de bilhassa kışkırtıcı olan ve belki de bu nedenle *Devlet*'in çağdaş okurları tarafından büyük ölçüde üzerinde durulmayan ya da göz ardı edilen şey, Platon'un bu özdeşleştirme, tanıma, tanıtma ve tahminden oluşan algısal sürecin bütününün rekabetçi bir toplumsal bağlamda geçen bir süreçte gerçekleştiğine dair iddiadır. Platon basitçe dünyayı kendi başımıza anlamlandırdığımıza inanmaz. En başından beri dünya algımız dil ve toplumsal söylem tarafından dolayımlanır. Başlangıçtan itibaren dünyayı anlamlandırmayı öğrenirken diğerleriyle etkileşime geçeriz; ve bu erken etkileşimler nötr değildir, zira bize hikâyeler anlatan-

lara, konuşmamızı öğrettiğimiz ve çevremizdeki dünyada neyin önemli olduğunu belirlemede bize yardımcı olanlara tamamen bağımlılık ilişkisi içerisinde başlarız.

Mağara alegorisi, her birimizin dünyaya bakış açısının diğerlerinden farklı olduğu yalıtılmış bir özne olarak başladığımız Descartes ile başlayan modern felsefeden miras aldığımızdan çok farklı bir algı resmi öne sürer. Mağara, kimilerinin önerdiği gibi öncelikle bireysel bir zihin metaforu değildir. Alegoriye göre algı özel değil kamusaldır. Gölgeler zihinlerimizde değil, çevremizdedir ve mağarada yalnız değilizdir, başkalarıyla beraberizdir. Duvardaki gölgeler mahkûmların her biri için aynıdır; bir tanesi farklı bir açıdan baksa bile aynı odadadırlar, aynı ışık kaynağıyla aynı gölgeleri aynı duvarda görmektedirler. Aynı şekilde günlük yaşamda da kabaca aynı algısal kapasitelerle aynı dünyayla karşılaşırız ve karşılaştığımız şeyleri, şimdi karşılaştığımızı ve bundan sonra ne beklediğimizi konuşarak birlikte anlamayı öğreniriz.

Sokrates, mahkûmların kendi başlarına kaçmaları (ve felsefeye yaklaşmaları) ihtimalinin olmadığını bilmektedir. Onları (ve bizi) sağduyuya –gerçeklikte yüzeyde gördüğümüzden daha fazla bir şey olmadığı ve fikir birliğinin gerçek inancın işareti olduğu konusunda ısrar eden– uygun bir şekilde düşünmekten alıkoyan aşinalık ve toplumsal baskı silsilesi çok güçlüdür. Geri dönmemiz gerekir –ancak bir mahkûmun serbest bırakılıp zorla mağaradan çıkarılması, alegorisinde olduğu gibi gerçek anlamıyla değil. Mağaradan kaçış, bize görünenler üzerine tamamen yeni bir bakış açısı benimsemeyi öğrenmenin metaforudur – bu, hakikati bilmek için gidebilecek başka bir yerin olduğu anlamına gelmez. Mağara, insanlık durumudur: Gölgeler (veya görünüşler), algılayacağımız her şeydir. Ruhlarımızın geri dönmesini sağlamamamız gerekir –bu da aynı şeylere farklı bir şekilde bakmamız gerektiği anlamına gelir. Özellikle, görünüşün gerçeklikle özdeş olmadığı ve ikna ve mutabakatın hakikati gerektirmediğini göstermemiz gerekir. Görünüşe dair değerlendirmelerimizin, olayların nasıl sonuçlandığına ve olayların nasıl sonuçlanması gerektiğine ilişkin kararlarımızın, çoğunlukla asılsız yargılardan daha fazla olmayan, çıkarlarımıza hizmet edebilecek ya da etmeyebilecek ideallere dayandığını görmemiz gerekir. Mağaradan kaçmak,

görünüşe karşı sorgulayıcı bir tutum benimsemeyi öğrenmektir. Diğerleri, "şu yüze bak" diyebilir, filozof da "yüz nedir?" diye sorar ve sadece zor olma niyetiyle değil, ancak, gördüğümüz gibi, salt bir nesneden tümüyle farklı olduğunu düşündüğünüzde dikkate değer ve tuhaf bir şey olduğu için. Salt nesneler bile, dikkatle düşünenlerin beklenmedik derinliklerini barındırabilir. Diğerleri de yargıladılar: "Çok güzel" veya "mükemmel". Filozof sa, "adalet nedir?" ve "güzellik nedir?" diye sorar, öyle ki bu iddiaların bir anlamı olabilsin.

Sokrates, mağara alegorisinden aşağıdaki şaşırtıcı dersi alır. "Eğitim, birçoklarının sandığı şey değildir. Onlara göre eğitim, bilgiden yoksun bir ruha bilgi koymaktır. Kör gözlere görme gücü vermek gibi." (*Devlet*, 518b). Sokrates'e göre gerçek eğitim yeni bilgiyi boş zihinlere aşılama meselesi değildir. Sokrates göründüğü hemen hemen her Platoncu diyalogda şunları ısrar etmekten asla yorulmaz: Felsefe çalışması yeni bilgiler, yeni kavramlar ve yeni düşünme biçimleri kazandırmaktan daha çok, halihazırda bilineni ve kanıksananı ortaya çıkarmak ve açıklığa kavuşturmak meselesidir. Felsefe, T.S. Elliot'ın *Dört Kuartet*'te ortaya koyduğu zorluğu dikkate alır: "Keşfetmekten vazgeçmeyeceğiz / Ve tüm keşiflerimiz / Başladığımız yere varmak / Ve o yeri ilk defa tanımak olacak."

Felsefi dönüşü başlatmak için kaynaklar zaten içimizdedir, sıradan deneyimimiz dahilindedir. Alegori açısından, bizi orada tutan aynı zincirlerle mağaradan sürüklenmişizdir. Bizi mağarada tutan, görünüme hayran bırakan sağduyu ve popüler düşüncedir. Dönüp mağaradan dışarı sürüklenmek, kabul ettiğimiz varsayımları incelemeye zorlanmak ve gün ışığına dayanamayacaklarını göstermek zorunda olmaktır. Aynı zamanda, görünüşe ilişkin farklı görüşlerimizin bile açıklanabilecek ortak anlayış yapılarına dayandığı gösterilmiştir. Sokrates şunu öne sürer:

> Eğitim, ruhun bu gücünü "iyi"den yana çevirme ve bunun için en kolay, en şaşmaz yolu bulma sanatıdır. Yoksa ruha görme gücünü vermek değil; çünkü güç, onda kendiliğinden vardır; ama kötü yöne çevriktir. Bakılmayacak yana bakmaktadır. Eğitim onu yalnız iyi yana yöneltir. (*Devlet*, 518d)

Sokrates için, fikirlerimizin ve ilkelerimizi incelenmesi dilin ortamında yer alır ve onun sanatı olan Sokratesçi yöntem, dinleyicilerini şeylerin nasıl göründüğü hakkında sorular sormak ve sonra, nihayetinde varsayımlarının tutarsız olduğunu ya da tüm görünüşleri hesaba katmadıklarını göstermek üzere onları ayrımları berraklaştırmaları için cesaretlendirerek sağladıkları cevaplar hakkında sorular sormak ve kendilerine bakmaya, daha iyi cevaplar arayışında diğerlerini dinlemeye sevk etmektir. Sokratesçi eğitim, neyin apaçık olduğuna ilişkin görüşlerden, görüşlerin dayandığı öngörülen ölçütlerin eleştirel bir araştırmasına, eleştirel soruşturmanın temelini oluşturan ve mümkün kılan ilkelere içgörü kazandırmaya doğru yol alır.

Sokrates, çeşitli bilme biçimlerini ve onların nesnelerini tanımlayan bölünmüş çizgiyi tartışırken görüntülerin eğlencesinden başlayarak ve "İyi"nin belirtisiyle son bulmaya devam eden aşamaları açıkça ortaya koyar. Felsefe, olayların göründüğü şekilde başlarken, amacı, gerçekte nasıl olduklarını ve olması gerektiğini ve bunların bizi nasıl etkilediğini, kim olduğumuzu ve olmamız gerektiğini kavramaktır. Bunu takip etmek, "İyi" olarak adlandırdığı şeyin izinde olmaktır. Birçok şey için iyi olduklarını ve neredeyse her şeyin bir şey için iyi olduğunu söyleriz. İyi şeylerin paylaştıkları şey, onları iyi yapan şey, der, hiçbirine özel olmayan veya toplamlarına indirgenemeyecek bir idea, "iyinin kendisi"dir. İlk başta, bu peşinden gidilecek bir düşünce değil gibidir. Her ikisinin içinde barındırdığı "iyi" farklı olabilir, çünkü hızlı arabalar bir yere gitmek için iyidir, klasik müzik de dinlemek için iyidir, ancak hızla bir yere ulaşmak ve bir senfoniyi dinlemek Alex ikisini de yapmaktan zevk alsa da çok farklıdır. İyi olan her şey de zevkli değildir ve bazıları için iyi olan diğerleri için iyi değildir. O halde, "İyi" ile demek istediği, her şeyin ortak bir niteliği olmadığı için, iyi olan her şeyin genel niteliği olamaz.

İyilerin çokluğunu açıklayan İyiye dair tek bir fikir olabileceğinin açık olmadığını kabul ederek, İyi ile Güneş arasında bir analoji kurar. Güneşin şeyleri görmeyi mümkün kıldığı gibi, İyi de onların anlaşılmasını sağlar. Dahası, Güneş, canlıların çeşitliliğine ışık verirken, aynı Dünya üzerinde birlikte büyümek ve onlarla birlikte yaşamaya ışık vermesi nedeniyle İyiler fikirlere,

gerçekte oldukları gibi olmaları ve birlikte düşünülmeleri gerektiği gibi yaşam verir. Karşılaştırma, her şeyden önce, şeylerin göründükleriyle düşünüldükleri arasındaki farklılığa dayanır. Sokrates yalınlık uğruna anlaşılırlığıyla karşılaştırarak şeylerin görsel görünüşüne odaklanır. Bu ayrım sonuçlarında derin olmasına rağmen oldukça basittir –aslında birçok iyi şeyle İyinin kendisi arasında gördüğümüz farklılık gibidir. Çok sayıda araba ve çok sayıda klasik müzik vardır, ancak onları araba ve müzik yapan şey, araba veya müzik olmanın ne olduğunu, herhangi birini tanıdıklarını ve kalitesini değerlendirmek için bilinmesi gerekir. Bunu bilmek, onun "biçim"ini veya "idea"sını bilmek demektir. Tanımlamanın ötesinde bir şeydir; zira sadece kelimeleri nasıl kullandığımızla değil, ne hakkında konuştuğumuzun netleşmesinden de ibarettir ve bu sadece ne olduğunu görmek değil, ne olması gerektiğini düşünmekle ilgili bir şey değildir. Biz sadece arabaları ve müziği tanımlamayız; onları değerlendiririz ve onların onlar için mümkün olduğunu düşündüğümüz yere ulaşıp ulaşamadıklarına bağlı olarak daha iyi ve daha kötü biçiminde düşünürüz.

Şimdi bir senfoni veya araba için neyin mümkün olduğunu şimdiden söyleyemeyiz ve bunların hiçbiri olabileceği kadar iyi sayılmaz. O zaman araba ideası pek de tanım değildir, ancak önerildiği gibi bir soru biçimini alır, düşünce açısından bir kışkırtmadır: "Bir araba nedir? (Ne olabilir? Ne olmalıdır?)" Gelgelelim, bu cahilce bir soru değildir, zekice sormak gerekirse en azından arabaları tanımamızı gerektirir. Bu sadece bir idea da değildir, dar anlamda birinin kafasındaki bir düşüncedir; zira gerçekten araba vardır ve gerçekten bir arabadır ve başka bir şeye uymaz. Yine de bir şeyi anlamak –onun bir beste mi, araba mı, kurum mu yoksa bir hayvan mı olup olmadığını, ne olduğunu anlamak– bütünüyle olabilecekleri şey gibi değil oldukları gibi tanımaktır. Onu, hiçbir durumda bitmiş veya tam olarak gerçekleşmemiş bir tür şey olarak kavramaktır. Ek olarak ve bu aslidir, her birinin iyiliği bir şekilde bir başkasının iyiliğiyle ilgili olacaktır. Otomobillerde nelerin mümkün olduğunu görmemizi sağlayan ve mükemmellikleri için yeni bir standart belirleyen tamamen yeni bir otomobil, aynı zamanda herhangi bir yere gidemeyen

bir arabaya sahip olmak iyi olmayacağından, yeni bir tür yakıt veya yeni bir yol da gerektirebilir. Yeni yolların ve yeni araçların bağlandıkları ticaret ve topluluk biçimlerini nasıl etkilediğini ve bu etkinin daha iyi olup olmayacağını her zaman sorabiliriz. Bir şeyin ne olduğu ve ne olması gerektiği hakkında düşünmek, aynı zamanda birçok iyinin nasıl bir araya geldiği, bir bütün olarak kavrama, ne olduğu ve ne olması gerektiği konusunda bir fikrimiz olmasını gerektirir. Aslında, topluluğa katılan birçok iyi şeyin birbirleri üzerindeki etkileri için birlikte ele alınması gereken *Devlet*'te bu tür bir soruşturma örneği bulabiliriz. Diyalogda yer alan nihai adalet tanımının tesadüfen değil, topluluğun birçok üyesinin hepsinin iyiliğine katkıda bulunacak şekilde kendi işini iyi yapmalarını sağladığı ortaya çıkmıştır.

Kabaca çok sayıda iyinin bu birliği, hepsini bir arada düşünmemizi mümkün kılan varsayım, Sokrates'in İyiden bahsettiğinde işaret ettiği şeydir. "İyi" mefhumunu netleştirmek için onu tanıdık bir şeye benzetir: Aydınlatan ve ısıtan ve görebildiğimiz birçok şeye hayat veren Güneş'e. Güneş ışığı nesneleri görünür kılan şeydir; o olmadan canlılar, en azından olamazdı. İyinin varlığı, hem düşüncelerimizde hem de şeylerde, onları yalnızca anlaşılır değil aynı zamanda mümkün kılar. Düşüncemiz bir arada kalmadıkça, hiçbir şey gerçekten anlamlı olmaz. Gerçeklerin bir araya gelmesi dışında, birbirlerinin ihtiyaçlarına karşılıklı olarak hizmet etmeden, birbirlerini mümkün kılmadan ve bütünü bir araya getirmeden hiçbir şey gerçekten sonuçlanamaz. Bir şeyleri birlikte düşünmek, karşılıklı etkilerini çözmek ve bir arada bulunamayan kavramları ortadan kaldırmak, girişimlerin bir bütün olarak birlikte yapması ve bir arada kalması gerektiğine inancımıza bağlıdır. Birçoğunun ideası sadece ideaların ideasının kılavuzluğunda düşünülebilir ki, bu sadece ideaların biriyle değil onların üzerinde bir şeyle, bir anlamda onları yöneten İyi ideasıyla mümkün olur.

Daha etraflıca ele alacak olursak Sokrates muhataplarından bir yanda görülenle öte yanda kavranan arasındaki farkı temsil eden ikiye bölünmüş bir çizgiyi zihinlerinde canlandırmalarını ister. İlki güneş tarafından yönetilir; ikincisi, İyi tarafından. Çizginin ilk kısmını daha sonra görünür olanı iki sınıfa ayrılacak

şekilde yeniden böler. Birincisi imgeler veya görünüşlerdir, örneğin, doğrudan görülmeden önce köprünün altında görünen dört kankanın gölgesi, hatta ışığa geldiklerinin görüntüsü veya yanlarından, arkalarından veya sağdan yüz yüze bakma şekilleri. Daha sonra, betimlenen ya da beliren şeylerin kendileri var, eğer varoluşa geldilerse kankaların kendileri gibi, ki nasıl durduklarına ya da bizim onlarla ilişkili olarak nasıl durduğumuza ve onların yapma kirpikler ve makyaj, maske ya da şapka takıp takmadığına bağlı olarak bir belirişler dizisini üstlenmişlerdir.

Sokrates daha sonra görüntünün birinci seviyesini mağaradaki gölgelerle ve bunların heykellerle oluşturdukları şeylerle ilişkilendirir. Bu nedenle şunu açıklığa kavuşturmalıyız ki, Platon'a göre gündelik karşılaşmalarımızın çoğunda ilgilendiğimiz şeyler, şeylerin kendisi değil, hem duyumun hem de hayal gücünün bir sonucu olarak bize nasıl göründükleridir. Hayal ettiğimiz şey, mevcut görünüşleri geçmişe nasıl bağladığımız ve gelecekteki etkileşimlere dair beklentilerimiz, hem kendi kendine özgü geçmişimiz, özel fantezilerimiz hem de umutlarımız ve hayallerimizin yanı sıra, şeylerin nasıl olduğu konusundaki ortak anlayışımızın bir ürünüdür. Şeyleri dar bir bakış açısıyla görürüz ve gördüklerimizi daha önce gördüklerimizle ve başka yerlerde duyduklarımızla birleştiririz. Daha doğrudan konuya girdiğimiz zaman bile, onlarla olan etkileşimlerimizde ne oldukları ve olmaları gerektiğine dair algımıza meydan okurlar, yine de sadece bize kısmen açıkladıkları, fark etmeye ve işaret etmeye hazırlandıkları şeylerle bir ilgimizin olması gerekir. İmajlarla veya görünüşlerle olan ilişkilerimizde, en iyi ihtimalle, yalnızca fikir düzeyinde ve en kötüsü özel fantezilerle veya işlerin propaganda ve iktidarla nasıl güçlendirildiğini ve bazen de bunun nasıl desteklendiğini paylaşma duygusuyla çalışırız.

Platon, çizginin ikinci kısmını, en yükseği İyi olan fikir ve ilkelere böler. İlk olarak, şeylerle başladığımızı ve gerçekte ne olduklarını ve hipotez yoluyla ne olması gerektiklerini düşünmemizi önerir. Örneği matematiktir: Bu ya da şu üçgenle veya çizgiyle yahut öğeler miktarıyla ilgili değildir ama genellikle orda başlar, karatahtaya bir figür çizmekle ve onu tanımlama çabasıyla başlar. Biri bir saat veya portakal tutabilir veya tahtaya bir daire

çizebilir, ancak o zaman düşünülen şey, herhangi bir daire veya herhangi bir kürenin veya herhangi bir şeklin doğru olduğu şeydir. Oraya varmak için tanımlar, önermeler ve hipotezler oluşturur ve onları izleyen şeyin ne olduğunu düşünüp, çıkardıkları sonuçta her şeyden önce açıklık ve tutarlılık amaçlarlar. Portakalın kendisi karmaşıktır ve çeşitli açılardan ele alınabilir; matematikçi, onu sadece tanımına uygun olduğu sürece dikkate alır ve belirli ve iyi tanımlanmış bir şeklin özelliklerini sergiler. Bu açık bir şekilde matematik ve geometri arenası olsa da, düşünmeye yönelik bu genel yaklaşım, görünüşe dayalı ve kolektif önyargıya dayanan karışık fikirlerin ötesine geçmeyi amaçlayan herhangi bir araştırmanın başlangıç noktasıdır. Şeylerle başlarız ve onlar hakkında sorular sorar, tanımlamaları geçici cevaplar olarak gösterir ve ayrım yapar, ardından ne geldiğini görüp, uygun olup olmadığına bakarız. Geçici bir varsayımı bıraktığımızda veya yetersiz görünen bir tanımı gözden geçirdiğimizde şeyler hakkında daha fazla şey öğreniriz, ne olduğu ve ne olabileceği ve daha berrak olması gerektiği hakkında fikir ediniriz. Yalnızca sohbeti, şeylerin bize nasıl göründüğünden onları nasıl tanımladığımıza ve tanımlamamız gerektiğine değiştirdiğimizde, içinde hiçbir gerçek şeyin ışığa gelemediği fikirlerin hoş ya da hararetli bir mübadelesinin ötesine geçeriz.

Bu türden bir sorgulamanın yol gösterici ilkeleri –örneğin, tutarsız olanın doğru olamayacağı, yanlış olanın reddedilmesi gerektiği, utanç verici ya da çirkin olanın terk edilmesi gerektiği ve haksız olanın ıslah edilmesi gerektiği– ilk önce zımnen tahmin edilir, sonra düşüncemizin gerçek bir başlangıç noktası olarak kendiliğinden açıklık kazanır. Platon'un diyaloglarında bilgi, adalet, güzellik ve gerçek hakkında sorular soran örnekler gördüğümüz prensiplerin kendisi, bölünmüş çizginin en yüksek kısmını oluşturur. Neyin doğru neyin adil olduğu konusunda aynı fikirde olmasak bile, neyin yanlış olduğuna inanılmaması ve neyin yanlış yapılması gerektiği konusunda hemfikir değilizdir. *Devlet*'te, ideal şehre ait kurumlar ve yasalar hakkında bir dizi hipotez düşünülür ve reddedilir, zira haksız veya tutarsız oldukları ortaya çıkar. İlk kitapta sıradan insanların gerçekte sadece güçlülerin çıkarlarına hizmet etmeyi düşünmesi üzerinde duran

Thrasymakhos bile, bunu hakikatte sadece en güçlülerin gerekli olan her araçla hüküm sürmesi açısından dikkate alır ve böylece hiçbir zaman ciddi bir şekilde adaletsizlik üzerinde durmaz. Hipotezleri bırakırız, zira bunlar birbirleriyle veya daha geniş ilkelerimizle tutarsızlardır ya da kendi başlarına görünebilirler ancak yan yana tutmak imkânsız olur. Felsefe, çıtayı, görünüşlerden şeylere; şeylerin doğası, ne oldukları ve olmaları gerektiği konusunda berraklık kazanmayı amaçlayarak şeylerden hipotezlere; –insanlara, kurumlara ve şeylere ilişkin çeşitli iddialarımız ve varsayımlarımızın altını çizen nihai değerlere ilişkin açıklığa doğru– hipotezlerden ilkelere çıtayı yükseltmeyi amaçlar.

## IŞIĞI YANSITMAK

Görünüşlerin anlaşılma biçiminde benzer bir kayma sağlayan –yalnızca sözlü değil– başka bir sanatın olup olmadığını telakki etmek önemlidir. Varsayımlarla ilgili soruları ortaya koymak ve verilen görünüşler üzerine yeni bir bakış açısı harekete geçirmek için, sadece dili işe koşmayan bir sanat yerine aynı zamanda bizi farklı bir şekilde görmemize yol açan yollarla birleştiren yeni görünüşler yaratan ve sunan bir sanat olabilir mi? Filmin böyle bir sanat olma kapasitesine sahip olduğu açık görünebilir. Bununla birlikte, film izlemenin, Sokrates'in felsefenin yokluğunda yaşamın durumunu göstermek için tanımladığı mağaradaki mahkûmların durumuna benzer olduğunu hatırlayın. Karanlık bir odada oturmuş, hareketli gölgeleri ve yanıp sönen ışıkları izleyen ve seslerin soluk yankılarını duyan mahkûmların durumu, seyircinin hikâyeye ve ondan önce açılan gösteriye o kadar da esir olmadığı ama büyülendiği bir sinema salonunda film izlemenin deneyimine çok benzer. Yine de, daha önce de belirttiğimiz gibi Platon'un mahkûmlarının durumuyla izleyicinin durumu arasında önemli bir fark vardır. Sinema seyircileri seyrettikleri şeyin gerçek olmadığını bilir. Ekranda gördüklerini, gerçekte nasıl olduklarını düşündükleriyle karşılaştırabilir ve farklılıklar hakkında sorular sorabilirler. Platon'un mağarasında yer alan heykel alayının rastgele değil, kasıtlı olduğunu, amacı, mahkûmları ele geçirilme durumuna karşı uyarmak olan ve sanatını işaret etmek için teknikleri işe koşan bir sanatçının yönettiğini

tasavvur edersek, o zaman bu gölge oyununun felsefi sinemaya benzeyebileceğini düşünebiliriz. Bu durumda filmin, seyircilerin mağarada yaşadığımız koşullara bağlı kalmaları için, izleyicilerin görünüşe bağlılık göstermelerine neden olduğu sürece felsefenin durumuna yaklaştığını söyleyebiliriz.

Sinema, seyircilerini her zaman görünüşleri sorgulamaya itmez. Daha sık ve daha muhtemel bir şekilde felsefenin sorgulayacağı varsayımları telkin etmeye hizmet eder. Yaygın olarak filmlerin ve televizyonun en güçlü sterotiplerimizin bazılarını hem yaratıp hem de pekiştirdiği düşünülür (bu doğru olduğu anlamına mı gelir?). Bu, filmin (diğer sanatlarla birlikte) Platon'un mağarasındaki zincirler gibi işleyebileceğini önerir. Film, felsefeye karşı bir karşılaşma, düşünceyi reddetme, görünüşlerin kabulünü teşvik etme ve sterotipleri pekiştirme görevi görür. Göreceğimiz gibi, Sokrates'in *Devlet*'teki çeşitli şiirsel sanat eleştirilerini ayrıntılandırması bu türden bir endişedir. Filmler, hem düşünceye hem de görünüşe ve önyargıya bağlanan zincirleri güçlendiren bir düşünce ve felsefe olan bir tür reflektif dönüşümü teşvik eden özgürleştirici bir karşı güç olabilir mi? İlk olarak Platon'un mağara alegorisi ve sinema arasındaki karşılaştırmayı düşünelim. Platon'un hikâye anlatma sanatlarına ilişkin eleştirisini daha sonra inceleyecek ve *Otomatik Portakal* gibi, filmin veya en azından bazı filmlerin ne gibi endişeleri giderebileceğini ve üstesinden gelebileceğini de değerlendireceğiz.

Sokrates'in mağaranın başlangıç aşamasını açıklayan ana bileşenleri doğrudan sinema deneyiminin unsurlarıyla karşılaştırılabilir. İlk olarak, bağlı olduklarını bilmiyor gibi görünen mahkûmlar vardır. Sonra, onun ardında gerçekleşen şey, gölgeleri (ve yankıları) çatırdayan bir ateşin ışığıyla duvara yansıtılan (ve ondan seken) heykelleri taşıyan tuhaf bir süreçtir. Sonunda, tümü de mahkûmlar tarafından tanık olunacak şekilde, gölge, kendisini ve onun ardındaki etkinliğin yankılarını oynar.

Gölge ve yankı oyunları bir ekran yoluyla yansıtıldığında veya sunulduğunda göründüğü gibi kendisini filmle karşılaştırır. Asıl film selüloit şerit veya DVD veya dijital dosya değildir, zaman içerisinde bir sekans olarak ortaya çıkan, hareket eden ve ses üreten varlıkları gösteren görsel-işitsel bir sunum olan yansıtımlarından

veya görüntülenmelerinden kaynaklanır. En azından -dikkat çekici görüntülerini oluşturmak için sık sık öğeleri doğrudan film şeritlerine boyayan ve yapıştıran Stan Brakhage'in filmleri gibi deneysel film anlarını bir yana koyarsak- ekranda, zamanda ve mekânda süre giden, değişime ve harekete uğrayan nesneler ve varlıklar görülür. Çoğunlukla, izleyiciler bu hareketleri eylemler, yavaş yavaş devam eden bir hikâye içinde gelişmeler olarak anlamlı olan motive edilmiş hareketler olarak anlarlar. Genellikle ve en genel anlamıyla hikâye bir şeyi ya da başka bir şey isteyen birini temsil eder ve bir şeyin yoluna girmesi, aracının vesile olması ya da başarısız olması ya da başlangıçtaki durumu değiştirmesi istenir.

Mahkûmlar, karartılmış sinema salonunda minderli koltuklarda oturan, tutsak olmayan ama önlerinde açılan gösteri tarafından ele geçirilen seyirciyle karşılaştırırlar. Hikâyeler izleyicilerini ancak izleyicinin karakterlere ne olduğuyla ilgilendiği ölçüde yakalar ve hikâyeler olarak çalışır. Elbette mahkûmların aksine sinema salonundan çıkabilirler. Ayrıca, ekranda gördükleriyle dışarıda karşılaştıkları nesneler ve ayartmalar arasındaki farkın farkındalığıyla da deneyime ulaşırlar. Seyirciler sinemaya seçerek girerler, ancak bir kez film başladıktan sonra sonuna kadar çakılı kalacakları gibi bir varsayım vardır; ayağa kalkıp kalanını terk etmek, bir filme, tam da salonu terk etme edimiyle duyurulan bütünüyle eleştirel bir tepkidir. Bu duyurunun kesinliği, filmi baştan sona izlemeden en teslime hazırlanmamış olanlardan biridir. Çoğu, işlerin nasıl sonuçlandığını bilmek ister ve filmin o zamana dek verdiği sözü yerine getirip getirmediğinden emin olduğunu söyleyemez. Eğer sinema salonuna arkadaşlarımızla girersek, en azından potansiyel olarak üstü kapalı bir ihanet veya deneyimlerinin aksaması söz konusudur; neden ayrıldığımızı ve film hakkındaki değerlendirmemizin zevklerinin eleştirel bir değerlendirmesini yapıp yapmadığımızı merak edeceklerdir. Kanal değiştirmenin daha az kritik ağırlık taşıdığı bir kişinin oturma odasının mahremiyetinde durum biraz farklıdır. Kişi her zaman geri çevirebilir veya daha sonra filmi başka bir ruh hali içinde kavrayabilir.

Filmleri sinemada mı yoksa evimizde mi seyrettiğimiz belirgin bir fark yaratabilir. Karanlık bir sinema salonunda bile kahkahaları ve solukları filme tepki vermemizi şekillendirmeye yarayan başkalarının varlığının farkındayızdır. Tıpkı Platon'un, algısı toplumsal olan mahkûmları gibi, ekranda neyin önemli olduğu, onu nasıl kavrayacağımız ve ne anlama geldiği konusundaki algımız kaçınılmaz olarak başkalarının tepkisiyle şekillendirilir. Tek başına korkutucu olan, herkes kıkırdadığında bir güldürüye dönüşebilir. Sadece, çevremizdeki bizi etkileyen, duyduğumuz ve gördüğümüz şeyler değil. Hem arkadaşların hem de film eleştirmenlerinin başkalarının düşüncelerini hatırlamak ve sevilen birinin tepkilerini tahmin etmek, takdirimizi önemli ölçüde değiştirebilir. Şu an hakkında düşündüğümüz şey müteakip paylaşım beklentilerimizden ayrılamaz.

Dahası, seyirciler bu ya da şu filmi ya da seçtikleri filmi izlerken ve en azından prensipte kalkıp, kanalı terk edebiliyor ya da değiştirebiliyorken, televizyon ve sinema klişeleri ve gelenekler ince derinden bilinçlendirilmiş bir kültüre ait olup olmadıklarını seçemezler. Birçoğumuz esir izleyiciler mensubu olarak yaşlandık, ardından zincirlerimizi kucaklar hale geldik. Bu anlamda bizler de bize ait olduğu ölçüde sinemaya aitiz. Sinema deneyimi, günlük yaşamımızın geri kalanında sürekli olarak devam eder. Kendine has özelliklere sahiptir, ancak telefonda konuşurken veya araba kullanırken günlük yaşamla bağlantınız kesilmez. Araba süren ve kendi telefonlarını kullanan ve film izleyenler için, bunlar hem günlük yaşamın içine giren, hem de günlük hayatın bir parçası olan kalıcı olasılıklardır ve ayrıca, onu onlarsız olacağı şeyden [farklı bir şeye] dönüştürür.

Titreşen bir ışıkla mağara duvarına yansıtılan heykel alayı, sinemanın tüm aparatları, filmlerin üretimi ve dağıtımından sorumlu endüstri ve bunları bir ekrana yansıtmaktan sorumlu teknolojilerle karşılaştırılır. Sinema aygıtını film deneyimi için maddi koşullar sağlamak biçiminde düşünebiliriz. Yine de, mahkûmların tanık olduklarının, gerçek olduğunu düşündüklerinin aslında heykelleri oluşturan ve arkalarında yürüyenlerin kasıtlı faaliyetlerinin sonucu olduğu önemlidir. Sinema izleyicileriyle mağaradaki mahkûmlar arasındaki önemli bir fark, sinema

izleyicilerinin en azından bir dereceye kadar tanık oldukları şeyin sanatsal karakterinin farkında olmalarıdır. Ekranda gördüklerinin yapıldığını ve başka türlü olabileceğini bilirler. Gelgelelim, deneyimlerinin geri kalanıyla ilgili olarak, onlar (ve biz) tartışmalı bir şekilde mağaradaki mahkûmlarla aynı durumdayız. Belki de öğrenmemiz gereken, mağara alegorisiyle sinema deneyimi arasındaki karşılaştırmanın açıklığa kavuşturduğu şey gündelik hayatımızı sinemayla benzer görmektir. Sinemayı günlük yaşamla kıyaslayarak gerçekdışı olarak değerlendirmek yerine, günlük yaşamın sinemayla karşılaştırılması, etrafımızda karşılaştığımız şeyin sadece görünüş olduğunu, en gerçek olduğumuzla ilgili varsayımlarımızın koşullu ve değiştirilebilir olduğunu hatırlatmalıdır.

Maddi aparatlardan, teknolojinin ve sinemanın sanatından daha önemli olan, onun anlaşılır boyutu olarak adlandırdığımız şeydir. Gölgelere şekil veren ve ilk yerde onları görünür kılan ışık, sinemanın anlamlı karakteriyle, ekranda olanların yorumlanmasını ve anlaşılmasını sağlayan formlar ve geleneklerle karşılaştırılabilir. Işık, görmenin nesnesi değildir –nesnelerin görüntülenmesini sağlayan şeydir ve bu ya da şu nesneden veya izleyiciden bağımsız olarak var olan şeydir. Seyirciyi, aygıtı ve imgeyi birbirine bağlayan şeydir ve onsuz hiçbir vizyon olamaz. Duvara yansıtılan ve izleyiciler tarafından algılanan, yalnızca algılanabilen görüntüye yol açar. Sinema teknolojisi ve sanatı her zaman, yapımcıların yetkin olduğu ölçüde, bu nedenle deneyimlerinin dikkate alınmasında büyük önem taşıyan hareketli görüntünün önemine hizmet eder.

Hiç fark edilmemesi için gölgelerin belirleyici bir biçime sahip olması ve hareketlerinin kabaca sürekli olması gerekir. Eğer gölgelerin hareketlerinde fark edilebilir bir ritim veya akış olmasaydı mahkûmlar onlar hakkında hiçbir şey söyleyemeyeceklerdi. Kelimenin tam anlamıyla konuşacak bir şey olmazdı. Aynı zamanda, farklı biçimler arasında ayrım yapamadıklarında, yinelenen şekilleri tanımlayamadıklarında ve gördüklerini hatırlayamadıkça, onlar için anlam ifade etmeden sözcüklerinin kendileri anlamsız olacaktır. Aynı şekilde sinemaya ilişkin görüntüler açısından birbiri ardına yansıtılan kareler arasında fark edilebilir bağlantı ve yinelenen örüntüler yoksa ve seyirci sinemaya her girdiğinde ne

beklediğine dair en ufak bir fikri bulunmuyorsa, ne gördüğüne ilişkin tek bir fikri olmadan oradan ayrılmışsa sinema deneyimi de olmazdı.

Sinemanın anlaşılabilirliğinin, bu ya da şu filme ya da hatta bir bütün olarak filmin tamamına ilişkin bir şey olmadığını not edelim. Bu, teknolojik aparatta ya da yalnızca izleyicilerin zihninde bulunan bir şey değildir. Tıpkı ışık doğrudan kendi kendine görülmediği gibi, ilk yerde bir araya gelerek, bir arada görülen şey ise, sinemanın anlaşılabilirliği de izleyiciyle film arasındaki ilişkide, izleyicinin fizyolojisi, geçmişi, kültürü, filmle karşılaşmaları ve günlük deneyimleriyle şekillenen bir ilişki içindedir. Tüm bunların bir sonucu olarak gördüklerimizi ve gördüklerimizin anlam ifade ettiğini söyleyebiliriz. Bu bize anlamlı geliyor, çünkü gördüklerimizde süreklilik var, çünkü gördüğümüz şeyin ayırt edilebilir bir şekli ve karakteri var ve şimdi gördüklerimizi daha önce gördüklerimize bağlayabiliriz. Çoğunlukla karşılaştığımız şey, bir psikolog ve filozof olan William James'in bebeklerin deneyimi olarak nitelendirdiği "serpilen vızıltılı kargaşa"* değildir. Ne duyduğumuzu ve gördüğümüzü tanırız; nesneleri tanımlar, hareketlerini ve davranış kalıplarını anlamlandırırız. Gördüklerimizi (ve duyduklarımızı) temel alarak tahminlerde bulunuruz ve tahminlerimizin tutup tutmadığını not ederiz. Mahkûmların gördüklerini ve duyduklarını tartışırken yaptıkları gibi ekranda karşılaştığımız şeyleri kelimelerle ifade edebiliriz, zira deneyim, çoğu zaman anlaşılır ve tutarlıdır.

Mağara alegorisinde mahkûmlara görünen gölgelerdir ve gölgeler, kesinlikle engellenme sürecindeki ışıktır. Işığın da olduğu yer dışında, yalnızca biçimsiz bir karanlık olurdu. Gölgelerin yapısı, gölgeleri çevreleyen ve mümkün kılan şeylere katılabileceklerini düşünerek mümkün olur. Projektörün ışığına göre karşılaştırdığımız sinemanın anlaşılabilirliği ekrandaki unsurlardan biri değildir. Gelgelelim, sunumun gerçekleşmesi için gereklidir. Işık şeyleri görünür kılıp ancak kesinlikle görünmediğinden, sinematik ışık, herhangi bir sinematik sunum tarafından öngörülen

* Serpilen vızıltılı kargaşa (*Blooming buzzing confusion*): Yenidoğanlarda her duyu organından tüm uyaranların eşzamanlı duyumsanmasının yarattığı karışıklıktan söz ediliyor. (ç.n.)

koşulların yanı sıra, sinema tarihi boyunca gelişen, ekranda olası yeni anlam biçimlerini mümkün kılan ön varsayımlar olarak hizmet eden koşulları gösterir. Buna yapısal unsurları görünür kılan görünmez yapı diyebiliriz. Bu ya da şu filmde görünenlere odaklanmak yerine, bu yapıya dikkat çekebilir ve etkisini değerlendirebiliriz. Aynı zamanda, bu yapı özel sunumlardan ve teknik özelliklerden ayrı olarak anlamsızdır. Tıpkı gölgelerin ışığın yokluğunda biçimsiz olması gibi ışık da gölgelerin yokluğunda hiçbir şeyi aydınlatmaz.

Projektörün ışığına kıyasla bir dizi boyut sinemaya ilişkin anlaşılabilirliğin koşullarına aittir. En temelde herhangi bir deneyime ait koşullar vardır, örneğin bir şeyin farkına varmak belirleyici bir şekle sahip olmasını gerektirir ve en azından hareket ettikçe ve değiştikçe ayırt edebildiğimiz ve takip edebildiğimiz belirgin özelliklere sahiptir. Ekrandaki şeyleri gerektirdikleri gibi tanımlamak, ayrıca günlük yaşamda bu tür şeyleri seçmemize izin veren özelliklerin en azından bazılarını sergilemelerini de sağlar. Farklı türden şeylerin sunumu, bu sunumda gizlenmiş olan boyutlar beklentimizi öngörür –örneğin, bir kapı görmenin onun ötesinde bir şey olmasını beklemektir ve ekranın kendisi düz olduğu yerde bile kapının açılması, görünen bir şeyin içinden geçmesini mümkün kılacaktır.

Dahası sinemaya ait gelenekler de var. Böyle bir geleneğe örnek, filmin ayrı bir dünya sunumuyla yaşadığımız ve deneyimin yalnızca bir parçasını oluşturduğu dünya arasındaki farkı işaretlemeyi anladığımız sinemasal çerçevedir. *Otomatik Portakal* ile bağlantılı olarak belirttiğimiz gibi, çerçeve bir kerede sunacağı veya temsil ettiği dünyanın bir bölümünün sınırlarını çizer ve yansıtıldığı dünyadan, onu yansıtan aygıttan ve onu kabul eden izleyicilerden farklı olarak o dünyanın sınırlarını çizer. Aynı zamanda bu ayrımı karmaşıklaştıran ya da onun doğruluğunu sorgulayan sinemanın unsurları vardır; ekrandaki bir yüzün gözümüzün içine bakarak belirdiği zamandaki gibi veya ekrandan ilerleyen bir ses seyirciye hitap ettiğinde yahut ekrandaki öğ filmin kendisinden sorumlu olan cihaza atıfta bulunmak için gö ründüğü zamanki gibi. Bu durumda kendisini bir görüntü olarak gösteren bir görüntüye, kendisini bir gölge olarak gösteren bir

gölgeye sahip oluruz ve böylece gölgeler tarafından büyülenenleri çalışmalarına yansımaları için teşvik eden bir imgemiz olur.

Yerleştirildikleri kullanımlarla daha fazla anlama gelen ve daha önce olduğundan daha fazlasını ima eden sinema temayülleri vardır. Ekranda bir yüz görmeye ya da bir ses duymaya veyahut örneğin bir geçmişe dönüş (*flashback*) görmeye ya da müzik duymaya dair anlam olanaklarının bu genişlemesi, daha sonraki film yapımcıları tarafından varsayılabilir. Örneğin, görünür bir kesintisiz eylemin kısa bir bölümünün görünüşte gerekçesiz ve uyumsuz bir kurguyla kesintiye uğradığı atlama (*jump cut*), Jean-Luc Godard'ın filmi *Serseri Âşıklar*'ından sonra ünlü olmuştu; o zamanlar bir hata ya da sinematik standartların saygısızca reddedilmesi olarak görünüyordu (ve görünebilirdi). Şimdi pek az şaşırtıyor ve neredeyse doğrudan ekranda canlılık veya kendiliğindenlik olduğunu ya da başka bir bağlamda eylemde kaçınılmazlık olduğunu gösteriyor. 20. yüzyıl Fransız filozofu Gilles Deleuze, *Sinema* üzerine kitaplarında, II. Dünya Savaşı'ndan önce yapılan çoğu filmin, seyirciler tarafından anlaşılması için tutarlı bir mekânsal-zamansal gerçekliğe ait olarak sunulduğunu, daha sonra bazı yenilikçi film yapımcılarının –Alain Resnais gibi– birden fazla ve birbiriyle rekabet eden zaman dilimlerine bölünmüş bir dünya sunan eserler yaratmaya başladığını kaydeder. Bazen, çakışan zamanlardaki uyumsuz olayları sunarlar örneğin. Bunların filmleri, önce ve sonra olanları söyleyebileceğimiz tek, tutarlı bir anlatıma indirgenemez olma eğilimindedir. Alternatif olarak, bazı filmler kendi gerçek, yaşanmış zaman duyusunun içinde açılır, bu zaman duyusunun gelgitleri umumi saatle ölçülen zamana indirgenemezdir ve seyircinin zaman deneyimini, kendi süresiyle değiştirmekle tehdit eder. Bu tür ifadeler izleyicilerin anlam ve tutarlılık beklentilerine meydan okuyan hikâyeler anlatsalar bile, söyleyecek önemli bir şeyleri olduğu kabul edilirler. Anlatı anlamıyla parçalanmalarının kendisi, önemli olduğu için kabul edilir; çünkü ortaya çıkmaları tarihsel olarak ayrıcalıklı bakış açıları benimseyen ya da her şeyi bir anda anlamlandırmış gibi görünen yaygın ve artan bir anlatı şüphesine özdeş olmuştur.

Filozoflar filmler hakkında konuştuklarında genellikle film deneyimini filmin kendisini oluşturan ve mümkün kılan unsurla-

rın sadece en belirgin olanına odaklanırlar. Görüntüler hakkında, hikâye hakkında, karakterler ve bakış açıları hakkında konuşurlar; teknikler hakkında (daha az sıklıkta) konuşurlar ve filozofların hakkında konuşmaktan hoşlandıkları konular hakkında düşünme üzerindeki etkilerini dikkate alırlar. Platon'un alegorisiyle karşılaştırarak film hakkında bir ders alınması, filmin bir bütün olarak deneyimin, bu filmden ya da o filmden çıkardığımız anlamdan sorumlu olduğudur. Bu bütünden soyutlanabiliriz, filmin kendisine, içeriğine ve önerdiği konulara odaklanabiliriz ya da donanımı, teknolojiyi, teknikleri ve endüstriyi göz önünde bulundurabiliriz, yönetmeni, eserin bütününü birbirine bağlayan stilistik ve tematik meşgaleleri düşünebiliriz ve seyircilerin kültürel koşullarına ya da izleyiciler tarafından gördükleri şeyi anlamlandıran bilişsel güçlere kafa yorabiliriz. Filme odaklanmak Platon'un mağarasındaki mahkûmlarla aynı hatayı yapmaktır, karşılaştıkları gerçeklerin şartlandırıldığının farkında olmamaktır. Bu farklı düşüncelerin hiçbirini dışlamayan ancak bu bileşenlerin sinemaya ilişkin anlam veya anlaşılırlık üretimine nasıl katkıda bulundukları sorusuna odaklanmalarını sağlayan başka bir olasılık vardır.

Bu diğer olasılık, bu bileşenleri birbirine bağlayan ışığa, sinemaya ilişkin anlaşılabilirliğe ilişkin koşullara, sinemayı anlamlandırmamıza neyin olanak sağladığını ve sinemada açığa çıkmanın farklılaşan yollarının ne olduğunu düşünmektir. Aynı zamanda, sinematik anlaşılabilirlik için bu koşulların ve kendine özgü olarak işleniş biçimlerinin bize nasıl bir şey ifade ettiğimizi öğretmesi gerektiğine de karar verebiliriz. Bunu söylemenin bir başka basit yolu da, filmin kendisi hakkındaki, üretim tarihi ve onu ekrana getiren teknolojiler hakkındaki ve izleyiciler ve kültürel bagajları hakkındaki gerçekleri ve düşünceleri bir kenara bırakabilir, böylece film deneyimine, filmin izleyicisine anlam ifade etme yollarına odaklanabiliriz. Mağara alegorisinin bu okumasında felsefe günlük yaşam koşullarından kaçış değildir, zira günlük yaşam deneyiminin bir dönüşümüdür, sadece ortaya çıkardığı şeye değil, ışığın kendisinin yansımasından kaynaklanan bir dönüşümdür. Aynı şekilde film felsefesi de filme, felsefi soyutlamanın soyut ve teknik çalışmaları için geride bırakılacak bir örnek olarak muamele etmez. Film felsefesi, kendi ifadesiyle

yeni bir bakış açısına değil, tecrübe ve anlam üreten karmaşık bir sosyal fenomen olarak nitelendirir ve ayrıca günlük yaşamda gömülü anlaşılır formlarla ilgili felsefi düşüncelerle diyaloğa sokabilecek soruları tetikler.

Mağara alegorisi sinemayla zengin bir kıyaslama yapmaktan fazlasına olanak tanır. Platon'un, Sokrates'in diyalogları boyunca tarif ettiği birçok imge ve mit gibi, izleyiciyi bölünmüş çizgide yukarı doğru yükseltme potansiyeli olan bir imgedir. Önemi üzerine düşünmek insan deneyiminin doğasını yeniden gözden geçirmek ve deneyimin dayandığı fikirleri düşünmeye başlamaktır. Sinemanın en zengin görüntüleri de aynı potansiyele sahiptir. Örneğin Alex'in görüntüsü, bir sinema salonuna sarılmış, gözleri açık bir şekilde seslendirilmiş ve kendi eylemlerinin sinematik taklitlerine tanıklık etmeye zorlanmış, çarpıcı görüntülerle dolu bir filmin en güçlülerindendir. En uç noktada sinema seyircisinin durumunu göstererek, filmlerde başımıza gelenleri düşünmemize neden olur.

# 3
# Duygu ve Görüntü
## Ludovico Tekniği



Yüzüyle başlamıştık. Kurnaz, tehlikeli ve kendi gücünden emindi. Gözlerimizin içine bakmıştı, uzaklara bakmamızı istemiş, hikâyesini anlatmaya başlamıştı. Şimdi aynı yüze geri dönüyoruz, şimdi güçsüz, artık korkutma ve şiddet uygulama ya da çocuksu cazibesiyle gördüğü her şeye hâkim olma kapasitesine güvenmemektedir. Artık bize bakmaz, o da bizim gibi bir ekrâna bakar. Bedenini sabitleyen ve gözlerini tamamen açık tutan bir aparat tarafından pasif hale getirildiğinde, hapsedilmeden önce

istismarlarından gördüğümüz bazılarından çok farklı olmayan hareketli görüntülere tanık olmak zorunda kalır. Eğer başlangıçta kendimizi görmüşsek, bu görüntünün, hiçbir şey yapamayacağımızı görme durumunu gösterdiği düşünülebilir. En azından bu filmi (veya herhangi birini) izlerken bu durumun kendimize ne kadar benzeyeceğini düşünmeliyiz.

Alex cinayetten hapse düşer ve on dört yıla mahkûm edilir. İki kişiden sonra, suçluları rehabilite etmeyi amaçlayan deneysel bir program için kendisini seçtirmeyi başarır. Bilim insanı Dr. Brodsky tarafından geliştirilen proje, suça radikal yeni bir yaklaşım vaat eden politik bir stratejinin parçası olarak hükümet tarafından desteklenir. Amaçları, suçluları hükümetin reddettiği davranışlardan kaçınmaya neden olan bir teknoloji aracılığıyla uyumlu davranmaya zorlamaktır. Hapisten kurtulmuştur ve bilim insanlarının gözetimine alındığı sırada "Exp. Serum No. 114" işaretli bir şişeden güzel bir yemek ve "vitaminler" verilir. Bir teknisyen onu ilk tedavisi için hazırlarken, arkasından gözlemleyen bilim insanlarıyla yalnız oturduğu sıradışı bir sinema salonuna getirilir.

## TECAVÜZ VE İZLEYİCİ OLMAK

Alex'in durumu Platon'un alegorisindeki mahkûmlara birkaç açıdan benzer. Deli gömleği giydirilmiş, gözkapakları açık tutulmuş ve gözlerinin önündeki görüntülerden uzak duramıyor haldedir. Arkasında, yürümeyen, ancak en azından bu görüntü dizisinden ve ekrandan gelen seslerden sorumlu olan bilim insanları vardır. Alex, görüntüleri birleştirerek, gördüklerini daha önce gördükleriyle ilişkilendirerek ve sonra ne olacağını merak ederek görüntülere tepki verir. Yanında başka mahkûmlar yokken Dr. Brodsky ve Branom'a, verdiği tepkiler hakkında konuşabilmekte ve konuşmaktadır. Yine de önemli farklılıklar vardır. Sandalyesine bağlıdır, ama orada olmaya gönüllü olmuştu. Bu durumda doğmadı ve ekranda gördüklerini hem diğer hareketli imajlarla hem de başka bir yerde karşılaştığı şeylerle karşılaştırabilir. Bu anlamda, bize, kendi hikâyesinin gönüllü tanıklarına benzer. Sonradan, ekrandaki görüntülere ilk hayranlığı iğrenmeye döndüğünde ya da ona karıştığında ve uzağa bakmak istediğinde, bir

şey onu sonuna kadar izlemeye devam etmeye zorladığında bize benzeyebileceği düşünülebilir.

Hâlâ sesini duyarız ve ses aynıdır. Şimdi güvenli olan ses, daha önce olmuş bir şey olarak gördüklerimizi sunar ve Alex'i "yardımcı genç malçik"* olarak gördüğümüzü anlatır. Sandalyede çaresizce oturan bir kurban değildir, hapishaneden tahliye edilmesinin uğruna, sadece rahatsız edici bir şekilde "misafir edilmekte"dir. Tiyatroyu ve hazırlanışını anlattıktan sonra memnun bir şekilde bazı filmleri izlemek için yerine yerleşir. O sabah ona bir iğne yapmış ve film izlemenin tedavisinin bir parçası olacağını izah etmiş olan Dr. Branom'a "arada sırada eski filmleri izlemeyi severim" der. İlk film başladığında, "Hollywood'da yapıldığı gibi çok güzel ve profesyonel bir sinema eseri" olduğu yönündeki takdirini belirterek bir eleştirmene dönüşür. Kurbanın çığlıkları ve inlemeleriyle faillerin ağır solumalarının ne kadar gerçekçi olduğunu söyler.

Bunun için sözlerini akılda tutmalıyız. Bu sesleri zar zor duyarız –darbelerin tekrar tekrar kurbanın kafasına çarpmasından ayrı olarak ve– gittikçe artan kaotik elektronik müzikten ibaret film müziğinin gürültüsünün üzerinden. En azından filmin bir kısmını görürüz. Alex ve eski arkadaşları gibi giyinmiş dört genç erkek, takım elbiseli yaşlı bir adama yumruk atıp, tokat atar ve adam merdiven boşluğundan aşağı yuvarlandıktan sonra tekrar tekrar döverek bir sütuna dayarlar. Bu noktaya kadar izlemiş olduklarımın tersine –yazarın eşine yapılan saldırı ve tecavüz esnasındaki daha öznel sekanslar dışında– bu bölüm elle ve titrek kamerayla çekilmiştir. Alex'in "gerçekçi" olarak nitelendirdiği sesleri duymazsak –ve duyduğumuz seslerin, müziklerin ve darbe seslerinin çok stilize edilmiş, sanatsal bir ses olduğunu düşünsek de– sekans, yine de, bugüne kadar gördüğümüz her şey kadar gerçek ve hatta çoğundan daha fazla gerçek görünmektedir. Kameranın sabit olmayan hareketi, tıpkı hayatta habersiz yakalanmış gibi, eylemin planlanmamış ve kendiliğinden olduğunu hissettirir. Alex'in kendi görüşünü desteklemekte olan oldukça stilize edilmiş şiddet sunumlarıyla keskin bir tezat oluşturur ve

* Malchik (*мальчик*) Rusça'da genç delikanlı, erkek çocuğu anlamına gelir. (y.h.n.)

Alex'in şimdiki boş tiyatrodaki tutsak izleyici kitlesi olan geniş ve sıkı çerçeveleriyle de çelişir.

İlk başta hissettikleri dolaylı heyecanlardır. Daha sonra doktoruna açıkladığı gibi şiddet eylemini gerçekleştirirken ya da izlerken her zaman "gerçek dehşeti hisseder"di. Öyleyse, bu vesileyle verdiği tepki açıkça kendisini tuhaf hissettirir. İlk önce kahvaltısının midesini bozduğunu düşünür, ama ikinci filmde berbat bir şekilde midesi bulanır. Ekran eğlencesinden duyduğu keyif hastalandıkça azalır ve film karesi şaşkınlığını gösterir. Kamera, gördüklerini –defalarca tecavüze uğrayan genç bir kadın– ve gördüğü yüzü arasında geçiş yaparken, ilk uyandırıldığında ve büyülenirken, giderek seyrederken daha tiksindiğini görürüz. Ne duyduğunu duymayız, ancak film müziği duygularını bizim için yansıtır. İncelediğimiz diğer sahnelerde müziğin neşesi ve uyumu ekrandaki şiddete muhtemel tepkimizle bütünüyle çelişiyordu ancak yine de kendi canlı tepkileriyle ilgili bir fikir vermişti. Şimdi giderek artan meşum tonlar, yüzünde gördüğümüz duygusal durumla, onun aracılığıyla tanık olduğumuz davranışa verdiğimiz tepki arasında uygun bir benzerlik olduğunu gösterir. Gözkapaklarının gerildiğini görürüz, sesi de gözlerini kapamak veya uzağa bakmak için çabalarken yaşadığı çaresizliği anlattığı sırada derin çarpık tonlar ekrandan yayılır. Vücudunda duyduğu hissi daha önce yediği yemekle değil, ekranda gördükleriyle ilişkilendirmeye başlar. Şimdi gözlerini kapamanın veya başka tarafa çevirmenin acıyı hafifleteceğini düşünür. Serbest bırakılması için yalvarırken, Dr. Brodsky, arkasındaki bilim insanlarına Alex'in şu anda uyuşturucuyla "derin terör ve çaresizlik duyguları" ile ekranda gördüğü şiddete karşı verdiği tepkiler arasında ödüllendirici ilişkiler kurmaya başladığını belirtir.

Çetenin tecavüzünü gördüğü zamanki hali yazarı hatırlatır, ayrıca karısı Alex ve kankaları tarafından cinsel tacize uğruyormuş gibi bakmaya zorlanır. Yazarın kollarını ve bacaklarını kasetle sağlama alır, vücudunu hareketsiz tutarlar, Alex şarkı ve dans rutininin şiddetli finali için hazırlanırken yüzünü karısına doğru çevirirler. "Pekâlâ" diye diretir iki kez Alex çaresiz yazara tüm performansı gözlemlemesi için talimat verirken. Gelgelelim, şimdi de Alex bağlıdır ve seyretmeye zorlanmıştır; bir asistan

görüş netliğini korumak için Alex'e göz damlaları verirken gözleri sonuna kadar açık tutulmuştur. Gördüğü şey, aynı şekilde, Alex'in emrettiği çete gibi ama şimdi maskesiz, siyah şapkalar, beyaz gömlekler ve pantolonlar giymiş, neşeli, uzun saçlı, kötü niyetli bakan genç erkeklerden oluşan bir gruptur. Dördüncüsü, genç bir kadını çimlere yapıştırırken bir diğeri onun üstünde yatar, yanlarında duran iki kişi, hevesli tanıkları da o sırada kadına elle sarkıntılık eder ve kadını itiştirip dururlar. Hem Alex hem de yazar çok farklı nedenlerle olsa da ikisi de bakışlarını başka yana çevirmekte başarısız olur, izlerken hastalanırlar. Film her halükârda izleyicinin gözünde ve yüzünde kaydedilen acıyı, kurbanların travmasından ziyade daha fazla vurgulamaktadır; zorla bakmanın pasifliğinin kendisinin bir tür ihlal olduğunu, önlerine geçilmesi zor olduklarından şiddetli bir görsel saldırı olduğunu gösterir. Zor yoluyla görmenin tecavüzle karşılaştırılması, her iki durumda da izleyicinin gözüne yaklaştırılan fallik bir nesneyle vurgulanır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, yazar durumunda, yazarın gözbebeklerine dimdik doğrultulan Alex'in burnundaki sahte fil hortumudur. Alex'in durumundaysa bu çok daha mütevazı bir fallustur: Yakın çekimin içine ve dışına doğru ve yüz-yüze hareket eden bir damlalıkla, merakla bakan gözlerini açıp fakat kırpamadığından "camsılar"ının nemli kalmasını sağlamak için sıvılar damlatılır. Alex'in tanık olduğu görüntülere olumsuz tepki vermesinden en sonunda sorumlu olan başka bir fallus da vardı. Bir önceki sahnede de Alex'in yana dönmesi, elbisesini kaldırması istenir ve hemşire, poposuna uzun ve sivri bir hipodermik iğneyle enjekte edilen ilaçlarla içine girer.

Bir yanda Alex ve yazarı diğer tarafta tanık olunan kurban ve her bir bireyin durumları arasındaki keskin kıyas seyirciler olarak bizlere, gözlerimizin hemen önündeki görüntülerle onların mağduriyetlerine tanık olurken mağdur olduklarını seyredip kendi durumlarımızı görmemize ışık tutar. Onların aksine biz tutsak değilizdir, seçerek sinema salonuna gelmişizdir ancak bu anlamda ne bekleyeceğimizi bilmeden deneysel tedaviye maruz kalan Alex'e benzeriz. Hatta yazar da isteksizce eşinden Alex'e kapıyı açmasını ister, bu yüzden bazı şüphelerine rağmen saldırganlarını davet eder. Elbette kıyaslarsak mağdur yabancılarla flört etse ya

da tecavüzcüleri tanısa ve onları evine davet etse bile, tecavüz yine de tecavüzdür. Öyle görünüyor ki temel fark, bizi kalmaya zorladığını düşündüğümüz herhangi bir toplumsal veya diğer baskılara rağmen en azından onlardan uzaklaşabildiğimizdir. Yine de şaşkınlığın pençesine düşebilir ve şoke olabiliriz, hatta ekranda gördüklerimiz bizi bozabilir ve önceden, belirlenmiş herhangi bir etkinin sonuçlarının ne olacağını söyleyemeyiz. Herhangi bir filmden kaçınmayı ya da rahatsız edici olduğunda dışarı çıkmayı seçebilirken, bizi çevreleyen görüntülerden tamamen kaçınmak zordur. Örneğin, *Otomatik Portakal* dünyasında dışarıda müstehcen grafitiler, içeride de provokatif resimler ve fotoğraflar olmayan bir duvar yok gibidir. Aslında gerçek dünya da pek farklı değildir ve imgenin doğrudan cinsel içerikli olmadığı durumlarda bile, açıkça bizim iznimiz olmadan belirli tepkileri kışkırtmak amacıyla büyük ölçüde arzularımızı ve dürtülerimizi yönlendirmek ya da çekmek amacındadır. Örneğin, izleyicileri eğlendirmeyi amaçlayan televizyon ve sosyal medya, tartışmalı bir şekilde ve hepsinden önemlisi, reklam verenlere gözbebekleri temin etmek için varlığını sürdürüyor.

Peki, filmin, imgelerin bir tür tecavüz, rızası olmayan ve gönülsüz gözler üzerinde bir tür cinsel şiddet [etkisi] yaratabileceği görsel iddiasıyla ne yapacağız? Bunu mesuliyetsiz bir metafordan başka bir şey olarak görmek terimin anlamını yeniden düşünmeyi gerektirir. Tecavüz, genel olarak rıza dışı cinsel penetrasyon olarak anlaşılan cinsel saldırı olarak tanımlanır. Bu görüntülerin izleyiciyi cinsel olarak etkileyebileceği pornografiyle gösterilmekte, ancak şiddet içeren cinsel görüntülerin zorla izlenmesi zorunluluk ve fikir birliği olmadan, bu gibi durumlarda nüfuz edebilmek yerine mecazidir. Yasal bir tecavüz metaforu tanımına yer yoktur –ve yasal bağlamda, nüfuz etmekten başka bir şeyi kanıtlamak için her ne kadar zor olsa da, "saldırı"nın fiziksel penetrasyonun ötesinde bir dizi faaliyete yer bıraktığı açıktır.

Seksle ilgili olarak tanımlanan tecavüz açıkça sadece bununla ilgili değildir. Seks bile sadece seksle ilgili değildir, bir diğerine açılma, kişinin dokunulmasına ve hem bedensel hem de birinin dikkatine izin veren bir yakınlaşmayla ilgilidir. Biz ötekinde arzu ettiğimiz şey ötekinin arzusu olduğu sürece cinsel varlıklarız

ve tecavüz kesinlikle, başkasının arzularının birinin eylemleri üzerinde etkisi olmasına onay vermenin reddini içerir. Cinsel edim, ilişki, sadece sevgilileri tamamen savunmasız oldukları, kelimenin tam anlamıyla kendilerini birbirlerine serbestçe bıraktıkları, serbestçe verilenleri almaları için birbirlerine güvendikleri, birbirlerine güvendikleri bir duruma sokmaları nedeniyle özeldir. Bu nedenle muazzam bir riskle doludur ve çeşitli nedenlerden dolayı, çoğu, gerçek seksin talep ettiği şekilde kendilerini savunmasız bırakmaktan korkar veya isteksizdir. Örneğin Alex sekse çok az ilgi gösterir. Tecavüzü, sanatçılığı için yaptıklarını gösteren bir performanstır, daha sonra müziğini dinlerken ve fiziksel olarak, yatak odasında tek başına kendini tatmin ederken kibirli fantezileri vardır.

Seksin fanteziyi içerdiği yerlerde –her zaman bir dereceye kadar içerir– bir kişinin mahremiyetinin sınırlarını, yatak odasının ve başının sınırlarının ötesine genişleten, onun paylaşımı, karşılıklılığıdır. Bu konuda, riske ek olarak, birinin tek başına göremediği veya hissedemediği şeye dair kendisinin keşfedilme olasılığı, ödül olasılığı vardır. Biz genellikle tamamlamanın, istediğimizi elde etme, arzuları tatmin etme meselesi olduğunu düşünürüz. Oysa arzularımız çoğu zaman hiç seçmediğimiz nedenlerle şekillendirilir ve onları yerine getirmek çoğu zaman ya yardım edemeyeceğimiz dürtüler üzerinde hareket etmeye ya da bizleri bilgilendirmeden kurumların çıkarlarını yerine getirmeye teşvik edilir. Güç bela anladığımız bir çağa ve arzulara vardık. Erotik bağda ve dostluk bağlarında arzu ettiğimiz şey bir başkasının arzusu, kendi sınırlarını aşan bir arzu olduğunda, arkadaşlarımız ve sevgililerimizle ne istediğimizi ve birbirimiz için olmak istediklerimizi şekillendirmeye başlarız ve bu süreçte kim olduğumuzu ve kendimiz olabileceğimizi görürüz. Bir başka büyük Platoncu metinden bir ders olan *Sempozyum*'da, cinsellik, en iyi şekilde bir diyalog şeklidir. Bir kerede kendi sınırlarımızla ve erotik bağlarımızın sınırlarıyla karşılaştığımız bir diyalogdur ve onları konuşma sırasında, karşılıklı ilişkide, farklı bir biçimde görenlerle ilişki içinde aşmaya zorlanırız. Bu Alex'in tasavvur etmediği ve parçası olmak istemediği bir şeydir.

Alex ertesi gün bir plak dükkânında iki genç kadınla karşılaşır ve onları seks için eve davet eder –ancak kayda değer olan, Alex, soyunup önce biriyle, sonra ikisiyle sonra yine diğeriyle çiftleşirken, biriyle bitirirken bir kez daha diğeri için hazırken, film de, Rossini'nin *William Tell* uvertürü tonuyla hızla akar. Dolayısıyla, bu seks karşılıklı anlaşmaya dayalı olsa da Alex için cinsel yeteneklerini sergilediği başka bir performanstır. Onları müzik setini gösterme iddiasıyla davet eder ama bize anlattığı hikâyesinde ek donanım gösterme şansından öteye gidemez. Film boyunca seks, sıkı fıkı bir paylaşım sahnesinden ziyade izleyici kitlesine yönelik bir tür performans ya da gösteri olarak tasvir edilmiştir. Alex'in en azından bu konuda aciz olduğu gösterilir.

Fiziksel penetrasyon içeren cinsel saldırılar için "tecavüz" terimini korumak istiyorsak –ve mantıklı geliyorsa– yine de, diğer cinsel saldırı biçimlerinin mağdur için gerçek tecavüzden daha az yıkıcı olabileceği ve daha az yıkıcı olamayacağı açıktır. Örneğin, Alex ve kankaları sahnede Billy Boy'a geldiklerinde, yanlışlıkla istemeden serbest bırakılan genç kadın, asla gerçekte penetrasyona uğramaz ancak kesinlikle kirli bir şilte üzerinde elbiselerini yırtan ve debelenen Nazi askeri takımı giyen genç haydutlar tarafından ihlal edilir. Ayrıca, mahkemede edindikleri tecrübeleri anlatmaya zorlanan ve medyada veya savunma ekibi tarafından itibarlarını en aza indirmek için aşağılayabilecek tecavüz mağdurlarının, deneyimlerini "ikinci tecavüz" olarak tanımladıklarını düşünün. En azından, mağdur üzerindeki şiddetli etkisi düşünüldüğünde, bu durum yalnızca metafordan daha fazlası gibi görünüyor. Hiç değilse, ihlal duyusunun gerçek olduğu bir tür saldırı olabilir.

Asıl soru, izleyicinin başına gelenlerin yalnızca bir metafordan daha fazlası olabileceğidir. İlk olarak Alex ve yazarın durumunu ele alalım. Her ikisinin de gördüğü şey –bir saldırı– onları üzer, durdurmayı isterler ama yapamazlar. Kendilerini hasta hissetmelerine neden olur, etkisi kalıcıdır ve her ikisi de dışarıdan benzerdir. Yazarın yüzünde görüntülenen mide bulantısı, daha sonra küvetinde Alex'in olduğunu fark ettiğinde, tedavinin ardından şiddeti düşündüğünde Alex'in yüzünün aldığı hastalanmış görünüme benzer. O halde deneyimleri sadece düşüncelerini etkilemez, aynı zamanda bizzat bedenlerine de nüfuz eder veya

kendi bedenlerine girer diyebiliriz –travmatiktir, dünyadaki olaylarla nasıl ilişki kurduğunu ve onlara nasıl tepki verdiklerini şekillendiren yıkıcı bir hatıradır. Alex örneğinde gördüğümüz üzere düşünceleri hastalık duygularıyla boğulmuştur; Alex'i politik kazanım için kullanmayı düşünen yazar bile, Alex'in şarkı söylediğini duyduğunda, onu ikiye katlayan ve yüzünü koyu kırmızıya çeviren bu düşünceleri aşikâr bir tepkiyle aşar. Daha sonra, arkadaşlarının gelmesini beklerken Alex'e bir kadeh şarap teklif ettiğinde, kendisini oluşturamadığı için, şeyleri doğal olarak bulanıklaştırmadan konuşamadığı için fiziksel tepkilerinin neredeyse tamamen kontrolünü kaybettiğini görürüz. Fark, en azından kısmen, yazarın gördüğü tecavüz gerçekmiş gibi görünür, umursadığı birini ve Alex'in gördüğü şeyleri bir temsil, sadece bir kurgu olarak içerir. Alex bir an için en azından romanda, ekranda gördüğü tecavüzün gerçek olup olmadığını merak eder ve aktörlerin hemfikir olmayacağını ve devletin kendilerine sormayacağını söyleyerek olamayacağı konusunda kendisini ikna eder. Buna rağmen, birinin gerçeğe tanıklık ettiği, ötekininse kurgu olduğunu söylemek doğru olmaz; zira her ikisinin de tanıklığı Kubrick ve onun yaratıcı ekibi tarafından bizim için yaratılmış bir fabrikasyondu. Kubrick'in, Alex'in şahit olduğu şeyin gerçek olup olmadığı konusundaki müziklerini görmeme kararı –ki bu senaryoda bile yer aldı, bitmiş filmde değil– bizde bu farklılığın ne kadar önemli olduğu sorusunu kışkırtmaya niyetli olabilirdi.

Kamera için sadece taklit edilen gerçek, kaydedilmiş tecavüz ve kişi arasındaki fark, bir durumda, rol oynayan aktörler diğerinde tecavüzcüler ve mağdurlar olmak üzere katılımcılar üzerindeki etkisinde kesin olarak belirleyicidir. Asıl sorun, muhtemelen farkı ayırt edemeyen izleyici üzerinde ne fark yarattığıdır. Yazar, muhtemelen yapabilir. Sinemanın geleneklerine alışkın ve muhtemelen gördüklerimizin sahte olduğunu da bilen izleyiciler olarak gördüğü şeyin gerçek olduğunu ve Alex'in tedavi sırasında gördüklerinin rasyonel bir temsil olduğunu hayal etmek ya da varsaymak anlamına geliyor. Yine de Alex durumunda bunun gerçek olduğunu düşünmesi farklı bir ihtimal yaratmayacaktı. Ne de olsa yazarın tanık olduğu tecavüzden sorumluydu. Yukarıda tartışıldığı gibi film, bu olayın gerçekleştiği sahnede, Alex'in

olayın stilize edilmiş anlatımı –yani, kışkırtıcı olarak onun hayali tasviri– ile doğrudan visseral etkisini [derin hissiyatını] hisseden Alexander ailesinin tecrübesi arasındaki farktan söz eder. Şimdi, tedavi sırasında bu görüntülerin kendisi üzerindeki etkisi, kendisine enjekte ettikleri ilaçların gerçek etkisinden kaynaklanmaktadır. Yine de, filmin sıradan izleyicileri için gerçek olmadığını, yalnızca temsil edildiğini bildiğimize dair gerçek bir fark yaratması muhtemeldir.

Jean-Louis Baudry gibi kimi teorisyenler –bilhassa Platon'un mağarasıyla sinema arasındaki bağlantının dikkate alınmasından esinlenerek– sinema makinesinin sinemaseverleri pasifleştirdiğini, seyircinin kameranın konumuyla özdeşleşmeye zorlandığını ve onları özne olarak filme ait imgelerle esarete maruz bıraktıklarını düşündü. Sinemanın izleyiciler üzerindeki etkisinin eleştirel düşüncenin altında bir seviyede işlediği düşünülebilir demişti, sonuçta bizler üzerindeki etkisi, tutum ve değerleri şekillendirme gücü sıradan gerçeklikten daha büyük bir şeydir. Öyleyse ve bu şekilde etkilenmeye dirençli bir kitleyi varsayarsak, bu yasal olarak bir tür ihlalle karşılaştırılabilir. Filmlerden bütünüyle etkilenmemize ve sahnelerin ekrandaki etkilerini güçlü bir şekilde hissetmemize rağmen, orada gerçekleşen şeylere cevap vermek için hareket etmeyiz. Bunun en açık nedeni duygularımız benzerlikten etkilenirken, eylemlerimizin izlediklerimizin gerçek olmadığının bilinciyle yumuşatılmış gibi görünmesidir. Başka bir deyişle, sinemada ışıklar söndüğünde eleştiri kapasitelerimizi kaybetmeyiz. Tercihen edilginizdir, düşüncedeyse etkin. Tanık olduğumuz rahatsız edici görüntülerden içgüdüsel olarak etkilenebiliriz, ancak pasifliğe zorlanmış Alex ve yazarın aksine farklı kalır.

Tecavüz gibi gerçek bir eylemde mevcut olan ve mevcut olanlar tarafından güçsüz bırakılmayan, ancak seçime göre aktif olmayan diğer izleyici türleriyle bir başka karşıtlığı ele alalım. Örneğin Alex'in izlediği filmde iki haydut genç kadını ne aktif bir şekilde aşağıda tutar ne de ona gerçekten tecavüz eder, fakat manzarada mutlu görünürler. Alex'in bir saldırganın ayakkabısını yalamaya zorladığı esnada ilgi ve memnuniyetle ilgilenen, tedaviden sonra halka yönelik tedavi-sonrası gösterisinin izleyicisini de

göz önünde bulundurabiliriz. Ya da Alex ve kankaları, Billy Boy ile arkadaşlarının rolünü kesmeden önce gölgelerde biraz daha uzun süre beklemeyi seçip sahipsiz kumarhanenin sahnesinde oynanan gösterinin tadını çıkarsalardı, onların izleyici tarzı açıkça bir tür katılım teşkil ederdi. Bu, mevcut olmanın bir yoludur ve gelişmekte olan bir durumun farkında olmaktır, ona cevap vermek yerine, sadece bakılması ve kabul edilmesi gereken bir şey olarak ele alınmasıdır.

Bir durum içindeki herkese müdahale edilemez veya uygun şekilde cevap verilemez. Yazar gibi pasif kalmaya zorlananlar bile korkudan felç olabilir veya müdahale etmenin hem boş hem de tehlikeli olacağını emin bir şekilde anlayabilirler. Bununla birlikte, sadece bakmak, zevk almak veya merak etmekle eleştirel tanık olarak adlandırılabilecek şeyler arasında temel bir fark vardır. Artan hastalığından önce hevesle izliyordu Alex. İlk filmin başlarında sırıtarak, bir sonrakine yoğunlaşmak için hastalığını umursamamaya çalıştığını söyler. Yazar Bay Alexander ise aksine karısının tecavüzünü meraktan veya şehvetten izlemez. Aslında, öyle görünüyor ki, hiç izlemek istemez ve yine de tanık olarak durmayı seçer. O tutulurken gözleri açılmaya zorlanmaz. Gözlerini kapatmaya meylediyor olsa da aslında açmaya zorluyor gibi görünür. İstemsizce kırparken kaşlarının doğal olmayan bir şekilde büyüdüğünü görürüz. Pes edip gözlerini kapatıp koy vermesine izin verebilirdi –ya da sadece izleyip hiçbir şey yapamayacağını kabullenebilirdi. Şoke olsun veya çok öfkelensin yine de bunu kabul edemeyecekti. Ona kalan en azından bir seçenek vardır: Dehşete tanık olabilir, böylece bir sonraki tanıklığa katlanabilirdi.

Yazarın Alex'i izlerken tuttuğu sırada ortaya çıkan belirgin gerginlik, Platon'un *Devlet*'inin okurlarına Sokrates'e ait eylemlerimizde açıkça yönlendirilmiş ve çoğunlukla çelişkili amaç ve dürtülerle yönlendirildiğimizi göstermeyi amaçladığı çok önemli bir sahneyi hatırlatabilir. Atina'nın duvarlarının dışından yürürken kısa bir süre önce idam edilmiş insanların cesetlerini gören Leontius'u anlatır. Manzarayı itici bulur ve bakmanın utanç verici olduğunu düşünür, ama yine de içinde bir şey –merak? Şehvet?– onu bakmaya zorlar. Bu arzunun üstesinden geldiğinde cesetlere doğru koşar ve gözlerini dört açıp iğrenerek onlara haykırır,

"haydi kör olasılar... Alın doya doya seyredin bu güzel manzarayı" (440a). Ruhlarımızda gerilim vardır. Birden fazla isteğimiz ve özlemimiz vardır ve bu durumda onursuz davranışlarda bulunmaya isteksiz olan onur veya gurur duygusunu yenmek arzusudur. Bilim insanlarının Alex'te yapmayı amaçladıkları şey ihtiraslarından utanmayan bir gerilim gibi görünüyor. Alex şiddete ve uçarılığa bakmaktan hoşlanır, bilim insanları da sahip oldukları tekniklerle yapay bir iğrenme yaratmayı hedefler.

Yazarın durumunda, aksine, önemseme duygusu, gözlerini kapatmayı arzu ettiği halde bile onu aramaya zorlayan adalet arzusuyla birleşiyor gibi görünür. Hapishanede geçirdiği zamanın ardından Alex, barınak ararken yanlışlıkla yazarın evine döndüğünde işler değişir. İlk olarak, yazar, Alex'in hükümetin suça olan haksız yaklaşımının kurbanı olduğu düşüncesiyle kendisini ağırlar ve onunla ilgilenir. Gelgelelim daha sonra yazar, Alex'in, karısına tecavüz edip kendisini de tekerlekli sandalyeye koyan adam olduğunu fark ettiğinde, öfke ve intikam arzusuna Alex'in tedavisinin adaletsizliği olduğunu düşündüğü şeyi ortadan kaldırırken, muhalefete karşı politik puanları alma planının üstesinden gelmesi için izin verir. Bedende hissedilen tanıklık etmenin getirdiği travma düşüncede şok etkisi yaratabilir, tüm önceki düşünceleri kolayca alt üst edebilecek, dünyayı görme biçimine bir saldırıdır. Etkinin ne olacağını önceden söylemek imkânsızdır: İş göremezliğe mi yoksa felç edici bir korkuya, endişeye mi, nefrete mi yol açıp açamayacağı veya reddetme veya eleştirel bir tepki için itici güç haline gelip gelmeyeceği.

Sinemanın seyircileri üzerinde etkisinin, rüyalarınki gibi, yani eleştirel düşünmenin altındaki bir düzey olduğu söylenebilecek bir düzeyde işleyebildiğini, sonuç olarak, üzerimizdeki etkilerinin, tutum ve değerleri biçimlendirme kudretinin sıradan gerçeklikten daha büyük bir şey olduğunu iddia eder. İlk durumda, görüş nesnesine önemi zaten tayin edilmiş gibi, düpedüz olmak için belirdiği şeymiş gibi muamele edilir. Öyleyse, kişi onunla kendi tutumlarına ve eğilimlerine bağlı olarak nasıl ilişki kuracak. Eleştirel tanıklık durumunda seyirci sadece bir seyirci olma statüsünü kabul etmeyi reddeder (veya yapamaz) ve gördüğü şeyin anlamının ve öneminin bir değerlendirme ve cevap gerektiren

bir şey olduğu konusunda ısrar eder. Görüldüğü gerçeği, sadece kastettiği ve göründüğü gibi değil aynı zamanda söz konusu olan bir şey olarak ele almaktır. Başka bir deyişle, bu, Platon'un mağara alegorisinde felsefeyle özdeşleştiğini ortaya koymaya benzer.

Alex'in tanık olduklarını nasıl tarif ettiğini ele alalım. Hastalığını görmezden gelerek ikinci filme yoğunlaşmaya çalışır, "genç bir kızın üzerine atlayıp önce bir malçik, sonra diğeri ve sonra bir başkası kızın içine girdiler." Görsel bir tanım olarak yeterince doğru, ancak gerçekten neler olup bittiğini tam olarak vermemektedir. Bunun bir çetenin gerçekleştirdiği tecavüz olduğunu söylemek meseleye daha fazla yaklaşmak olurdu, zira terimi bilinçli bir şekilde kullanmak adaletsizliği ikrar etmek ve ihlali dile getirmektir. Elbette, sözcük yanlış olduğunu düşünmeden kullanabilir –Alex de, rahatsız olmadığı açıkça belli olduğunda söylemiş olabilir– ancak, tecavüz olarak görmek onu yanlış olarak görmektir, bu da sadece özel olmayan bir ölçütle ilgili olarak düşünmek anlamına gelir. Ayrıca müdahale etmek anlamına da gelebilir, ama bunun mümkün olmadığı durumlarda bile en azından eleştirel bir ahlaki yargıya yönelik provokasyondur. Kısaca gösterdiğimiz üzere, bu anlayış takip etmek ya da etmemek, bunda neyin hatalı olduğu üzerine düşünmek ya da düşünmemek ve örneğin, tecavüz temsillerinin halkın toplumsal cinsiyete ve iktidara dair farkındalığını biçimlendirmeye nasıl hizmet ettiğini incelemek ya da incelememek ayrı meselelerdir. Tanığın bu anlamda daha fazla soruşturacağı ve bir şeyler söyleyeceği yahut keşfedilenin önemine katlanacağının bir teminatı yoktur. Yine de onu göründüğünden daha fazla görmek, ötesine geçen düşünce ve kurumlarla ilişki içinde olmak ve buna rağmen ona dair algımızı şekillendirmek gerçek düşüncenin esasını fark etmektir. Bu, gölgeleri aydınlatmak, onları düşünceye dönüştürmek –gölge felsefeyi sürdürmektir.

## MÜZİK VE AHLAK

Bu sahneyi Platon'un alegorisiyle daha fazla mukayese etmek adına, Alex'in durumunu felsefi düşüncenin provokasyonu olarak kabul etmemesine rağmen serbest bırakılmış mahkûm gibi bir tür zorunlu eğitim aldığını da söyleyebiliriz. Etkili bir şekilde zincirler

içinde paradoksal olarak sürüklenen biri gibidir. Eğitilmektedir, ancak diyalog yoluyla gerçekleşen Sokratesçi eğitimle değil, varsayımları tutarlı bir şekilde okunmakta ve incelenmektedir. Düşüncelerinin altında yatan fikirleri düşünmek için mağaradan zorla çıkarılmak yerine sandalyesinde sıkı bir şekilde tutulur ve gördükleri hakkında farklı hissetmeye zorlanır. Uyuşturularak sürüklenir, kimyasal olarak eğitilir. Duyguları ve çağrışımları yoluyla fikrini değiştirmek yerine tavırlarını düzeltmeyi amaçlayan bir eğitimdir bu. Dr. Branom'un ona söylediği gibi, bağlıyken ve film izlerken yaptığı çağrışımlar sağlık durumuna geri döndürmek içindir. "Elbette korkunçtu" der Alex'e. "Şiddet çok korkunç bir şeydir, şu anda öğrendiğin şey bu. Vücudun bunu öğreniyor." Doktorlara göre doğru olanı bilmek yeterli değildir. Onu hissetmek zorundasınızdır. Zihinden ziyade beden öğretilerinin odağıdır.

Bu konudaki tutumları, Alex ertesi gün başka bir oturuma geldiğinde daha belirgin hale gelir. Bu sefer Nazi askerlerinin ve sembollerinin, kitlesel yıkımın ve savaşın, "ağır aşırı şiddet parçaları" olarak tanımladığı görüntülerini izlemektedir. Bu sefer film müziği farklı olduğu halde, müziğin kendisinde hiçbir şekilde şiddet yoktur, yalnızca müzik vardır. Sevgili Beethoven'ının Dokuzuncu Senfoni'sinden eşlik eden müziğin farkına varır ve durmalarını ister: "Bu bir günah, günah, günah." "Bütün bunların günahla ne ilgisi var?" diye sorar Dr. Brodsky kafası karışmış bir halde.

Alex burada tam olarak neyin günah olduğunu düşünür? "Ludwig van'ı bu şekilde kullanmak" diye haykırır, "onun kimseye bir zararı olmadı, Beethoven sadece müzik yaptı." Belirsiz olan, müziğini kullanmanın yine de Beethoven'a nasıl zarar verdiğidir. Alex, müzik ve besteci birbiriyle bağlantılıymış gibi konuşur, öyle ki bilim insanları Beethoven'ın müziğini kullanırken "Ludwig van'ı kullanıyorlardır", kompozisyonlarını kötüye kullandıklarında da ona zarar vermektedirler. Eserlere genelde yaratıcılarının isimleriyle atıfta bulunuruz. Bir "Picasso"dan ya da müzik yapan Mozart'tan, Beethoven'dan ya da Beatles'tan söz ederiz. Bu genellikle, "Picasso'nun bir resmi" için ya da bir beste veya bir şarkı için stenografidir. Yine de, Beethoven'ın, doğrudan bağlantıyı gösteren bir günah nedeniyle bizzat yanlış bir şey yapmadığından

bahsetmesi daha doğrudandır. Sanatı kötüye kullanmak, sanatçıya karşı işlenen bir suçtur.

Sadece tutarsız olmadığı müddetçe kendine ve başkalarına farklı standartlar uygulayarak müziklerini şiddete bağlamanın genel olarak yanlış olduğunu, müzisyenlere karşı da yanlış olduğunu düşünemez. Bu durumda, sakatlama suçuna eşlik edecek klasikleri seçtikleri için kendisine ve Kubrick aleyhine aynı suçlamayı kabul edebiliriz. Belki bir farkla, bu durumda duygu tamamen yanlıştır. Müzik yükselmişti. Kendisini sözde muzaffer, kendinden geçmiş, mutlu hissediyordu, müzik ve kargaşa da ona bu duyguları vermek için birleşmişti. Yine de, bu durumda hisleri uyuşmaz. Kendinden geçmiş hissediyor olmalıyken korkunç derecede hastadır. Buradaki aldatmaca, en azından izleyiciler için, filmi izlerken görüntüler ve müzik birbirine karşı çalışmaktadır. Gördüklerimizden iğreniriz, ancak müzik canlandırıcıdır. Günah olduğunu düşündüğü şey kasıtlı olarak bize yapılır, fakat bizim için hareketli imajlarla bağlantılı olarak oynayabileceği ve oynaması gereken müziğin rolü sorusunu kışkırtır.

Belki de bilim insanlarının günahı bu soruyu hiç düşünmemiş olmalarıdır. Bağlantıyı bilmeden yapmışlardı. Alex'in patlamasına verdikleri tepkilerden, takıntısına dair hiçbir ize sahip olmadıkları ve bu belirli nefreti yaratmalarının bir kastı olmadığı açıktır; her ikisi için de yalnızca "fon müziğindeki orkestrasyon" uygun bir müzik eseridir. Her halükârda yardım edilemeyeceğini öne sürerler, programı değiştirmek için artık çok geçtir. Dr. Brodsky'nin yardım edilemeyeceği konusundaki geçici cevabı belki de, hapishane müdürünü memnun etmesi gereken uygun bir ceza unsuru olduğuna ve estetiği bir yana, deneylerinin ahlaki anlamlarına çok az önem verdiğine işaret eder. Bilim insanları için önemli olan –Bakan'a göre, Chaplain'ın itirazlarına cevap olarak açıkladığı gibi– sadece işe yarayıp yaramayacağıdır. Bu, İçişleri Bakanı'nın kendisinin sunduğu prosedür için haklı gerekçeyle karşı karşıya kalmaktır: Cezanın ikiyüzlülüğünü önleyen suça yeni bir yaklaşımdır. Doktorun bu soruya ilgi duymaması ve projelerinin olası ahlaki sonuçlarına yönelik endişeleri, fon müziğinin seçiminde söz konusu ciddi bir şey olması ihtimali bizi kör etmemelidir.

Çaresiz, çığlık atan Alex tedavi edildiğini iddia eder –"Tanrı'ya şükür!" diye bağırır, dersini almış, şimdi yaptığı şeyin yanlış olduğunu anlamıştır. "Yanlış, çünkü topluma aykırı gibi bir şey. Yanlış, çünkü herkesin pataklanmadan ve bıçaklanmadan yaşama ve mutlu olma hakkı vardır." Sözleri, anti-sosyal davranışlara karşı güçlü ve hızlı bir dava açarken, Dr. Brodsky hemen Alex'in üçkâğıdını anlar. "Henüz iyileşmedin evlat... Gerçekten bunu bize bırakmalısın." Doktorlara göre neden yanlış olduğunu bilmek veya belirtebilmek yeterli değildir. Hissedilmeleri gerekir. Öyleyse, tek başına konuşma ve tartışma suçluyu tedavi etmek için yetersizdir. Gerçek eğitim, onların hesabına, yeni fikirleri benimsemekten daha fazlasını içerir. Fikrini değiştirmek yeterli değildir; kalbinin değişmesi gerekir. Alex'in durumundaki değişimse kusma arzusu şeklinde gelen bağırsakta bir değişimdir.

Bakan, tedavisinin ardından medya temsilcilerinden ve saygınlardan oluşan izleyici kitlesi önünde Alex'e bir başka aşama daha sunar. Küfürbaz bir yaşlı adam ve hoş bir çıplak kadın Alex'e sırayla yaklaşır, ister öfkeyle ister şehvetle olsun şiddetli bir şekilde hastalanmadan cevap veremez. "Görüyorsunuz bayanlar ve baylar" der Bakan, Alex'i tebrik ettikten sonra elini omzuna koyarak, her ikisi de spot ışığına bakar, "deneğimiz kötülüğe zorlandığında paradoksal bir biçimde iyiye yöneliyor. Şiddete dönük davranış niyeti beraberinde fiziksel acının ağır suçluluk duygusu. Bunlara karşılık denek tümüyle zıt bir tavır takınmak zorunda kalıyor." Ardından tedavi, Alex'in uyuşturulmaya bağlı fizyolojik durumunu, tanık olduğu filmlerin yarattığı tutumlar ve eğilimlerle ilişkilendirmesini talep eder.

Elbette, bu, tecavüz veya saldırı olsa da bu ya da şu filmden ya da eylemden iğrenmesi onun için yeterli değildir. Terör ve çaresizlik durumunu bu özel tiyatroda oturmasıyla veya o doktorun varlığıyla ilişkilendirmesi de amaçlarına hizmet etmeyecektir. Başkalarının tecavüz ve saldırısını izlerken hastalanmak yeterli değildir. Bu duygularını, kendi şiddet eylemleriyle ilişkilendirmesi gerekir ve sonra bu duygularla ilişkili acıyı önleme arzusu, seks zevkleri ve şiddetin heyecanını duyma arzusundan daha güçlü olmak zorundadır. Bu şunu gerektiriyor gibidir, izlediği filmdeki şiddetin failleriyle özdeşleşmesi gerekir böylece sadece

başkalarının suç işlediğini izlemek gibi bir heyecanla karışık iğrenmeyle değil, kötü davranma niyetiyle kendi istekleriyle ilişkilendirir. İlk iki filmde bunun nasıl olabileceğini görmek kolaydır, zira yaşlı adamın dövülmesi ve genç kadının tecavüze uğraması, her ne kadar caka satmasalar da Alex ve kankaları gibi giyinmiş ve onlar gibi davranan genç erkekler tarafından yapılır. Film boyunca Alex'in kendini şiddet eylemlerine karıştığını hayal etmekte ustalaştığını görmüştük.

İkinci gün savaş çekimlerinin tedaviye dahil edilmesi daha şaşırtıcıdır. Faşizmden, yurtsever meclislerden, Nazilerden, genel olarak savaş ve yıkımdan iğrenebileceği düşünülür müydü? Bilim insanlarının tam olarak ne umduğunu söylemek zor, çünkü sonuçta Alex'i haberleri izlemekten veya orduya kaydolmaktan kolayca soğutmak mümkün olabilirdi. Bir bütün olarak film için önemli olduğuna dair bir ipucu, Hitler ve Nazi Almanyası'nın başarılarını kutlamak için tasarlanan resmen mükemmel bir propaganda belgeseli olan Leni Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi*'nden alınan görüntülerin dahil edilmesinden gelir.

Estetik olarak sanatının zirvesindeki bir sanatçının eseri zaferdir. Ahlaki ve politik açıdansa kurbanlarının çıkarlarını tamamen görmezden gelmiş gibi görünen tiksindirici bir faşizm kutlamasıdır. Bu anlamda, şiddet eylemlerinin sanki Alex tarafından doğaçlama yapılmış bir sanat eseriymiş gibi tasvir edildiği *Otomatik Portakal*'daki birçok sahneye benzer.

Alex'in tarzının imzası olan Beethoven'ın tedaviye dahil edilmesi bilim insanları açısından bir kaza olmuş olabilir ancak bu sunumun etkisinin estetiğine, tiyatrosuna ve şovmenliğine zarar verdiğini ve müzikal olarak yükselen şiddete duyduğu tadı tatsız hale getirdiğini öne sürer. Belki de, "günah"a itiraz ettiği ve "günah" olarak gördüğü şeydir: Beethoven'ın Nazileri (Riefenstahl, Wagner ve Alman halk müziğini kendi orkestrasyonuyla kullanmıştı) yüceltmek için kullandığından değil, daha ziyade bu müziğin muzaffer şiddetle ve daha genel olarak, ahlaki ve politik değerler üzerine estetik kutlamasıyla birleşmesi, kendisini muhalif hale getirdi.

Beethoven'ın senfonisinin faşist yürüyüşlerin ve savaş çekimlerinin görüntüleriyle işbirliği, Alex'in başka bir ima taşıyan müziği

tanıdığı anda Nazi gamalı haçın ekranı kaplamasıyla vurgulanır. Bağlam dışı müzik, ahlaki ve politik olarak tarafsız sayılabilir. Ahlaki ve politik farklılığı yaratan fikirlerle ilişkili duygular üretme veya eyleme itirazları kışkırtma ortaya koyduğu kullanımlardır. Alex'in kültürlü olması, iyi klasik müziği takdir etmesi ve sanat tadına sahip olması, ahlaki karakteriyle ya da diğer insanlara duyduğu sempatiyle hiçbir ilgisi yoktur. Vahşetten sorumlu Naziler bile Beethoven'ı ve diğer sanat eserlerini takdir edebilirdi. Müzik aynı zamanda duyguları üretme ve büyütme gücüne sahiptir ve bir duruma verilen doğal ya da önyargılı bir tepkiyi sarsacak ya da yükseltebilecek çağrışım yaratabilir. Bu, sinemacıların genellikle seyircinin duygusal durumunu bir aşk sahnesinde, bir savaşta veya bir aile uzlaşı anı sırasında yükseltmek veya manipüle etmek için kullandıkları güçtür. Alex'in bir parça aşırı şiddet için kendini keskinleştirmek adına katkılı süt kullandığındaki ve Kubrick'in, Alex'in doğal tepkilerimizi baltalayan veya karmaşıklaştıran eylemlerini betimlemesi için kullandığı zamanki güçtür.

Doğru ahlaki tepki doğru fikirlere sahip olmakla güvence altına alınmaz, ancak Platon'un en ünlü öğrencisi Aristoteles'in ısrar edeceği gibi doğru şeylerin acısını çekip, doğru şeylerden zevk almayı gerektiriyorsa, müziğin ahlaki eğitim için vazgeçilmez olduğunu düşünebiliriz. Platon'un düşüncesine göre ya da öğretmeni Sokrates'in *Devlet*'te iddia ettiği gibi, iyi şehrin koruyucularının ahlaki gelişimleri için onu şeyden önce kritik öneme sahip olan müzikteki erken eğitimleridir. Bazı müzik türlerinin uygun olan durumlarda cesareti destekleyebileceğini ve bazılarının sakin bir şekilde düşünüp taşınmayı teşvik edeceğini savundu. Amaçsız coşkuyu hedefleyen diğer müzik türleri ideal kentte yasaklanmalıdır. Doğru tür ritimler ve armoniler üzerine eğitim almak zarafeti ve muhakeme yeteneğini geliştirir, öyle ki genç biri "güzel şeyleri övmeyi [ve]... makul konuşmayı kavramadan önce hâlâ gençken, çirkini doğru şekilde suçlamayı ve nefret etmeyi" öğrenecektir (*Devlet*, 401e). Öyleyse, müzik iyi ya da kötü eylemlerle ilişkilendirilebileceği anlamında ahlaki açıdan tarafsız olsa bile, yine de tutum ve eğilimleri yansıtır ve bu durumda müzikle eylem arasında doğru ilişkilerin oluşturulması önemli bir ahlaki farklılık yaratabilir.

Yarattığı fark tam olarak duygusal tepki üzerindeki etkisi gibi görünüyor. Diyelim ki, *Otomatik Portakal*'ı başlatan yüzün görüntüsü gibi bir görüntü müziğe eşlik etse de etmese de aynı görüntüdür. Yine de filmi başlatan netameli tonlar –Wendy Carlos'un, Purcell'in "Music for the Funeral of Queen Mary"nin elektronik olarak sentezlenmiş uyarlaması– uğursuz bakışlarını değerlendirmemizin temelini atar. Sahnenin açılışındaki neşeli ya da pop müzik partisyonu filmden bir komedi beklememize yol açabilir ve Alex'in gülüşündeki ironinin altını çizebilirdi ve belki de serserilerin giydiği tüm o kostümlere ve saçma kıyafetlere gülmemize neden olabilirdi. Farklı müziğin yarattığı beklentiler bizi film boyunca yaptıkları gibi yoldan saptırabilir ve müzik de bizi doğal olarak bu beklentilere yöneltirdi. Görüntüler biçim değiştirir ve onlara verdiğimiz duygusal tepkilerimiz de onlara eşlik eden müzikle yönlendirilir.

Duygular bundan başka hem zihin hem de beden için ayrılamazdır. Ne sadece inançlar, ne de sadece duygulardır. Onların hissettiğimiz inançlar olduğunu söyleyebiliriz. Daha kesin olarak, durumları belli bir şekilde yorumlamak için bedenlerimizde hissedilen eğilimlerdir. Ya da eşit olarak, belli karakteristik yorumlama türlerine eşlik eden bedensel duygulardır. Korku hissetmek bir durumu tehdit edici olarak yorumlamak ve aynı zamanda titremektir, çabuk nefes almak ve tehdit altındaymış gibi kolayca korkutulmaktır. Birine öfke duymak, eylemlerini saldırgan olarak yorumlamak ve birini kanını, kavgaya hazırlayan adrenalin gibi kaynar hissetmektir. Umutlu hissetmek, bir durumu iyi bir şey vaat ediyor şeklinde yorumlamak ve kişinin bedeninde bir yükseliş yaşamak, hazır bir gülümseme sergilemek, başarı beklentisiyle sabırsızlıkla ileriye bakmaktır. Duygular çoğunlukla yüzlerimizde görünür ve onlarla nasıl durduğumuzu hissettiren yorumumuzu destekleyen başkalarıyla etkileşime girme aşamasını belirler. Örneğin, öfkeli bir yüz ve ton takınmak, gerçekte geriye dönük olarak öfkeyi haklı çıkaran tehdidi üretebilir. Müzik, bedenlerimizi dinlemeye dahil ederek, bir ritme cevap vererek, bir uyuma katılarak, belirli duyguları veya ruh halini hissetmek ve aynı zamanda bu duygulara uygun şekillerde tepki vermek için birini bertaraf edebilir.

Müziğin yorumlarımızı etkileme konusunda böyle bir gücü vardır ve durumlara verilen tepkiler Alex'in şartlandırılmasının, film veya televizyonu izlerken, radyo, bir müzik listesi veya haber dinlerken hepimizin başına gelebileceklerinin yalnızca daha aşırı bir versiyonu olduğunu gösteriyor. Alex'i esir alanların amacı Alex'te yeni çağrışımlar yaratmaktır, böylece durumları kendilerine verme eğilimindekilerden farklı tepkiler çağrısı olarak yorumlayacaktır. Doğal tepkisi şiddeti zafer kazanmış ve coşkulu bir müzikle, bilhassa "sevimli, sevimli Ludwig van" ile ilişkilendirmek olduğundan, sözde "Ludovico tekniği" şiddeti terör ve çaresizlik duygularıyla ilişkilendirerek bu ilişkiyi baltalamak için çalışır. "Ludovico"nun "Ludwig"in Latinceleştirilmiş varyasyonu olması yalnızca tesadüf müdür? Bizim açımızdan seyirci olarak neşeli ya da yüreklendirici şarkıların iğrenç davranışlarla birleşmesi, doğal tepkilerimizi değiştirmek, eylemleri estetikleştirmek, böylece bizi ahlaki tutarsızlığından uzaklaştırmak, bakışlarımızı çevirmeyi kolaylaştırmak için çalışır. Şimdi izleyici rolünde olan Alex içinse, bu aynı ilişkinin kendi ilaca bağlı iğrenme duygularıyla olan ilişkisi, bakışlarını çevirmeye istek duymaya ve kendisini gelecekte şiddete duyduğu arzuyu kışkırtacak durumlardan kaçınmasına yol açacaktır.

*Otomatik Portakal* ilk gösterime girdiğinde izleyicilerin en çok itiraz ettiği şey, estetik sunum ve müzikal çağrışım yoluyla şiddetin görünür bir şekilde değerlendirilmesi ve ahlaki belirsizliktir. Şimdilik, bir bütün olarak film içindeki bu kararsızlığın, ahlaki değerlerin doğrudan reddedilmesi veya bazılarının iddia ettiği gibi ahlaki bir nihilizm anlamına gelmediği açık olmalıdır. Bu konuya 5. Bölümde döneceğiz. Yine de, bazı muhtemelen genç ve olgunlaşmamış, zaten Alex'in sergilediği türden davranışa eğilimli olan film seyircisinin filmi, suç oluşturan şiddete dair bir stilize edilmiş yaklaşımın cesaretlendirilmesi ve teşviki olarak alabilmiş olmalarının nedenini görmek kolaydır. Sanatın ilham verici olduğu iddia edilen eylemler için suçlanacağı fikrini reddettiği kadar, Stanley Kubrick bile açıkça belirsiz bir taklit suçu dalgasının ardından İngiltere'deki filmin üzerindeki yasağı uygun bulmuştu.

Bu nedenle film sadece görüntü ve müzikle koşullanma ihtimalimizi araştırmıyor aynı zamanda alımlanması konusunda da aynı soruyu ortaya koyuyor. Platon da, daha önce gördüğümüz gibi, ahlaki tutumları ve karakterleri biçimlendirmek ve yönlendirmek için hikâyelerin, görüntülerin ve şarkıların gücüyle ilgileniyordu. Buna, felsefenin aydınlatıcı gücünü, hikâye anlatımına ve görüntülerine eşlik edebilecek olan gerçeğin şaşırtmasına karşı, potansiyellerinin savunulması için bir yer açmaktadır. Bu konudaki düşüncelerinin, devlet tarafından yapılan sanatsal sansür argümanlarına büyük ölçüde ulaştığı kabul edilmiştir. *Devlet* döneminde ortaya çıktıkları sebeplerin yakından incelenmesi, genel olarak sinemanın ve özelde *Otomatik Portakal*'ın ahlaki tehlikelerinin ve felsefi vaatlerinin yeniden gözden geçirilmesine yol açacaktır.

# 4
# Platon'un Şiir Eleştirisi ve Sinemanın Tehlikesi ve Vaadi

Platon'un *Devlet*'inde konuşmayı başlatan soru adaletin ne olduğu ve kişiyi adil kılmaya yarayıp yaramayacağıdır. Sokrates, doğru şeyi yapmanın sadece başkaları için değil, aynı zamanda kişinin kendisi için de faydalı olduğunu iddia eder. Gelgelelim, dinleyicileri daha az ikna olmuştur. Platon'un öz kardeşleri Glaukon ve Adeimantus çoğunluğun yalnızca ceza korkusuyla doğru eylemde bulunduğunu, cezalandırılmaktan kaçtıkları takdirde cezadan muaf davranacaklarını söyler. Adeimantus, şairlerin dahi adaleti yalnızca bir ihtiyat meselesi olarak çağırdıklarını söyleyerek, onların kötü davranışlarda bulunmalarını, burada ya da öte dünyada olsun, yakalanma ve cezalandırma riskine maruz kalmak olduğunu öne sürer. Bu konularda çoğunluğun görüşünün her birimize erken yaşta anlatılan bu tür hikâyelerin etkisi altında kurulduğu iddiası, Sokrates'in daha sonra şiirin epistemolojik ve ahlaki tehlikelerine yönelik bir sonraki soruşturmasına zemin hazırlar.

Sokrates, adaletin ne olduğunu görmek ve sahibine fayda sağlayıp sağlamayacağına karar vermek için daha geniş bir ölçekte düşünmelerini önerir. Bireylerin adil ya da adaletsiz olduklarını söyleriz, ancak kentler için de aynısını söyleyebiliriz. Sokrates, kentteki adaletin doğasını ve kökenini araştırmanın bireye bağlı olan şeyi açıklığa kavuşturabileceğini söyler. Sadece kent, savunucuları olan kadınları ve erkekleri yasalarını uygulamak

ve vatandaşlarını korumak için eğitmek zorunda bırakır. Bunu, yalnızca doğru yolu seçtilerse iyi yapacaklardır. Sokrates, eğitimlerinin en önemli yönünün anlatılan hikâyeler ve duyulan müziklerle çok erken yaşta geleceğini savunur. İdeal bir kentte, o zamanlar Yunanistan'da popüler olan şiir ve müziğin çoğunun yasaklanması gerektiğine dikkat çeker.

## BENZETMECİ SANAT

Antik Yunan'a dair hikâyelere ilişkin dikkat çektiklerinden bazılarının yalnızca o zaman, mekân ve politik iklimle hayal ettikleri ideal şehrin savunucularının nasıl yükseleceğine dair belirli bir soruya özgü olduğu düşünülebilirken, yine de çoğu bugünle de ilişkili sayılabilir. Yerel kitapçıların çocuk bölümüne ve çocuklara yönelik televizyon ve filmlere ilişkin gençlik kanallarına göz attığımızda medya ve tutumlar değişirken Platon'un gündeme getirdiği sorunlar aynı kalır. O zamanlar çocukların duyduğu hikâyeler kahramanlar ve tanrılar, canavarlar ve insanlardan oluşuyordu; artık uyanırlar ve süper kahramanların ve kötülerin, çekici prenseslerin ve prenslerin, deniz altındaki omurgasız canlıların pinti patronları için lanetli burgerler yaptığı avantacı işlerinin, dâhilerin ve kaçıkların, yetenekli çocukların ve bihaber ebeveynlerinin istismarlarının uykusuna yatarlar. Ortalama bir çocuğun film, televizyon ve video izlemeye harcadığı zaman miktarı göz önüne alındığında bunların hiçbirinin en çok neyin önemli olduğu, ne için çaba göstereceği ve nasıl olacağı konusundaki algıları üzerinde herhangi bir etkisinin olmaması dikkat çekici olacaktır. Çocuklar, geçmişte olduğu gibi büyük oranda rol modelleri taklit ederek kendileri oldular. Neye değer vereceklerini ve kimi taklit edeceklerini anlamaları, kendilerini çevreleyen ekranlarda çok küçük yaşlardan itibaren duydukları ve tanık oldukları hikâyelerden büyük ölçüde etkilenmeleri, şimdi her zamankinden daha olasıdır. Biz, medyayı, eğlence olarak taşıdıkları değerlerden çok karakter üzerindeki etkileriyle daha fazla ilgilenen Platon'dan oldukça farklı bir şekilde düşünme eğilimindeyiz. Endişelerinin kötüleştiğine ve yanlış yönlendirildiğine, belki de çok çabuk ikna olmamıza izin verdik. Filmler ve televizyonlar burada kalacak ve yeni savunuculara ihtiyaç

duymayacaklar, ancak belki de tüketimimizde dikkat edilmesi gereken durumun daha güçlü yapılması gerekiyor ve hiçbiri durumu Platon'dan daha güçlü kılmadı.

Bilhassa Alex'in durumunu ve muhtemelen gençliğinde maruz kaldığı hikâyeleri ve imgeleri ele alabiliriz. Filmindeki detaylar hakkında çok fazla bir şey söyleyemeyiz –ve ilham aldığı kitabın ekranda gördüğümüz Alex hakkında daha fazla bilgi kaynağı olduğunu düşünmemize rağmen devam edecek çok fazla bir şey yok. Yine de, yalnızca filme dayanarak Alex'in yetişmesine ilişkin bazı içgörüler toplayabiliriz. Ailesi müsamahakârdır ve Alex tarafından kolayca manipüle edilir. Görünüşe göre, çoğunlukla onu rahat bırakırlar ve istediği gibi davranmasına izin verirler. Hasta olduğunu iddia ederek düzenli olarak okulu ekiyor görünür ve annesi mazeretini kabul ederek umursamaz. Babası her zaman dürüst olmadığından şüphelense de bu konuda isteksizdir ya da hiçbir şey yapamaz. Bu, en azından, ebeveynlerinin, kendi eklektik zevklerini ortaya koyması için kendi kendini savunması adına bıraktığı etkilerini şekillendirme konusunda bir ilgi veya yetenek eksikliği olduğunu göstermektedir. Gelgelelim kışkırtıcı pozlar veren kadınların erotik görüntüleriyle yüklü bir kültür bağlamında bunu yapar. Ebeveynlerinin evindeki duvarları süsleyen portreler bile davetkâr seksi bakışlarıyla varlıklı kadınlarla doludur. Bu görüntülerde, kadınlar bireyselliklerinden sıyrılır, en aşırı olanı Korova Milk Bar'daki açılış sahnesinde görülmesi gerekeni cinsel nesnelere indirgenir. Süt beyazı ve göğüslerinden süt veren seksi pozlar içindeki kadın heykelleri mobilya, dekor ve tatmin ve uyarılma enstrümanları olarak hizmet eder. Alex'in müzik zevki özgündür –ve Beethoven'ı idolleştiren ve eserlerinin kaset kayıtlarını toplayan bir ses meraklısıdır– ama eklektizm kadar müzikal bir eğitimi yansıtmaz. Görünüşe göre sıkça kullandığı plak deposu ona geniş bir olasılık yelpazesi sunar ve istediği şeyleri bir araya getirir. Alex, cinsel imgelem ve müziğin ötesinde büyük olasılıkla her yaşta her zaman sinemaya maruz kalır, ancak tedavi sırasındaki ilk görüşlerini takdir ettiği gibi cinsiyet ve şiddet tasvirlerine özel bir ilgi duymaktadır. Filmlerin sanki Holywood'da yapılmış gibi çok profesyonel göründüğü konusundaki önerisinden, bu tür tasvirlerin hazır ve nazır ve

popüler olduğunu varsayabiliriz. Hollywood filmleri şimdi daha ustaca olma eğiliminde olsalar da, seks ve şiddete başvurunun genel yönü ortaktır. Film yapımcısı Jean-Luc Godard'ın kışkırtıcı bir şekilde işaret ettiği gibi, film yapmak için tek gereken "bir kız ve bir silah"tır.

Aslında Alex'in kablolu TV'ye ve internete kolay erişimi olmayan, tarih duygusu olmayan ve her şeyi bir başka şeyle eşit gören bir çocuk gibi olduğu söylenebilir. Her şey mevcut ve her şeye maruz kalmaktadır. Pop, porno, çağdaş ve klasik müzikler; görüntü ve sesi, orijinal yaratıcıları tarafından öngörülemeyen şekillerde birleştiren "karmalar";* her şeyi cinsellikle satan reklamlar –ve içinde yaşadığı dünyayla bizim kendi dünyamız arasındaki tek fark ince bir fark seviyesindedir. Çok az rehberlikle ve görünüşe göre çoğunlukla çocuklara biraz hüküm sürdüğü müddetçe sokaklarda dolaşmak için bedava saltanat veren bir toplumda yetişmiştir ve dekoru kontrol ettiği kilitli yatak odasında olsun veya bir serseriyi döverek, şiddet koreografisi yaratarak, yahut da gerçek kadınları etrafındaki her yerde bulduğu temsil edilen nesneleştirmeye maruz bırakarak olsun, bulduğu tek düzen kendi koyduğu düzendir. Sokrates, en azından çocuklara anlattığımız hikâyelerin ve ruhlarını şekillendirmek için maruz kaldıkları görüntülerin erken yaşta tutum ve arzularını şekillendirdiğini savunur. "Her işte önemli olan başlangıçtır, hele iş, genç ve körpe kimseleri yetiştirmek olunca" diye ısrar eder. Herhangi bir resmi eğitimden önce, dadılarından duydukları hikâyeler görüşlerini ve değerlerini biçimlendirir, "insanlar bu çağda yatkın olurlar, hangi kalıba sokulmak istenirse o kalıba girebilirler" (377a-b). Bu nedenle eğitimin en önemli görevinin büyütmek ve toplumumuzda değerli olanı korumak ve inşa etmekten sorumlu kılmak istediğimiz çocuklarla paylaşılan şiir, hikâyeler ve müzik üzerine eleştirel bir şekilde etki etmek olduğunu söyler.

Burada mağara alegorisine açık bir bağlantı vardır: Küçük çocuklar onlara söylediğimiz şarkılara ve anlattığımız hikâyelere yahut onları çevreleyen ekranlarda ve konuşmacılarda kesintisiz olarak oynayan tutsak bir izleyici kitlesidir. Daha sonra, istekleri

* Karma: Müzikal bir tür. (ç.n.)

eğitildiğinden, büyük ölçüde isteyerek tutsak kalırlar. Sokrates, şiirin ve müziğin ele geçirici gücü hakkında bir dizi endişeyi dile getirir ve modern yaşamla karşılaştırılması ve mağara alegorisiyle bağlantısı, ortaya çıkardığı sorunları desteklememize ve açıklamamıza izin verir.

Sokrates'in kaygısı bugün düşündüğümüz gibi çocukların popüler eğlence yerine klasik sanata maruz kalmaları değildir. Homeros ve Hesiodos'un saygın eserlerine, daha az çağdaş hikâye anlatıcılarına ve müzisyenlere itiraz ettiği kadar itiraz eder. Alex'i bir an gözünüzün önüne getirin, klasik müzik saplantısı kötülüğe yönelik eğilimini etkilemez. Bir röportajda bu sevdası hakkında soru sorulduğunda, Stanley Kubrick, hikâyenin bu yönünün "kültürün toplum üzerinde ahlaki açıdan herhangi bir etkiye sahip olamamasını öne sürdüğünü belirtmiştir. Çok sayıda üst düzey Nazi, kültürlüydü ve entelektüel insanlardı, ancak onları ya da başkalarını pek de iyi kılmadı" (Ciment, *Kubrick*, s. 163). Platon, en azından, sanat eserlerinin karakter geliştirmeye yardımcı olmasının saygıdeğer veya klasik olması nedeniyle olmadığını kabul ederdi. Kuşkusuz Kubrick ne popüler ne de klasik sanatın zarar verme ihtimalinin bulunduğunu ve bu noktada Platon'la hemfikir olma ihtimalinin daha düşük olduğunu savunmaktadır.

Muhafızları eğitmek için kullanılan müzik ve hikâyelere dair öncelikli kaygıları içerik ve biçim konularına ayrılabilir. İlk olarak hikâyelerin, Tanrı(sal)lıkları insanların başına gelen kötü şeylerden sorumlu gösterip, onları talihsizlikleri için ölümsüzleri ya da kaderi suçlamaya iteceklerinden endişe duyar. Homerosçu destanlarda, efsanelerde ve bunlardan türetilmiş daha küçük hikâyelerde tanrıların kendi aralarında dalaştıkları, insanları ve birbirlerini aldattıkları ve avantaj sağladıkları söylenir. Sokrates, kahramanların bile bazen yüreksiz, şehvet düşkünü ve kendini beğenmiş olarak temsil edilmesinden endişe duyar. Dini terbiyelerin dışında çocuklara anlattığımız hikâyeler, şimdi teolojiye çok az değinse bile (belki Noel Baba ve süper kahramanlar hariç), faydalı değerleri iletip iletmediği ve uygun rol modelleri sağlayıp sağlamadığı sorusu önemli olmaya devam ediyor. Faydalı değerlerin ve rol modellerin neye değer olduğu konusunda hemfikir olabiliriz –ve hatta Sokrates bile dinleyicilerinin kabul ettiği

belirli kurallar konusunda tereddütlerini dile getiriyor– ancak bunların etkisinin önemi, bu konuların göz ardı edilemeyecek sorular olduğu anlamına geliyor.

Hollywood'un 1930'larda ABD'de "Motion Picture Production Code" uygulamasını teşvik etmesi, sinema içeriği konusunda ahlaki açıdan endişe vericiydi. Ayrıca Hays Kodu olarak da bilinen Üretim Kodu, kısıtlamalarında, *Devlet*'te gördüğümüz her şeyden çok daha belirgindi. Hays Kodu yıllar geçtikçe değiştirildi ve 1968'de son olarak değiştirildi, bunun yerine Amerikan Sinema Filmleri Derneği tarafından uygulanan yaş tabanlı bir içerik-derecelendirme sistemi yerini aldı. Bu, filmlerde ve televizyonda şiddetli ve cinsel içerik üzerindeki tekrar eden medya skandallarıyla birleştirildiğinde, en azından Platon'un *Devlet*'te ortaya attığı soruların yalnızca eski zamanların kalıntıları olmadığını, artık endişe duymadıklarını ya da alakaları olmadığını açıkça belirtmelidir. Kuşkusuz, ürettiği ülkede Kubrick'in onayıyla *Otomatik Portakal*'ın yasaklanmasına yol açan taklitçilerin olasılığına dair endişelerle ilgiliydi.

Kuşkusuz bu tür sorulara kimin karar vereceği konusunda anlaşamayabiliriz ve başkalarının kararlarıyla skandal haline gelme hakkını saklı tutmanın yanı sıra çoğu şimdi onları bilgili bireylerin ve ailelerin ayrıcalığını üstlenir. Platon bu pasajlarda genellikle sansürü savunmakla itham edilir, ancak Sokrates'in burada ortaya koyduğu mesele farklıdır. O, sanatsal olarak kendini ifade etmeyi kısıtlamak ya da bilginin yayılmasını önlemekle anakronistik olarak ilgilenmez. Amaç, en azından *Devlet*'in ilk bölümlerinde yetişkinlerin özgürce konuşmalarını susturmak, çocuklarınsa özgürce kendini geliştirmelerini sağlamak değildir. Birinin hayatındaki kötülükler için tanrıları suçlamak, gönül rahatlığını teşvik etmek, ölümden korkmak, belirsizliklerin birinin tercihlerine hükmetmesini sağlamaktır. Çocuklar, hangi materyallerin değerlerini şekillendireceğini seçme kapasitesinden yoksundur, zaman zaman da değerlerini seçebilirler. Bu nedenle ve ebeveynleri çocuk oyuncağı için, reklam verenler artık çocuklara çekici gelmek için ortaya çok fazla araştırma ve para koyuyorlar. Sokrates, mağara alegorisiyle bağlantılı olarak mahkûmları bağlayan zincirleri kesmenin yeterli olmadığını, mağara dışına

sürüklenmeleri gerektiğini öne sürerken ilgili bir görüş bildirir. Yetişkinlik çağına geldiklerinde gölgelere inanırlar ve onları tek gerçekleri olarak kabul ederler. Aynı şekilde, çocuklar büyüdükçe büyük ölçüde tükettikleri görüntülere gömülü belirli tavır ve fikirleri kabul ederler.

Platon epik şiir, efsane, tiyatro komedi ve trajedisi ve elbette dar anlamda müzik dahil olmak üzere, esin perilerinin ilham verdiği düşünülen yaratım silsilesini içeren Yunanca "müzik" kavramının kapsamına girenleri yazar. Tam da o zaman bu tür şeylerin içeriğinin yanı sıra sinema ve televizyonun ve diğer modern medyanın içeriği, medya tüketicilerinin görüş ve değerlerini ve davranışlarını şekillendiren sosyal bilimcilerin üzerine çalıştığı empirik bir sorudur. Bu değerlerin anlamı, değerli olup olmadıkları ve bunlardan geçmenin nasıl bir şey olduğu, genel olarak felsefi sorulardır. Platon, fikirlerin ve tutumların sadece hikâye ve müziğin içeriğiyle değil, aynı zamanda biçimleriyle de aktarılabileceğini belirtmektedir. Hikâyeler izleyicilerini sadece söyledikleriyle değil, aynı zamanda nasıl söylediğiyle de bilgilendirir. Sokrates, çocuk eğitenlerin eğitimi konusundaki ilk tartışmasının başında hikâye anlatımının etkisine dair açıklamalar yapar ve temaya geri döner, *Devlet*'in bitiminde de kapsamını genişletir. Şiirsel benzetmeci anlatım, sanatın kimliği nasıl şekillendirdiğini düşünmek için özellikle kışkırtıcıdır ve sinemanın kendine has özellikleri üzerinde önemli bir etkiye sahiptir.

Sokrates, hikâyecileri ve şairleri kendi sesleriyle konuşmaya, çeşitli kısımlarını oynamak yerine doğrudan tarif ettikleri durumları anlatmaya çağırır. Bu, en azından tiyatroyu ve dramatik şiir okumalarının ezberden okumalarını ortadan kaldıracaktı. Sokrates, hayvan ve doğa seslerini, gök gürültüsünü ve benzeri şeyleri taklit edenleri de tenkit etmek için seçer. Sözleri, yakın zamanda vodvil ve komedi, radyo şovları, sinema ve televizyon için geçerli olacaktı. Birinin veya başka bir şeyin taklit edilmesinin, hem birinin layıkıyla çalışmasından alıkoymasına hem de kişinin karakterini olumsuz yönde etkilemesine hizmet ettiğini savunur. Tekrar tekrar yaptığımız şey haline geliriz. *Otomatik Portakal*'daki çocukların kostüm giymesi ve kent tıpkı onların sahnesiymiş, insanlar da sahne malzemesiymiş gibi süregiden

bir performansta rollerini oynamaları dikkat çekicidir. Bu sadece bir eylem değildir; zira aslında kim olduklarını biçimlendirir ve etraflarındakileri etkiler. Sokrates, iyi bir insanın önüne geleni taklit etmekten utanacağını ve her şeyi taklit eden bir çocuğun iyi bir insan olmasının epey zor olacağını söyler. "Ya da taklitleri gözlemlemedin mi?" diye sorar, "sürekli gençlikten itibaren uygulanırlarsa, bedende, seslerde ve düşüncede alışkanlıklar ve ikinci bir doğa olarak kurulmazlar mı?" Eğer kent bekçileri bir şeyi ya da birini taklit etmek istiyorsa, "yiğit, ölçülü, dini bütün, özgür ve bu türden erkekler" olarak uygun rol modelleri olmalıdırlar (395c-d). Bu arada, Sokrates'in sesiyle anlatılan Platon'un *Devlet*'inin, yazarın kendi eski öğretmeninin tarzını ve görüşlerini yazarken taklit etmesine izin verdiğini düşünebiliriz.

Argümanda göze çarpan boşluklar var, ancak düzenli rol oyununun bir çocuğun karakterini biçimlendirdiğini düşünülebilir olsa da, bundan çocukların iş başındaki taklitçileri gözlemlemelerine hep izin vermenin bir hata olacağı çıkmaz. Diğer bir ifadeyle, onların kendileri cimri kabuklularmış ya da hırslı kafadanbacaklılarmış ya da toy ve budala derisidikenliler veya süngerlermiş gibi davranıyor olmalarının hiçbir yararı olmaması, kendiliğinden onların ya da hatta birkaç kısa bölümden ya da hatta belli bir *Süngerbob Karepantolon*'un deniz altı talihsizliklerini anlatan bir uzun metraj filmden, geri dönülmez biçimde zarar görmelerini gerektirmez. Sokrates kitabın sonuna doğru benzetme temasına geri döner, burada sadece katılımcılar için değil seyirciler üzerinde de zararlı etkisine ilişkin daha fazla argüman sunar. Bilhassa hem düşünceye hem de ondan etkilenenlere yapacağı zararı göz önüne alır. Aynı zamanda orada çıkardıkları sonuçlara ilişkin olarak görülmedik bir şekilde temkinlidir, biz de kendilerine has düşkünlükleri konusunda temkinli olmalıyızdır. Şimdiye kadarki tartışmalarda kendisini en çok etkileyen şeyin ideal kentten şairlerin çoğunu yasaklama kararı olduğu iddiasıyla başlarken, şairleri ve şiir severleri sanatlarını savunmaya davet ederek ve bunun sadece iyi değil, aynı zamanda yararlı olabileceğini göstererek bitirir.

Sokrates tragedya şairlerinin ve benzetmecilerin eserlerinden söz eder, "bu çeşit eserler onları seyreden ve dinleyenin hazırlığı

yoksa içinin düzeni bozulur" (595b). Açıklamak gerekirse, benzetmelerin asıl gerçeklikten iki kat uzaklaştırılmış olduğunu ve yine de cahillerin görüşlerini şekillendirmeyi başardıklarını ve böylece kendilerini tanımadıkları şeyleri anladıklarını düşünmelerini sağladığını savunur. Glaukon ile konuşurken şu soruyu sorar:

> "Her türlü benzetmenin aslı nedir, söyleyebilir misin bana? Çünkü bunun neye yaradığını ben de pek kestiremiyorum."
>
> (595c)

Başlamak için, Glaukon'a bir şeye anlam vermeye çalıştıklarında onun birçok örneğinin paylaştığı formu belirlemeye girişerek başladıklarını hatırlatır. Örneğin, çok sayıda sedir vardır, fakat her birini bir sedir kılan ve bir masadan ayırt eden bir şey de vardır. Bu her neyse, o buna onun formu ya da ideası der. Bir sedir formu olmaksızın, –yani onu bir sedir kılan bir şey olmaksızın– hiçbir sedir olamayacağı için, her birinin kendi varoluşuna bu form ya da ideada sahip olduğu söylenebilir ve her bir sedir ideada içerilen beklentileri yerine getirmeden bir sedir olamayacağı için, her birinin bu ideayı taklit ettiği ya da ona yaklaştığı da söylenebilir. Sedirin ne olduğunu kavramayanlar, etraflarındaki sedirlerle asla karşılaşamazlardı –ya da karşılaşsalar bile, onların neyden yapıldığını ya da onlarla ne yapacaklarını bilemezlerdi.

Bir marangoz bir sedir yaptığında onun şeklini tasarlamaz, daha ziyade forma bir model olarak bakar. Ne olduğunu ve bir sedir olmasının gerektiğini bilir ve ardından fikre uyan bir şey yapar. Aynısı tüm şeyler için geçerlidir. Her şey belirli bir şekilde tek bir karakteristik özellik göstererek ve belirli bir tarzda birleşerek olduğu gibidir. Hem canlı, hem ölü, hem doğal hem icat edilmiş dünyayı oluşturan birçok şey, kategorilere ayrılır ve onları tanımlayan etkinlik özelliklerini ve modellerini sergiler, Sokrates de Glaukon'un, bu modelleri kimin icat ettiği veya bu modellerin ne olabileceği sorusunu ele alır.

Glaukon böyle bir yaratıcının olabileceğinden şüphe duyduğunu ifade eder, Sokrates de bunun üzerine herkesin en basit şekilde bir şeyler yaratabileceğini söyler.

"Zor değil" dedim. "Onu çok sayıda yolla hızlı bir şekilde üretebilirsiniz ve elbette, bir ayna alıp onu her yerde taşımaya gönüllüyseniz en hızlı biçimde. Güneşi ve cennetteki şeyleri hızlı bir şekilde yapabilirsiniz; toprağı hızlıca. Ve hızlıca kendinizi ve diğer hayvanları, aletleri ve bitkileri ve dahi şimdi bahsettiğimiz diğer her şeyi yapabilirsiniz."
"Evet" dedi, "oldukları gibi görünüyorlar; gelgelelim, hakikatte öyle değiller."

(596d-e)

Bu, Sokrates'in önerdiği gibi benzetmenin esasıdır. Benzetme, sadece mevcut formları kopyalar. Onları yaratmaz. Ressamların ve şairlerin sadece böyle şeyler yaptığını savunur. Sedir örneğini bir kez daha ele alarak üç sedir türü arasında bir ayrım yapar: Sedirin formu, tanımı ya da ideası vardır; ardından, zihninde bu ideaya sahip bir marangoz tarafından yapılan bireysel sedir vardır; nihayet bu sedirin bir ressam tarafından resmedilen ya da şair tarafından betimlenen bir kopyası vardır. Marangoz, ne olduğu ve ne olması gerektiğini olabildiğince açık kılma yoluyla yaratabileceği en iyi sediri yaratmaya girişip ideayı taklit ederken, ressam ya da şair bu ya da şu sedire bakar ve bir parça ona benzeyen bir imge yaratmaya girişir, sanki tek bir yandan görünüyor ya da dinleyicini zihnine belirli bir sedirin bir boyutunu koyuyormuş gibi.

Sokrates, benzetme sanatından öğrenebileceklerimizin son derece sınırlı olduğu sonucuna varır.

"Demek ki benzetme sanatı gerçekten bir hayli uzak kalır. Her şeyi benzetebiliyorsa, bu, her şeyin küçük bir yönünü yapmasından ötürüdür, bu yön de gölgenin gölgesidir. Örneğin, ressam, bir kunduracının, bir marangozun yahut başka bir ustanın resmini yapar da, bunların sanatından anlamaz. Ama iyi bir ressamsa, öyle bir marangoz resmi yapar ki uzaktan çocuklara ve bilgisizlere gösterse kandırabilir onları; çünkü gerçek bir marangozun görünüşünü vermiştir ona."

(598b-c)

Burada çizdiği ayrım –o şeyin ne olduğunu açıklayan bir şey ideası, onun çeşitli örnekleri ve imgeleri veya taklitleri arasındaki– mağara alegorisinden tanıdık gelmelidir. Yine de önemli bir farklılık vardır ve burada ayrıntılı bir şekilde açıklamaya değer.

Heykellerin kopyalandığı mağara dışında var olan şeyler, idealara veya biçimlere karşılık gelir; heykellerin kendisi etrafımızdaki gerçek şeylere, formların birçok örneğine, -güneş ve yıldızlar, dünya ve hayvanları, insanlar, masalar ve sandalyeler- dünyanın mobilyalarına karşılık gelir. Gölgeler değişken görünüşleridir, bize görünüş biçimleri değiştikçe onlar hakkındaki düşüncelerimizi değiştiririz. Gelgelelim burada şeyler ve görünüşleri arasında değil, şeyleri ve görüntülerini birbirinden ayırır. Görünüşler -gölgeler- belirli bir bakış açısıyla ve belirli varsayımlar altında şeylerin bize nasıl göründüğüdür. Görüntüler, tasvir etmeyi amaçladıkları şeyleri taklit ederek kasıtlı olarak oluşturulmuştur. Benzetme, der Sokrates, tıpkı şeylerin ressama belirli bir anda veya belirli bir bakış açısıyla göründüğü gibi "her şeyin belirli bir yönünü yapar", "bu yön de gölgenin gölgesidir" (598b). Resmedilmiş görüntü durumunda, örneğin, ne kendisi ne de görünüşüdür. Bunun aksine, görünüşün bir kopyası, yetenekli bir sanatçı ya da zanaatkâr adına e-posta gösterisini yakalama girişimidir.

Öyleyse, görünüşlerle imgeler arasındaki fark, birinin kendiliğinden ve doğal, diğerinin de kasıtlı ve yapılmış gibi görünmesidir. Eğer görünüşler hakikatten silinirse, o halde imgeler daha bile ortaya çıkacaktır. Aslında, daha sonra Sokrates benzetmecinin kopyaladığı şeyin onlar hakkındaki popüler görüşler kadar mesele olmadığını ileri sürer: "Görüldüğü üzere, benzeteceği şey de, bilgisiz çoğunluğa adil görünen şeydir" (602b). Yine de, sözlerinde ifade edilen tereddüt uygun gözüküyor, takip eden pasajda tıpkı mahkûmların tanık olduğu gölgeler gibi benzetmeleri de "hakikatten sonra üçüncü" olarak konumlandırması gibi. Bir yandan imgeler veya taklitler arasındaki fark, diğer yandan görünüşler yeterince açık görünse de, belki de bu görünüş gerçeklerden de silinmiştir. Belki de belirgin bir farklılığın bu görünümü, ikisi arasında daha derin bir yakınlığı gizler. Belki de bu, dikkatimizi, alegoride Sokrates'in sahip olduğu, heykellerin biçimlendirdiği gölgelerin, gerçek bir şeyi taklit etmek için üretilmiş yapay ürünler olmasına dair yakınlığa çeker. Gölgeli geçit töreninin kendisinin doğal olmayıp, mahkûmlar için bir tür gölge kukla gösterisi olarak sahnelenmesi, Sokrates'in, muhatabının ya sanat

üzerine asıl tartışmada ya da alegorik mağaraya sonraki girişte derhal kavradığı yakınlıktansa, gündelik yaşamla benzetmeci sanat arasındaki daha derin bir yakınlığı ima ettiği hissini verir. Belki de bu, en azından dikkatli okurların zihninde Platon'un Sokrates'i *Devlet*'in son kitabında, diyaloğun bellibaşlı sorunlarını görünürde çözdükten sonra benzetme meselesine geri döndürmesinin başarısızlığının çözümüdür.

Platon bunu amaçlamış olsun veya olmasın üzerine düşünmeliyiz. Felsefe yazma yaklaşımının bir avantajı, okurunun katılımını davet etmesidir, sadece söylenenler hakkında değil, aynı zamanda düşünülmeyen şeyler hakkında da soruları kışkırtmasıdır. Platoncu bir diyaloğu dikkatle okumak, kendini dinleyicilerinin bir parçası olarak bulmak, Sokrates'in konuşmalarını dinlemek, belki de kesmek istemeyen veya araya girme konusunda isteksiz olan ancak her zaman üzerine düşünülmesi gereken bir şeydir. Gölgelerle temsil edilen gerçekliğin görünüşleriyle ressamlar ve şairlerin ve diğer sanatkârların yarattığı gerçekliğin taklitleri arasındaki karşılaştırmaları göz önüne aldığımızda, görünüşlerin, şeylerin bize göründüğü gibi kendilerinin de bir inşa olduğuna dikkat çeker. Etrafımızda karşılaştığımız şey, gerçekte var olan şey değil, şeyleri yorumlamamız, ayırt etme yeteneğimiz ışığında bize görünme biçimleri, ayırt etme kapasitemiz, ilgi alanlarımız ve varsayımlarımızdır. Örneğin Alex ve kankalarının sokakta karşılaştıkları yaşlı, sarhoş adam, yardıma muhtaç bir adam gibi kolayca yok edilebilecek göz zevkini bozan bir şey gibi görünebilirdi. Evsizliği veya sarhoşluğu anlamayan bir çocuğun kafası karışabilir ya da yerde hasta birini olduğunu düşünebilir. Başka biri farkına bile varmayabilir. Bazı yorumlar düzeltilebilir hatalar olarak ortaya çıkacak olsa da, bir başkası orada erkek değil de sadece çöp yığını görmüş gibi olsa da, işlerin nasıl göründüğü konusundaki gerçek farklar da değişen standartlara ve değerlere dayanabilir. Bu durumun veya herhangi bir durumun nasıl göründüğü, nasıl büyüdüğü, geçmiş deneyimleri, dünya hakkındaki düşünceleri ve neyin önemli olduğu konusundaki anlayışına bağlıdır. Bu faktörler doğası gereği belirlenmez, ancak çoğunlukla eğitim ve kültürden, politikadan, dinden veya bir terbiye hususiyetinden kaynaklanır.

Karşılaştığımız hikâyeler ve çevremizdeki dünyayı betimleyen çeşitli medyalara maruz kalmamız da önemli faktörlerdir, ancak bunların gerçek olmadığını bunun yerine taklitler veya temsiller olduklarını bilmemiz veya öğrenmemiz, onların üzerine nadiren görünüşleri açıkça veya kaçınılmaz olarak kabul ettiğimiz zaman yaptığımız gibi hikâyeler olarak kafa yorabileceğimiz, ardında bulunan anlamların ve ilgilerin üzerine kafa yorabileceğimiz anlamına gelir. Anlattığımız hikâyelerin ardındaki anlamları düşünebilme, sundukları varsayımlar hakkında sorular sorabilme, betimleme yöntemlerinden her zaman gerçeğe göre daha fazla olduğunu kavramak ve onu betimlemek için her zaman birçok yol vardır –bu yetenek görünüşe uygulandığında, sadece felsefeyi başlatan içgörüyü sağlar.

Platon'un Sokrates'in görünüşler ve taklitler ya da imgeler arasında bir karşılaştırma yapması gerektiğini öne sürdüğü şey, gerçekte aldığımızın kendisinin bir taklit olduğudur. Gerçek olarak aldığımız şey gerçekliğin kendisi değil, başka bir deyişle, çizdiğimiz bir resim veya anlamlandırmak için kendimize anlattığımız bir hikâyedir. Dahası, görünüşe göre kendilerini gösteren –mağara içinde hareket eden gölge– kasıtlı eserlerin sonucu olarak Sokrates, anlattığımız hikâyelerin ve çizdiğimiz resimlerin sadece bizim olmadığını öne sürer. Başkaları tarafından babalar, anneler, eğitimciler ve politikacılar tarafından, kaçınılmaz görünen şeylere, şeylerin oldukları hale biçimlendirirler. Aldığımız eğitimlerin bir sonucu olarak görünüşe şekil veren varsayımlar ve değerler bize sağduyulu olmaktan başka bir şey gibi görünmez.

O halde, sıradan görünüşle imgeler veya taklitler arasındaki fark, ikincisinin kasıtlı veya inşa edilmiş olması, ilkinin de doğal ve kaçınılmaz olması değil, imgeler veya taklitler durumunda yapıntı olduğunu kolayca fark etmemiz veya edebileceğimizdir. Bu fark önemlidir. Sokrates, yetenekli bir benzetmecinin gençleri ve cahilleri kandırabileceğini ve karşılaştıkları gerçek şeyi düşünmeleri konusunda bilgisiz kılabileceğini söyler. *Savunma*'sında ısrar ettiği gibi bilgi için ilk adım bilmediğin şeyi bilmektir, ki bu, taklit kendisini bizim onunla karşılaşmamızın taklidi olarak sunduğu kadarıyla gerçek görünen daha büyük bir içgörüyü sunabileceğini ileri sürer. Belki de benzetmelerin

onları deneyimleyenlerin düşüncelerini sakatlamasını önleyen bir çözüm olarak hizmet edebilecek olan bu Sokratesçi bilgeliktir. Benzetmelerle karşılaşmak, bizi görünüşe bağlayan zincirlerden kurtarmamızın bir yolunu da sunabilir; benzetmeleri inceledikçe, gerçekleri kısmen iletişim kurmak ve gerçekleri yansıtmak için nasıl çalıştıklarını araştırarak genellikle birer inşa olduklarını göremediğimiz görünüşlerin nasıl işlediğini anlamaya başlayabiliriz. Görüntülerin eleştirel incelenmesi kapasitesi görünüşlerin kendisi konusunda eleştirel bir duruşa dönüşebilir. Bu, kitleleri eğitmekten çok eğlendirmeye odaklanan benzetme sanatlarının klasik amacı değildir ve bu amaca ulaşmak için varsayımlarını yüzlerine fırlatarak izleyicilerini altüst etme riskini göze alamazlar.

Yine de sıradan deneyimi bildiren varsayımların gerçekliğine dikkat çekebilme kapasitesi nedeniyle benzetme sanatının felsefeyle yakın ilişki içinde durmasını bekleyebiliriz. Yetenekli bir benzetmeci yalnızca cahillerin aklını karıştırmamalı aynı zamanda izleyicilerinin dikkatini, varsayımlarının üstesinden gelme durumlarında göz ardı ettikleri durumlara odaklanarak eğitmek ve aydınlatmak için eğitilmelidir. Benzetmenin kandıramadığı kişiler için, olayların kendilerine görünme şekliyle taklit edilen şeylerin sunumu arasındaki karşılaştırmalar da öğretici olabilir, onların varsayımlarını altüst eden, onları mağarada sıkı tutan zincirleri gevşeten sorular ortaya çıkarır. Aslında, Sokrates'in kendisi pek çok durumda, kafamızın karışmaya eğilimli olduğu yeri aydınlatmak için insanlık durumunun belirli yanlarını taklit eden mağara alegorisi gibi imgeleri kullanmaya ihtiyaç olduğunu ima eder. Benzetmeciler, görünüşlerden elde edilen görüşlerin sınırlarına dikkat çekiyor ya da bu sınırları hatırlatıyorsa, eserleri felsefi provokasyonlar olarak işlev görebilir. Gelgelelim Sokrates kesin olarak bu konuda şüphe uyandırır, ancak görüşlerimizin sınırlarını işaret etmekten daha sık poetik benzetmelerin bizi içlerinde doğrulamaya meyilli olduğunu öne sürer. En büyük şairler ve ressamlar dahi anladıkları gerçekleri tasvir ederler ve eserleri, aslında tasvir ettikleri şey hakkında yalnızca yüzeysel bir bilgiye sahip olduklarında ve gerçekte çok az öğrettikleri zaman bu gerçeklere dair içgörü sağlarlar.

Sokrates, tragedya şairlerinin eserlerinde konuştukları şeyler hakkında gerçek içgörüleri olup olmadığını düşünerek benzetme araştırmasına devam eder. Öyleyse, aslında felsefenin arzu ettiği bilgeliğe sahip görüneceklerdir.

> "Şimdi tragedyaya ve onun babası Homeros'a dönelim. Kimine göre tragedya şairleri bütün sanatları, insanların iyi ve kötü taraflarını, hatta Tanrılarla ilgili her şeyi bilirlermiş; çünkü iyi bir şairin, ele aldığı konuları iyi işleyebilmesi için ilk önce bunları bilmesi gerekirmiş, yoksa emeği boşa gidermiş tragedyada. Bakalım bunu söyleyenler, taklitçi olmakla kalan sanatçılara düşüp aldanmadılar mı, eserlerine bakarken bunların gerçekten üç derece uzak olduğu, gerçeği bilmeden bunları yapılabileceği kaçmadı mı gözlerinden? Çünkü bu şairlerin yarattığı birer gölgedir olsa olsa, gerçek varlıklar değil. Bakalım sağlam bir taraf var mı bu adamların söylediğinde. İyi şairler, çoğu insanın, ne iyi söylemiş dediği şeyleri bakalım biliyorlar mı gerçekten?"
>
> (598e-599a)

Sokrates ve muhatapları, eğer biri hem bir şeyler yapıp hem de bir kopyasını yapıp o şeyi taklit edebilseydi, o şeyin kendisini yapmanın daha onur verici olacağına karar verir. Aynı şekilde, büyük işler yapmak, onları bir şiirle tasvir etmekten, doktorların çalışmalarını betimlemekten ziyade insanları iyileştirmek ve başkalarının yönetimini hesaba katmak yerine önderlik etmekten daha iyi olacaktır. Homeros böyle bir şey yapmamıştır. Öyleyse, tarif ettiği sanatları anlamadığı, sadece görünüşlerini nasıl taklit edeceği açıktır.

> "Şair de herhalde ele aldığı sanata, kelimeler ve cümlelerle uygun renkler veriyor, aslını bilmediği şeyin öyle bir benzerini yapıyor ki, onun gibi yalnız kelimelerden anlayan kimseler, ölçüye, ritme, düzene kapılarak, şairin kunduracılığı da, savaş sanatını da tam olduğu gibi verdiğini sanıyorlar. Sözlerini öyle süslüyor ki sürüklüyor insanları. Şairlerin söylediğini şiirin renklerinden sıyırıp da yalın söze çevirdin mi ne hale gelir bilirsin; denemişsindir sen de bunu."
> "Gerçekten de, denedim." dedi.
> "Değil mi ki onlar" dedim, "genç oğlanların yüzlerine benzer, ancak gençlik onları terk ettiğinde görünüşlerinin başına gelen şey konusunda adil olmayan bir biçimde?"
> "Kesinlikle" dedi.

"Şimdi gelin, bunu düşünün. Gölge yapan kişi, benzetmeci diyelim, bir şeyin ne olduğunu değil neye benzediğini anlar. Öyle değil mi?"
"Evet."

(601a-c)

Sokrates, Homeros ve diğer büyük tregadyacılarla ilgili olarak bir ikilem ortaya koyar: Ya eserlerinde ele aldıkları konuları anlıyorlardır ya da bilgisizleri kandırabilecek gibi görünen şeyleri söyleyerek düpedüz o konuların görünüşlerini taklit ediyorlardır. Örneğin, Homeros tıbbi tavsiye veren bir doktoru anlatırsa, Sokrates bunun işitildiği gibi olup olmadığını ya da daha çok insanların bir doktorun söyleyebileceğini düşündüğü şey gibi gelip gelmediğini soracaktır. Homeros ve Hesiodos gerçekten harika şeyler başarabilseydi ya da insanları eğitip onları gerçekten daha iyi hale getirebilseydiler, der Sokrates, yurttaşları da zamanlarını seyahat ederek ve şiirlerini okumaya harcamak yerine, bunu yapmaya zorlarlardı. Homeros'un, politikacılar ve generaller gibi liderleri tasvir etme becerisi politika ve savaş sanatının gerçek bir anlayışını yeniden yansıtacak olsaydı, der Sokrates, Homeros'un liderlik edeceğini, gerçekte kentler kuracağını ya da savaşa gireceğini beklemeliydik. Ancak öyle bir şey yapmadı, ordulara ve kentlere önderlik etmedi, dahası, hiçbir şey icat etmedi, kimseyi eğitmedi, bu yollardan hiçbirinde kendisinin bilge olmadığını, ancak kendisi gibi bilgi sahibi olmayanları ikna edici bir şekilde konuşma becerisine sahip olduğunu ileri sürdü. Elbette Kubrick gibi büyük film yönetmenleri de general olabilir. Yıllarca üzerine çalıştığı nihai Napolyon destanını gösterememe konusundaki meşhur başarısızlığına rağmen Stanley Kubrick, kesinlikle birliklere komuta ettiği, savaşları kazandığı mecazi bir savaşa girdi ve sonuç olarak şaşırtıcı sanat eserleri icra etti.

## SANATIN POTANSİYELİ

Sokrates'in muhatapları arasında hiç kimse bundan söz etmez, ancak bu önerinin –eğer gerçekten bilgiye sahiplerse, yazarlardan ve fikirlerinden ziyade lider ve eğitimci olmalılar– mağara alegorisiyle bağlantılı olarak geliştirilen bir öneriye benzer olduğunu düşünmeliyiz. Sokrates, mağaradan kaçan ve şeylerin

kitlelere göründüğünden ziyade gerçekte olduğu gibi düşünmeyi öğrenen gerçek filozofun mağaraya dönmeye, eğitim vermeye ve liderlik etmeye zorlanması gerektiğini savunur. Filozoflar söz konusu olduğunda çoklukların kendilerini yanlış anlamalarına veya içgüdülerinin saçma olduğunu düşünmelerine neden olan düşüncelerini uygulamaya koyma konusundaki yetersizlikleri veya isteksizlikleridir. Şairlere gelince, aynı yetersizlik filozofa başarılarının anlamsız olduğunu gösteriyor. Bu sonuç, büyük işler yapmanın onları tarif etmekten daha iyi olduğu varsayımına dayanmaktadır. Kanıt olarak Sokrates, en büyük şerefin hareket edenlere tahakkuk ettiği gerçeğine işaret eder. Açıkça görülmeyen şey, büyük eserler üretmenin kendisinin büyük bir iş olup olmadığı, aslında en büyük Yunan şairlerine ve kendi çağımızdaki büyük yazarlara, sanatçılara, aktörlere ve yaratıcılara verilen övgüyü hak etmektir. Aynı zamanda bu övgünün yanlış olabileceğine işaret eder, öyle ki, şairleri ve benzetmecileri yanlış türden şeyler için överiz, izleyicilere gerçek fayda sağlamak yerine ve onları eğitmek ve geliştirmek yerine, popüler oldukları için överiz.

Sokrates, ressamlar ve şairlerin bilgi eksikliği içinde olduğu sonucunu desteklemek için bilhassa yetenekli bireylerin tasvirlerine odaklanır: Ayakkabıcılar, marangozlar, doktorlar ve diğer bilirkişiler. Tasvir ettikleri konuları bilmediklerini göstermek için bir ayakkabıcı portresini yapan birinin ayakkabı yapmak için gereken şeyin ne olduğunu ya da birinin Homeros gibi liderinin eylemlerini canlandırması için nasıl önderlik yapılacağını bilip bilmediğini sorar. Benzetmecilerin ele aldığı konuyu bilip bilmediği sorusunu ortaya koyma konusunda tuhaf bir şey vardır; çünkü elbette bir generalin şiir okumasını ya da ayakkabı tamircisinin resim yapmasını beklemiyoruz. Bunun yerine sormamız gereken benzetmecilerin tasvir edilen konuyla ilgili bilgelikten farklı bir tasvirde yer alan bir bilgeliğin olup olmadığına, kendilerine özgü farklı kavrayışlara sahip olup olmadıklarıdır. Kuşkusuz, benzetme için şeyleri orijinallerine çok benzeyecek şekilde betimlemek için beceri gereklidir. "Eğer iyi bir ressamsa" der Sokrates, "öyle bir marangoz resmi yapar ki uzaktan çocuklara ve bilgisizlere gösterse kandırabilir onları" (598c). Gelgelelim, burada söz konusu olan benzetmecinin sadece bilgisizi kandırabilmesi değil, öğretilebilir

olanı öğretip öğretemeyeceği, benzetmecinin eserlerinde iletilen kendi görüşlerine sahip olup olmadığıdır.

Taklitçinin bu eleştirisi, sinemanın ilk yıllarında, filmin yine de bir sanat biçimi olabileceği fikrini belli eleştirilen itiraz ettiğinde, film yapımcılarına karşı getirilen türden bir eleştiriye çarpıcı bir benzerlik göstermektedir. Filmcilerin ürettiği bir makineyi kullanarak sadece mekanik olarak gerçekliği kaydettiğini ve "sanatçılar" olarak buna hiçbir şey katmadıklarını söylediler. Kayıt, dramatize edilmiş ve kasıtlı olarak sahnelenmiş bir şey olsa bile gerçek sanat o zaman tiyatroya ait olmalı ve kamera sahnelenmiş prodüksiyonu kopyaladığından, yapımcının sözde "sanat"ı ikincildi. Saygın bir sanat eleştirmeni ve sinemayı özgün bir sanat formu olarak kabul eden ilklerden biri olan Rudolph Arnheim, itirazları güçlü bir şekilde cevaplamıştır.

Her şeyden önce filmin sadece gerçeği yeniden üretmediğine işaret etmiştir. Temsili bir ortam olarak bir takım yapısal sınırlamaları vardır. Sinematik görüntü iki boyutludur ve düzdür ve bir manzara veya yüzün aynı büyüklükteki ekranı doldurabilmesi koşuluyla görüntü için gerçek bir ölçek ya da boyut hissi yoktur. Zamanın kendisi bile uzayabilir veya hız alabilir ve mesafeler düzenleme yoluyla çıkarılabilir. Film sektörünün ilk yıllarında en azından gerçekliğin karmaşıklığını görsel yönlerine indirgemiş ve hatta rengi ortadan kaldırmıştır. Dahası, bilhassa film sektörünün ilk günlerinde görüntünün iyi pozlanması büyük ve güçlü bir ışıklandırma gerektiriyordu, ışığın düzenlenme şekli de nihai ürün için muazzam bir farklılık yaratmıştı (ve hâlâ da yaratmaktadır). Bu kısıtlamalar göz önüne alındığında sinemacı ilgilendiği doğal veya aşamalı gerçekliğin sadece bu yönlerini yakalamakta seçici olmalı ve onu en uygun perspektiften nasıl sunacağına karar vermelidir. Film yapımcısı tarafından yaratıcılık talep eden kesinlikle ortamın sınırlılıkları olduğunu, onun tasvir ettiği "nesnelere dair bir hisse sahip olması"nı –ki bu his onun en iyi ya da en karakteristik görüşü nasıl aktaracağını belirlemesine izin verir– gerektirdiğini iddia eder. Doğrudan vurulabilen, yalnızca bir kare göstererek veya bir üst köşede ortalanmış yüksek bir konumdan, üç tarafı görünür ve üçü gizli bir nesne olarak ortaya koyan bir cisim örneğini sunmaktadır. Aslında derinliğin

azaltılması çerçevenin perspektifinin hareketli dönüşümleriyle birleşimi –bu "hoşa giden bir gerçeklik unsuru" (Arnheim, *Sanat Olarak Sinema*, s. 54)– sinemacının kaydettiği gerçekliğin seçici öğelerini kasıtlı olarak gizlemesini ve göstermesini sağlar. Bir kamera hareketi bizi şaşırtabilir, bir kare olarak gördüğümüz şeyin bir küpe dönüştüğünü gösterebilir. En zengin sinematik imgenin gerçeği daha zengin bir şekilde ortaya çıkarmak için sinemanın sınırlarını kullananlar olduğunu tartışır.

Sokrates benzetmeciye dair şunu söyler: Taklit ettiği şey, şeylerin ne olduğu değil nasıl göründüğüdür ve o, sedir örneğini farklı olarak resmeder ki, ister önden ister arkadan ya da başka bir perspektiften gözlemleyin o aynı sedirdir. Sedirin bu perspektiflerden tümüyle farklı görünmesi olgusuna rağmen, hakikatte o kendisinde hiç de farklılaşmayan tek bir şeydir. Benzetmeci, sedirin yönlerini ayrı ayrı oluştururken gerçekte ne olduğuna değil nasıl göründüğüne bakmaktadır. "Demek ki" diye iddia eder, "benzetme sanatı gerçekten bir hayli uzak kalır. Her şeyi benzetebiliyorsa, bu, her şeyin küçük bir yönünü yapmasından ötürüdür; bu yön de gölgenin gölgesidir" (598b), hiçbir biçimde gerçek şey değil, sadece görüneni ya da görünüşü, sadece bütünü maskeleyen kısmıdır. Bu bakımdan, bir seferde yalnızca bir tarafımıza ya da göze çarpan özelliğe sahip olan çevremizdeki şeylerin sadece yönleriyle karşılaşabileceğimiz sıradan deneyimlerden farklı değildir. Örneğin tam kişi şöyle dursun tam küpü asla görmeyiz, hatta bizim bildiğimiz ve umursadıklarımızı bile. Bizler, bölük pörçük şeyleri, belirli bir anda yalnızca bu ya da şu yönü deneyimleriz.

Oysa bir şeyleri bilmek, tam da onlara dair bir şeyler bilmektir: Onları tamamen bize sunuldukları açılardan tanımayız. Küpün, tamamını aynı anda göremediğimiz birçok tarafı vardır. Küpü bilmek, bunu bilmek demektir. Bir insan, hiç göremeyeceğimiz kadar çok özelliğe sahiptir; zira yeni ve öngörülemeyen durumlara karşılık olarak karakterlerinin veya kapasitelerinin hangi yönlerinin ortaya çıkacağını bilemeyiz. Aynı zamanda, Arnheim'ın belirttiği gibi ressam ya da fotoğrafçı ya da sinemacı olsun düşünen bir sanatçı bir nesneyi daha fazla ve tam olarak ortaya koyan, her şeyi doğrudan göstermeyen, ancak neyin gizli

olduğunu açıkça gösteren perspektifleri seçebilir. Aynı şekilde, bir hikâye anlatıcısı ya da şair de kimliğinin en zengin ve en karakteristik özelliklerini kapsayabilen ve aynı zamanda gizemlerin nerede kaldığını açıkça belirten bir insanı betimlemeyi seçebilir. Sokrates'in görmezden geldiği gibi görünen şey –ancak Platon muhtemelen sözlerinin özenli okuruna önermek anlamına gelir– şeylerin karmaşık yönlerini veya görünüşlerini birleştiren şeylerin "tek" gerçeği, yaratıcı ve düşünceli bir şekilde seçilmiş bir "her şeyin belirli bir kısmı" sadece gölge veya perspektifinin sunumuyla güçlü bir şekilde içtenleştirilebilir.

Sokrates'in yetenekli zanaatkârları ressamların ve şairlerin canlandırabileceği şeylerin ana örnekleri olarak seçmesi ve bunu izleyen tartışmalar, belli konuları ikna edici bir şekilde betimleme yeteneklerinin, bu konular hakkında bilmeleri gereken her şeyi, hatta bu konuların bildiği herhangi bir şeyi bilmelerini gerektirmediğini açıkça ortaya koyuyor. Aynı zamanda "konunun ayakkabıcılık, generallik veya başka bir şey olup olmadığına bakılmaksızın ölçü, ritim ve uyuma başvurması" (601a-b) üzerine konuşabilme becerisinin üstünde özel bir yeteneği olup olmadığı sorusuna davet eder. O [şeyin], belki de, şair ya da ressamın, zanaatkâr hakkında kendisinin bilmeyip onların bildiği bir şey olup olmadığı sorusuna davet eder. Bu, bu türden bir bilgidir; Sokrates'in *Savunma*'sında yetenekli zanaatkârların sahip olmadıklarını savunduğu kendilik bilgisidir. Bir şeyi iyi bilmek –herhangi bir yapımı nasıl ustalıkla işleyebileceğini bilmek– başka açılardan usta olmalarını gerektirir. Kuşkusuz, Sokrates politikacıların ve şairlerin de aynı şeyleri söylediğini belirtir: Bilhassa şairler kendilerine özgü kavrayışları olmayan şeylere dair birçok şey söyler; ne söylediklerini anlamaya gelince dinleyicileri de en az onlar kadar yetkindir. Şiir herhangi bir beceriyi içeriyorsa, bu, diğer sanatkârlarınkinden farklı bir beceridir. Nitekim bu, beceriyle ilgili bir mesele değil, Sokrates'in ilahi ilham ve daha modern zamanların "deha" olarak adlandırdığı mesele gibi görünmektedir.

Yetenekli bir zanaatkâr olmak, belirli bir amaca hizmet eden güvenilir bir çıktı ya da ürün üretebilmektir. Sokrates, zanaatkârla benzetmeci arasındaki farkı tam da bu gerçeği vurgulayan yollarla ele alır. Zanaatkârların yarattığı objeleri göz önüne alarak

onları kullanan, onları yapan ve onları taklit eden arasında bir ayrım yapar. Söz gelimi binici atın dizginlerini kullanır; deri işçisi dizginleri yapar; ressam resmini yapar; şair de betimler. Dizgin hakkında gerçek bilgiye sahip olan binicidir, hem ne olduğu hem de ne olması gerektiğini bilir, çünkü binici dizginin kullanım biçimlerini ve bu kullanımlara iyi hizmet etmenin nasıl bir şey olduğunu bilir. Deri işçisi binicinin talimatlarını takip eder ve binicinin şartlarına göre dizginlik yapar, becerisi, binicinin ihtiyaçlarını güvenilir bir şekilde karşılayabilme yeteneğinden oluşur. Benzetmecinin, aksine, ne yaptığını veya nasıl yaptığını bilmesine gerek yoktur, ancak yalnızca neye benzediğini veya bilmeyenlere nasıl göründüğünü bilmesi gerekir. Sokrates'in belirttiği gibi şair, "bilmez; ancak, durumu kendine ait olan ve yalnızca konuşmaları gözlemleyen, çok iyi konuşabilen erkeklere görünecek şekilde benzetir" (601a). Bu ayrım, bilhassa kahramanlarının uyguladıklarıyla tam olarak ne yaptıklarını betimleyen Homeros gibi bir şair söz konusu olduğunda bir şekilde sorgulanabilir. Bazı durumlarda, en azından işin ehli olanlar, benzetmecinin konularını nasıl betimlediğini algıladığı konusunda hemfikir olabilirler. Daha da önemlisi şairlerin genellikle oldukça iyi yaptıkları şey, işlerin ne olduğu ve olması gerektiği konusunda bir kavrayışın ötesine geçen, onları iyi kullanmanın amaçlarını aydınlatmaktır. Homeros, kahramanının kılıcını anlattığında kahramanın kılıcı kendisinin yapıp yapmadığı veya beceriyle kullanıp kullanmadığı o kadar da önemli değildir, ancak, kahramanın neden onu yaptığı gibi kullandığı ve eylemlerinin sonucunun etkilenen herkes için ne anlama geldiği büyük önem taşır. Yetenekli savaşçılar her zaman bilge değildir, düşünceli bir şair de aptalca amaçlarını açık edebilir. Bir sonraki örneği ele almak gerekirse tragedya şairi Sophokles hem savaştaki becerilerden hem de Oedipus'un sahip olduğu iktidardaki bilgelikten yoksun olabilir, ancak yine de trajedilerinin amacı, büyük ve güçlü olanların bile bilmediklerini bilemeyeceğini ve onların çöküşüne yol açacağını ortaya koymaktır.

Kullanıcılarla üreticiler arasındaki ayrımı bir de poetik benzetmelerin kendilerine uygularsak, onların bir amaç için yaratılmasının ne olduğunu sorabiliriz. Buna cevap vermek için doğru kullanıcının kim olduğunu, hangisinin uygun kullanımını

belirleyebileceğini düşünmemiz gerekir. Bu çok fazla fark yaratır ve Sokrates'in tartışmalarının çoğu, eğer bu tür yaratımların kullanıcısını onlardan zevk alanlar veya onları kullananlar olarak görürsek ne tür bir fark yarattığını göstermeye yöneliktir. Sıradan izleyici kitlesinin bakış açısından poetik bir işi değerli kılan şey, haz ya da eğlence vermesidir. Sıradan izleyici eğlenmeyi sever, sıkılmayı tercih etmez. Sokrates de bir dizi benzetmecinin eserlerinin kesinlikle bu amacı gerçekleştirdiğini itiraf etmektedir. Politikacı açısından poetik çalışmaların esası, tersine, izleyicilerini şehrin çıkarlarına hizmet edecek şekillerde etkilemesidir. Dahası, *Devlet*'in genel amacı, şehrin ve yurttaşlarının çıkarlarının çakıştığını göstermek –şehrin en iyi ve yurttaşlarının iyi yaşadıklarında ve adil olduklarında en mutlu olduğunu göstermektir. O halde siyasal açıdan poetik sanatın amacı yurttaşlarının karakterini eğitmek ve geliştirmek olmalıdır.

Gelgelelim, bu amaç tek başına yeteneğin başarabileceği bir amaç değildir. *Sokrates'in Savunması*'nın başında Sokrates bir erkekle oğullarını yetiştirme meselesini konuştuğunu söyler. "Oğulların tay ve buzağı olsaydı" diye sorar,

> "onları yetiştirmek ve doğalarına göre en iyi hale getirmek üzere bir bakıcı tutar maaşa bağlardık. Bu bakıcı bir seyis ya da bir çiftçi olurdu. Ama çocukların insan olduklarına göre, onlara bakmak için kimi tutmayı düşünüyorsun? İnsanlara ve yurttaşlara özgü erdemin bilgisine kim sahip olabilir? Oğulların olduğuna göre bu konuyu düşünmüş olman gerekir. Herhangi birini buldun mu yoksa bulamadın mı?"*
>
> (20a-b)

Biri var, cevap veren, kendi kendini ilan eden bilge bir adam ya da zaten "düşük" bir fiyatla kiralamış olduğu genç erkekleri iyileştirmeyi vaat eden bir "sofist." Ahlaki eğitimin atları eğitmeye benzer olduğu fikri acımasız gelebilir; gelgelelim bir hafta sonu tatilinde çocuklara evliliklerini veya yaşam tarzlarını sağaltmaya söz veren terapistlerin ve kendi kendine yardım gurusunun popülaritesini karşılaştırın. Aynı zamanda, Bakanlığa ahlaksızlık

* *Sokrates'in Savunması*, Çev. Ari Çokona, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2018.

ve suçluluk sorununa teknik bir çözüm önerebileceklerine söz veren *Otomatik Portakal*'dan bilim insanlarını da düşünebiliriz.

Sokrates, Platon'un birçok çalışması boyunca bu iddiaları sorgulamaya çağırmaktadır; eğitimin, eğitimli olanlar için ciddi ve sürekli bir girişim gerektirdiğini göstererek ve bilgelik ve erdeme sahip bir üne sahip olan büyük erkeklerin bile kendileri gibi çocukları yetiştirmekte başarısız olduklarına dikkat çeker. Homeros'un kendisinin, sevdiklerini geliştirmek konusunda hiçbir üne sahip olmadığı hatırlatması, aynı şeyin şairler için de geçerli olduğunu gösterir. Sahip olabildikleri bilgelik ya da yetenek ne olursa olsun, hedeflerine eksiksiz erişebilecekleri bir şey değildir, hatta bu hedefler şair için açık olsa da, ki şair anlaşılır biçimde, çoğunluğa hitap eden eserler ve hakikatleri aktaran eserler yaratmanın göreli önemi konusunda kararsız olabilir.

Sokrates'in önerdiği eğitim at eğitimi veya başka herhangi bir zanaat gibi değildir; amaçlanan sonucu her zaman veya genellikle üreten bir beceri değildir. Bu, eğitimcinin şair, sofist veya filozof olup olmadığıdır. Eğitimci en iyi şekilde öğrenme koşullarını oluşturabilir ancak bunun garantisi yoktur. Gerçek öğrenme içseldir ve bilgiyi dayatma veya verme meselesi değildir. Öğrencinin ciddiye alması için istekli olması gerekir. Eğitimci, diyebiliriz ki, sadece soruları ortaya koyar ve öğrencinin cevapları önermek için çaba göstermesi gerekir. O halde, cevaplarının anlamlarının ne olduğuna dair bir fikir verdiğinin ışığında inançlarını ve eylemlerini gözden geçirebilmeli ve buna istekli olmalıdır.

Sokrates sık sık kendileri için ortaya attığı endişelerini ciddiye almayanlarla konuşur veya tekrar tekrar konuşmaları kendi fikirlerini destekleyecek yönlerde çevirmeye çalışır. Örneğin, Menon, kendisinden sonra gelen diyalogda Sokrates'e erdemin öğretilip öğretilemeyeceğini sorar. Soruşturmaya göre erdemle kastettiği şeyin, onlara varlıklarını, şereflerini ve güçlerini veren varlıklı ve güçlü sahip olduğu nitelikler olduğu açıktır. İstediği şey, ona kim olduğunu aslında değiştirmeden, böyle şeyler elde etmek için neler yapabileceğini söylemesidir. Onun gibi bir insan için erdem ancak şans meselesi ya da tanrıların armağanı olarak ortaya çıkabilir. Çaba göstermeden, karakterini, itibarını ve düşüncelerini doğrultmaya istekli olmadan asla gerçek ve an-

lamlı bir değişim gerçekleştirmeyeceğini görmek için Sokrates'in çabalarını sürekli olarak ona öncülük etmesi adına geriye çeker. Gerçek gelişim, sadece yetkin bir öğretmeni değil aynı zamanda etkileşimleriyle mümkün kılınan içgörülere direnmeyen istekli bir öğrenciyi de gerektirir.

Aynı şey açıkça pedagojik liyakat hikâyelerinin sahip olabileceği tüm diğer şeyler için de geçerlidir. Bu sadece hikâye veya hikâye anlatıcılığı meselesi değil, aynı zamanda izleyicilerinin ne sunduklarını alma biçimidir. Yorumlar ve vurgu, bir hikâyenin izleyicisinin eğilimlerine dayanarak geniş ölçüde farklılık gösterebilir. Bunu örneğin *İncil*'i güçlü bir şekilde severek cezaevindeki Papazı etkileyen Alex örneğinde açık bir şekilde görürüz. Kurbanlarına sempati duymak yerine kendisini failleriyle özdeşleştirerek sadece kan dondurucu ve seksi parçaları sevdiğini görürüz. Onu hapishane kütüphanesinde otururken görürüz, önünde büyük bir *İncil* vardır, mest olmuş bir haldedir, belirgin dindarlıkla ağzından tane tane kelimeler dökülürken, yüzünden güzel bir bakış atar. Çerçeve daha sonra Alex'in düşlerine kayar, haçını taşıyan İsa'nın görünmeyen bir adam tarafından "oraya git!" diye kendisine bağırmasıyla arkadan kırbaçlandığını veren bir görüntüdür. Mesih'in çilesiyle özdeşleştiğini, hapishanedeki görevinin kendisinde pişmanlık hissettirdiğini tahmin edebiliriz. Ardından kamera Alex'in bir Roma komutanı kostümü giymiş olarak, kırbaçla süslendiğini göstermeye karar verir ve kendisini hevesli bir sesle anlattığını duyarız: "Ve kendimi yardım ederken, hatta vurma ve çiviyle delme işlerini üstleniyor görebiliyordum. Roma modasına uygun giyinmiş olarak." İsraillilerin yanında savaşmayı, "İbrani şarabı" içmeyi ve daha sonra cariyelerle sevişmeyi hayal eder. Bize, *İncil*'in son bölümündeki sıkıcı ve vaiz bölümlerinden şikâyetçi olduğunu söyler. Hikâyeler açık bir şekilde, seçici bir şekilde alınabilir ve hiçbir hikâye anlatıcısı kitlenin beklendiği gibi cevap vereceğini garanti edemez.

*Devlet*'teki benzetmeci sanatçılar hakkındaki tartışmaların çoğu izleyicilerini geliştirip geliştirmeme sorusu üzerinde durmaktadır. Artık sadece genç çocuk muhafızları eğiten şiir, hikâye anlatımı ve müzik türleriyle ilgilenmeyen Sokrates, benzetme sanatlarının kendilerine maruz kalanlar üzerindeki etkilerini araş-

tırır. Eğitim konusundaki önceki açıklamalarında araştırılanlara dayanarak gündeme getirdiği kaygılar önemlidir ve kolay kolay göz ardı edilmemesi gerekir. Aynı zamanda, makul bir şekilde ele alınabilecek içsel zorlukları belirledikleri için, tüm girişimin değersizliğini göstermezler. Başka bir deyişle, poetik benzetme değerine yönelik ciddi bir savunmanın, her durumda olmasa da en azından bazılarında, üstesinden gelebilecek derecede yetenekli olduğunu göstermesi gerekeceğini belirtiyorlar. Önceden dokunulanlarla bir araya toplanan bu zorlukların kısa bir özeti, Sokrates'in en azından bazı canlı örneklerinde benzetmenin kendisini kurtarmayı nasıl başarabileceğine ilişkin olarak bıraktığı bazı ipuçlarını takip etmenin yolunu hazırlayacaktır.

Sokrates'in kaygıları benzetme sanatlarının çıkarlarına hizmet edenlerle ilgilidir. Eserlerin cazip olması konu değildir; Sokrates, önceki tartışmasında benzetmeci şairin "çocukların, çocuk eğitenlerin ve çoğu insanların daha hoşuna gittiği"ni söyler (397d). Böyle bir sanatçının büyük övgü hak ettiğini, ancak yine de yurttaşlarının sanatın eğitim etkisiyle daha az ilgilendiği başka bir şehre gönderilmesi gerektiğini ileri sürer. Bu tür çalışmaların neden sevindirici olduğuyla ilgili bir açıklama yapar. Tabiatlarımızdaki akıl yürütme kapasitemizden daha düşük bir şey onların ilgisini çekmektedir. İnsanlar kendilerine doğal olarak neyin cazip geldiğine direnmek için hareket tarzlarını yansıtabilirler. Yine de, arzularımız kontrol altında tutulmalı, uygunsuz davranışlarda bulunmamıza neden olacakları yerde direnilmelidir. Eğilimleri ve kararları arasındaki ruhun içindeki gerginlik, özellikle sanat tarafından etkili bir şekilde tasvir edilemeyecek bir şeydir; zira tam olarak ruhtaki bir gerilimdir. Arzuları, hikâyeleri, şarkıları ve resimleri aşan birini tasvir etmek için öncelikle o kişinin arzu tarafından alaşağı edildiğini resmetmek gerekir: Seks düşkünlüğü, öfkeye karşı koyamamak ve başkalarının talihsizliklerine gülmek. Ancak o zaman bu dürtülere direnen bu karakteri etkili bir şekilde canlandırabilirler. Arzulara ilk başta karşı koyamadan direnenlerin tasviri, heyecan ve coşku eksikliğidir. Arzuların kasten üstesinden gelen karakterlerden ziyade, kayıtsız ve umursamaz görünürler. Bunların tasviri, seyircilerin gururuna, şehvetlerine ve kendilerine acımalarına hitap ederek ilk heyecanlı seyircileri verdi.

Sokrates, tragedya şiirinin kendine acımaya başvurma biçimiyle ilgili olarak şöyle der:

> Felakete uğrayınca zorla tutmaya çalıştığımız neydi içimizde? Gözyaşı dökmek, dilediği gibi inlemek, acıdan bağırmak isteyen yanımız değil mi? İşte yaradılışımızdan bu isteklere çevrili yanımızı doyurmak ister şairler. En iyi yanımıza gelince, akıl ve gelenek bizi tutmazsa, gözyaşları karşısında yumuşar, başkalarının felaketine ağlamayı ayıp saymayarak kendimizi acıma duygularına bırakır, alkışlamayı küçüklük saymaz, tersine iyi bir insanın buna ağlaması gerektiğine, bu şiirden aldığı zevkin faydalı bir zevk olduğuna, bütün şiiri atmakla bu zevkten yoksun kalacağına inanır. Bence çok azdır onun gibi düşünen adamlar; onlara göre başkalarının duyguları bizim de duygularımız olabilir; çünkü duyarlığımızı başkalarının dertlerine göre ayarlamışızdır, kendimiz için dizginlediğimiz acıları başkaları için dizginleyemeyiz.
>
> (606a-b)

Bu tür tasvirler belirgin heyecanlar yaratır ve gerçek hayatta olabileceği gibi onlara karşı koymayız; çünkü duyguları bir hikâyeden bir karakterle ilişkilendiririz. Gelgelelim, algılayamadığımız şey bu dürtüyü memnuniyetle karşılamanın kendi karakterimiz üzerinde bir etkiye sahip olmasıdır. Kendine acıma, şehvet veya öfkeyi arzulama alışkanlıkları geliştiririz, aksi takdirde uygunsuz olduğunu düşünürüz. Bu argüman Freudcuların bilinçli olmayan dürtülere hitap ettiklerini iddia eden sanatların bazı ifadeleriyle çarpıcı bir benzerlik taşıdığını gösteriyor. Bilhassa *Otomatik Portakal* çoğumuzda gizli olan anti-sosyal eğilimleri karşılamak için Alex'in önlenemez şiddetinin bulunduğu bu ışıkta ele alınmıştır. Farklılık, Freudcu tanımların bu tür dürtülerin sağlıklı olmalarına dair tatmin edici bir memnuniyet elde etmeleridir, zira tatmin edilmeyen dürtüler öngörülemeyen yollardan geri döner. Sokrates, tersine, durumları okuma alışkanlıklarını arzularının ışığında geliştirerek haz duymanın bize zarar verdiğini öne sürer. Örneğin, heteroseksüel, erkek odaklı pornografinin düzenli tüketiminin izleyicileri kadınları seks objesi olarak yorumlama olasılıklarını arttırdığı düşünülmektedir. Bu durumda, görüntü, erkek tüketicilerin –gündelik yaşamda karşılaştıkları kadınları değerlendirmeyi öğrenmeleri açısından– erkek arzusuna hitap etmenin idealini yaratır.

Elbette, bu, Alex için doğru gibidir. "Ludovico Tekniği" denilen tekniğin etkisi daha önce şehvet hissettiği yerde iğrenme hissetmesini şart koşarken, doğal olarak veya kendiliğinden kendi özgün arzularıyla gelmiş olması pek mümkün değildir. Daha ziyade, etrafındaki her görüntü ve örnek tarafından şartlandırılmış gibi görünmektedir. Erotik ve pornografik görüntüler dünyasında bir hayli boldur ve onun ve akranlarının üzerindeki etkisi şöyle gibi görünüyor: Genç bir kadınla, onu vahşi bir şekilde "eski içeri-dışarı içeri-dışarı" için bir aday olarak düşünmeksizin göremezler ve bu, kadın onu istediğini ya da istemediğini söylese de böyledir. Onları düşündüğü şekliyle kadınlar, arzularını bastırmaya ve cinsel olarak yönetmeye davet ederek, manipüle edilecek ya da yatıştırılacak anne figürleri ya da erotik nesneler olarak belirirler.

Örneğin, sayısız kedisiyle birlikte yalnız yaşayan öldürdüğü kadının evindekiler gibi, hemen hemen tüm iç mekânların duvarlarında görünen görüntülerin doğasını ele alalım. Beklenmedik cinayet silahına dönüşen büyük, fallik bir heykel dışında –kadın ona dokunmamasını ister, çünkü önemli bir sanat eseridir– duvardaki resimlerin hepsi kadındır, kışkırtıcı bir şekilde yüksek derecede seksi ve uyarılmış bir beden sergilemek için poz verirler, ancak daha belirgin bir şekilde izleyiciye kötü niyetle bakmaya özendirecek yüzlerle doğrudan bakarlar. Bu yüzlerdeki bakış tam da pornografik görüntülerde olduğu gibi şehvetli göze davet gibi görünür. Silinmiş bireyselliklerin yüzleridir. Daha önce fark ettiğimiz gibi, bir yüzü görmek, sadece bir nesneyi görmek değil, aynı zamanda o yüzün gördüğünü görmek ve (kişinin) kendinin görüldüğünü görmektir. Bu yüzlerin adeta görüp ısrarla talep ettikleri şey, onlara bakanın uyarılmasıdır. Tam olarak bir arzu nesnesi olarak alınmayı arzu eden arzunun bakışıdır. İzleyicilerini onları yüz olarak değil, başka bir deyişle arzulanan bir beden olarak görmeye davet ederler. İzleyicisinin nesneleştirici bakışına meydan okuyan bir bakış değil, izleyicisini şehvetle bakmaya çağırır. Bunun gibi görüntülerle çevrili Alex ve kankalarının kadınları genel olarak bu ışıkta görme alışkanlığını geliştirmeleri şaşırtıcı değildir.

O halde Platon'un benzetmeci sanat eserleri konusundaki öncelikli endişesi, bize, yapmamamız gereken şeyleri hissetme-

mize, bilhassa, kararlarını değerlendirmelerini "iyi bir kişi"nin veya kararlarının nasıl değerlendirildiğiyle uyuşmayan davranış biçimlerine sempati duymaya yöneltmeleridir. Benzetmeci sanatlar acıma, şehvet ve öfke hissetmemizi sağlar ve böylece kendimizi acıtan, şehvetli ve şiddetli birini taklit etmemizi şart koşar. Acil eğilimleri takip etmemizi ve bu duyguları reddettiğimiz standartların üzerine koymamızı şart koşar. Kendimizi içinde bulduğumuz durumları cinsel etkinlik, şiddet ve gözyaşı çağrısı olarak yorumlamamız için şartlandırır, başka bir yöne iterler.

Benzetmeci sanatlar aynı zamanda aynı konu hakkında çoklu zihinlere sahip olma kapasitemize, belirsizce cevap vermemize dikkat çeker. Örneğin, günlük yaşamda bizi dehşete düşürecek faaliyetler bizi heyecanlandırabilir ve uyandırabilir. Bu kesinlikle olabilir, çünkü benzetme ve günlük yaşam arasındaki ayrımın farkındayızdır. Kendimiz için ağlamıyorken ağlayan karakter için ağlarız. Düşman gördüğümüz bizi öfkelendirir ve kahramanın onun üzerinde kullandığı şiddet bizi neşelendirir. Sinemadan bir örnek almak gerekirse James Bond'un görevini tamamlamasıyla birlikte, masum görgü tanıklarına verdiği ikincil zarardan endişe etmeyiz, ona destek çıkarız, kalabalık caddelerde dikkatsizce hedefini takip etmek için süslü bir arabayı sürerken kendimizi dehşet içinde bulduğumuzda bile.

Taklitçi kurguyla gerçeklik arasındaki mesafe hem sıkıntılı olduğumuz duygulara başvurmamızı sağlar hem de bu kurgularla günlük yaşam arasında ayrım yapmamızı gerektirir. Ayrımı yapan düşünce kapasitemizdir; hissetme kapasitemiz bizi eyleme bağlar. Alex'in tedavisine yönelik yaptığımız tartışmada dikkat çektiğimiz şey doğru olanı bilmenin yeterli olmadığıdır; aynı derecede hissetmeye ihtiyacımız vardır. Kubrick, *Otomatik Portakal*'ının güçlü bir şekilde gösterdiği gibi benzetme sanatları bilişsel ve duygusal tepkilerimizi bir duruma bağlayıp bağlarını çözme gücüne sahiptir –bir şekilde düşünmemizi, bir diğerini hissetmemizi ya da salt tartışmanın çok ötesine giden yollarla duyguları iletmelerini sağlayabilirler. Belki de daha önce de önerildiği gibi benzetmelerin gerçekliğine dair bu kavrayış, tam olarak, onları duyan veya onlarla karşılaşanların düşüncelerini sakatlamalarını önleyen bir çözümdür. Onların bize yaşama epey benzer du-

rumlar sunmaları, gerçek olanla ilişkili düşünceleri ve duyguları uyararak, belki de yakın olduğumuz ya da içine gömüldüğümüz durumlarla ilişkili olarak sahip olmadığımız bir derin düşünme avantajı sağlayabilir. Bu tür çalışmaların uyandırdığı duygu ve düşünceler üzerine düşünebilir, meşru olup olmadıklarını ya da uygun şekilde geliştirilip geliştirilmediklerini düşünebiliriz.

Sokrates'in muhatapları genellikle tartıştıkları konulara çok yakındır –kendilerini inceleme altında hissederler, yargılandıklarını düşünürler ve direnirler. Aynı zamanda, felsefenin çoğu soyut ve günlük yaşamın kaygılarından kopuk hissedilir. Anlatı taklitlerinde yer alan anlamlar ve değerler üzerine düşünceler, yeniden görüşme için gerekli mesafeyi, bakım için gereken yakınlıkla birleştirme fırsatı sunar. Her zaman fazla yakınlaşma tehlikesi vardır. Sokrates'in belirttiği gibi aptalları ve çocukları kandırmayı başarabilirler ve belki de Stanley Kubrick, taklitçilerinde ilham alacağı gerçek bir riskin olduğu İngiltere'deki *Otomatik Portakal* yasağını kabul etmekte haklıydı. Yine de bu, ciddiye almaya hazırlananlara, çalışmalarını ve ortaya koydukları soruları dikkate alarak öğretecek hiçbir şeyi olmadığı anlamına gelmez. Bu tür çalışmalarla ilgili düşüncelerin, gerçeklikleriyle ilgili içgörü telafisine sahip olanlar için yararsız olduğu ve bu anlayışı daha geniş olarak uygulamayı öğrendiği anlamına gelmez. Filmler gibi benzetmeci sanat eserleri de günlük yaşam tecrübemizin bile bir inşa, nadiren kabul ettiğimiz veya üzerinde durduğumuz bir tavır ve değerlerin ürünü olduğunu hatırlatma kapasitesine sahiptir. Mağara alegorisi imgesini kullanacak olursak, benzetmeci sanat eserleri gölgelerin kendisinin bir parçası olarak gölgelerin kopyaları değil, günlük yaşam ve deneyim alanının bir parçasıdır. Yine de, bu gölgelerle ilişkili belirgin, ancak açıkça gerçek olmayan bir avantaja ve her şeye rağmen bizim inancımızı kazanma ve bize geri kalanı anlamlı kılmada başvurduğumuz varsayımlarla değerler hakkında muazzam bir şey öğretebildikleri ilgiler üzerine düşünmeye sahibiz.

Benzetmeci sanat eserleriyle ve bilhassa sinema eserleriyle olan ilişkimiz görünüşle ya da günlük yaşam tecrübesiyle olan ilişkimizden açıkça daha kötü değildir. Gölgelere bağlı halde duran Platon'un mahkûmlarından bazı yönlerden daha iyi,

bazı yönlerden daha kötü durumdayız. Daha kötüsüyüz, zira isteksiz olmamızın başlarında bizi etkiliyorlar ve en kötüleri önyargıları ve eğilimlerimiz ve ortak duyuyla ilişkili olandan başka türlü düşünmekten ve eylemde bulunmaktan alıkoyan alışkanlıkları sağlamlaştırmak için çalışabiliyorlar. Daha iyiyiz, çünkü bu imgeleri gündelik yaşamdan ayırt edebiliyoruz. Filmler, görünüşün taklitlerinde izleyiciyi görünüşün doğası ve gerçek olanla görünen şey arasındaki ayrım üzerine düşünmeye itme potansiyeline sahiptir. Eylemlerin taklitlerinde hangi eylemlerin uygun veya kabul edilebilir olduğuna ilişkin etik soruları kışkırtır. Yorumlanmaya gereksinim duyarlar, eleştirel değerlendirmeleri teşvik ederler ve yorumlama ve estetik değerlendirme için uygun standartlar üzerinde düşünmemize yol açabilirler. Gerçeklik ve görünüş, etik, sanat, yorum ve kanıtla ilgili sorular –temel felsefenin geleneksel temalarına bağlı sorular– doğal olarak sinemayla ilgili olarak ortaya çıkar ve bazı sorular kasıtlı olarak bu soruları ortaya çıkarır.

Kubrick'in düşüncesini ve felsefi soruları ortaya koyma biçimini ele alalım. *Otomatik Portakal* Ludovico tedavisini özgürlüğü ortadan kaldıran bir şey olarak sunarak, özgürlüğün varlığı ve özgür olmanın ne demek olduğu sorusunu doğrudan ortaya koymaktadır. Tıpkı Alex'in estetik ultra-şiddetle anti-sosyal ihlallerine destek vermemesi gibi, devletin özgür iradeyi desteklemesinin ya da dayatmasının her zaman yanlış olduğu konusunda ısrar etmiyor; daha ziyade Alex'in tedaviden önce bile yararlandığı sözde özgürlüğün aslında bir yanılsama olduğunu öne sürüyor. Alex'in tasvirini anlamamız için ihtiyaç duyduğumuz özgürlük kavramı modern hassasiyetler için çok açık görünen bireysel özgürlük kavramının "hepsi ya da hiçbiri" değildir. Daha ziyade, içindeki birbiriyle yarışan dürtülerden ortaya çıkan ve ondan beslenmeyen bir seçim kapasitesi için daha karmaşık bir kavramdır, aslında Sokrates'in *Devlet*'te ana hatlarıyla ifade ettiği adalet karakterine oldukça yakın bir kavramdır. Filmin, Alex'i hikâye anlatıcısı olarak betimlemesi, bilhassa kendi gerçekliğiyle ilgili kısmi ve problemli olan bir hikâye anlatıcısı olarak nitelemesi, gerçeklikle kendi başımıza erişebildiğimiz perspektifler ve yorumlar arasındaki ilişki sorusunu ortaya koyar.

Film, hem izleyiciler üzerindeki etkisi hem de ana karakterini, Alex'i betimlemesi bakımından etik sorular ortaya koyar. Filmin Alex'i ve onun içinde bulunduğu koşulları sunması basitçe tarafsız değildir, ancak, hem karakterinin hem de faaliyetlerinin ve devletin eylemlerinin adaletinin, izleyici tarafından sorgulanabilecek ve sorgulanması gereken değerlendirmeler anlamına gelir. Film, Alex'i, kendi hikâyesini anlatır ve izleyiciyi kötü durumuna sempati duymaya davet eder şekilde tasvir eder, ancak aynı zamanda, daha önce gördüğümüz gibi izleyiciyi onayladığı bakış açısıyla ilgili zorluklarla karşı karşıya bırakmaktadır. Bu nedenle film, anlatı ve teşvik ettiği sempati için bir düzeltici sunar. En azından film, izleyicilere bu hikâye ve ahlaki çıkarımları üzerine eleştirel bir bakış açısı benimsemeye zorlamaktadır. Filmin, Platon'un *Devlet*'te edindiği kaygılarla doğrudan örtüşen bir soru olan, etkilenebilir izleyiciler üzerindeki gerçek sorusu, tarihçilerin ve sosyologların cevap vermesi gereken bir şeydir ve dolayısıyla mevcut araştırmanın kapsamı dışındadır. Gelgelelim, filmin eleştirel boyutunu görmezden gelen izleyiciler üzerinde olumsuz bir etkiye sahip olabileceğini düşünebiliriz. Gördüğümüz gibi sanat, gençleri ve eleştirmenleri kolayca yanlış yönlendirebilir; upuygun cevap benzetme sanatlarını ortadan kaldırmak ya da sansürlemek değil, izleyicileri sanat çalışmalarına verdikleri cevaplarda düşünceli olmaya ve eleştirel duyarlılığın geliştirilmesini teşvik eden çalışmaların oluşturulmasına teşvik etmektir.

*Otomatik Portakal*'dan edinilen bilgileri *Devlet*'ten edinilen bilgilerle (kısaca) bir diyaloğa sokmak, filmin gerçeklik ve özgürlük, adalet, ahlak ve sanat sorunlarına verdiği cevabın, çoğu kişinin düşündüğü kadar basit ya da belirsiz olmadığını göstermektedir.

# 5
# Adalet ve Özgürlük
## Alex'in Tedavisi

Platon'un *Devlet*'i adaletin doğasını araştırırken *Otomatik Portakal* özgür iradenin önemine odaklanır. Vurgudaki bu karşıtlık antik ve modern dünya arasındaki önemli bir farkın altını çizer. Antik düşünürler açısından toplumsal talepler bireyin eylemleri için bağlam ve haklılık sağlar. Platon'un *Devlet*'i hiçbir zaman özgürlükten söz etmez ve Yunanlar arasında, en azından, kavramın bir halkın özerkliğiyle ilgisi, uygun gördüğü gibi mutluluğun peşinden koşan bireylerin haklarından çok daha fazla ilgilidir. Yine de diyaloğun adaleti, arzular ve tutkuların düşünce tarafından yönetildiği bireysel ruhta bir tür bir uyum olarak ele alması, onunla gerçek bir özgürlüğün karakterine büyük bir içgörü kazandırır. Eski Yunanlar'ın aksine modernler toplumları yalnızca bireylerin haklarını sürdürdükleri ve korudukları ölçüde ele alır. Kubrick'in filmi, Alex'i cezaevinde kaldığı açıkça kazanılan bir suçlu haline getirerek konuyu zorlaştırır. Gelgelelim, bu, intikamını kendisini koruyamayacağı topluma salıverilmeyi hak edip etmediğini merak etmemize neden olur. Film, kapanış görüntülerinde özgürlüğün yalnızca kişinin eğilimlerine göre özgürce hareket etme yeteneğinden çok daha fazlası anlamına geldiğini ima eder.

### ADALET VE ÖZGÜRLÜĞÜN DOĞASI

Alex tedavinin ardından hapishaneden serbest bırakılır fakat artık evinde hoş karşılanmadığını anlar. Boğa yılanı ölmüştür,

bir kiracı odasını almıştır, ailesi de açıkça onlarla kalmasını istemiyordur. Gelgelelim işler neredeyse tutuklanmasına yol açan olaylarla tamamen paralel bir dizi terslikle kötüden de kötüye gider. Bir dilenciye biraz bozukluk verir, sokaklarda dövdüğü yaşlı adam olduğunu anlayacaktır. Onu tanıyan adam yaşlı berduşlardan oluşan bir kalabalığa sopalarıyla ve çantalarıyla Alex'i çiğnemeleri ve dövmeleri için çağrıda bulunur; Alex, tedavinin bir sonucu olarak kendini savunamaz. Neyse ki birkaç polis gelir ama ne yazık ki "kankalar"ı olduğu ortaya çıkar. Artık hepsi büyümüştür ve "çalışma yaşına gelen iki delikanlı için bir iş"e sahip olmalarıyla gurur duyuyorlardır. George ve Dim onu şehir dışına çıkarır, coplarıyla aptalca döverler ve bir inek teknesinde az kalsın boğarlar. Acı bir şekilde karanlık ve yağmurun içinden tökezleyerek kanlı, yara bere içinde ve yorgun bir halde kaslı bir koruma tarafından bakılan şimdi sakat yazarın olduğu bir eve gelir. Hükümetin Alex'i suça olan yeni yaklaşımının denek konusu yapmasıyla son zamanlardaki rezilliğinin bilincinde olarak Alex'i içeri alır. Eski saldırganını tanımaz, zira Alex'le en son tanıştıklarında Alex maske takıyordur. Alex, daha önce söylediği şeyi yüksek sesle küvetin içinde söylediğinde çok geçmeden kim olduğunu anlar. Şimdi, hükümete karşı politik kazanım için Alex'i sömürmeyi planlayan yazar, bunun yerine onu bir tavan odasına kilitleyerek ve "sevimli Ludwig Van"ı patlatarak intikamını almaya karar verir. Alex, her an ölecekmiş gibi hasta hisseder ve pencereden atlayarak kendisini öldürmeye karar verir, ancak yalnızca kırık kemiklerle ve vücudunun tamamen dökülmesiyle hastaneye düşmeyi becerir.

Görünüşte itaat ederek ve hapishane papazlarına kendisini sevdirip bir dindar gibi davranarak hapishanede yolunu açmayı kolaylaştırır. (Gardiyanlardan gelen rutin dövüşlere dair sadece bir işaret vardır, diğer mahkûmlara tecavüz etmeye çalışırlar ve kitapta anlatıldığı gibi cezası boyunca maruz kaldıkları ve gerçekleştirdikleri şiddet eylemleri). Daha sonra, kurbanlarının suçlarının doğrudan tek tek iadesiyle gerçekten cezalandırılır, kedilerinin önünde bir kadını öldürdüğünde girdiği pencere kadar yüksek bir pencereden sıçradığında en azından ölüm cezasında kendiliğinden yerleşmiş bir teşebbüsle sona erer. Ce-

zanın ne olduğu ve ne kadar uygun olduğu sorusu doğrudan *Otomatik Portakal*'da gündeme gelmekte ve diyaloğun "adalet nedir?" şeklindeki temel sorusuna tanıdık bir cevabın, suçlar için cezalandırılmayı ve iyi işler için ödüllendirmeyi içerdiği göz önünde bulundurulduğunda, bu *Devlet*'te de araştırılmaktadır.

Kozmolojik adalet ve ceza mefhumu ilk kez hapishane kilisesinde ortaya çıkar. Kürsüyü kavrayan Papaz, doğrucu bir öfkeyle yüzü kırmızı bir halde son derece kuşkucu ve isteksiz seyircisine ilahi adalet ve ceza temasını tanıştırır. Şimdi sunak çocuğu olan Alex, papazın yanına oturmuştur, kilisenin ön sıralarında oturan iri bir adam da ona öpücük gönderip göz kırpar, bu sırada Papaz cehennemden gelen ateşten söz eder, "insanın bildiği ateşten daha sıcak, pişman olmayan sizin gibi..." Bir mahkûm yüksek sesle geğirip diğerleri de kahkahaya boğulduğunda sözü kesilir, "gülmeyin! –Evet, yanacaksınız. Ateş topları... feryat eden bağırsaklarınızda döner... –Biliyorum, evet, biliyorum." Belki de o, erdemlilerin kurtulup günahkârların yanmasına dair olan, bu kozmolojidir, ki Papazın Ludovico tedavisi hakkındaki endişelerini kuvvetlendirir, zira tüm bunların erdemliliği, azizlerin isteyerek iyi olduğunu ve günahkârların da başka türlü olmayı isediklerini varsayar. Çaresiz olan birini cehenneme itmek ancak tapınmaya layık olmayan acımasız bir Tanrı eylemi olabilirdi. "Peder, şu herkesin konuştuğu yeni şey, şu yeni tedavi hapishaneden çıkmanı sağlıyor ve bir daha asla geri dönmemeni garanti ediyor" der Alex ve Papaz'ın ilgilenmesinin tek sebebi olmadığını düşünmediğinden emin olmak için, sadece iyi olmak istediğini söyler: "Hayatımın geri kalanının bir iyilik eylemi olmasını istiyorum" der, Papaz da "iyilik insanın içinden gelir, iyilik... seçilebilir. İnsan seçemediği zaman insan olmaktan çıkar" der. İçişleri Bakanı'nın Alex'in "tedavi"sini göstermesini takiben benzer itirazları tekrar eder:

> Çocuğun gerçek bir seçimi yok, değil mi? Kişisel çıkarlar. Fiziksel acı çekme korkusu kendisini bu grotesk öz-alçalma eylemine götürdü... Yanlış biri olmaktan çıkar. Ayrıca ahlaki bir seçim yapabilen bir yaratık olmayı da bırakır.

Seçim olmadan iyi bir cezalandırma olamaz, tıpkı iyi eylemler için ödül olamayacağı gibi.

Bazı izleyiciler Papaz'ın son sözlerinde tüm hikâyenin nihai ahlaki anlamını benimsemişlerdir, öyle ki bu özgürlük içsel bir iyiliktir ve herkesin –Tanrı ya da devletin– onu alması yanlış olacaktır. Suçluyu sınırlandırmak gerekebilir, ancak kişinin iyiliğini çeşitli teknikler yoluyla zorlamak ahlaki varlıkların seçim yapması gerektirmesi açısından ahlaki bir robot, bir çelişki yaratmaktır. Kısacası, "Otomatik Portakal" yaratmaktır. Bu, filmi, bütünüyle güçlü ve yardımsever bir Tanrı'nın bazılarının neden diğerlerine adaletsizce zarar vermesine izin vereceğini soran "kötülük problemi"ne verilen klasik tepkiyle aynı hizaya getirmek olurdu. Güç yoluyla Tanrı onu durdurabilirdi. Tanrı'nın nazik olmayı istemesi gerekir. Klasik cevap, Tanrı'nın kötülükleri durdurabildiği ve reddedebileceğidir, ancak, bu, bazılarının kötüye kullanacağı insan özgürlüğünün bir sonucudur ve özgürlük olmadan gerçek bir iyilik olamazdı. Özgürlüklerini ellerinden alın, insanlar bir kuklaya veya mükemmel kölelere dönüşürler ve yaptıkları şey ne iyi ne de kötüdür sadece asla seçmedikleri ve reddedemeyecekleri görevlerin aynısını yaparlar. Kötülük dünyasını defetmek ahlaki anlamdan yoksun bir kukla gösterisine dönüşürse şimdi kötülüğe izin vermek ve daha sonra cezalandırmak daha iyidir. Bunu, Alex'in ait olduğu toplumun çocukların çok fazla ileri gidene dek, birileri ölene ve çocuklar yakalanana dek vahşice ve özgürce dolaşmasına izin verme biçiminde kozmik bir çeşitlilik olarak kabul edebiliriz; o zaman yasa, derhal onları kapatır ve cezalandırır.

Bu en azından yeni rejimden ve hapishane müdürünün onaylanmasından önceki şeylerin "eski yol"uydu. Ne o ne de Papaz yanlışlara ceza vermeye itiraz eder, ancak her ikisi de birinin yanlışını düzeltebileceğiniz fikrine karşı çıkarlar. Vali, eski "göze göz, biri sana vurursa sen de onlara vur" felsefesini sever ve devletin suçluyu cezalandırmasının hakları dahilinde olduğunu düşünür. Suç işleyen kişiyi bir şekilde sağaltarak bu haktan mahrum etmek, suç ve cezanın bu "yeni görüş"ü, der Alex'e "bana fena halde haksızlık gibi geliyor, değil mi?"

Bakan Papaz'ın ve eski rejimin itirazlarını "incelik" olarak kabul etmez ve omuz silker. "Biz dürtülerle ve yüksek etikle ilgilenmiyoruz. Sadece suçu azaltmakla ilgileniyoruz." Alex açıkça hemfikirdir. Papaz konuştuğu sırada tedirgin bir bakış atar, Bakan tedavinin kullanımını savunurken de gülümseyerek, gururla bakar. Daha önce sorduğunda Papaz'a çoktan söylemişti, Papaz da "niçinler ve nedenlerle" ilgilenmediği yönündeki endişelerini ilk kez dile getirmişti. Felsefeyle ilgilenmez, başka bir deyişle, istediğini ister: Dışarı çıkmak. Bakan'ın Papaz'a söylediği gibi: "Mesele şu ki işe yarıyor." O ve Alex bu noktada sonucun önemli olduğu konusunda hemfikirdirler. Bakan için, bu, kontrol altına alınması gereken suçtur, Alex için de özgür olmak. Diğer her şeyin, sadece anlambilim olduğunu düşünürler.

Özgür olmak nedir? Bir başka kelimeden fazlasıdır (kaybedecek bir şey kalmadı mı?). Bu anlambilimden öte bir şeydir, başka bir deyişle, önemli olan şey, kavram hakkında netleşmek, özgürlük hakkında konuşurken ne demek istediğimizi tanımlamak kadar açık değildir. Alex, Ludovico programına gönüllü olarak katılmasının sonucu hapisten çıktığında özgür olacağını düşünmekte kesinlikle yanılıyordur. Hapishanenin dış sınırlamalarını yeni bir iç sınırlama kümesi için değiştirir; inkâr edilemeyecek bir tür vicdan olarak işliyormuş gibi davrandığını düşündüğü zaman aşırı güçlü bir bulantı hisseder. Öyleyse, bu özgürlüğün kişinin eğilimlerini herhangi bir kısıtlama olmadan takip etme kapasitesi anlamına geldiğini mi söylemeliyiz?

Her zaman, en azından hem toplumsal olarak belirlenmiş ve dışsal olandan (bu durumda, cezaevi ve onu idare eden devlet kurumları), hem de psikolojik ya da içsel olandan (Alex'in şiddeti düşündüğü zamanki düşünceleri ve duyguları) daha temel bir düzeyde işleyen bazı kısıtlamalar var gibi görünmektedir. Bu nedenle, tam anlamıyla konuşmadıkça hiç kimsenin özgür olmadığı iddia edilebilir. Eğer doğal bedenler doğal yasalara tabiyse ve vücutlarımız doğalsa, o zaman her zaman bedenin hareketlerini içeren eylemlerimiz de doğal yasalara tabidir. Bu durumda, eylemler yasalarla belirlenir –doğada yürürlükte olan ve örneğin fizik, kimya ve nörofizyoloji tarafından keşfedilen yasalar. Ne gerçekleşirse gerçekleşsin yasalar tarafından belirlendiği

fikri determinizm olarak bilinir ve bazıları bunun özgürlükle bağdaşmadığını iddia eder.

Hem keşiflerinde hem de formülleştirmelerinde temel olan doğal yasalarının temel bir özelliğini belirtmek, bu sonuçtan kaçınmaya yardımcı olabilir. Doğa yasalarının doğası gereği soyut olmasındandır. Örneğin, klasik Newton fiziği kanunları kütle ve hareketten başka her şeyi görmezden gelir. Kütle ve hareketine ek olarak bir şeyin davranışını etkileyen diğer yapısal ya da maddi özelliklere sahip olmasından ötürü, bu yasaların bunun hakkında söyleyecek hiçbir şeyleri yoktur. Dolayısıyla, örneğin, yerçekimi kanunu her kütlesel bedenin diğer kütlelere, kütlelerinin ürünüyle orantılı bir güçle çekildiğini söyler. Gelgelelim, düşüp düşmediği, uçup uçmadığı, yürüyüp yürümediği, konuşup konuşmadığı veya toprağın yüzeyinde dans edip etmediği, o bedenin doğasına, daha da ötesinde kütle ve yörüngesine bağlı olarak değişir. Yerçekimi, faaliyet alanının tabi olduğu bir koşul olarak hizmet eder, ancak hiçbir şekilde bu etkinliği ayrıntılı bir şekilde belirlemez. Kuşkusuz diğer yasalar geçerlidir ve hiçbir şey yapamaz; sonunda, sadece bir vücudun hareketlerini belirleyen tüm bu koşulların birleşik etkisidir. Bu tespitin, en azından özgürlük olasılığına uyumlu olmasını sağlayan en önemli husus, toplam şartlar setinin ve eylem için belirleyici faktörlerin, canlıya yaşam veren, yani Platon'un canlı bedene hayat veren ruh diye nitelendirdiğidir: Algılar ve arzular, duygular ve düşünceler.

Açıkça görülüyor ki, Alex'in bir pencereden sıçrayarak ölmeyi beklediğini bildiği gibi biz de yer çekiminden kaçamayız. Suyu soluyamayız. Zamanda geriye gidemeyiz veya insandan başka bir şey olamayız. Alex istese de istemese de, Beethoven'la mastürbasyon yaparken hayal ettiği gibi ya da *İncil*'i okurken hayal ettiği gibi bir Roma komutanı olma hayalini de asla gerçekleştiremez.

Bu yüzden belki de tanımı doğal olasılıkların sınırları dışında herhangi bir kısıtlama olmaksızın kişinin eğilimlerini takip etme kapasitesi anlamına gelecek şekilde değiştirmeliyiz. Hapishane duvarları ve Ludovico tedavileri doğal değildir, bu yüzden özgürlüğe karşı çıkıyorlar. Gelgelelim, sakat biri doğası gereği başkalarının yapabileceğini yapamadığı için özgür değildir. Bu biraz aldatıcı, zira yazar yürüyemiyordur ve muhtemelen bunu yapmak

istiyordur. Bir anlamda kısıtlama doğaldır, zira bacakları artık işlevini yerine getiremez. Yine de itici güç, onu merdivenlerden aşağı düşüren Alex'ti. Özgür olmadığını, sadece istediği her şeyi yapamayacağını söylemezdi. Bizi Alex'in aynısını söylemekten alıkoyan şey –tedavinin etkisiyle artık eskisi gibi şiddet içeren şeyleri yapamayacağı mı? Artık hapsedilmemiştir. Kısıtlamalar, duyguları ve tepkileri onun içindedir. Alex ve kankalarına karşı asla şansı bulamayan yazarın aksine, Alex tedaviyi hapishaneye alternatif olarak seçmişti. Sonuçları anlamamış olabilir, ancak eylemlerimizin bir sonucu olarak bize ne olacağını nadiren biliriz ve eylemlerimiz bizi kısıtladığında bile yine de kendimizi özgür olarak düşünürüz.

Alex'in yine de sert olmak istediğini söyleyebiliriz, ancak düşüncesi onu hasta eder ve hastalığı giderek şiddetlenir. Bunu, örneğin birine zarar vermek isteyen ancak yanlış olacağını düşündüğü için hastalanan başka biriyle karşılaştırın. Bunu yapmazsa, nedeni, doğru ve yanlış duygusunun zarar verme eğilimini kaybetmesidir. Açıkça onun özgür olduğunu düşünebiliriz. Öyleyse, bu doğru ve yanlış duygusunun acımasız ve dogmatik ebeveynler ve öğretmenler için yıllar süren acı dolu "eğitim" içinde geliştiğini düşünelim. Onlara itaatsizlik etmek istiyor, ama zulmünü, kendi düzenlemelerine göre hareket etmeyi düşündüğü durumlarda kendisinde nefret duygusu şeklinde içselleştirdi. Hâlâ özgür olduğu çok mu belli? Bu davayla Alex'in tedaviden sonraki durumu arasındaki fark kurnazlıktan başka bir şey değildir.

Daha da ileri gitmek adına hem bu durumu hem de Alex'in durumunu sıradan bir insanınkiyle zaman zaman iyi hissetmediği için takip edemeyeceğine yönelik güçlü dürtülere sahip olan biriyle karşılaştırabiliriz. Makul bir şekilde eğilimlerinin ve dürtülerinin yanı sıra neyin doğru neyin yanlış olduğu konusundaki duygularının, ebeveynleri ve öğretmenleri, gördüğü ve okuduğu şeyler tarafından ağır bir şekilde etkilendiğini varsayalım, temelde nasıl farklı olacağını görmek zordur. Diğerleri özgür değilse, onun nasıl özgür olacağını görmek zor. Eğer özgürse, diğerlerinin neden olmadıklarını söylemek zor. Farkın karşıt duyguların gücünde olduğunu söyleyebiliriz. Alex yardım edemez, ancak karşı koyamaz, fakat ısrar ettiği sıradan bir insan için bazen yanlış olduğu hissinin

üstesinden gelir. Bu durumda dürtülerinin kazanması özgürlük açısından bir kazanç gibi görünmez. Yine bu durumda, doğru olanı yapmak istediğini, ancak yardım edemediğini söylemesini beklerdik: Dürtüsü çok güçlüydü. Özgür olmadığını söylemeye direnebilir, ama bunun yerine güçsüz olduğunu söyleyebilir. Buradaki fark, anlamsallıktan başka bir şey değil gibidir.

Bazen özgürlüğü iradeyle, yapsak da yapmasak da yapmak istediklerimizle tanımlarız. Yine de irade fazlasıyla güçlendiğinde bunun özgürlük olduğunu söylememeliyiz. Diğer dürtüler zaman zaman iradeyi engelleme gücüne sahipse, sadece kazandığında özgür olduğunu söylemek tuhaf olurdu. Dolayısıyla, eğer irade yapmak istediğimiz şeyse ve istediklerimizi yalnızca ara sıra yaparsak, iradenin özgür olmadığını söylememiz gerekirdi.

İçimizde birbiriyle çatışan birçok eğilimin –dürtüler ve duygular, itici güçler ve motivasyonlar– olduğunu söylemek daha iyi olurdu ancak bununla tanımladığımız şey, istediğimizi söylediğimiz şeydir, bunun nasıl hareket ettiğimize yönelik her zaman belirleyici olmadığını anlamaktır. Acıktığımı hissedersem ve içimde yemek arzusundan daha güçlü, daha fazla istek duymazsam istediğimi yaptığımı söylerim. Canım bir kurabiye çekse ve diyet yapmaya çalışıyorsam, yine de onu yiyip kendimi zayıflıktan suçlayabilirim. Her iki durumda da özgür olduğumu söylemeye eğilimli olurduk ancak kötü bir seçim yaptığım ikincisi, gerçekten yapmak istemediğim şeyi yapmış olmamdır. Biz normalde, kendimizi içimizde sürdüğümüz sürece, istediklerimizi yapıp yapmamamız gerektiği kadar özgür olduğumuzu düşünürüz. Bizi isteğimizden alıkoyan şey, hapishane parmaklıkları veya kafamıza silah gibi dışımızdaki bir şey olmadığı müddetçe, genel olarak özgür olmadığımızı söylemezdik.

Alex'in durumunu bu denli farklı kılan şiddete başvurma dürtüsüyle özdeşleşmesidir; şiddet uygulamak ister, ama onu engelleyen ezici duyguları vardır. Bu duygular şimdi içseldir, ancak tedavi yoluyla ona yerleştirilmiştir. Gelgelelim, gördüğümüz gibi bu, duyguları ve eğilimleri kendi kültürlerinden, geçmişlerinden, hatta hiçbiri seçmedikleri biyoloji veya psikolojilerinden gelen hiç kimseden uzak değildir. Bu ya da şu etkiyi izleme seçeneklerinin olduğu noktada, onlar da orada etkilenmiş gibi görünürler. O hal-

de özgür olduğumuzu söylemek yanlış olabilir. Eğer tedavisinden önce bile Alex psikolojik yapısının, ebeveynin (ya da yokluğunun) etkisinin ve kültürel ve sanatsal etkilerin birleşimi sonucu edindiği zorunluluklar üzerinde hareket ediyorsa, özgür olduğunda bile bunu söylememeliyiz. İstediğim gibi hareket edersem, fakat istediğim şey kontrolüm dışındaki etkiler tarafından kısıtlanır veya kontrol edilirse, sözde özgürlüğüm anlamsız kalır.

Tüm sonuçların çıkarlarımıza aykırı olmadığını düşünürsek asla tam anlamıyla özgür olamayacağımız sonucundan kaçınabiliriz. Sokrates asla ısrar edemediğinden, hiç kimse kendi çıkarlarına karşı isteyerek eylemez. Onlara karşı olanları yaparsa, onun için neyin iyi olduğunu bilmediği içindir. Belki de özgür olmak, yalnızca birinin çıkarlarına gerçekten uygun olanı bilmek ve gözetmek meselesidir. Belki de özgürlük, yalnızca görünüşlerin ötesine bakmayı, eğilimlerini şekillendiren çağrışım ve alışkanlıkların üstesinden gelmeyi ve önyargıya uygun olarak değil, en iyi olanın içgörülerine göre hareket edebilmeyi öğrenenler için gerçekten mevcuttur. Platon'un çalışmasının önerdiği gibi gerçek özgürlük, yalnızca mağarada kendilerini bağlayan zincirlerden kopanlara, onları kendi yollarına koyan fikirlerini reddedenlere ve sorgulama yaşamının, felsefe yaşamının peşinden koşmaya başlayanlara gelir.

*Devlet*'in başlarında Sokrates adalet dediğimiz şeyin egemen sınıfın çıkarlarına hizmet eden şey olduğunu ya da başka bir deyişle, doğru yapabilen şey olduğunu tartışan Thrasymakhos'la konuşur. Sokrates ona yöneticilerin hata yaptığını hatırlatır ve bu çıkarların ne olduğunu bilmiyorlarsa, yaptıklarının çıkarlarına hizmet edemeyeceklerini belirtir. Sahip oldukları tüm güç, eğer sadece onlara gerçekten hizmet etmeyen dürtülerle hareket ederlerse onları –isteklerine karşı– sadece mutsuz edebilir. Kitabın sonuna doğru en mükemmel özgürlük türünün –herkesin egemen olma gücünün– neye benzediğini, bir kişinin arzular tiranlığına kölelikten başka bir şey olmadığını göstermek için tiranın psikolojisini inceler. Çizdiği tiran portresine bakmaya değer, zira Alex *Otomatik Portakal*'da geliştirilen Alex'in resmine çok benzer.

Sokrates'e göre hepimizin toplumla ve yasalarla bağdaşmayan arzuları vardır. Çoğumuzda bunlar daha iyi arzularımız ve

hukukun üstünlüğü konusundaki farkındalığımız tarafından kontrol edilir.

> Uykularda, rüyalarda kendilerini duyurduklarında, içimizdeki vahşi kısım, tüm utanç ve sersemlikten kurtulmuş ve serbestleşmiş gibi her şeyi yapmaya cüret ettiğinde onların farkına varırız. Ve bu vahşi kısım tahmin edileceği gibi, bir anneyle ya da hatta herhangi biriyle –insanlar, tanrılar ve canavarlar– cinsel ilişkiye girmekten ya da herhangi bir kirli cinayetten de kaçınmaz. Kendisinden çekineceği hiçbir şey yoktur. Ve bir kelimeyle, hiçbir delilik ya da utanmazlık eyleminden geri kalmaz. (571c-d)

Sağlıklı ve ölçülü olanlar her şeyden önce iyi davranmasını gerektiren nedenleri göz önünde bulundurarak düşüncesini besler, ancak diğer arzularının tatmin edilmesine özen göstereceğinden de emindir, böylece ne açlık, ne şehvet, ne de öfke uykularını bozmaz. Buna karşın, tiran, hayalindeki arzularını uyanık yaşamına dayatmaya çalışır. Etrafındaki toplumdaki ve özellikle de ebeveynlerindeki hukuka uygunluğu ve ölçülülüğü küçümseyerek büyümüş olanlar, ölçülülüklerini zayıflık ve esaret şekli olarak görenler, kötülüklerinde onları yüreklendiren ve cesaretlendirenlerin birliğine katılmaya uygun hale getirilir. Ebeveynlerinin zayıf yönlerinden faydalanır, güç sahibi olanlarla kesişmeyi öğrenir ve zayıf olanlara borç verirler. Portre tüm detaylarında belirgin değildir, fakat tıpkı filmde tasvir edildiği gibi uyanıkken gördükleri, hayalleri ve gerçekliği genel hatlarıyla Alex'e benzer ve Sokrates de böyle tarif etmiştir.

Eğer kötü kaderiyle böyle bir insan kentte güç kazanırsa, en büyük özgürlüğe sahipmiş gibi uzaklardan ortaya çıkacaktı. Gerçek şu ki, tiranın gerçek bir arkadaşı yoktur ve kendisini çevreleyenlerin üstünlük elde edip etmediğine dikkat edecektir –tıpkı Alex'in bazı ahbaplarıyla yapmaya girişip beceremediği gibi ki ahbapları Alex'in, kendileri onun misillemesi ortada yokken aynını yapma şansına sahip oldukları anda dikkatli olmasına izin vermiştir. Alex, tıpkı kendisinin gözetmen memurunu ve ebeveynlerini pohpohladığı gibi, kendisinden aşağı gördüklerini pohpohlamaya zorlanır ve bazen onlara, kendisine karşı dönmemeleri karşılığında büyük ödüller verir. Kendi başına bile,

hayatını sürekli tehlikeye atan türden bir gücün eksikliğinde, despot kişi yalnızca, genellikle başkalarından çalmasını gerektiren, durmaksızın kendisini riske sokan ve dostlarıyla yabancıları düşman haline getiren çeşitli, doymak bilmez arzularının peşinde koşmaya muktedir olduğunca mutludur.

## ALEX'İN TEDAVİSİ: ÖZGÜRLÜK VE FELSEFE

Sokrates'e göre hakikaten iyi yaşayan ve mutlu olan tek kişi, çıkarları aslında en iyisi için olanla aynı olan ve etrafındakilerin iyiliğiyle tutarlı olandır. *Devlet*'in başlarında her birimizin içindeki üç temel yönlendirici dürtü arasında ayrım yapar: Arzu, ruh ve akıl. Ruhtaki sağlık, bunlar arasındaki uyumdan oluşur, bu uyum da gerçek adalet olarak gördüğü şeydir. Hepimizin değişen derecelerde yiyecek, içecek ve cinsellik arzumuz var ve paraya değer veriyoruz; çünkü geri kalanların çoğunu güvence altına alma gücü veriyor. Her birimiz aynı şekilde bize hakaret edildiğinde savunmaya ve karşı koymaya, onurlandırıldığımızda ve bize saygı duyulduğunda gurur duymamıza neden olan kişisel saygınlık, onur ya da canlılık duygusu taşırız. Son olarak, her birimizin işlerin nasıl yürüdüğü ve nasıl işleneceği konusunda doğuştan gelen bir merakı vardır; bilmeyi severiz, cahil olmamayı tercih ederiz. Hepimiz bu şeyleri önemserken, çoğu insan birini veya diğerini umursar; birçoğu, bu çeşitli dürtülerden yalnızca biriyle en güçlü şekilde tanımlar. Bazıları, her şeyden önce, para ya da cinsellik düşünceleriyle motive edilir ya da en azından maddi rahatlıklar ararlar. Diğerleri "fark yaratma" ya da onurlu ya da saygın olarak kabul edilen bir şeyi başardıklarına ya da görev alanındaki cesur eylemler için tanınmalarına daha fazla önem verirler. Diğerleri, daha az olsa da, en çok bilmeyi, ikna edici olduğunun farkına varmak yerine doğru olanı elde etmeyi önemser.

Sokrates'e göre tüm yaşam biçimleri ve her türlü arayış haz vericidir ve yine de arzu ve onur hazları aynı zamanda bilgeliğe eşlik etmedikçe her zaman acıyla birleşir. Onursuzca, endişe duymadan, zarar verip vermediğine aldırmadan yalnızca şehvetlerinin peşinde koşan biri yalanlarıyla baştan çıkarmayı başarabilir, ancak asla tatmin edilemez. Saygınlık arayışı risk yüklüdür ve güç ve saygınlık kendi içinde bir amaç olarak görüldüğünde

onların peşinde koşan kişi neredeyse her zaman düşman olmakla sonuçlanır. Ebedi tatminler bilgelik arayışına eşlik eder, bilge kişi de yalnızca onurlu olduğunu düşündüğü arayışlarda onur arar ve arzularını onurla takip eder. Bu, diğerlerinin mutlu olmak istemedikleri anlamına gelmez, onlar yalnızca bir anlık tatmin getirebilecek olanın peşinden koşarlar. Alex, soygunlarının paylarından adil pay almalarını isteyen kankalarına saldırarak, onları suya sokup ardından George'un elini keserek saygılarını güvence altına alıyordu. Aslında onların hıncını kazanıyordu, bu da Alex'e saldırmalarına neden oldu ve onu hapse atmalarıyla son buldu. Seks, para ve hepsinden öte güç arzusundaki düşüncesiz ve akılsız arayışı doğrudan varlığını etkisiz kıldı, ilk önce hapiste kalmasına, sonra bir sandalyeye bağlanmasına ve nihayetinde kendini savunma düşüncesiyle perişan olmasına yol açtı. Son hareketi –kendisini camdan atması– içinde kalan onur ve haysiyet duygusunu koruyabilmek için sahip olduğu tek güçtü.

Gelgelelim, ölmemiştir ve hikâyesini anlatmak için yaşar, zafer kazanmış gibi görünür. Hikâyesini tam olarak bu şekilde anlatır. "Atladım, ah kardeşlerim, sert düştüm, ama tahtalıköyü boylamadım." Konuşurken kamera ayaklarından tüm vücudu boyunca tam bir vücut dökümünde, kafasında bandajlı, hepsinin izlerini sürer. "Tahtalıköyü boylamış olsaydım, burada size anlattıklarımı anlatıyor olmazdım. Bir milyon yıl kadar olabilecek çok uzun, kara, kara bir boşluktan sonra hayata döndüm." Bahsettiği siyahlık bizim için sadece bir andır ve kısa bir süre sonra hızla kararması ve dimdik düşüşünün bakış açısından kinetik düşme çekimi, tüm bunlar, bize, şu ana kadar gördüklerimizin (çoğunlukla) gördüğü gibi onun hikâyesi olduğunu hatırlatıyor. Sonunda düşmanları onun altında olacak, ebeveynleri affedilmesi için yalvaracak ve müttefiki Bakan, şimdi hükümetin yaptırımıyla, Alex'in uygun görülen çıkarlarının peşinde olacak ve onu iyileştirebilecektir. Burada, Thrasymakhos'un –*Devlet*'in başlarında haklı çıkabileceğini savunan kişi– tarih kitaplarını galiplerin yazdığına dair önerileri hakkındaki popüler bir yorumu da hatırlayabiliriz.

Alex'i hükümetin bilim insanlarının talihsiz kurbanı olarak betimleyen yeni haber başlıklarını okuduktan sonra fikrini değiştiren "B ve A" ziyaret eder. Şimdi vicdan azabı çeken babası

("B") suçu paylaştıklarını ileri sürer; Alex onları artık hoş görmediğini söylediğinde annesi ("A") ağlar. Hemen ardından bir psikolog Alex'i ziyarete gelir. Alex ona doktorların görünüşte başarılı olan yeni bir tedavinin müphem anılarını önerdiği tuhaf bir rüya hakkında sorular sorar, –"güliverimin içinde dolaşıyor." Bir çeşit çizimler içeren Rorschach testindeki boşlukları doldurması istendiğinde, şakacı ama rahatsız edici tepkileri artık şiddet ve seks düşüncelerine karşı isteksiz olduğu konusunda şüphesiz bir kanıt oluşturur.

Gerçek test, Bakan bizzat oraya vardığında gelecektir. Bakan her şeyin talihsiz bir hata olduğunu açıklar. Yanlış insanları dinlemişlerdir ve emrettiği bir soruşturma suçu kesin olarak başkasına yükleyecektir. Talihsiz kazasını takiben ona en iyi bakımı sağlamak için Alex'e bakmışlardır. "Görüyorsun" der kaşıkla onu hastane tepsisinden beslerken, "çıkarlarını düşünüyoruz. Seninle ilgileniyoruz." "Bize yardım etmek" karşılığında ona dolgun bir maaş ve ilgisini çekecek bir iş verilecektir. "Bu hükümetin senin yüzünden çok popülarite kaybına uğradığı bir sır değil evlat... Basın yapmaya çalıştığımız şeyleri çok sakıncalı görmeyi seçti. Ama kamuoyu görüşü değişme eğiliminde ve sen Alex... Kamuoyu kararlarını değiştirmede sen etkili olabilirsin." Ona dikkatlice bakar, "anlıyor musun Alex? Açıkça ifade edebildim mi?" "Duru bir göl gibi Fred, bir yaz gününde masmavi bir gökyüzü kadar açık. Bana güvenebilirsin Fred" diye cevaplar; Bakan da gülümseyerek, yeni mutabakatın ve ortak yarar sağlayan arkadaşlığın sembolü olarak Alex için hoş bir sürprizi olduğunu söyler. Beethoven'ın Dokuzuncu Senfoni'si asistanları bir çift çok büyük hoparlör ve bir stereo sistemi yağdırırken çalmaya başlar, basın da, müzik etraflarında patlarken maymunluk edip, kucaklaşıp, parmaklarıyla hevesli onay işaretleri yaparak Alex ve Bakan'ın samimi fotoğraflarını çekmek için gelir.

Çerçeve bizi Alex'in yüzüne çevirir, şimdi ne bize ne de görünür bir şeye bakar. Daha doğrusu orada olmayan şeyleri, yalnızca hayal ettiklerini görür. Miskin bir mutluluk bakışıdır, tıpkı hapishane kütüphanesinde *İncil*'e baktığındaki gibi ya da kendisini İsa'yı kırbaçlayan komutan ya da bir savaştan sonra etrafı cariyelerle dolu, yatağa uzanmış bir İbrani askeri olarak hayal ettiğinde



yaptığı gibi. Ya da kankalarıyla geçen bir gecenin ardından yatağında mastürbasyon yapmak için eve döndüğünde, portresini seyredip Beethoven'ı dinlediğinde ve kendini korku sahnelerine başkanlık eden bir vampir olarak hayal ettiği zamanki gibi. Bir yüzü görmek, ne gördüğünü görmekse, bu yüzü görmek onun görmediği şeyi görmektir. En azından, başka birinin bakabileceği bir şeye bakmamaktır. Hülyalara dalmaya veya fanteziye işaret eden özel bir bakıştır. Gözleri bulanır, gözbebekleri yükselir, ağzı aptalca sarkar, artık bakışlarımızın ya da Bakan'la fotoğrafını çeken gazetecilerin bakışının farkında bile değildir. Bir dakika önce kameraya maymunluk ediyordu, bir kolu Bakan'ın etrafında, ikisinin de başparmakları yukarda, gülümsüyorlardı. Şimdiyse Beethoven'ın "Neşeye Övgü"sü şanlı zirvesine ulaştığında kamera yüzünü sıkıca çerçevelemek için yakınlaşır ve gülümsemesi, orada olduğunu hayal etmediğimiz yerde gören bir bakışa, coşkulu, orgazmik bir bakışa dönüşür.

Ve yine de ne hayal ettiğini görürüz. Çerçeve bize Alex'in fantezisini gösterir. Sahte bir kar yatağında sırt üstü çıplak yatarken tamamen çıplak güzel bir sarışın kadın üzerinde sağa sola gider ve kadının yerini sağlamlaştırmak için kalçasından tutarken kadın ata biner gibidir. Hayran bir kalabalık bakar ve alkışlar. Kaçmak

için mücadele ederken ve senfoni sona erdiğinde, son cümlelerini söyler: "İyileşmiştim, kesinlikle" ve övgüler Gene Kelly'nin hayat dolu "Singin' in the Rain" yorumuna gider.

Bu durumda gerçekle henüz hayal edilen arasındaki fark kolayca ayırt edilebilir. Oradadır, hastane yatağındadır, etrafı muhabirlerle çevrilidir, yanında Bakan vardır; kadını, kalabalığı ve alkışları hayal eder. Yüzünü görürüz, gazetecilere gülümsüyordur; kamera yaklaştığında gözleri yukarı doğru yuvarlanır ve artık bir şey görmediğini görürüz. Çerçeve ardından bize karda Alex'i göstermek için durduğunda, doğrudan odadan gördüğü bir şey olmadığını ve sonrasında gerçekleşen bir şey olmadığını ama belki de şu anda tam olarak başına gelen yaralanmalardan kurtulduktan sonra şimdi vücut alçısı içinde olduğunu biliriz. Bununla ilgili herhangi bir şüphe varsa, çerçevenin bu görüntüyle yüzünün görüntüsü arasında ileri geri kaydığı gerçeği bize bunun daha sonra gerçekleşen bir şey olmadığını, aynı odada değil hayal gücünde olduğunu gösterir. Doğrudan bu son fantezinin anlamını düşünmeden önce genel olarak hayal temasına ve onun sıradan deneyimle olan ilişkisine dönelim.

Elbette gördüğümüz gibi ekrandaki her şey bir anlamda hayal edilmiştir. Bu, gerçek olmadığını söylemek değildir, anlarını birbirine bağlı ve ilişkili olarak akılda tutmadıkça bizim için bir anlam ifade etmediğini söylemektir. Değişim boyunca dayanabilecek nesneleri tanımlayarak anları birbirine bağlamamız ve en azından bir dereceye kadar bu değişime yönelik bir model ayırt etmemiz gerekir. Aynısı, aslında, günlük tecrübe, "gerçekliğin kendisi"yle ilgili bildiğimiz veya öğrendiğimiz her şey için de geçerlidir. Tecrübe anlamlıdır, çünkü bir arada durur, bir arada durur, çünkü biz bir arada tutarız. Ekranda ne olduğunu anlamak için özellikle daha önce ne geldiğini hatırlamamız ve daha sonra ne olacağını tahmin etmemiz gerekir. Şu anda gördüklerimizi, olayların sırasını yorumlamamıza ve hayal edilen bir zaman ve mekânda nasıl bir araya geldiklerine karar vermemize izin veren ipuçlarına cevap vermek için gördüklerimizle karşılaştırmamız gerekir. Bilhassa, gördüğümüz şeyin tasvir edilen gerçekliğin bir parçası değil, bir hayal veya bir geçmişe dönüş (*flashback*) ya da bir fantezi silsilesi olduğu ipuçlarına cevap verebilmemiz gerekir.

Ekranda gördüklerimiz hayal edilmelidir, zira hepsi bir kerede görülemez, çünkü olayların ortaya çıkmasını hayal ettiğimiz zaman filmi tecrübe ettiğimiz zamanla çakışmaz. Filmde sunulan tüm bu hayal edilen diziyi filmin gerçekleşmekte olan ve henüz gerçekleşmiş olarak sunduğu filme ait gerçeklik olarak düşünebiliriz. Sinema deneyiminin belirli öğelerini, "gerçekliğe" ait olmadıklarını, ancak bunun ne anlama geldiği ve ne anlama geldiği konusundaki algımızı şekillendirdiklerini söyleyebiliriz. Örneğin, film müziği, ekranda gösterilen "olaylar"ın bir parçası olarak kendini gösterebilir veya göstermeyebilir. Yine de bu, deneyimimizin bir parçasıdır ve bizim için bu deneyimin anlamını şekillendirir. Rüyaların, fantezilerin ve hatta filmdeki geçmişe dönüşlerin (*flashback*) tasviri, karakterlerin içinde bulundukları durumları nasıl yorumladıkları ve yaşadıklarına dair iç görüleri olduğu sürece de aynıdır. Genel olarak, filme ilişkin gerçekliği, sadece hayal veya öznel yanılsama betimlemelerinden ayırmada çok az sorun yaşarız. Örneğin, bu rüya dizisi, Alex'in hikâyesinin ortaya çıktığı gerçekliğin bir parçası değildir, ancak bu gerçekten tamamen kendi özel fantezisi olarak işaretlenmiştir.

Alex'in hayal ettiği anlamda burada kapanış sahnesinde veya kütüphanede ya da yatak odasında, bu nedenle tüm deneyimlerin hayal ürünü olduğu genel anlamda farklıdır. Hayal ettiği şey gerçek değil, yani, Bakan ve muhabirlerle ve ailesiyle ve eski dostlarıyla paylaşmayı hayal ettiğimiz dünyaya ait değil. Onlar hayal etmedikleri sürece de görebilecekleri bir şey değildir. Filmi anlamlandırırken Alex ve dünyasıyla ilgili hayal ettiklerimiz arasındaki fark ve burada filme göre hayal ettiği şey, filmi gören herkes ya da en azından dikkat eden herkes tarafından paylaşılan şeyi hayal etmemizdir. Film hakkındaki hayali deneyimlerimiz filmi izleyen herkesin kullanabileceği filmin bizzat kendi kanıtına dayanır ve eğer biri Alex'in şu veya bu şekilde söylediğinden ya da yaptığından kuşkuya düşerse, filmi izleyip kontrol edebilirler. Buna karşın, Alex'in dünyasındaki hiç kimse onun özel hayal gücüne sırdaş değildir. Aynı dünyaya tanık oldukları müddetçe deneyimlerini paylaşırlar. Filmi izlemek, onunla paylaştığımızı hayal etmek olduğu kadarıyla bu hariç, onun hayal gücü mahremdir.

Gelgelelim, bütünüyle şahsi hayal gücüne bağlı tecrübeyle başkalarıyla paylaşılan günlük deneyim arasındaki bu karşıtlık çok keskin bir şekilde çizilmemelidir, film de bizzat bunun doğruluğunu sorgular. Alex bir dünyayı başkalarıyla paylaşır, ancak olaylarla ilgili deneyimleri bu filmde gösterildiği gibi diğerlerinin yaşadıklarından keskin bir şekilde farklılaşır. Örneğin, Alex'in haneye tecavüz konusundaki deneyimi –bir tür performans sanat eseri olarak– yazar ve eşinin yaşadığı terör olayları arasındaki karşıtlığı göz önünde bulundurun. Farklılık, dikkat çekici noktaları belirleyecek bir şey borçludur ve açık bir şekilde, Alex ve kankalarının fail, yazar ve karısının da kurban olduğu gerçeğine borçludur. Gördüğümüz üzere karşıtlık aynı zamanda, üsluptaki ve kameranın yaklaşımındaki bir fark yoluyla bizimle iletişim kurmuştur. Bu farklılık bizim için, yazarla eşi, Alex ve ahbaplarının şiddetli eylemleriyle, Alex ve ahbapları için doğaçlanmış şarkı ve dans kaosu olan şey arasındaki uyuşmazlık yüzünden düpedüz şoka girmiş ve şaşkına dönüşken, Alex'in kendi edimini bir müzik parçası olarak ele aldığının altını çizer.

Olayların nasıl yaşandığı, artık algılanamayacak durumda olsalar bile bize görüntüleri tutma, hatırlama, icat etme, karşılaştırma ve düzenleme kapasitesi sağlayan hayal gücünün etkinliklerinden kaynaklanmaktadır. Tecrübe bu nedenle üzerinde ayrıntılı ve sözlü olarak betimlendiğinde veya tasvir edildiğinde bir hikâye, bir anlatı haline gelen olayların ilk yorumlanmasına tekabül eder. Aynı durumlar ve aynı karşılaşmalar bu, daha sonra farklı şekilde anlatılan farklı deneyimlere yol açabilir: "Aşırı kirli, yaşlı bir sarhoşla karşılaştık, babalarının pis şarkılarına uluyan ve çürük, kokuşmuş bağırsaklarında eski müthiş bir orkestra gibi bulanıklaşmaya başladı" ifadesi "görünüşe göre içmiş ve eski bir İrlanda halk şarkısı söyleyen yoksul, yaşlı bir adamla karşılaştık" olabilirdi. Farklılıklar gerçeklerde değil, onların anlamlarındadır ve onlarla birlikte farklı ahlaki anlamlar taşırlar. İnsanı Alex gibi tecrübe etmek, insanın varlığını, takip eden eylemlerinin uygun bir cevap gibi göründüğü bir uyuşukluk olarak görmektir. Aynı durumla ilgili farklı bir deneyim çok farklı bir tepkiye neden olacaktır.

Bu, şeylerin nasıl yaşandığına tamamen inanıldığını söylemek değildir. Bir şeyleri anlamlandırma tarzımız, başkaları tarafından paylaşılabilen ancak farklı geçmişlere, varsayımlara ve ilgi alanlarına göre kişiden kişiye değişen şekillerde düzenlenmiş ve düşünülmüş olan gerçek karşılaşmalardan gelişir. Bu tam olarak Sokrates'in mağara alegorisini ilişkilendirirken, gerçekliğin kendisiyle değil, gölgeleriyle temas içinde olduğumuzu önermekle anlatmak istediği şeydi. Şimdi olaylara yaptığımız ilk yorumlar ve başkalarına ve kendimize olanlar hakkında anlattığımız hikâyeler ayrıntılarıyla örtüşüyor. Sonuçta aynı gölgeleri görürüz. Yorumların farklılaşma eğilimi gösterdiği yerlerde bu "olgular"a önem veririz, onlara ilgi alanlarımızla bağlantılı bir anlam vermeleri için onları düzenleriz. Yine de yorumdan kaçınamayız. "Salt olgular"a sadık kalmak –örneğin, bilim ya da hukuk– özel ilgi alanlarımızdan geri adım attığımız ve ortak standartlarımızı temel alarak durumlarımızı değerlendirdiğimiz yüksek düzeyde etkili bir tavır gerektirir.

Alex'in kabul ettiği tek standart özneldir, gelgelelim, bu, mağarada gölgeleri görerek ışığı görmezden geldiğinde sıkıca tuzağa düştüğü anlamına gelir. Tüm durumları kendi çıkarlarına uygun olup olmadıkları bakımından ölçer. Tıpkı mahkûmların Platon'un alegorisinde birbirlerine yaptıkları gibi, yorumlarını başkalarına dayatmaya çalışır ve özellikle de film onu izleyiciye hikâyesini anlatırken, bizi bir şeyleri görme tarzına kazandıracak şekilde sunar. İzleyicilerinin ilgi alanlarıyla ilgilenmelerini ve başarılı olacağına umursamalarını teşvik eder. Bu anlamda, bugünkü fantezisi ile kendisine ve başkalarına, etkinliklerini ve karşılaşmasını anlatırken anlattığı genel hikâye arasındaki fark, başlangıçta göründüğü kadar keskin değildir. Her ikisi de, yaşamında karşılaştığı hayali yapılardır, ancak fantezi, kendi durumunun başkaları için de geçerli olan özelliklerinden daha büyük ölçüde kaynaklanmaktadır.

Yine de fantezileri, başkalarıyla paylaştığı dünyadan ayrılmadığı için yaşadığı durumlarla ilgili yorumlarını da şekillendiren çıkarlarını daha doğrudan ortaya koyar. Aslında nihai fantezisi, daha yakından düşünmemiz gereken deneyimlerinin genel bir yorumunu önerir. Bize hikâyesini anlatır, yani, bize film onu

hikâyesini anlattığı gibi sunar. Söylediği gibi, zenginlik masalını dalgaya alan bir çeşit zenginliktir. Bu, dünyanın zirvesinde olmaktan, lider olmaktan döndüğü, hapse atıldığı ve tıpkı yaşadığı gibi sistem tarafından kullanıldığı, suiistimal edildiği noktadan intihara teşebbüs ettiği fakat tedaviyle dünyanın zirvesine bir kez daha yerleştiği noktaya geldiğinin hikâyesidir. Son sahne karşılaştığı zorlukların üstesinden geldiğine dair muzaffer oluşunu göstermek içindir.

Bu final görüntüsü izleyicileri zihinlerini ihlal ederken büyülemeyi başarabilen imge gücünün mükemmel bir görüntüsü olarak hem uyandırıcı hem de rahatsız edicidir. Ne anlama geldiğini tam olarak bilmek zordur: Alex karda yatarken ve üzerinde çıplak ve debelen bir kadını tutarken iyi giyimli seyirciler alkış tutar. Alex'in, halkın cinsel saldırganlığını kabul etmesini ve cesaretlendirmesini düşlemesinin gösterilmesi sembolik olabilir; ya da zengin kalabalığın, zorla nihayete ermesine tanıklık ettiği bir tür düğün öneriyor olabilir. Her iki durumda da görüntü aynı anda heyecan verici ve berbat, aynı anda erotik ve iğrençtir. Estetik açıdan hoş sahnelenmiştir, ancak konusu rahatsız edicidir. Müzik, sevinç ve zaferi kutlar, sözleri de kardeşlerin uzlaşmasına, düşmanlığın üstesinden gelmeye adanan bir zafer şarkısıdır. Kombinasyonları son derece rahatsız edici ve müphemdir. Kadın, cinsel ustalığı ve kontrolü işaret eden bir pozisyondadır, aslında çaresiz olduğunda, alıkonulduğunda, tecavüze uğradıkça kaçmaya çalıştığını onaylayan bir pozisyondadır. Burada uzlaşma yoktur, sadece zoraki birleşme vardır. Aynı zamanda, vintage kıyafetler giymiş ve coşkuyla alkışlayan izleyicilerin varlığı tüm bunların sadece bir performans olabileceğini, kadının sadece bir fantezi yaratabileceğini sezdirir ve mücadelesinin ikiyüzlü olduğuna, yeterince kuvvetli olmadığına dair bir ipucu vardır. Bu eğer sadece bir performanssa, Alex'in tedavisini takiben izleyiciyi cezbetsin ve Alex'i kışkırtsın diye çıplak sahneye çıkması için hükümetin görevlendirdiği kadının performansına benzer sayılabilir. Şimdi, kadının gerçekten kaçmak istemediği, debelenmesinin bir numara olduğu hissi belki de tecavüzcünün hayal ürünü algısından başka bir şey değildir ve bize bir kez daha bunun Alex'in fantezisi olduğu ve onu algıladığı gibi, cezbettiği tüm kadınların doğal bir

tecavüz konusu olduğu hatırlatılır. Aynı zamanda bu görüntüye tanıklık etmek, bu fanteziyi paylaşmak, tam olarak kadının kaçma arzusunun içtenliğini merak etmektir.

Bu oksimoron içeren "mutabakata dayalı tecavüz"e ait bu final görüntüsü uygunsuz ve yakışıksız olsa da hareketli imajların ve medyanın çok istekli kitlelerine yapacağı bir görüntü olarak son derece uygun olduğu ortaya çıkar. Bakan'ın bildiği gibi kamuoyu kolayca manipüle edilebilir. Film, Alex'in kendi ebeveynlerinin, bu konudaki haber başlıklarıyla Alex hakkında karar vermelerinin yolunu belirleme şeklini özel olarak göstermektedir. Bakan'ın sözleri, ona karşı çıkan ve tüm siyasi partileri yöneten daimi bir bilgeliği, birçokları arasında fikir birliği sağlayan gölge oyununun asıl ustalarını öne süren yazarın yankılarını dile getirir. Alex'le yağmurda karşılaştığında ve gerçekte kim olduğunu bilmeden önce, yazar, müttefiklerine bunun nasıl da bir fırsat sunduğunu söylemek için aramıştı. Onlara sıradan insanların sözde "özgürlükler"ini savunmak için "yönetilmeleri, yönlendirilmeleri, itilmeleri" gerektiğini ve basının öfkesini kazanan hikâyeler anlatırken manipüle edilmeleri halinde yönlendirilebileceklerini söyler. Şimdi Bakan Alex'e güvence verirken, yazar da artık ona zarar veremeyeceği resmin dışındadır fakat Alex'i tümden terk etmeyecek gibi görünen örtülü tehdit, zirvede kalmak için ne gerekiyorsa yapacak hükümetin elinde kalan kötülük adına çok gerçek bir potansiyeldir.

Alex tedavi edildiğine dair iddiasıyla hikâyesini sonlandırdığında açıkça şiddete uğrama düşüncesiyle hasta hissetmediğini söylemek istemektedir. Tedaviyle iyileştirilir, Doktor Branom ve Brodsky'nin onu sağlıklı kılacağını güvence altına alması şartıyla iyileştirilir ve bu, "korku ve mide bulantısıyla nefretin varlığına cevap vermesine" yol açacaktı. Yine de, son düşü basitçe önceki şehvetlerine geri dönmekten daha fazla bir şey önerir. Fantezisi daha açıktır, uzlaşı gibi görünebilecek bir tecavüz fantezisidir ve bu nedenle zengin bir izleyici tarafından alkışlanır ve kabul edilir. Bu yeni fantezi biçimi, "tedavi"sinin politik alanın doğası hakkında bir içgörü içerdiğini göstermektedir. Daha önce –ilkin kuşkucuydu– George ve Dim'in bir zamanlar aleyhlerinde olduğunu düşündükleri sistemin şimdi bir parçası olarak po-

lis olduklarını görmüştü. Şimdiyse, Bakan'ın gerçekleri nasıl manipüle ettiğini, kendi politik hedeflerine hizmet etmek için çevirdiğini ve muhalefet partisinin de aynı şeyi yaptığını açıkça görmektedir. Politik arenada asıl önemli olan şeyin doğru olanı yapmak değil, halkı haklı olduğuna ikna etmek, yanlışlarını da uygun bir günah keçisine yamamak olduğunu görmektedir. Başka bir deyişle, Thrasymakhos'un dersini almıştır, buna göre, medyayı en etkili şekilde manipüle edenler, böylece kitlelerin zihinlerini ve düşüncelerini de kontrol edebileceklerdir. Ludovico tedavisi ona, kötü olandan nefret etmeyi öğretmekken, şimdi öğrendiği şey, gücün neyin kötü olduğunu ve neyin kutlanabileceğini tanımlama gücü vermesidir. Öyleyse, son tedavisi, Bakan'la göz göze gelmesini –ve şimdi ilk adlarıyla konuşurlar– ve kişisel ve özel kazançları için sistemi manipüle etmesini sağlayan bir tür eğitime dayanır.

Aynı zamanda zafer kazandığına yönelik düşüncesini özetleyen görüntü tahmin edebileceğinden daha zekicedir ya da bize ilk bakışta öyle görünebilir. Kendisini zafer kazanmış olarak görür, ama bu sadece aklındadır. Özgürlüğü yalnızca başkalarıyla paylaştığı gerçeklikten kopmayan bir fantezidir; zira kendisinden farklı bakış açılarının ya da kişisel memnuniyetinden daha yüksek standartların meşruiyetini kabul edemez. Kendisini zafer kazanmış ve özgür hissetmesine izin veren politik bağlamı görürüz, fakat aslında bu özgürlüğün sınırlarını garanti altına alır. Film bize daha önce hükümetin suça yönelik yeni yaklaşımını kutlayan gazete başlıklarını göstermişti, ancak şimdi Alex'e karşı yapılan haksızlıkları kınamaktadır. Hükümetin kendi tarafında olduğunu görebiliyoruz, ancak yalnızca bunu yaparak haberi lehine çevirebildiği müddetçe ve ancak Alex'i popüler düşüncenin desteğini kazanmak için kullanabildiği sürece. Bir zamanlar maskeyle yapmak zorunda olduğu eylemler için halk tarafından alkışlandığını hayal eder, ancak halkın gözünde olduğunu, ancak halkın kendisine verdiği kadar özgürlüğe sahip olacağını göremez. Davranışlarından ötürü alkışlanacak olmasından değil, daha ziyade sadece bu eylemler alkış aldığı sürece hareket etmesine izin verilecektir.

Sadece görüntüyü değil, onu hayal ettiğini de görürüz. Zaferini hayal ederken yüzünün görüntüsü, filmin başladığı zamanki

kendine güvenen üstünlük görünümünden uzaktır. Çaresiz bir mutluluk kadar hiçbir şeye benzemez, ne karısı tecavüze uğradığında yazarın yüzündeki şüphe uyandırıcı bakışların ayna görüntüsüne ne de devamında Alex'e, Beethoven'ın patlama sesiyle tavan arasında işkence ederken olduğu gibi beceriksiz mest oluşuna benzer. Yüzü artık orgazmik bir mutluluk haliyle sabitlenmiş olan Alex, vücudu yatağa bağlı, hareketsiz, tam bir vücut dökümüne sahip ve çaresiz hatta kendini besleyemez haldedir. Muhtemelen bundan kurtulacaktır ancak iktidarda kaldığı ve devletin çıkarlarına hizmet etmeye devam ettiği sürece hükümetin poster çocuğu olarak bugünkü durumunu koruyacaktır. Aslında eğitimi tamamlanmamıştır, çünkü şu an kendisini beslemeye istekli olan ve ağzını açarak ve her bir ısırık için şakacı bir şekilde küçük düşürdüğü Bakan'ın yanında durmaya devam edeceğini düşünürken, haber döngüsü değiştiğinde ve artık popülaritesi için bir piyon olarak kullanılmasına gerek kalmadığında onun yanında kalacağını düşünmektedir. Gördüğümüz görüntü sadece galip gelmiş "tedavi"si değil, onun yardımsız, yatağa bağlanmış, devlet tarafından kaşıkla beslenen, yalnızca onların merhametinde bulunan ve yine de kendisini özgür olarak hayal eden görüntüsüdür. Belki de paradoksal olarak, kendisini zirvede gören Alex'in, halk bakıp alkışlarken istemeden manipüle edilen ve rejim tarafından zorla alıkonan biri olduğunu düşünmeliyiz.

Böylece Alex yeterince cezalandırıldığını düşünür ve Ludovico tedavisinin üstün faydalarını methederken Bakan'ın ironik bir şekilde iddia ettiği gibi hapishanesinin öğrettiği tek dersi, gerçek dersi öğrenir. Hapishanenin, "sahte gülümsemeyi, ikiyüzlüce elleri ovuşturmayı ve yaltaklanan yan bakışı" öğrettiğini söyler. Başka bir deyişle önemli olanın ne olduğunuz ya da ne yaptığınız değil, başkalarına nasıl göründüğünüz olduğunu öğretir; Alex'e, onu partisinin kamu imajını değiştirme konusundaki yardımı nedeniyle işe alırken en etkili şekilde öğrettiği dersi öğretir. Cezanın, "eski usul"e karşı işe yaramaz olduğunu, ihtiyaç duyulanın suçluluğun tedavisi olduğunu, bunun sadece suçlunun daha iyi görünmesini sağlamakla kalmayıp, kanunsuzluktan tiksinmeyi öğrenerek daha iyi olmasını sağlayacağını söyler. Buna karşın tüm plan aslında kamu desteğini kazanmak

için politik bir hileden ve politik hilenin boşa çıkmasından başka bir şey değildi.

Sokrates aynı şekilde *Devlet*'te cezanın yararsız olduğu ve adil olmadığı konusunda ısrar eder. Cezalandırmak zarar vermekse, daha sonra Bakan'ın da belirttiği gibi ceza kötü bir insanı yalnızca daha da kötüleştirmeye hizmet eder. Kötü davrananlar için tek uygun ceza eğitimdir, ancak ikiyüzlülükte bir eğitim değildir. Aksine, ruhun mağarada hüküm sürdüğü fikirlerden uzağa dönmesini sağlayan bir eğitimdir: Bu mutabakat gerçeğin işaretidir ve bu güç adaletin işaretidir. Görüldüğü gibi, gerçek eğitim bilgisizin zihnine bilgi yükleme meselesi değildir. Daha ziyade, öğrenciyi kendi fikir ve değerleriyle karşılaştıran sorular sormak ve onu tutum ve alışkanlıklarında huzursuz olmaya teşvik etmekten ibarettir. Gerçek eğitim, öğrenciyi sorgulama alışkanlığını geliştirmeye teşvik eder ve başlangıçta ikna edici görünmek yerine, incelemeye dayanan görünen ve incelemede en iyi olduğu ortaya çıkan yolu izlemeye istekli olmaktır. Kişi yaygın olarak kabul edildiği veya kendi tarafında otoriteye sahip olduğu sürece görünüşlerle yetinmeyi öğrenmez. Gerçek eğitim özgürlük konusunda bir eğitimdir, çünkü kişinin kendi önyargılarının prangalarından ve popüler görüş zincirlerinden nasıl kurtarılacağını öğrenmeyi içerir. Gerçek özgürlük, zorba davranışın bir sonucu olarak edinilen eğilimleri takip eden tiranın gücü değildir. Gerçek özgürlük, keyfi alternatifler arasında motive olmayan bir seçim yapabilmek için kendiliğinden bir kapasite değildir, çünkü hiçbir zaman dışsal ve içsel dürtülerden tamamen azade olamayız. Gerçek özgürlük, daha ziyade, bizi zorlayan çeşitli dürtüler ve tutumlarda neyin değişime açık olduğunu ayırt etmek için edinilen kapasiteden ve uygun cevap vermek, gerçekten iyi ve değerli olanın peşinden gitmek, gölgeleri gölgeler olarak görmek ve gözümüzü ışığa doğru çevirmek için gereken disiplini geliştirmekten gelir.

# Sonuç
## Gölge Felsefe

> Dolayısıyla sanatın temel koşulu sanatsal üretimin gerçek-dışılığının açıkça bilincinde olmamız gerektiğidir, bu da sanatın gerçek şeylerden ve insanlardan tamamıyla ayrılması, tecrit edilmesi ve kendi alanında muhafaza edilmesi gerektiği anlamına gelir. Fakat sanat eseri bizi sanatı bir gerçeklik parçası olarak görmeye ayartınca sanat da pratik eylem alanına sürüklendi... Kendi içindeki bütünlüğü kayboldu, değeri de estetik zevkimiz uğruna kayboldu.
>
> (Hugo Münsterberg, *Hugo Münsterberg on Film*, s. 123)

Görüldüğü gibi ışığa doğru dönmek başka bir yere gitmeyi gerektirmez. Bu, hayattan uzaklaşmak, zamandan kaçmak ve kendini zamansız gerçeklerin peşinden koşmak ya da televizyon ve filmler gibi popüler olan her şeyi görmezden gelmek meselesi değildir. Sinema gibi popüler sanat biçimlerinin bile felsefi araştırmayı kışkırtma potansiyeli vardır. Filmler, bizi derinlemesine düşünmeye teşvik etmeleriyle hayata benzerler. Yaşamdan farkları doğrudan karşı karşıya gelmemize ve normalde kanıksadığımız günlük yaşam ve deneyimle ilgili önyargı ve varsayımları incelememize olanak tanıyan bir mesafe yaratmalarıdır.

Sinemayı araştırmaktan doğan felsefe, gölgelerden uzaklaşmanın bir sonucu olarak değil, farklı bir şekilde görmeyi öğrenmenin bir sonucu olarak gelişir. Sinemaya gittiğimizde tıpkı günlük yaşamımızı oluşturanlar gibi gölgelerle karşı karşıya kalırız, ancak bu gölgeler kendilerini kendi doğasına bağlı olarak ortaya koyar. Platon'un mahkûmlarının hatası, gölgelerin gerçek olduğunu düşünmeleri değil, onların içinden geçen onları oluşturan ko-

şulları görememeleridir. Gerçektirler ama bağımlı gerçeklerdir ve onları gerektiği gibi görmek, onların ne olduklarını ve nasıl göründüklerini, onları aşan koşulların sonucu olduğunu kabul etmektir. Sinemanın görüntüleri daha açık bir şekilde sanatsaldır; sanatçılara ve teknisyenlere ve son derece yetenekli bir endüstriye bağımlıdır; hepsi de büyüleyici hareketli görüntüler yaratır. Yine de, çoğu zaman benzer oldukları gerçekleri kavrayabildiklerimizi tekrar gözden geçirebilecekleri provokasyonları takip edemeyiz.

Film izleme deneyiminin bir parçası olarak her zaman örtülü olan, tanık olduğumuz şeyin gerçek olmadığının, ancak gerçeğe ya da bu şekilde yaklaşılıyormuş gibi düşünülebileceğinin farkındalığı, halihazırda sinematik anlaşılabilirliğin kaçınılmaz bir ilk boyutuna ve bu yüzden felsefi düşünmenin köklenebileceği bir yere işaret eder. Belirgin ifade etmek gerekirse sinema deneyiminde üç kat gerilim vardır. Bir sinema filmine tanık olmak, ilk önce hareketli bir gölge ve ışık oyunundan başka bir şey olmasa bile gerçek bir şeyle karşılaşmaktır ve bu karşılaşma günlük yaşam deneyimimizde kullandığımız aynı algısal kapasiteleri gerektirir. Nihayetinde, açıkça gerçekdışıdır, günlük etkileşime girdiğimiz gerçeklerden ayrıdır. Aynı zamanda, bu bir film bir imge olarak düşünüldüğünde vurgulanan bir boyuttur, ekranda karşılaşılan şey gerçek bir şeye benziyor görülen, öyle olmayan bir şeydir. Bunun anlamı, film izleme deneyiminin, olası sonuçları ve uygulamaları felsefesini netleştirmek ve keşfedilebilecek birçok farklılıkla birlikte çalışmasıdır. Bir gerçeklik fikri ya da olayların gerçekte olduğu gibi olması; bir görünüş ve görünüşle gerçeklik arasında bir fark olduğu fikri vardır; ayrıca, benzerlik veya kopyalanma fikri de vardır. Benzer farklılıklar, fotoğraflar ve resimler gibi diğer resim ve sanat eseri deneyimlerimizde de ortaya çıkmaktadır, ancak bunların algılanması, gerçekliğin geri kalanının büyük ölçüde arka plana kaymasına neden olan ekran deneyiminin sürükleyici karakterinden yoksun olma eğilimindedir.

Bununla beraber sinema sadece sürükleyici karakteriyle değil, bizi neredeyse tamamen içine çekme becerisiyle de ayırt edicidir, böylece gerçekte geri kalanı sinema salonunun karanlığında ortadan kalkar. Edebiyat ve diğer sanat formlarında olduğu gibi hayal gücünden yararlanır ve yine de hayal ettiği yerin hayal

edişinin pasif bir tutku gibi hissetmesine olanak tanıyan, tasvir ettiği uzayda hayal ettiğimiz nesnelere bir belirsizlik verir. Dahası, sinemada hayal edilen şey çoğunlukla izleyicinin geri kalanıyla paylaşılan bir şeydir. Bazıları gördükleri konusunda hemfikir olmasalar bile, ilk bakışta gördüklerini netleştirmek ve çetrefilleştirmek için film birlikte tekrar edilebilir ve tartışılabilir. Filme ilişkin sunum, kendi deneyimlerimizle örtüşen ve buna rağmen indirgenemez olan kendi değiştirilemez zamanına göre ortaya çıkar. Film, anılarımız ve beklentilerimizle doğrudan ve birlikte çalışır, sunumunu anlamlandırmamız için bizi çağırır ve aynı zamanda olayların nasıl ortaya çıktığını önemsememize yol açar. Bu özelliklerin hiçbiri –sürükleyici karakteri ve canlılığı, izleyicinin zaman duygusunu kullanma ve manipüle etme becerisi ve yorum ve istekli bir dikkat gerektiren anlatı boyutu, tekrar ve öznelerarası onay– sinemaya özgü değildir, fakat tüm bu özellikleri, seyircilerde, değer verdikleri ve anlamlandırmaları gereken karakterler, sonuçlar ve olaylara benzeyen fakat onlardan ayrı olan bir gerçekliğin paylaşılmış ve tartışmalı bir geçici deneyimini üretmek üzere kullanabilmek bir şekilde tartışmaya açık bir şekilde özgündür.

Bu özellikler sinemanın günlük deneyimlerimizi sekteye uğratmasına, olağan beklentilerimizden bir istisna durumu oluşturan şekillerin ortaya çıkmasına neden olur, bizi bu varsayımların en azından bazılarını uzak tutmaya çağırır ve daha sonra doğruluklarını sorgulamak için diğerlerini kullanabilir. Film, eğlenmemizi ve hatta iddia etmemiz veya kabul etmemiz gereken bir zaman olasılığı için ikna edici bir sebep bulmamızı sağlar. Gerçek veya haklı olduğumuz için yargıladığımız durumlar ve yollarla olan karşıtlığı ve bağdaştırmasıyla sinema, bu yargıyı oluşturmanın ne demek olduğunu düşünmemiz için bizi zorlar. Bu tür sorular hakkındaki sezgilerimizi mukayese etmemizi ve kontrol etmemizi sağlar, paylaşılabilecek ve değerlendirilebilecek ve tartışmayı teşvik edebilecek olan görsel sunumun ayrıntılı analizini yapmayı mümkün kılar.

Öneri, kısaca, sinema deneyimini mağara alegorisinde genişlemiş bir değişim olarak görmektir. Sanki her film mağaranın iç işlerine bir bakış açısı sunma potansiyeline sahipmiş gibi, gerçek

gölgenin detaylı bir tasvirinin mahkûmlara tanıklık ettiği söylenebilir. Platon, felsefenin yokluğundaki sıradan deneyime dair düşünceyi yeniden teşvik etmek ve böylece felsefî düşüncenin doğasını vurgulamak için alegoriyi kullandı. Alegori burada sinemanın (izleyiciler, aygıtlar, film) çoklu boyutlarını açıklığa kavuşturmak için kullanılmıştır. Sinema deneyimi, film izleme deneyimi –izleyici, aygıt ve film arasında bir buluşma olarak anlaşılan– aynı zamanda alegoriyi oluşturmaya ve genişletmeye yardımcı olabilir. Bir yandan bu bize deneyimin bu her bir anı kullandığını hatırlatır –sadece hem maddi hem ideal olmak üzere belirli koşullar altında bir özne için sadece bir nesne vardır. Aynı zamanda, her bir film, sinematik olarak anlaşılabilirliğin koşullarını keşfetmemize ve günlük yaşamın anlaşılabilirliği hakkında bir şeyler öğrenmemize izin verir. Elbette alegori açısından biz mahkûmuzdur, ancak sinema söz konusu olduğunda mahkûmlara karşı belirgin bir avantaja sahibiz ki bu bir seviyede, hatta ileri bir felsefî eğitimin olmaması durumunda, tanık olduğumuz şeyin gerçek olmadığını, yalnızca bir görünüş olduğunu ve sanatsal olduğunu düşünün.

Sinema deneyimi en azından modern dünyada çoğumuz için yaşamın bir parçasıdır ama yine de günlük yaşamdan ayrıdır. İzleyicilerin ekranda gördükleri ile diğer taraftan karşılaştıkları arasındaki farkın farkındalığı, Platon'un mağarasındaki mahkûmlar için mevcut olmayan sinemaya örtük bir kritik bir boyut ifade eder. Diğer bir deyişle, sinema deneyiminin, bu eleştirel değerlendirme çoğu zaman azgelişmiş kalsa ve büyük ölçüde örtük ve söylenmemiş kalsa bile, seyircinin bir kısmına değer vermesini ister. Sinemada doğal olarak ortaya çıkan en az dört adet birbiriyle ilişkili eleştirel sorgulama hattı vardır ve bunların her biri daha fazla eleştirel değerlendirme için alan açar. Her film farklıdır ve provokasyonları kendine özgüdür; her birini düşünmek için gereken yollar yalnızca ayrıntılı ve yakın analizler sırasında dile getirilebilir demektir bu; ancak en azından sinema konusundaki düşüncelerin kışkırttığı olası felsefî soruların bir kısmı aşağıdakilere işaret edebilir.

## GERÇEKLİK (METAFİZİK)

İlk olarak, gerçekliğe dair soru olarak adlandırabileceğimiz şey var. Eserle iştigal etmek, onların günlük yaşam deneyimlerine benzer şekillerde çalışması için izleyicilerin en azından ekranda gördüklerinin makul bir kısmını bulmaları gerekir. Hayal ettikleri bir gerçeklik olarak onlar için bir araya gelebilmelidir. Aksi takdirde, dediğimiz gibi, inançsızlığı askıya alamazlar. Önemsemeleri için fazla elverişli değildir. Gerçekten işe yaraması için izleyicinin inancını kazanması gerekir –karakterlere, en azından bir seviyeye kadar inanmaları ve bazılarına en azından biraz zaman vermeleri gerekir. Şimdi, imkânsız ya da olası olmadığını bildiğimiz unsurları sergileyen bilimkurgu ya da fantezi gibi film türleri var. Yine de, bu gibi şeyleri hayal edebiliyoruz ve ne tür şeyler bekleyeceğimiz için şartları belirledikten sonra geri kalanının ne olabileceğimize dair algımıza uymasını bekliyoruz. Bir süper kahraman uçabilir, ama karakteriyle tutarlı şeyler söylemelidir. Bir seyirci, film deneyiminin içine dalışından faydalanabilir, en az sempatik bir canlı çekim konuşan köpeğin, mantıksızca çirkin, elbiseli bir dişi köpeğe, sıradan bir kadın, filmde o noktaya dek kurulmuş olan uzam-zamansal sürekliliği ihlal edeceği için yapamayacağı bir şeyi yaptığında olduğu gibi âşık olması kadar.

Sinema deneyimindeki bu gerilim –hareketli imajın gerçeği, gerçekte geri kalanından ayrılması ve olmayan bir şeye benzerliği arasında– deneyimi yalnızca dışardaki bir konumdan analiz ettiğimizde nesnel gözlemci olarak keşfettiğimiz bir şey değildir. Söyleyebileceğimiz, sinema deneyiminin temelini oluşturan veya içsel olan ve bu deneyimin kendine özgü özelliklerini açıklayan bir gerilimdir. Örneğin, bir izleyici, tanık olduğu şeyin gerçek olmadığının farkında olmasaydı izleyicilerin gösterdiğinden daha farklı tepki ve karşılık verirdi. Örneğin, ekranda bir cinayete tanık olarak sinema salonundan çıkabilir veya yardım isteyebilirdi. Gelgelelim, gerçekliğe hiç benzemiyorsa ve en azından gerçek hayattaki bir cinayete benzeyen algısal ve duygusal bir tepki ortaya çıkarmadıysa, bu konuda hiçbir şey hissetmeyecek ve gösteriden etkilenmeyecektir ya da daha muhtemelen sıkılarak bırakacaktır. Ekranda gördüğü karakterlere değer vermesi, korkması ve hatta çığlık atması gerekirdi; kaçması ve polisleri çağırmaması

gerekirdi. Ekranda bir cinayete tanıklık etmek, göründüğü gibi olmadığını ve bu nedenle haklı olarak bu duygulara etki etmekte başarısız olduklarını biliyorken bizi belli bir şekilde hissettiren bir şey görmektir.

Yalnızca geniş kapsamlı sinema deneyiminden çıkarılmış kabul edilen ekranda görülen şeye odaklanan ilk film teorisyenleri, filme dair imgenin yaşam gibi olma eğilimiyle, ki gerçekçilik diyebiliriz, onun yapaylığı, gerçeklikten uzaklığı, teorisyenlerin biçimcilik olarak etiketlediği bir eğilim arasında ilişkili bir gerilime dikkat çekmişlerdir. Bazıları, bu yönlerden birinin ya da diğerinin sinemada, onun ayırt edici özelliğinin önemli olduğunu savundu. Bunun önemli bir gerilim olduğunu düşünmek daha iyi. Belirli filmler sinema deneyiminin bu boyutlarından birine veya diğerlerine vurgu yapabilir, ancak diğerinin önemini vurgulayamaz. Kubrick'in bu gerilimden nasıl faydalandığını *Otomatik Portakal*'ın tecavüz sahnesini tartışırken görmüştük.

Gerçekçi filmler uzun çekimin üzerinde durur; örneğin, eylemler gerçek zamanlı olarak ortaya çıkar; gelgelelim, böyle yaparak seyirciye düşünecek ya da uyuklayacak, bedenlerini koltuklarında duyumsayacak, süregiden, bedenli deneyimleriyle ekranda açığa çıkan şey arasındaki mesafeyi onlara hatırlatan bir alan verirler. Veya gerçekçi filmler vahşi ortamdaki geçici olayların belgesel tarzı yakalanmasını öneren avuç içi kameralar kullanabilir; ancak titrek kamera çalışması kamera mevcudiyetinde ortaya çıkan olayların gerçekliğine dikkat çeken bir tarz olabilir. Biçimci filmlerse olayların doğrusal olmayan sıralanması gibi teknik cihazlar kullanır, ancak bunu yaparken izleyicilerin dikkatini tasvir ettikleri deneyime daha da yakınlaştırmak için çalışabilir. Gerçekçi filmler, betimlenen şeydeki izleyicilerin mahkûmiyetini teşvik etmek için stilistik araçlar kullanır. Biçimci filmlerse estetiğin hizmetinde veya tasvir ettikleri konuyu yorumlamanın farklı yollarının iletişiminde tarz ve tekniği vurgulamaktadır. Aynı zamanda *Otomatik Portakal* gibi filmler gerçeklikle ekrandaki temsili arasındaki gerilimi tam olarak vurgulamak için her iki eğilimden de faydalanır.

Kubrick'in *Otomatik Portakal*'da kullandığı biçimsel aygıtlar izleyicilere öznellikler üzerine, olayların belirli bir karakter

perspektifinden nasıl açıldığına dair bir bakış açısı verebilir. Bu aygıtlar şeylerin karakterler tarafından nasıl hissedildiği ya da anlamlandırıldığı hakkında bir fikir verir ve ayrıca izleyicileri belirli şekillerde hissetmeleri ya da düşünmeleri için yönlendirebilirler. Gerçekçi film, ekranda görülenlerin nesnel olarak gerçek olduğu duygusunu verir –gerçeklikle temsili arasındaki ayrımı silecek şekilde değil ama temsille yakalanan ve gösterilen bir gerçekliğin olduğunu öne sürerek. Gerçek olduğunu söylemek, en azından kısmen, ne düşündüğüne bakılmaksızın ne olduğunu söylemek demektir. Etkili bir şekilde kullanılan gerçekçi aygıtlar, görülenin sadece yaşam taklidinden daha fazlası olduğunu ortaya koyar; zira yaşamın kendisini yakaladığını ve sunduğunu ya da hayata döndürdüğünü ve "gerçek" kıldığını, aksi takdirde salt performansın gerçekdışılığı olarak düşünülebileceğini ortaya koyar. İlk biçimci teorisyenler sinemayı bir zamanlar canlı olan bağımsız gerçekliklerin yalnızca mekanik kayıtları olmaktan alıkoyan, sadece yapımcıların formel sanatı olduğunu öne sürdüler. Gerçekçi düşünürler işleri tersine çevirdi, çok fazla (ya da yanlış türde) sanatçılığın sanatsal izlenimi vermesinden endişe duyuyorlardı. Tam tersine, sinemanın gücünün tam olarak kaydetme ve sunma –ya da ilk yerde yaratma– uzağında geçen gerçek gerçeklikleri ya da herhangi bir algı ya da yorumlamaya indirgenemez olma anlamında özerk olduğunu öne sürdüler. Gerçekçi sanat bu geçici gerçeklikleri, bu akan zaman pasajlarını etkilerini sürdürmelerine ve zaman içinde çeşitli izleyicilere seslenmeye izin vererek canlı ve hayati tutmayı amaçlamıştı.

Her iki gelenek de görüntünün karşıtlığıyla "gerçekliği" tanımlayan bir metafiziği paylaşır –bu görüntü bir temsil, bir taklit veya bir kayıt olarak düşünülsün ya da düşünülmesin. Aynı zamanda, ya imgenin tasvir ettiği düşünülen "gerçekliğe" ait olup, onun üzerinde etkide bulunduğunu ya da "gerçekliğin" kendisinin ya da bizim öyle olduğunu düşündüğümüz şeyin kendisinin yalnızca bir imge olduğunu iddia ederek, ikisi de bu karşıtlığa üstün gelme yolları ileri sürer. Biçimsel aygıtlar, örneğin, görüntünün kendisine dikkat çekerek izleyicilere izlemekte olduklarının sadece bir performans olduğunu, sanatsal ve başarılı olduklarını hatırlatarak görüntü ile gerçeklik arasındaki karşıtlığı karmaşıklaştırabilir.

Aynı zamanda bu filmler izleyicilere günlük yaşam için aldıkları şeylerin genellikle manipülasyonların ve tertiplerin bir ürünü olduğunu, gerçek olarak düşündüğümüzün kendisinin aslında gerçek ve gerçek bir görünüm olduğunun gerçeğini kolayca göz ardı ettiğimizi hatırlatabilir. Gerçekçi filmler, özerk gerçeklik gibi görünen şeyleri betimlemeleriyle, bize asla göz önünde tutamayacağımız şeyleri düşünmeye ve fark etmeye başlayabilmemiz için bir fırsat ve mesafe sunar ve bunu yaparken sadece gerçeği yansıtmayı değil, aynı zamanda bu gerçekliği paylaşan insanlar olarak yeniden şekillendirmeyi de başarırlar.

Hiçbir şey aslında sadece filmde temsil edilmez. Filmler bir şeyi başarır, açığa vurdukları ve tasvir ettikleri gerçekliklere katkıda bulunur ve onları dönüştürürler. Başka bir deyişle, yalnızca gerçekliği temsil etmezler aynı zamanda buna katılırlar. 20. yüzyılın Alman filozofu Martin Heidegger, "Sanat Eseri'nin Kökeni" başlıklı makalesinde Yunan şiirinin dönüştürücü gücüne değinmiştir. Şöyle yazar:

> Tragedyada hiçbir şey teatral olarak sahnelenmez ya da gösterilmez ancak, yeni tanrıların eski tanrılara karşı savaşı yapılıyordur. Dilsel çalışma... bu savaşa gönderimde bulunmaz; insanların söylediklerini dönüştürür, böylece şimdi her canlı kelime savaşı yapar ve neyin kutsal neyin mundar, neyin büyük neyin küçük, neyin cesurca neyin korkakça, neyin mağrur neyin sorumsuzca, neyin efendi ve neyin köle olduğunu belirlemeyi ortaya koyar.
>
> (Heidegger, "Sanat Eseri'nin Kökeni", s. 168-9)

Bunların hepsi sadece dilbilimsel çalışmanın –tragedya, şiir, roman ya da destan– aslında bir çalışma olduğunu söylemek, okurları üzerinde çalışmak, onlara, yeni konuşma şekilleri ve yeni düşünme şekilleri vererek aslında onlar için bir arada yaşama ve dünyada olma olasılıklarını yeniden şekillendirecek şekilde dönüştürmek olduğunu söylemektir. Aynısı sinema için de geçerlidir. Kuşkusuz, bazı sanat eserlerinin –ve birçok sinema eserinin– anlamlandırma ve daha önce açılmış ve diğer işler ve önceleyen kurum ve tarihlerin mümkün kıldığı dünyayla ilgi kurma yollarıyla faaliyet göstermesi büyük ölçüde pekâlâ ikincil olabilir. Sinema, izleyicileri önyargılarıyla doğrulayacak şekilde

etkileyebildiği gibi, ufuklarını da, kim oldukları ve ne olması gerektiği ve neyin ne olduğu ile ilgili düşüncelerini yeniden şekillendirecek şekilde değiştirebilir.

Filmler görünüşle gerçeklik arasındaki veya temsillerle taklit ettikleri şey arasındaki gerilime ilişkin çeşitli düşünceleri kışkırtmanın yanı sıra, doğal olarak, kimliğin doğası ve özgürlük olasılığı gibi daha özelleşmiş bir metafizik düşüncenin araştırılmasını da mümkün kılar ve açıklar. Sinema deneyimi, izleyicilerin geçirdiği zaman deneyimini hem paylaşmakta hem de şekillendirmekte olduğundan, film, gerçekliğin ve deneyimin zamansal boyutuna bağlı kalmayı teşvik etme özelliğine ve kapasitesine sahiptir. Gerçek, yaşanmış zaman gibi uzun süren deneyimleriyle bazı gerçekçi filmler, yalnızca kayda değer olayları hatırladığımızda izini kaybettiğimiz, günlük yaşamın süresi ve akışı için canlı bir anlam verebilir. Filmler, anlatı tarihinin karmaşıklıkları için sezgisel bir anlam vermek adına sinema zamanının esnekliğinden de yararlanabilir; burada, gerçekte kalan geçmişin yalnızca şimdiki açılmayı etkilemeye devam ettiğini söyleyebilirsiniz.

## SORUMLULUK (ETİK)

İzleyiciler her zaman bir düzeyde ekranda gördüklerinin olası olup olmadığını, gerçek olup olmadığını ve nasıl bir anlam ifade edip edemeyeceklerini sorar ve bu sorulara verdikleri cevap, algısal ya da duygusal olarak, gündelik yaşamla ilişkilenmeleriyle aynı şekilde sert bir biçimde karşılaştıkları şeye hangi ölçüde bağlanabileceklerine karar verir. Aynı zamanda sinema salonu dışında günlük hayatlarından kopuk olduklarını gördüklerini bilmeleri, tanık olduklarıyla etkileşime girmeye zorlanmadıkları anlamına gelir. Yine de sinemaya gitmek hayatlarının bir parçasıdır; yaptıkları bir şeydir ve ikinci kritik soruyu sorarlar: Yapmaya değip değmeyeceği.

Sinemaya gitmek bir seçimdir ve doğal olarak seçmeye değer olup olmadığı sorusunu gündeme getirir. Bir yandan bu konuda sinemaya dair özel bir şey yoktur. Yaptığımız her seçim –sabahları kalkıp kalkmamak, okula veya işe gitmek, belirli bir yerde alışveriş yapmak ve ne almak, ne yapmak, nasıl oy vermek, bir arkadaşınızla zaman geçirmek veya çalışmak– yaptığımız her se-

çim, nasıl yaşadığımız ve nasıl yaşanmamız gerektiği, neye değer verdiğimiz ve neden olduğu sorusuna bir cevap olarak görülebilir. Alışkanlık, popüler görüş veya önyargıya göre çalışmak, cevabı açıkmış gibi çalışarak soruyu ortadan kaldırmanın bir yoludur. Soru, ekranda karşılaştığımız şey ahlakla ilgili popüler önyargıya aykırı olduğunda (*Otomatik Portakal*'ın piyasaya sürüldüğü zaman gibi) film bir medya skandalı haline gelir. Yine de, herhangi bir özelliğin içeriğinin ya da yaklaşımının etik olup olmadığı ve film izlemenin faydalı olup olmadığı sorusu ilkesel açıdan farklıdır. Bazı filmler, aksi halde ahlaken çirkin bulduğumuz karakterlere sempati duymamıza yol açar ve tartışmalı olsa da ahlaki bir sorudur. Ekranda görünen şey gerçekdışı olabilir, ancak bir yaşam taklididir ve yeterince gerçek olan duyguları uyandırır ve tutumlarımızı ve değerlerimizi daha iyi veya daha kötü olsun olmasın şekillendirebilir ve bilgilendirebilir. Platon'un *Devlet*'inde ilgili kaygıları nasıl karşıladığını, kendi başlarına değil, genel olarak hikâye anlatıcılığına uyguladıklarını görmüştük.

Ekrandaki karakterlerin kötü durumuyla ilgilenmeye başladığımız derecede onların eylemlerine sempati duyabiliriz. Bununla birlikte, sempatilerimiz, aksi takdirde ahlaki sezgilerimizle örtüşebilir. Filmler bizi hiç bilmediğimiz kararlarla yüz yüze gelen bilmediğimiz durumlarla karşı karşıya kalan insanlara daha da yaklaştırabilir. Eylemleri ve davranış sebepleri hakkındaki değerlendirmelerimiz, sezgilerimizin doğru olup olmadığını merak etmemize ve dolayısıyla etik ilişkilere dahil olmamıza neden olabilir.

Ahlaki ve estetik değerlendirmeler arasında yakın bir bağ vardır. Sıklıkla verilen bir filmin iyi olup olmadığını sorar, sinema açısından kalitesini sormak isteriz. Eğlenceli mi yoksa sıkıcı mı, roman mı yoksa türevi mi, hikâyenin sürükleyici mi yoksa ikna edici olmayan ve az gelişmemiş mi olduğunu bilmek isteriz. Gelgelelim, gerçekten bilmek istediğimiz, bizim zamanımıza değip değmeyeceği veya zaman kaybına değip değmeyeceğidir. Bunun iyi olup olmadığını sorarız, ancak bizi ilgilendiren şey, bunun iyi olup olmadığı, izlemek için gereken zamanı geliştirip geliştirmeyeceğidir. Ne var ki, bu günlerde, sinemaya bilet almak, kaçınılmaz olarak birini görmek, ayrıca başka türlü vakit

geçirmek mümkünken sinemada vakit geçirmek çok pahalıya mâl oluyor. Film eğlenceli olabilir –heyecan verici bir yolculuk bile– ama söyleyecek bir şeyleri yokmuş gibi, bir fark yaratmamış gibi boş geçirmiş hissedebilirsiniz. Sinemadan çıktıktan sonra, böyle bir filmden sonra, iyi yapıldığını düşünebiliriz ama yine de hiç yapılmasaydı daha iyi olurdu diye düşünebiliriz. Sinema doğal olarak zaman alır, çünkü onu harcamanın en iyi yoludur.

## YORUMLAMA (EPİSTEMOLOJİ)

Bir tür filminin uylaşımlarının kabul etmeye gönülsüz olanlar, belki de onunla ilişkiye girmeyi zor bulabilirler ya da zaman harcamaya değer bulabilir, ister bir hikâye isterse de bir deneyim olarak. Film, seyircilerin inancını ve ilgisini kazanamaz, zira seyirciler onun öncüllerini benimseyemezler. Bazıları süper kahraman olamaz, Western filmleri, müzikaller, romantik komediler veya bilimkurgu ya da korku filmleri yapamaz. Bazıları, sürdüremeyeceği veya yaratıcılarının onaylamadığı beklentileri olan bir filme girer. Bazıları yabancı filmlerin veya sanat filmlerinin içine giremez. Altyazılar bazılarını korkutur. Filmler zorlu olabilir. İyi eleştiri ve adil yorumlama hazırlık gerektirir, genel ve stilistik metotların yanı sıra filmi bilgilendiren kültürel arka plana aşina bir izleyici kitlesi talep eder ve kabul eder. Film deneyimi en azından bir düzeyde katılım gerektirir ve bazı filmler esrik bir dikkat ister.

Filmler yorumlama gerektirir ve film deneyiminin ortaya koyduğu üçüncü kritik soru, verilen bir anlayışın yeterli olup olmadığının nasıl yorumlanacağıdır. Burada izleyicinin kendisinin değerlendirilmekte olduğunu söyleyebiliriz. Bir filmi anlamakta başarısız olmak, genellikle izleyicinin film yapımcılarını suçlamasına neden olur –onları iddialı ya da beceriksiz olarak düşünmek– ve bunu yapmakta haklı olabilirler, ancak herhangi bir durumda haklı olup olmadıkları tecrübe tarafından ortaya atılan bir konudur. Bu sorunun, diğer ikisi gibi izleyicilerin kendi başlarına cevapladığı bir şey olmadığını unutmayın. Her biri kendi tarihlerinden, yetiştirilme tarzlarından ve kültürlerinden elde edilen, başkalarının muhtemel ve gerçek reaksiyonlarının bir dereceye kadar farkında olan bir dizi varsayımla birlikte gelir. Eğer sadece, bir şeyi ne yapacağını bilmediğinde onların

alacaklarını talep edeceği bakımından ya da kendi yaklaşımını, diğerleri katılmazken savunacaksa, her biri onun, bu diğerlerinden sorumlu olduğunu bilir. İlk soru, filmde ima edilen veya gösterilen gerçeğin sorusuysa, ikinci soru da film deneyiminin yaşamaya değer olup olmadığını soruyorsa, bu üçüncü soru, onu nasıl bileceğimizi veya nasıl anlayabileceğimizi veya nasıl anlamamız gerektiğini sorar.

Tecrübeyi daha geniş anlamıyla ifade etmek, ortak bir dile ve kültürel geçmişe ve ortak bir dünyaya sahip olduğumuz sosyal bir bağlamda gerçekleşir ancak yine de farklı bakış açıları veya ilgileri nedeniyle şeyleri farklı görür. Platon, bunu mahkûmların önlerindeki gölge oyunda gördüklerini tartışıp tartışmalarını sağlayarak alegorisinde yakalar. Aynı gölgeleri görürler, ancak noktaları farklı şekilde birleştirirler ve kendileri için önemli olan yönlerine dayanarak farklı değerlendirmeler yaparlar. Aynı fikirde olmazlar; zira tartışmaları kesinlikle gördükleriyle değil, nasıl gördükleriyle ilgilidir. Kesin konuşursak, asla gerçekler üzerine tartışmayız. Gerçeklerin ne olduğu ve neden önemli olduğu konusunda hemfikir olmayız ve düşüncelerimizi gerçeğe uygun görürüz. Görüş konusundaki anlaşmazlıklarda, elde edebileceğimiz en iyi şey birçoğunun aynı şekilde görmeyi kabul etmesiyle uzlaşmadır. Bu bizim sinema tecrübemiz için de geçerlidir. Fikir düzeyinde kaldığımız müddetçe doğru olan soru, kimin daha inandırıcı olduğu, eleştirmenleri daha etkin bir şekilde susturabilecek bir soru haline gelir. Uzlaşmanın ötesine geçmek için konuyu değiştirmemiz gerekir. Bir yandan, yorumlanmaları için standartları paylaşırsak gerçekler hakkında üretken bir şekilde anlaşamayız. Basit bir örnek almak gerekirse, biri *Singin' in the Rain*'in korkunç bir film olduğunu iddia ederdi çünkü gerçek hayatta insanlar şarkı söyleyip birden dansa başlamazlar, bir müzikal fikrini açıklayarak ve belki de keşfederek giderilebilecek ciddi bir yanlış anlaşmaya ihanet edecektir. Yine de: "Müzikallerden hoşlanmıyorum" diyebilir, ancak artık tek olmak için kötü bir filın olduğunu iddia edemezdi –ve bunun kötü bir müzikal olduğunu güçlükle iddia edebilirdi. Bu durumda iddianın kendisiyle ve tercihleriyle (ve idrak eksikliğiyle) ilgili olduğu ama sinemayla ya da bu özel filmle ilgisi olmadığı açık olurdu. Daha da ileri

gitmek adına, sinemaya ilişkin kafa karışıklıkları, mağara alegorisi bizi burada cesaretlendirirken seyirci, aygıt, hareketli imaj ve anlamlar arasındaki ilişkinin açıkça ayırt edilememesinden kaynaklanmaktadır. Ekrandakiler, izleyicilerin nasıl etkilendiğinden veya yorumlama biçiminden ayırt edilmeli; teknikler de ("odak kaydırma" veya "kamera gezdirme" veya "ara ses" gibi), ilettikleri farklı anlamlarını görünür ve işitilebilir hale getirdikleri anlamlardan ayırt edilmelidir.

Öte yandan kavramsal açıklık bile tüm tartışmaları ortadan kaldırmakta yetersiz kalır ve standartlar üzerindeki tüm anlaşmazlıklar ayrımlar yapılarak ve terimleri tanımlayarak çözülemez. Farklı ilgiler yine de farklı yorum ve değerlendirmelerle sonuçlanacaktır. Terimleri netleştirmek ve detaylara dikkat etmek bazı yorumlayıcı farklılıkları çözebilirken neredeyse her zaman kalan çeşitli bilgilendirilmiş yaklaşımlar vardır. Burada konuyu değiştirmek, odağı tek, doğru bir yorum yapmaktan uzaklaştırmak ve bunun yerine her bir yorumlamanın ne görmemize izin verdiğini, hangi soruları açık tuttuğunu ve hangi soruları çözdüğünü sormak anlamına gelir. En iyi sinema eserleri, yaşadığımız dünya hakkında, nasıl bildiğimiz ve gerçekten önemli olan konular hakkında konuşmalar üreten birçok analizi sürdürebilir. En iyi sinema eserleri yeni ufuklar, yeni görme biçimleri ve yeni düşünce biçimleri açar.

Yorumlama sorularının ötesinde, filmler, olduğu gibi, çeşitli perspektiflerde yaşamalarını sağlar. Perspektiflerin farklılaştığı veya çatıştığı yerlerde izleyiciler çeşitli perspektiflerin yeterliliğini göz önünde bulundurabilecek konumdadırlar. Film, aslında, dünyada karşılaştığımız şeylerin her zaman bir bakış açısıyla olduğunu ve her şeyin tek bir bakış açısıyla görülemeyeceğini hatırlatır. Filmler, doğal olarak şüpheciliğin gücünü, izleyicileri, daha sonra yetersiz veya sorunlu olarak gösterilebilecek bir bakış açısıyla tasvir ettikleri gerçekleri yorumlamaya teşvik edebildikleri ölçüde göstermektedir. Örneğin *Otomatik Portakal*'da Alex, başlangıçta güvenilir bir anlatıcı gibi görünebilir, ancak kendi hikâyesini benimsemesiyle birlikte film seviyesine eriştiği için giderek daha müphem bir hal alır.

## AYDINLATAN GÖLGELER (ESTETİK)

Sinema herhangi bir sanat ve yaşam gibi dinamiktir; büyür, her zaman yeni yaklaşımlar, yeni formlar, yeni iletişim yolları, tasvir ettiği gerçeklere yaklaşmamız veya yaratıcı bir şekilde karmaşık hale getirmemiz için yeni yollar doğurur. Kuşkusuz, türev sinema sıkıntısı yoktur, ancak yeni hikâyeleri yeni yollarla anlatmayı başaran her zaman dünyanın her yerinden yenilikçi olanlar vardır. Ünlü eleştirmen ve teorisyen André Bazin'in savunduğu gibi, sinemanın yol gösterici idealleri, onu gerçekleştiren teknolojik yeniliklerden önce geldi ve yeni teknikler yalnızca zaman içinde tekrarlanan tefekkür gerçeklikleri için ilk vaadini sürdürme vaadini yerine getirmeye ve güçlendirmeye hizmet etti. "Sözün kısası, sinema henüz icat edilmedi!" diye iddia etmişti. Her yeni sinema eseri en azından deneyiminin anlaşıldığı şekilde duyuları dönüştürme ve sinemanın felsefeyle paylaştığı soru türlerine verilen cevaplara itiraz etme potansiyeline sahiptir. Sinemanın hayat gibi canlı olduğunu söylemek, -Platon'un mağarasındaki ışıkla karşılaştırdığımız- sinemaya ait kavram ve soruların kendi başına değişken olduğunu söylemek değildir. Değişimi düşünmek farklı olanı düşünmek, farklılığın ortaya çıktığı bir kimlik anlayışını gerektirir. Daha önce de belirtildiği gibi Platon'un mağarasındaki mahkûmlar bir an gördükleriyle bir sonraki anı karşılaştırabildikleri için, sadece önlerindeki gölge oyunu anlamlandırabilirler; verili gölgenin şeklindeki bir şeyi ayırt edebilmekte ve her birinin, aynı veya başka bir açıdan birbirinden aynı veya farklı olduğunu düşünüp düşünmediklerini söyleyebilmektedirler. Herhangi bir özel tanım veya ayrım konusunda yanılmış olabilirler ve mefhumlarının nihai referansı konusunda kafa karışıklığı yaşamaktadırlar ancak iddiaları tamamen bir anlam ifade etmez; çünkü bir dili paylaşırlar ve en azından bazı ortak kavramları kullanırlar.

Aynı şekilde sinema izleyicileri de en azından bazı sinema tecrübesi kavrayışı ve bazı özel buluşlarla kişisel karşılaşmaların tarihiyle çalışır. Sinemada yeni olan şey, ancak zaten kurulmuş olan gelişmelerin tarihi tarafından bildirilen izleyici beklentileri zemininde görünebilir. Bir olayı sinema olarak saymak için olay olduğu gibi kavranabilmelidir, bu da gördüğümüz üzere en azın-

dan filme dair bir kavrayış, izleyici kitlesi, birtakım gösterim veya projeksiyon cihazları gerektirir. Bir dizi başka kavram da alakalı görünüyor –ve *Otomatik Portakal* bağlamında nasıl işlediklerini gördük– hareketli bir görüntü ve sinematik çerçevenin, perspektifin, eylemin, karakterin, anlatının olduğu gibi ve dahası. Herhangi bir emsali olmayan, gerçekten yeni bir sinema başarısı ancak sinemadan tamamen farklı bir şey olarak ortaya çıkabilir. Sinemanın yeniliği, tarihin ya da kendini geliştirmenin yeniliği gibi, kendini kendine bağlayarak ve kendisine karşı çıkarak kendisini tanımlayan ve yaratan yeniliktir. Sinema söz konusu olduğunda yalnızca türev olmayan her yeni eser, izleyicinin beklentilerini aynı anda çekerek ve onları yıkarak, sinemaya ilişkin gerçekliklere ve hayali yapılara cevap vererek ve tasvirlerine dönüştürerek sinemayı tanımlamaktadır.

Sinema tecrübesinin ortaya koyduğu nihai kritik soru, –filmin estetik olarak düzenlenip düzenlenmediğinden, araştırılması gereken bir şey sunup sunmadığından ve doğru ya da gerçek hissettirmesinden bağımsız olarak– onun sanatsal değeridir. Estetik dar bir şekilde anlaşılabilir; bu, görsellerin ne kadar güzel olduğunu düşündüğümüz veya düzenlemenin şeklen ne kadar sahih olduğunu düşündüğümüz gibi, filmin tamamen hassas özelliklerine odaklanarak yorumlanabilir. İzleyiciler filmden uzaklaşırken "görmek çok güzeldi ama anlamadım" ya da "kamera benzersizdi ama hikâye zayıftı" gibi şeyler söylerken, en azından filmi bir seviyede sanatsal olarak başarılı bulduklarını iddia etmiş olurlar fakat ikna etmekte başarısız olmuş ve bu nedenle de işe yaramamıştır. Eleştirmenler bir filmi eğlenceli, ancak tamamen unutulabilir bir şey olarak tanımladıklarında, bunun eğlence olarak çalıştığını, ancak sanat olarak başarısız olduğunu öne sürerler. Bu tür değerlendirmeler oldukça öznel olsa da genel olarak seyircinin inancını kazanamayan bir film, film olarak başarısız olur, gelgelelim, sanatsal ehliyetlerini kusursuzlaştırır. Bununla birlikte, daha geniş bir estetik değer anlamında, soru, eserin şimdiye dek beklenmeyen anlamlarını ortaya koyan şekillerde dünyayı yeni bir gözle göstermeyi sağlayıp sağlamadığına dair soru olduğu zaman, hiç kuşkusuz filmin duyusal özellikleri ve eserin teknik nitelikleri, neyin anlaşılabilir hale getirildiği sorusundan ayrılamaz. Burada

özetlenen kritik sorular –gerçeklik, yorumlama, ahlaki ve estetik değere ilişkin sorular– aslında birbiriyle bağlantılıdır. Bir filmin seyircilerin inancını kazanıp kazanmadığına, gerçek hissettirip hissettirmediğine ve estetik olarak tatmin edici olup olduğuna karar verilmesi nasıl deneyimlendiği ve anlaşıldığı, neyin kavranmasına, neyin ortaya çıkması ve mümkün kılındığına bağlıdır.

Filmlerin, şeylerin olduğu ve olması gerektiği biçimin ortaya çıkarılması ya da aydınlatılması amacıyla durumların saf temsilinin ötesine gidebildiği fikri bölünmüş çizgi imgesinin hatırlayarak bir şekilde açıklanabilir, ki Sokrates bölünmüş çizgiyi doğrudan kendi mağara açıklamasına öncel olarak tanımlar ve ardından alegoriyi açıklamak için kullanır. Bölünmüş çizgiyi açıklayan Sokrates, görünür gerçekleri, hayal gücüyle kavradığımız görüntülere ve algıladığımız nesnelere böler. Anlaşılır gerçeklikleri, olayların nasıl olduğu ve nasıl olması gerektiğine ilişkin varsayımlara veya standartlara ve bu varsayımları gözden geçirmemize ve nasıl bir araya geldiklerini anlamamıza olanak sağlayan ilkelere böler. Bölünmüş çizgi, görüntülerin kavranmasıyla başlayan ve ilkelere dair içgörüyle biten bir merdivendir. Görüldüğü gibi sanat, gölgeler ve imgeler dünyasına aittir. Sanat eseri eser değildir ve mantıklı bir görünüş kazandırması dışında hiçbir işe yaramamaktadır. Yine de, en iyi eserler örneğin Sokrates'in imgesi gibi, tıpkı mağara alegorisi gibi iş görür: İzleyicileri alıştıklarından daha farklı hissetmeye ve düşünmeye ve görmeye zorlayan senaryoları betimlerler ve bunu yaparken de en azından potansiyel olarak onları merdivenin üzerinde yukarı iterler.

Görünür olana dair bilgimiz olayların bize nasıl göründüğünden gelir. Saf görünüşler Platon'un mağarasındaki gölgelere tekabül eder ve onlara yol açan gerçekleri kavramadıkça yanlış anlaşılır. Arkadaşımı uzaktan fark edebilirim. Profiline çok uzaktan bakarak arkadaşımı görürüm. Eğer onu tanıyamazsam ya da tanıyıp fakat onun bana göründüğünden daha fazlasını olduğunu göremezsem, onu gerçekten tanıyamam. Sadece görüşlere, yersiz inançlara ve görünüşe dayanan izlenimlerime sahibimdir. Onunla görünüşünü birbirinden ayırt etsem bile, yapabileceğim en iyi şey, deneyime ve duyumlara dayanarak, bazıları birbiriyle tutarsız, varsayımsal olarak çeşitli özelliklere atfedilen yanılabilir yargı-

lamalardır. Sokrates'e göre olayları bize göründüğü şekliyle aktif olarak sorgulamadıkça ve bu ya da o görünüşü anlamlandırmada kullandığımız standartları değerlendirmeye eleştirel olarak başlamadan önce sahip olduğumuz tek şey budur.

Platon'a göre bir şeyi anlamak o şeyin ne olmaya çalıştığını, ne elde etmek için var olduğunu kavramaktır –yalnızca bir sedirin ne olması gerektiğini bildiğimizde sedirleri kavramamız gibi neye çabaladığını görmek, ölçülüp tutulduğu standart olan biçimini veya ideasını kavramaktır. İdeaların veya standartlarına yönelik soruşturma, bir dizi görünüşün ortak kökü olarak neyi almamız gerektiğine dair öneride bulunduğumuzda ve fikirlerimizin neye yol açtığını ve tutarlı olup olmadıklarını daha kesin bir biçimde gördüğümüzde, analiz ve diyalog yoluyla gerçekleşir. Soruşturma, genel olarak, anlaşılır ve çelişkili görünüşlerin anlamını kavrayacak bir yol olduğunu varsayar; bir şeyleri anlamlandırmak için kullandığımız standartlar arasında bir ayrım yapar onları yeniden değerlendiririz; zira bir bütün olarak mantıklı olmaları gerektiğini, standartlarımızın tutarlı olması gerektiğini anlarız. Dünyanın bir bütün olarak anlam ifade ettiği standartların sınıflandırılması kavrama veya öneri gerektirir, önce örtülü fakat gitgide açık, standartlar için bir standart, bir ideal.

Platon'un eserindeki temel idealar varlık, bilgi, adalet ve güzellik idealarını içerir, fakat Platon'a göre en yüksek, geri kalanını birleştiren idea İyi ideasıdır. Platon'un metafiziğinde "İyi"nin birçok şey ifade ettiği düşünülür ancak *Devlet*'te Platon için metaforik olarak anlaşılır bir ışık, standartlar standardı olarak işlev görür ve varlığı bize güneşin görünür ışığıyla aynı şekilde birçok görünür şeyi görmemizi ve ayırt etmemizi sağlayarak standartları ve ideaları anlamamıza ve çözümlememize izin verir. Şeylerin nasıl olduğunu, onları nasıl bildiğimizi, nasıl olmaları gerektiğini ve şeylerin içindeki güzelliği nasıl göreceğimizi ayırt etmek, sadece tek tek şeylerin ne olmaya çalıştığını değil, aynı zamanda birlikte neye çabaladıklarını ve neyi mümkün kıldıklarını da düşünmemizi talep eder. İyinin ışığında gerçeği düşünmek, sadece şeylerin nasıl olduğunu değil, aynı zamanda nasıl olmaları gerektiğini ve nasıl olabileceklerini de sormaktır.

Sokrates'in gözünde, bu, mağara sakinlerini ışığa, görünüşe dair sadece fikirlerden uzak ve onları bilgilendiren fikirlere eleştirel bir bakış açısına çeviren felsefenin müdahalesidir. Bu tür düşünceler, sorular ortaya koyarak, ayrımlar yaparak, olası sonuçlarını inceleyerek ve keşfedilenler ışığında kavramları gözden geçirerek devam eder. Bu tür tartışmaların merkezinde idealar, tartışmayı anlamayı destekleyen temel veya nihai terimlerin ne olduğu hakkındaki kavramlar bulunur. Bu idealar –gerçeklik, bilgi, adalet ve güzellik– hem felsefi soruşturmanın başlangıcında öngörülmüş hem de derslerinde aydınlatıldığı için, ideaların bizim için var olma şeklinin, yerleşik cevaplar vermek yerine, canlı soruları teşvik etmek olduğunu varsayabiliriz. Örneğin, şeylerin nasıl olduğuna dair sorular, olanın ne olduğunun, bir varlık fikrinin ya da herhangi bir şeyin gerçek olduğunu söylemenin ne anlama geldiğinin anlaşılmasını hem varsayar hem de ona yönelik işler. Varlık ideali, "varlık nedir?" sorusu olarak var olur ki, bu soru geleneksel olarak metafizik denilen bir merakın peşine düşmeye odaklanır. Birbiriyle çatışan iddiaları veya yorumları karşılaştırdığımızda ve hangisinin doğru olduğunu, hangisinin bilgi olarak sayıldığını sorduğumuzda bir anlamda bilmenin ne olduğunu bildiğimizi varsayıyor ve aslında süreçteki bilginin ideasını netleştirmeye hizmet ediyoruzdur. Bilgi ideası "bilgi nedir?" sorusu olarak var olur, epistemoloji olan sistematik sorgulama olarak. Belirli bir durumda en iyi nasıl hareket edileceği sorusu, eylem için standartların ne olduğu, doğru yapmanın ya da adil olmanın ne demek olduğunu sormayı gerektirir. Adalet veya doğru eylem ideası, "nasıl davranmalıyım?" veya "nasıl olmalı?" sorusu olarak –etik olarak bilinen sorgulama alanına genişletilebilecek bir soru olarak vardır. Sanat eserlerine yönelik değerlendirmeler ve genel olarak estetik nitelikleri için ilgi uyandıran bazı deneyimler bulma kapasitemiz, güzellik kavramı gibi estetik değerlendirme için bir takım standartlar olduğunu varsayar. Güzellik ideası bizim için güzelliğin peşinde ve "güzellik nedir?" sorusu olarak var olur ve sanat genellikle güzel eserlerin yaratılması olarak anlaşıldığı için, soru genellikle "sanat nedir?" ile bağlantılıdır. Her ikisi de odaklanılmamış derin düşünmenin ötesine geçtiğinde estetik alanını soruşturur.

Bilgiye, etiğe ve güzelliğe dair soruşturmaların hiçbiri temel soruları tam anlamıyla özümseyecek şekilde çözümlenememiştir. Varlık, hale gelmek, bilgi genişlemek, etik de davranış ve güzellik yaratmak zorundadır ve bu nedenle bunların her birine sorgulama her zaman açıktır. Bu her zaman sonuçsuz olduğu veya cevaplarının keyfi olduğu iddiasıyla aynı değildir. Yol boyunca çok şey öğreniriz, ancak son sözü söyleyecek kimse yoktur. Bu, bazen kesin çıkmazlara ulaşan zengin ve çeşitli bir tarihsel konuşma, ancak her zaman geri dönüp daha verimli iş parçacıkları yakalamayı başaranlar vardır. Konuşma ancak beklenmeyen zorlukları keşfetme ve yeni içgörü kaynaklarına dayanma erişimini genişlettiğinde daha da zenginleşir.

Filmler felsefi aydınlanma sunarlar, izleyicileri bu gibi temel soruları keşfetmeye teşvik ettiklerinde ve olağan tepkilere meydan okuduklarında bizi merdivenden yukarı iterler. Filmler ara sıra ve bazen de bir parça kışkırtmayla, seyircileri bölünmüş çizgiye hazırlamayı, mağaranın dışına çıkarmayı ve dünyayı farklı bir şekilde düşünebilmeleri için geri döndürmeyi başarır. Filmler hakkında dikkatlice düşünmek ve bu fikirlerle birlikte felsefeyle bu sorularla ilgilenmeyi gerektirir. Platon'un mahkûmları, soruşturmayı başlatmak için bile filozofun yardımına ihtiyaç duyuyor olsa da, sinema tecrübesinin, izleyicileriyle ilgili temel sorularla ilgili eleştirel bir farkındalık yarattığını gördük. Bir kez daha, imgelemle karşılaşma, gerçekle bir karşılaştırma yapılmasını gerektirir, çünkü yalnızca inancımızı kazandığı sürece deneyime tamamen katılırız. Tecrübenin kendisi yorumlamayı gerektirir ve buna başkalarıyla sık yaptığımız bir şey olduğu takdirde, anlam ifade etme yöntemlerimiz alternatiflerle kıyaslamaları tetikler. Bazen yaptığımız gibi, film izlememiz gerekip gerekmediği sorusunu ortaya koyar. İnsanların yaptığı şeyler hakkında hikâyeler anlatırken ve bazen bir karakter veya başka bir tarafla karşı karşıya kaldıklarını gösteren filmler, sempati değerlerini değerlendirmemizi ister. Dahası, sanatsal olduğu için, sinema deneyimi aynı zamanda zanaat olarak nitelikleri ve estetik boyutu hakkındaki düşünceleri de teşvik eder. Elbette sıradan filmleri izlemenin bir sonucu olarak doğal olarak ortaya çıkan bu sorular, bizi nadiren sağduyulu ve cevapları için önyargılı hale getirmektedir. Gerçek-

liğe dair eleştirel soru genellikle karakterlerin beklediğimiz gibi davranıp davranmadığını ve olayın mantıklı olup olmadığını sormaktan ibaret değildir. Filmlere dair yorumlarımızı kanıksarız ve onları nasıl anlamlandıracağımızı bilmediğimizde anlamsız olduklarını varsayarız. Etiğe dair soru nadiren bir filmin zaman kaybı olup olmadığını veya içeriğinin sağlam olup olmadığını merak etmekten daha ileri gider. Estetik, bir tercih meselesine indirgenmiştir: Beğendin mi, beğenmedin mi?

Filmler kolay cevaplarla bizi tedirgin etmeyi başardıklarında meseleyi daha da ileri götürürler. Filmlerin felsefi olabileceği ya da bazen söylendiği gibi "felsefe yaptıkları" öne sürümü imajların kendi kendilerine düşündükleri şeklinde yanlış anlaşılmamalı ve hatta sinemacıların bizzat filozof olduğu anlamına gelmemelidir. Sadece, bazı filmlerin ister kaza ister tasarım yoluyla olsun, onları ciddiye almaya hazırlanan bir izleyici kitlesine düşünceleri kışkırttığını söylemek mümkündür. Cevapları için felsefi sorular ve diğer yollar oluştururlar ve sıklıkla açık cevapların yetersiz olmasının sebeplerini sunarlar. Tüm filmler ve bu film de daha fazla veya daha az derecede açıkça olsun olmasın felsefi sorular ortaya koyar, dolayısıyla, tüm film eleştirisi felsefeye bağlı ve konuşmaya girebilecek yönlerde hareket etme potansiyeline sahiptir. Bu böyle olduğu için yaratmalarına katılanların medyanın çalışmaları hakkında dikkatlice düşündükleri *Otomatik Portakal* gibi belirli filmlerin, sinemanın doğal olarak başlattığı temalardan birine veya daha fazlasına yoğun bir odaklanma göstermesini beklemeliyiz.

Platon geç yaşlarında en önemli felsefi öğretilerini asla yazmadığı konusunda ısrar etti, onları paylaşmak istemediği için değil, kendileri için bulmaları mümkün ve istekli olan birkaç dinleyici tarafından izlenecek olan göstergeler dışında yazılamamaları nedeniyle. Tezler yerine, genellikle heyecan verici ve aydınlatıcı ancak sonuçsuz ve eksik olan konuşmaları resmeden diyaloglar yazdı. Platon'un diyaloglarının, en azından kendi kendilerine, okurları betimledikleri konuşmaları sürdürmeleri için kışkırtmadıkça, dikkatli okumalarının ayrıntılı olarak açıkladığı birçok ipucu ve provokasyon tarafından bilgilendirilen ve şekillendirilen biçimlerde "felsefe yapmadıkları"nı düşünebilir. Felsefe

sadece konuşma olarak canlı ve gerçektir ve verilen herhangi bir felsefe çalışması son söz olamaz ve olmamalıdır da, fakat sadece bir başlangıçtır, analize, eleştiriye ve diyaloğa teşviktir. Filmlerin –zengin gölgeler ve ışık, sessizlik ve ses, söz ve imge etkileşimlerinde– felsefi olduklarını veya olabileceklerini ya da "felsefe yapabildikleri"ni söylemek, hepsinin felsefi düşünceyi kışkırtabileceğini ya da kışkırtması gerektiğini söylemektir ve bazıları, en azından söyleyecekleri bir şeyleri olduğu yönündeki soruları kışkırtır ancak bunu söylemelerinin tek yolu, filmlerin dikkatli ve eleştirel izleyicilerinin düşüncesinde kaygıları uyandırmak olduğudur. Bu kitap, bu denli kritik bir ilgiyi teşvik etmek ve sinema ve peşinden gidilecek yaşama dair çok sayıda zengin sohbetin beklentisi umuduyla yazıldı.

# Önerilen Filmler

Bu kitapta geliştirilen yaklaşımın satırları boyunca daha fazla film incelemeye ilgi duyan okurlar burada listelenenleri düşünmek isteyebilirler. İlk dördü, kendi tarzlarında ve hikâye anlatma sanatlarında klasik felsefe temalarının bazılarıyla ilgili düşünceleri kullanmakta ve akla getirmektedir. Bunların sonuncusu ve geri kalanı, mevcut metinde incelenen temalar –Platon'un mağarası ve sinema, röntgencilik ve şiddet ve perspektifin karmaşıklıkları– hakkında bir fikir vermektedir.

Metafizik – gerçeklik ve temsil üzerine

*Vertigo* (*Ölüm Korkusu*), Yönetmen: Alfred Hitchcock, 1958

Yükseklik korkusu olan eski bir dedektif bir kadını gizlice izlemek için kiralanmıştır ve ona âşık olur. Kadın ölüme atladığında onu kurtaramamıştır ve tıpkı kayıp sevgilisine benzeyen ve onu gerçek görüntüsüne sokmaya çalışan başka bir kadın bulduğunda depresyondan kurtulmuştur. Film, imge ve gerçek, görünüş ve gerçeklik, performans ve aktör arasındaki ilişkiyi mesele edinir.

Estetik – sanatın açığa vurucu kapasiteleri üzerine

*City Lights* (*Şehir Işıkları*), Yönetmen: Charlie Chaplin, 1931

Bir serseri onu en iyi arkadaşı olarak kucaklayan –ama sadece sarhoşken– bir milyonerle tanışır. Kör bir kadına âşık olur ve görme yetisini yeniden kazanmasına yardım etmek için uğraşırken hapishaneye atılır. Filmin sonundaki silinmez bir görüntü, göz göze bakmanın gerçekte ne olduğunu ama sonra toplumsal bölünmelerin onu nasıl da imkânsız hale getirdiğini vurgulamaktadır.

Etik – dürüstlük ve sorumluluk üzerine

*Sex, Lies and Videotape* (*Seks Yalanları*), Yönetmen: Steven Soderbergh, 1989

Eski bir dostun ani ziyareti, bozulmamış bir şekilde korunan bir evliliğin yalanlarını gözler önüne serer. Film kamera etiğini, dürüstlükle eylemlerimizin etkisinin sorumluluğunu üstlenmek arasındaki ilişkiyi inceler.

Epistemoloji – perspektif ve bilgi üzerine

*Rashomon*, Yönetmen: Akira Kurosawa, 1950

Feodal Japonya'da bir kadın tecavüze uğramış, bir samuray olan kocası da öldürülmüştür. Bir dizi çelişkili geçmişe dönüşler (*flashback*) yoluyla film, bilginin tanımlanması güç doğasını vurgulamaktadır.

Platon'un mağara imgeleri

*The Conformist* (*Konformist*), Yönetmen: Bernardo Bertolucci, 1970

Genç bir İtalyan faşist eski bir felsefe profesörünü öldürmek için işe alınır. Önemli bir sahne sırasında karanlık bir odada mağara alegorisi üzerine bir ders hatırlar ve film boyunca, kendini düşünmenin özgürleştirici gücünün aksine, boyun eğmesi gereken toplumsal ve politik baskıları araştırır.

*The Matrix* (*Matrix*), Yönetmen: Andy ve Larry (şimdi Lana) Wachowski, 1999

Komplolara ilgi duyan bir bilgisayar korsanı, komplonun gerçek olduğunu keşfeder ve bildiğimiz her şeyi sorgulamaya çağırır. Bu filmde gerçek ve sanal arasındaki teknolojik karşıtlık kabul ettiğimiz dünya ile gizlediği gerçek arasındaki ayrımı ifade eder.

Röntgencilik ve filmde şiddet

*Peeping Tom* (*Röntgenci*), Yönetmen: Michael Powell, 1960

Duygusal tepkileri babasının bilimsel araştırmasının konusu olan genç bir adam, şimdi saplantılı bir şekilde peşinde olduğu kadınların korktukları zaman verdiği tepkileri yakalamaya tutkun biri haline gelmiştir.

*Blow Out* (*Patlama*), Yönetmen: Brian De Palma, 1981

Röntgenci bir seri katil hakkındaki bir film üzerine çalışan bir ses sanatçısı, "mükemmel çığlığı" aramaya başlar fakat bunun yerine politik bir cinayetin kanıtlarını kaydeder. Hummalı bir şekilde gerçeği ararken içinde bulunduğu durumun farkında olmayan bir suç ortağını iyileştirir ve ona âşık olur.

*Strange Days* (*Tuhaf Günler*), Yönetmen: Kathryn Bigelow, 1995

Yakın-apokaliptik Los Angeles'ta eski bir polis, izleyicinin başka birinin hayatındaki gerçek sürükleyici deneyime girmesini sağlayan yasadışı sanal gerçeklik klipleri simsarıdır. Bir kadının acımasız tecavüzünün ve cinayetinin klibini katil perspektifinden edindiğinde mesleğinin meşruiyetini yeniden düşünür, ancak hayatta kalmak için çok fazla şey bilmektedir. Irk, toplumsal cinsiyet, politika, medya etiği ve toplumsal adalet sorunları bu yoğun siber-gerilimde kesişir.

# Önerilen Okumalar
# (Metinde Belirtilen Tüm Okumalar Dahil)


Platon ve *Devlet* Üzerine

Blackburn, Simon, *Plato's Republic:* A *Biography*, Grove Press, New York, 2008 [*Devlet ve Platon*, Çev. Müzeyyen Baturay ve Burcu Uluçay, Versus Kitap, İstanbul, 2014].

Platon, *The Republic of Plato*, Çev. Allan Bloom, Basic Books, New York, 1991 [*Devlet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2016].

——*The Symposium*, Çev. Avi Sharon, Focus Publishing, Newburyport, MA., 1997 [*Symposion*, Çev. Eyüp Çoraklı, Kabalcı Yay., İstanbul, 2007].

——*The Apology of Socrates in Five Dialogues*, Çev. G.M.A. Grube, Rev. John M. Cooper, Hackett Publishing Co., Indianapolis, 2002 [*Sokrates'in Savunması*, Çev. Ari Çokona, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2019].

Sallis, John, *Being and Logos: Reading the Platonic Dialogues*, Indiana University Press, Bloomington, 1996.

Kubrick ve *Otomatik Portakal* Üzerine

Abrams, Jerold, *The Philosophy of Stanley Kubrick* (*The Philosophy of Popular Culture*), University Press of Kentucky, Lexington, 2009.

Burgess, Anthony, *A Clockwork Orange* (*Norton Critical Edition*), W.W. Norton & Co., New York, 2010 [*Otomatik Portakal*, Çev. Dost Körpe, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2018].

Ciment, Michel, *Kubrick*, Faber & Faber, New York, 2001.

Krämer, Peter, *A Clockwork Orange* (*Controversies*), Palgrave Macmillan, New York, 2011.

Naremore, James, *On Kubrick*, British Film Institute, Londra, 2008.

Shaw, Dan, "Freedom and Determinism in *A Clockwork Orange*", *Morality and the Movies*, Continuum Books, New York, 2012, s. 75-87.

Şiddet, Pornografi ve Medyanın Toplum Üzerindeki Etkisi Üzerine

Horeck, Tanya, *Public Rape: Representing Violation in Fiction and Film*, Routledge, New York, 2004.

Hurley, Susan, "Imitation, Media Violence and Freedom of Speech", *Philosophical Studies*, 117: 165-218, 2004.

Postman, Neil, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, Penguin Books, New York, 2005.

Estetik Klasikleri ve Film Teorisi

Arnheim, Rudolf, *Film as Art*, University of California Press, Berkeley, 2006 [*Sanat Olarak Sinema*, Çev. Rabia Ünal Tamdoğan, Hil Yay., İstanbul, 2010].

Baudry, Jean-Louis, "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema", *Film Theory and Criticism*, Ed. Leo Braudy ve Marshall Cohen, Oxford University Press, New York, 2009, s. 171-88.

Bazin, André, *What is Cinema?*, 2 Cilt, Çev. Hugh Grey, University of California Press, Berkeley, 1967 ve 1971 [*Sinema Nedir?*, Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yay., İstanbul, 2008].

Heidegger, Martin, "The Origin of the Work of Art", *Basic Writings*, Ed. David Farrell Krell, Harper Perennial, San Francisco, 1993, s. 139-212 [*Sanat Eserinin Kökeni*, Çev. Fatih Tepebaşılı, De Ki Yay., İstanbul, 2001].

Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York, 1960.

Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Film Theory and Criticism*, Ed. Leo Braudy ve Marshall Cohen, Oxford University Press, New York, 2009, s. 711-22.

Münsterberg, Hugo, *Hugo Münsterberg on Film: The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*, Routledge, New York, 2001.

Perkins, V.F., *Film as Film: Understanding and Judging Movies*, De Capo Press, New York, 1993.

Film Yoluyla Felsefe (örnekleme ve örnek olarak film)

Falzon, Christopher, *Philosophy Goes to the Movies*, Routledge, New York, 2007.

Litch, Mary, *Philosophy Through Film*, Routledge, New York, 2010.

Wartenberg, Thomas E., *Thinking On Screen: Film as Philosophy*, Routledge, New York, 2007.

Film Felsefesi (felsefi analizin konusu olarak film)

Carroll, Nöel, *The Philosophy of Motion Pictures*, Blackwell, Malden, MA, 2008.

Plantinga, Carl ve Smith, Greg (ed.), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, John Hopkins University Press, Baltimore, MD, 1999.

Thomson-Jones, Kathryn, *Aesthetics and Film*, Continuum, New York, 2008.

Film-Felsefe (felsefe olarak film)

Carel, Havi ve Greg Tuck, *New Takes in Film-Philosophy*, Palgrave Macmillan, New York, 2011.

Cavell, Stanley, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1979.

— *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1984 [*Mutluluğun Peşinde*, Çev. Berke Göl, Metis Yay., İstanbul, 2010].

— *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, University of Chicago Press, Chicago, 1996.

Deleuze, Gilles, *Cinema 1 & 2*, Çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986 ve 1989 [*Sinema I-II Hareket-İmge*, Çev. Soner Özdemir, Norgunk Yay., İstanbul, 2014].

Mulhall, Stephen, *On Film*, Routledge, New York, 2008.

Sinnerbrink, Robert, *New Philosophies of Film: Thinking Images*, Continuum, New York, 2011.

Smith, Murray ve Thomas E. Wartenberg, *Thinking Through Cinema: Film as Philosophy*, Blackwell, Malden, MA, 2006.

# Sanatçılar, Düşünürler, Terimler ve Kavramlar Sözlüğü

Aşağıda, bu sayfalarda dolaylı olarak tartışılan ya da değinilen önemli sanatçı ve düşünürlerin yanı sıra felsefe ve bilim çalışmalarından anahtar terimlerin kısa bir açıklaması yer almaktadır. Okurun bunlara aşina olduğu, metinde ana hatlarıyla belirtilenlerin ötesinde olduğu varsayılmamaktadır. Bilhassa metin bir dizi kamera çekimini ve tekniğini tanımlamak için film yapımı ve çalışmalarından elde edilen teknik terminolojinin kullanılmasından kasıtlı olarak kaçınmaktadır. Buradaki amaç daha ziyade film analizi jargonundaki, sonuçların arka planları ne olursa olsun izleyiciler tarafından nasıl deneyimlendiğine odaklanmaktır. Metin aynı zamanda felsefi jargondan ve felsefe dersliklerindeki birinci sınıftaki öğrencilere bazen terminolojinin işaret ettiği şeyleri düşünmek yerine, kendilerini ezberlemek gibi felsefi konumların karikatürlerinden kaçınmayı amaçlamaktadır. Bununla birlikte, bu terminolojinin bir kısmına olan temel bir aşinalığın, bu metinlerden ilham alan okurlara film çalışmaları ya da felsefesinde –veya film felsefesi ya da film-felsefede!– daha ileri gitmeleri için –burada ifade edilen düşünceyi şekillendirmeye yardımcı olan daha geniş konuların ve tartışmaların bazılarını takdir etmek ve erbabı olmak için– yardımcı olacağı umulmaktadır.

Estetik–Felsefi soruşturmanın temel geleneksel alanlarından biri olan estetik, sanatın doğası ve güzellik gibi kavramlarla ilgilenir. Ayrıca bkz. Epistemoloji, Metafizik ve Etik.

Aygıt Teorisi–1970'lerin sinema çalışmalarında görülen yaygın bir yaklaşım; Marksist teori, psikanaliz ve göstergebilimden etkilenen teorisyenler sinema kurumunun izleyiciler üzerindeki etkisini incelemişlerdir. İzleyicilerin tüketimine yönelik olarak üretilen ve dağıtılan, pazarlanan ve öngörülen teknolojik ve endüstriyel mekanizmaları içeren "sinema aygıtı"nın, herhangi bir filmin içeriğinden bağımsız olarak izleyiciler üzerinde etkili olduğunu düşünüyorlardı. Bu kitapta, "sinema aygıtı" izleyicilerin kişisel ve toplumsal arka planını, karşılaşmaya kendileriyle birlikte ne getirdiklerini de içine alan sinemanın önemi ve etkisiyle hareketli görüntülerin üslubu ve bizzat içeriğiyle bağlantısı olan üç kritik faktörden sadece biri olarak tanımlanmaktadır.

Aristoteles (İÖ 384-322)–Platon'un en ünlü öğrencisidir, öğretmeniyle tümeller veya formlar konusunda çoğunlukla aynı fikirde olmadığını düşünür. Ona göre etrafımızdaki şeyler, soyut ve zamansız bir dünyanın ötesinde var olmak yerine gözlemlenebilir ve içkindir. (bkz. Platon'un İdealar Teorisi). Mantıktan şiire, politikadan metafiziğe, psikolojiden biyolojiye şaşırtıcı bir konu yelpazesi üzerine yazdı, ancak en meşhur ve etkili eseri, diğer şeylerin yanı sıra, doğru şeyi yapmanın, onu istemek için duygularını ve eğilimlerini eğitmesi olduğunu tartıştığı *Nikomakhos'a Etik*'tir.

Arnheim, Rudolf (1904-2007)–Almanya doğumlu yazar, psikolog ve sanat eleştirmeni. Sinema üzerine en etkili eseri, sessiz filmlerden sesli filmlere geçişin zirvesinde yazılmıştır (bkz. Önerilen Okumalar içinde *Sanat Olarak Sinema*). Sinemayı yalnızca mekanik bir kayıt aracı olarak gören eleştirmenlere karşı sinemanın zorlu ve farklı bir yeni sanat formu olduğunu söylemiştir.

Auteur Teorisi–1950'lerde Fransız film dergisi *Cahiers du Cinema* için yazan eleştirmenler tarafından formüle edilen "auteur teorisi", bazı filmlerin, genellikle bir "yazar"ın –çoğunlukla yönetmenin– eserlerinin bütünüyle açıkça bağlantılı olarak değerlendirilebileceğini iddia eder. Film, çok sayıda katkıda bulunanla birlikte yoğun bir işbirliğine dayanan bir girişimdir, ancak Kubrick gibi bazı yapımcıların, çalışmalarının tama-

mında veya çoğunda tutarlı bir şekilde ortaya çıkan belirgin bir tarzı ve kaygıları vardır.

Baudry, Jean-Louis–1970'lerde yazan Fransız film teorisyeni. Yeni-Freudcu ve Yeni-Marksist teorileri kullanarak, sinemanın doğası gereği özneyi gerçeklikle ilişkili olarak pasif bir biçimde konumlandırma eğiliminde olduğunu, bu nedenle verili ya da kaçınılmaz, dolayısıyla küresel kapitalizm gibi itiraz edilemez kurumlar biçiminde muamele gördüğünü iddia etmiştir (bkz. Önerilen Okumalar). Bkz. Aygıt Teorisi.

Bazin, André (1918-1958)–Son derece etkili Fransız film eleştirmeni ve sinema dergisi *Cahiers du Cinema*'nın ortak kurucusu; sinemadaki Gerçekçiliğin bir sembolü olarak bilinen André Bazin'in, her şeyden önce izleyicilerin önceden belirlenmiş bir sona doğru duygularını manipüle edebilecek bir deneyimin tasarımından ziyade zorlayıcı, beklenmedik ya da gizli gerçeklerin araştırmasıyla ilgilenen sinemacılar ilgisini çekti. (bkz. Önerilen Okumalar içinde *Sinema Nedir?*)

Varlık versus Oluş–Platon, mağara alegorisinin başında, Güneş tarafından yönetilen görünür bir değişim ya da oluş evrenini ve kavranılır bir ebedi olmaklık dünyasını birbirinden ayırır.

Brakhage, Stan (1933-2003)–Amerikalı deneysel sinemacıların en etkili ve en önemlilerinden biri. Doğrudan film şeridini boyama ve kasıtlı olarak negatifleri çizmeyle ünlenen Stan Brakhage'in filmleri, –filmlerini izlemenin akışla doğrudan bir karşılaşma hissini verebileceğini düşünürsek– filmleri hareketli nesnelerin temsili anlamında tanımlamaya çalışır.

Burgess, Anthony (1917-1993)–*Otomatik Portakal*'ı yazmasıyla ünlenen İngiliz romancı, müzisyen ve senaryo yazarı (bkz. Önerilen Okumalar). Alex'in büyüdüğü kitabın son bölümü, Stanley Kubrick'in filmi temel aldığı Amerikan baskısından çıkarılmıştır.

Cavell, Stanley (1926-)–Sinemanın popüler cazibesinin kısmen felsefenin bazı temel problemlerini ele alma, onların üstesinden gelme ve bu sorunları gündelik durumlar ve sıradan yaşamlar bağlamında ortaya koyma kapasitesinden kaynaklandığını savunur. Örneğin, Hollywood romantik komedileri ve melodramları, bilgi problemlerinin derin ilişkileri etkile-

yebileceği, kuşkuculuğun da akademik bir kaygıdan çok daha fazlası olduğunda kendilerini kendi başlarına ve başkalarıyla ilişki içinde tanımlamakta güçlük çeken bireyleri kendilik-bilgisi arayışı içinde betimler. Film-felsefenin gelişiminde büyük bir etken olan, çalışmaları boyunca sinemayı merkezî bir tema haline getiren ilk büyük Amerikan filozofudur.

Klasik Üslup–klasik "Hollywood" stili olarak da bilinir, amacı, izleyicinin bir hikâyeye duygusal yatırımını teşvik etme hizmetinde bulunan tekniği görünmez kılmaktır. Bkz. kontrast yoluyla, Formalizm ve Gerçekçilik.

Yakın-çekim (*Close-up*)–Genellikle bir oyuncunun yüzüne odaklanan sıkı bir çerçeveleme olarak tanımlanır ve izleyicilerin duygusal durumlara veya tepkilere tanıklık etmelerini sağlar. Yakın çekimler aynı zamanda belirli bir nesneye veya birinin cebindeki bir silah veya bir saatin yüzünde gösterilen zaman gibi göze çarpan bir ayrıntıya dikkat çekmek için de kullanılabilir.

Açılama; yayın alanı (*Coverage*)–Tüm aksiyonu içeren bir "ana çekim"in belirli anların yakın, orta ve uzun süreli çekimiyle tamamlandığı ve editörün sahneyi kusursuz bir şekilde oluşturmasına olanak tanıyan bir çekim yaklaşımı. Kubrick gibi sinemacılar sık sık bu yaklaşımı uygun bulmazdı; bunun, final sahnesinin nasıl görünmesi gerektiği ve içine girmenin ne anlama geldiği konusunda sanatsal bir vizyon eksikliği olduğunu ortaya koyduğunu düşünürlerdi.

Deleuze, Gilles (1925-1995)–20. yüzyılın en üretken ve tesirli Fransız filozofları arasında yer alan Gilles Deleuze, çok sayıda konu üzerine yazdı, bununla birlikte özgün eseri, tözler yahut kendi kendine yeten gerçeklikler ya da bütünleyici sistemlere gerçekliğin paradigması olarak muamele eden metafiziğe alternatif oluşturma amacını gütmüştür. Onunki fark, süreç ve olay felsefesiydi, felsefenin temel vazifesini de yeni düşünme şekillerini olanaklı kılacak kavramların yaratımı olarak kavramıştı. Bu süreçte sinema da dahil güzel sanatları felsefenin müttefikleri olarak dikkate aldı, sinema hakkındaki iki ciltlik kitabı (bkz. Önerilen Okumalar) sinemayla hasıl olan düşüncenin tabiatındaki değişimin, yani bağıl harekete odaklanan

düşünceden, zamanın açığa çıkmasıyla onun imgelerine doğrudan maruz kalan düşünceye geçişin izini sürmeyi amaçlar.

Determinizm–İnsan etkinliği de dahil olmak üzere tüm olayların özgür iradeden bağımsız nedenlerin zorunlu sonucuyla belirlendiği tezi. Örneğin, ortaçağ filozofları, Tanrı'nın -geçmiş, şimdi ve gelecek- bilgisinin, insanların önceden yapmaya belirlendiklerine uygun olan dışında başka türlü asla yapamayacaklarını zorunlu olarak içerdiği üzerine spekülasyonda bulundu. Modern filozoflar, doğa yasalarının insan etkinliğini belirlediğini düşündüler. Determinizmin özgür irade ihtimaliyle uyumlu ya da çelişik olup olmadığına dair önemli tartışmalar vardır.

Anlatı-içi ve anlatı-dışı ses (*Diegetic and Nondiegetic sound*)–Anlatı-içi ses, filmin hikâye dünyasının bir parçası olarak meydana gelen ve muhtemelen film karakterlerinin duyabildiği sestir. Alex odasında otururken müzik setinden gelen müzik, Bakanlık yanlıları tarafından hastaneye getirilen konuşmacılardan gelen son sekansta patlayan "Neşeye Övgü" gibi anlatı-içi ses örneğidir. Alex ve kankalarının Billy Boy'un çetesini hırpalarken çalan Rossini gibi filmdeki diğer müzikal parçalar, anlatı-dışı ses örnekleridir, büyük olasılıkla hikâyenin bir parçası olarak değil, biz seyirciler için, başka türlü şiddet içeren ve kaotik sahneye gamsız ve kaprisli bir ton vermek için çalınırlar.

Kaydırmalı Çekim–"Kaydırma arabası", hareketli kamera için sabit kamera hareketleri sağlamak için genellikle raylara monte edilmiş bir mobil platformdur. Kaydırmalı çekim, kamera Zoom'una bir alternatif sunar ve sonuç daha doğal görünür çünkü kamera aslında özneye veya onun uzağına doğru hareket eder. Kaydırmalı çekimler aynı zamanda bir nesnenin hareketini "izlemek" için de kullanılabilir -fotoğraf makinesinin bir koşucuyu veya bir aracı hareket ederken bile çerçeve içinde ortalanmış tutması gibi.

Düzenleme (*Editing*)–Birbiri ardına iki hareketli görüntü çekimi veya sekansı bir araya getirme eylemi. Düzenlemeler, ekranda gerçekleşen sürekli bir eylem yanılsaması yaratmayı hedefleyebilir veya bu eylemi durdurabilir, kaotik bir

his yaratabilir veya bir zamandan diğerine veya bir yerden diğerine atlayabilir.

Empirizm–Duyularla başlayıp bitecek bilgiyi içeren, deneyimlere dayanarak genelleme kapasitesinden çok az bir miktarın nedenini düşünen bir felsefe okulu. Bkz. kontrast yoluyla, Rasyonalizm.

Epistemoloji–Felsefi araştırmanın temel geleneksel alanlarından biridir, bilginin ne olduğu, elde edilip edilemeyeceği ve nasıl elde edilebileceği sorusuyla ilgilenir. Rasyonalizm, Empirizm ve Kuşkuculuk, epistemolojik meselelere en kalıcı ve etkili yaklaşımlar arasındadır. Ayrıca bkz. Metafizik, Etik ve Estetik.

Etik–Felsefi araştırmanın temel geleneksel alanlarından biri. Nasıl davranmamız gerektiği, doğru ve yanlışın doğası ve temel ahlak kavramlarının anlamı üzerine odaklanır. En önde gelen etik düşünce okulları, doğru eylemin en büyük faydayı en yüksek sayıda insana getiren eylem olduğunu belirten faydacılığı ve ahlaki olmanın iyi bir karakter yetiştirmek olduğunu savunan erdem etiğini içerir. Ayrıca bkz. Estetik, Epistemoloji ve Metafizik.

Örnekleme Olarak Film–Filmler, felsefi pozisyonları örnekleyebilen, bu pozisyonlara itiraz edebilen veya onları karmaşık hale getirebilen canlı senaryo örnekleri sunar. Filmler derslikte fikirleri hayata geçirmek için sıklıkla kullanılmıştır –ve felsefeyi film yoluyla tanıtmayı amaçlayan birtakım ders kitapları ortaya çıkmıştır. Her ne kadar Thomas Wartenberg (Bkz. Önerilen Okumalar), felsefi analiz için örnek vermenin kendi başına felsefeye değerli bir katkı olabileceğini savunsa da, Film-Felsefe uygulayıcıları bazen bu yaklaşımı, filmlerin kendilerini ve sorunlarını felsefi söylem ve onun geleneksel kaygılarına ikincil olarak muamele ettiği için eleştirir.

Film-Felsefe–Filmi hakkında düşünmeye, ona ne yalnızca felsefi konumların bir gösterimi olarak muamele eden (bkz. Örnekleme olarak Film), ne de felsefi analizin bir nesnesi olarak muamele eden, ancak, bazı örneklerde "felsefe yapmak" olarak düşünülebilecek ve tam da en azından felsefi düşünceye katkı sağlayacak, otonom bir düşünme ve düşünce için bir tahrik olarak yaklaşan bir yaklaşım. Amerikalı filozof Stanley Cavell

ve Fransız filozof Gilles Deleuze genellikle bu yaklaşımın öncüleri olarak kabul edilir; daha yakın zamanda, felsefe ve film çalışmaları alanında çalışan bazı düşünürler tarafından ele alınmıştır.

Biçimcilik–Sinemanın yalnızca eylemleri kaydetme aracı olmaktan çok bir şey olduğunu öne süren erken dönem eleştirmenleri tarafından savunulan biçimcilik, stilistik araçlar olarak ya da film içinde görüntülenen konular üzerine yorum yapmak için, sinema, kurgu, kamera hareketi ve çerçeveleme gibi kaynaklardan faydalanan film yapımcılığına dair bir yaklaşımdır. *Otomatik Portakal* biçimci film olarak kabul edilebilir. Bkz. kontrast yoluyla, Klasik Stil ve Gerçekçilik.

Tür–Filmler, kolayca tanımlanabilen unsurlar veya temalar veya hikâye türü veya temyize çekebilecekleri beklenen izleyici kitlesi veya bir dizi karakteristik kaygıya dayandıkları gerçeğiyle sınıflandırılabilir veya gruplandırılabilir. Türün bilinmesi, izleyici kitlesi için türün merkezinde bulunan bazı unsurlarda (süper kahramanlar gibi) inançsızlığı askıya alma istekliliğinin yanı sıra bir dizi beklenti de oluşturur.

Yunan tragedyası–Antik Yunan ve Küçük Asya'da öne çıkan, İÖ 5. yüzyılda Atinalıların kültürel ve dini yaşamının merkezinde olan bir tiyatro formu. Başlıca trajedililer arasında Eshilos, Sofokles ve Euripides bulunur. Platon'un öğrencisi Aristoteles, tragedyanın, akıbetleri topluluklarına büyük şeyler kazandıran büyük insanların etkinliğinin taklidi olduğunu ve yine tragedyaların acıma ve korku duygularının etkilerine hem başvurduklarını hem de onları hafifletmeye yardımcı olduğunu iddia eder.

El Çekimi–II. Dünya Savaşı sırasında öncelikli olarak gazetecilik amacıyla tasarlanan hafif sinema kameraları, üreticilerin "sokaklara çıkmaları"nı ve minimum ekiple çekim yapmalarını mümkün kıldı. El kamerası çalışması, pek çok izleyici için belgesel tarzı gerçekçilikle eşanlamlıydı ve *Blair Witch Project* (*Blair Cadısı*) ve *Cloverfield* (*Canavar*) gibi son zamanlarda bulunan "buluntu filmleri", izleyicilerin tanık olduklarının gerçek olduğu hissini arttırmak için el kameralarını kullanmaktadır. Kusursuz kamera çalışması konusunda her

zaman son derece endişe duyan Stanley Kubrick, yine de, el kameralarını seçerek mükemmel efektler için *Dr. Strange Love*, *Otomatik Portakal* ve *Full Metal Jacket* gibi filmlerde kullandı. İkinci filminde, otantik "haber çekimi" görüntüsü elde etmek için, genellikle düzgün Steadicam çekimlerine biraz dengesizlik bile kattı.

Homeros (7. veya 8. yüzyıl)–Kendisi hakkında çok az şey bilinmesine rağmen uzun zamandan beri Yunan kültürel yaşamının şekillenmesinde çok büyük rol oynayan ve Batı edebiyatının ve sanatının sonraki gelişimi üzerinde ölçülemez bir etkiye sahip olan epik şiirler *Odessa* ve *İlyada*'nın yaratıcısı kabul edilmiştir.

Kubrick, Stanley (1928-1999)–New York'ta fotoğrafçı olarak başlayan Kubrick, kendi kendine film yapmayı öğrenen hevesli bir öğrenciydi. Küçük bir bütçeyle birkaç indie fotoğraf çektikten sonra, Hollywood destanı *Spartaküs*'ü yönetmesi istendi. Daha sonra tam bir sanatsal kontrol üzerinde ısrar etti. Bir dizi üslup ve meseleyi barındıran en bilinen filmleri arasında *Otomatik Portakal*, *2001: A Space Odyssey*, *Barry Lyndon*, *The Shining* ve *Full Metal Jacket* bulunmaktadır.

Genel Çekim–Film çalışmalarında ve film yapımında, ekrandaki merkezî bir figürün tüm bedenini kapsayacak kadar geniş bir kamera çerçevelemesine işaret eden teknik bir terim. Film çalışmalarında ve film yapımında, ekrandaki merkezî bir figürün tüm bedenini kapsayacak kadar geniş bir kamera çerçevelemesine işaret eden teknik bir terim. Yakın çekim ve Orta Çekim gibi, onun ilk referansının insan bedenine olduğu kayda değerdir, ancak elbette o, duran bir insan figürü içerebilecekken içermeyen bir çekim olması bakımından, aynı zamanda bir genel çekim olarak adlandırılan bir çekimdir. Genel çekimin amacı, seyircilere müteakip etkileşim ile etkinliklerin gerçekleşeceği ortamı göstermek olduğunda, o bir kurucu çekim olarak düşünülebilir.

Boy Çekimi (Long Shot)–Film çalışmalarında ve film yapımında Genel Çekim ile Yakın Mesafe çekim arasında çerçevelenen bir kameraya gönderen teknik bir terim. Amacı ekranda hem yüzlere hem de figürlerin bedenli jestlerine, en az onların çevresindeki şeyler kadar yetirince yakın olmak olarak gö-

rülebilir. *Otomatik Portakal*'ın açılış çekimi Yakın-Çekim olarak başlar, ardından Orta Çekime genişler ve son olarak Boy Çekimi olarak biter.

Metafizik–Gerçekliğin doğasına, gerçek olmanın ya da var olmanın ne anlama geldiğine, farklı türden gerçekliklerin olup olmadığına ve eğer öyleyse birbirleriyle nasıl ilişki kurabileceklerine odaklanan geleneksel felsefe araştırma alanlarından biri. Ayrıca bkz. Estetik, Epistemoloji ve Etik.

Sahne Düzenlemesi (*Mise-en-scène*)–Ekrandaki öğelerin belirgin bir şekilde düzenlenmesi. Bu, hem kameranın önünde olanların düzenini –bloklamayı, sahnelemeyi, kostümü ve set tasarımını içerir– hem de çekimlerin çerçevesini ve kameranın hareketini veya sinematografiyi içerebilir. Erken dönem teorisyenleri sahne düzenlemesini ve düzenlemeyi sinemanın birincil biçimsel kaynakları olarak görüyor, anlamı, sinemaya özgü biçimlerde sanatsal olarak inşa edebiliyorlardı.

Mulvey, Laura (1941-)–İngiliz film teorisyeni. Son derece etkili "Visual Pleasure in the Narrative Cinema" ["Anlatı Sinemasında Görsel Zevk"] (bkz. Önerilen Okumalar) adlı makalenin yazarıdır. 1970'lerde film çalışmalarının tam kalbinde Freud'un analizlerinin kurulmasına yardım etmekle kalmayıp aynı zamanda sinemanın heteroseksüel erkek bakış açısına hizmet ettiği iddiasıyla ilgi odağı olmayı –*Otomatik Portakal* çalışmasıyla da ilgili– sürdürmektedir. Klasik film, erkekleri ve bilhassa erken ana karakterleri "özdeşleşilecek" ya da seyircinin görüntünün heyecanlarını açıkça deneyimleyecekleri kişiler olarak tasvir ederken, kadınları, "bakılacak" olarak görülen şekilde tasvir eder. Tasvirleri, bakmanın ya da "sokopofili"nin tatmin edilmesine yöneliktir.

Münsterberg, Hugo (1863-1916) –Sinema çalışmalarına erken ilgi gösteren ünlü ve üretken Alman filozof ve psikolog. *The Photoplay* kitabı (bkz. Önerilen Okumalar) film teorisinde geniş ölçüde ilk önemli çalışma olarak kabul edilir. Sinemanın bir sanat formu olarak ayırt ediciliğini savundu ve örneğin, bazı sinema tekniklerinin psikolojik süreçleri hem yansıtabildiğini hem de uyandırabildiğini belirtti.

Fenomenoloji–Geleneksel felsefi ikilemleri ve farklılıkları bir kenara koyan ve dünyanın yapılarını gerçek yaşanmış deneyimler içinde göründüğü şekilde inceleyen bir felsefi yaklaşım. Yaklaşım, olayların ve kurumların deneysel anlamını netleştirmeye, argümanları formüle etmekten daha fazla odaklanır. 20. yüzyılda Edmund Husserl, Martin Heidegger ve Maurice Merleau-Ponty gibi düşünürlerle ilişkilendirilen yaklaşımın Hegel ve Kierkegaard'ın çalışmalarında önemli öncüleri vardır ve hatta Platon ve Aristoteles gibi erken filozoflarda bile çalışmalar görülebilir.

Film Felsefesi–Genel olarak Estetik içinde özelleşmiş bir konu olarak düşünülen film felsefesi filme, özgün sorular soran –diğer sanatlardan farkını nasıl tanımlarız, bir filmin yönetmenini tanımlamak ne anlama gelir (bkz. Auter Teorisi) ve bir film dili olabilir mi olamaz mı gibi– kendine özgü bir sanat biçimi olarak odaklanır. Her ne kadar film felsefesi film teorisi ile örtüşse de, 1970'lerin sonlarında Marksist, psikanalitik ve film teorisine semiyotik yaklaşımların egemenliğindeki filozofların ve diğer öğrencilerin artan memnuniyetsizliğine cevap olarak gelişmiştir. Film felsefesinde yer alan birçok kişi analizlerini beynin nasıl çalıştığına ilişkin keşiflerle ve bilhassa bilişsel bilimlerle ilişkilendirmekle ilgilenmektedir.

Platon (İÖ 428-348)–Tanınmış bir Atinalı ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen ve büyük politik vaatler gösteren Platon, Sokrates figüründen etkilendi ve tartışmalı olarak öğretmeninin Atinalılar tarafından idam edilmesi politikayı eğitim lehine bırakmasına neden oldu. Platon, yükseköğrenim kurumları için bir model olan Akademi'yi kurdu; Aristoteles'in öğretmeni ve çoğu Sokrates'i önde gelen tartışmacı olarak gösteren çok sayıda felsefi diyaloğun (bkz. Önerilen Okumalar) yazarıydı.

Platon'un İdealar Teorisi–Felsefesinin karikatürleştiren ele alınışlarına göre Platon daima var olan ebedi özlerin (formlar) bir zamansal alanına ve gündelik nesnelerin onların soluk, kusurlu kopyaları olduğuna inanıyordu. Bu metindeki okuma, formların zamansızlığının soruların açıklığına benzer olduğunu düşündürmektedir. Örneğin, bir sedirin formu, icat edilen hiçbir belirli sedirin olduğu ve olabileceği şeye

dair olanakları henüz tüketmediğini anlamamızla birlikte "bir sedirin ne olduğu" sorusunu ciddiye aldığımızda bir an için anlar gibi olduğumuz şey olacaktır.

Öznel Çekim (*POV Shot*)–Tek bir karakterin bakış açısını betimleme izlenimini yaratmaya yarayan, ya basitçe seyircilere onun gördüğünü göstermek ya da dünyayı nasıl gördüğü hakkında bir fikir vermek için tasarlanmış bir sinema filmi sekansı. Yazarın evindeki tecavüz sahnesinden elde edilen el kamerasıyla kaotik çekimler, herhangi bir karakterin kendine özgü bakış açısını kesin olarak düşündürmez ve yine de, Alexander ailesinin hissettiği kafa karışıklığı ve caydırıcılık duygusunu öznel bir şekilde algılamak için tasarlanmış görünmektedir.

Rasyonalizm–Aklı nihai bilgi kaynağı olarak gören felsefi okul. Platon, çoğunlukla rasyonalist olarak düşünülürken, öğrencisi Aristoteles'in empirizme daha fazla eğildiği düşünülmektedir. Modern rasyonalistlerin en ünlüsü René Descartes'tır. ("Düşünüyorum, o halde varım"). Bkz. Empirizm.

Gerçekçilik–Film teorisyeni André Bazin, film yapımına ayırt edici bir yaklaşımın yaşamsallığını ve önemini savundu ki, bu yaklaşım ekranda gerçekleşen şeyin yalnızca bir gösteri olmadığını, ancak kendi zamanına ve kendi terimleriyle açılan bir gerçekliğe bir pencere sunan bir şey olduğu izlenimini yaratmak için uzun çekimleri, yerleştirme ayarlarını, el kameralarını ve profesyonel olmayan aktörleri kullanışlı kılmıştır. Bkz. kontrast yoluyla, Klasik Stil ve Biçimcilik.

Açı/Karşı-Açı Çekimi (*Shot/Reverse-Shot*) –Bir algı veya etkileşim izlenimini iletmek için tasarlanmış çok yaygın bir çekim sekansı. Örneğin şoka girmiş birinin Yakın-Çekimi, cesede tanık olduğu fikrini iletmek için bir cesedin çekimini izleyebilir. Konuşmalar sıklıkla bu şekilde tasvir edilir, diğeriyle konuşan bir kişinin omzundan çekim yapıldığında, bunu ilk kişiye bakan diğerinin omzundan yapılan çekim izler.

Kuşkuculuk–Bilginin mümkün olmadığını söyleyen felsefi konum. Sokrates kendini sık sık kuşkucu olarak kabul etti, çünkü iddialarının sınırlarının mütevazı bir insan bilgisi dışında, hiçbir şey bilmediği konusunda ısrar etti. Eski kuşkuculuk savunucuları, kuşkuculuğu belirsizlikten kaynaklanan endişeyi

azaltabilecek bir yaşam biçimi olarak görüyorlardı. Hume gibi modern kuşkucular, pratikte hepsinden kuşku duyularak yaşamanın imkânsız olmasına rağmen, bilgi sınırlarını kabul etmenin teorik olarak gerekli olduğunu düşünüyordu.

Sokrates (yaklaşık İÖ 469-399)–Sokrates hakkında bilinenler kendisi asla bir şey yazmadığından, zamanını çeşitli insanlarla konuşarak, fikirlerinin ve değerlerinin sağlamlığını düşünmeye teşvik ederek geçirdiğinden başkalarının yazdıklarından gelir. En ünlü öğrencisinin diyaloglarında, asker ve tarihçi Ksenophon'un yazdığı yazılarda ve Aristophanes'in hiciv komedisi *Bulutlar*'da belirgin bir şekilde kendini gösterir.

Sabit Kamera–Operatörünün parçası üzerinde çok çeşitli hareketlere izin verirken, hareketli görüntü kamerasını dengelemek için kullanılan bir cihaz. Stanley Kubrick, *The Shining*'in çekilmesi sırasında ilk kullananlardan biriydi.

Dış Ses (*Voiceover*)–İzleyicilerin bir veya daha fazla karakterin veya beraberindeki görüntülerde konuşmadığı anlaşılan bir anlatıcının sesini duyduğu bir anlatım aracı. Bazen, ekranda daha iyi görüntülenebilecek bilgiler hakkında izleyicileri bilgilendirmek için kullanılırken, dış seste söylenenlerin, *Otomatik Portakal*'da olduğu gibi görüntülere tam tersi göründüğü zaman tamamlayıcıdır.

Zoom–Telefoto lenslerin mümkün kıldığı ve ekranda görülenleri büyütmek için odak uzunluklarını değiştirebilen bir sinema tekniği. Zoom (Yakınlaştırma), Yakın Çekim'den Boy Çekim'e hızlı ve yumuşak bir şekilde hareket eden çekimlere ya da tersine izin verir. Dolly Çekim'in karşıtıdır.

# Ek: Platon'un *Devlet*'inin Özeti, Kitap Kitap

I. Kitap–Sokrates ve Glaukon bir festivale tanıklık ettikleri limandan Atina'ya uzun bir yokuştan eve doğru yürürken, onu evinde ziyaret etmek ve o akşam daha fazla şenlik yapmak için ısrar eden Polemarkhos ve arkadaşları tarafından durdurulur. Sokrates, Polemarkhos'un babası Kephalos ile konuşmaya başlar ve yaşlanmanın en büyük avantajının cinsel arzudan kurtulmak olduğunu, para sahibi olmanın en büyük avantajının da kişinin borçlarını ödeyebilmesi olduğunu, böylece bir insanın öbür dünyada haksız bir biçimde mahkûm edilmekten korkmasına gerek kalmayacağını söyler. Böylece adaletin doğası hakkında ilk başta Polemarkhos'la uzun bir konuşma başlar. Polemarkhos adaleti borçlu olanı verme meselesi olarak görür: Arkadaşlarına fayda sağlamak ve düşmanlarına zarar vermek. Sokrates onu adaletin hiçbir zaman kimseye zarar vermemek olduğu yönünde ikna eder, ancak sonra Thrasymakhos ona saldırır, adalet dediğimiz şeyin sadece güçlü olanların işine yaradığını ve zayıfların sadece korkudan adil davrandığında ısrar eder. Sokrates, güçlüler kendileri için neyin iyi olduğunu bilmedikleri sürece, seçilen kişisel çıkarlarının eyleme dökülmesinden pek faydalanamayacaklarını söyler. Thrasymakhos, gönülsüzce, iyi ve mutlu bir yaşam sürmek için kişinin iyi yaşaması ve adil olması gerektiğini kabul etmek zorunda kalır.

II. Kitap–Glaukon ve kardeşi Adeimantos, Thrasymakhos'un bıraktığı yerden argümanı alır. Sokrates'e, adil olanın mutlu olan olduğuna inanmak istediklerini söylerler, ancak çoğu insanın kötü davranırken yakalanmanın sonuçları için kaygılandıklarından

iyi davranacağından korkarlar. Bireyde olduğu gibi adaletin doğasını netleştirmek için Sokrates, adaleti kent-devleti düzeyinde incelemelerini önerir. Adaletsizliğin nerede ortaya çıkabileceğini düşünmek için yeni baştan kurulmuş bir kent hayal ederler. Eğer kent, köylüleri yalnızca gerekli olana sahip olmaktan memnun olduğu küçük bir köyden daha büyük bir alana yayılırsa, o zaman kent askeri veya koruyucu bir sınıfa ihtiyaç duyacak ve bunlar ancak iş bölümüyle mümkün olan bir seviyede devam ettirilmesini gerektirecektir. Bir koruyucu için gereken nitelikleri dikkate alırlar ve eğitiminin ilk ve en önemli görevinin genç yaşta anlatılması gereken hikâye türlerini belirlemek olduğunu saptarlar.

III. Kitap–Koruyucuları eğitmeyi amaçlayan hikâyelerde hangi türden içeriklerin bulunmaması gerektiğini tartışırlar. Anlattıkları hikâyelerde yer alan çeşitli karakterler gibi davranan bir benzetmecinin anlattığı hikâyelerin etkisine dair ciddi kaygılar taşırlar. Koruyucuların müzikal ve fiziksel eğitimlerini ve yurttaşların, doğal niteliklerinin uygun olmadığı bir sınıfa üye olmak istememeleri için ikna edecek "asil bir yalan" söylemenin gerekliliğini tartışırlar.

IV. Kitap–Kentte adalet, kent üyelerinin her birinin en uygun olduğu şeyi iyi yapmasına bağlı olarak ortaya çıkar. Her şeyden önce şeref ve görev duygusuyla hareket edenler, koruyucular olarak hizmet etmeye uygundur ve aralarında en iyisi, felsefi bir doğa sergileyen ve bilmeyi ve bilge olmayı önemseyen, lider olacaktır. Arzuları ve para aşkıyla hareket edenlerse en iyi biçimde işçi, tüccar ve zanaatkâr olarak nitelendirilir. Bu kentte adalet olduğu için ruhtaki adalet, içgörünün ve anlayışın istekler ve özlemler üzerinde egemen olduğu yer haline gelecektir. Arzuların peşinde koşup, yalnızca uygun bir biçimde ve ölçü içinde onurlandırdığımızda, ruh sağlıklı ve uyumludur; dengesiz olduğumuzda ise kendimize zarar veririz. Dolayısıyla adaletsizlik ruhta bir tür hastalık olarak ortaya çıkar.

V. Kitap–Sokrates tartışmalarının sona erdiğini düşünüyor gibi gözükse de dinleyenlerin bazıları ortak olan her şeyi paylaştığı söylenen koruyucuların yaşamları hakkında daha fazla bilgi edinmek ister. Bunun cinsel yaşamlarına olduğu kadar mallarına da uygulanıp uygulanmadığını bilmek isterler. Sokrates, belirgin bir

isteksizlikle birlikte, erkek ve kadınların aynı şekilde koruyucular olarak eğitilmeleri gerektiğini ve birbiriyle rekabete girecek ayrışık aile birliklerini bölünmek yerine, ortaklaşa büyütülen çocuklarla birlikte birbirlerini tek bir büyük aile olarak düşünürlerse aralarında daha büyük bir birliğin gelişeceğini iddia eder. Liderlerin, koruyucular arasındaki çiftleşmelerden en iyi çocuk sağlamak ve ensest aleyhine güvence altına almak için alabilecekleri çeşitli tedbirleri önerir. En radikal önerisini sonuna kadar saklar, buna göre en iyi kent, birincil çıkarı bilgeliğe sahip olan ve kendi iyiliği için güç istemeyen filozoflar tarafından yönetilmelidir.

VI. Kitap–Adeimantos filozofların iyi liderlik edemeyecek kadar bilgisiz olduklarından endişe duyar, Sokrates de bunun kanıt gibi göründüğünü savunur zira çok az kişi doğru bir biçimde felsefenin peşinden gitmektedir. Gerçek felsefi anlayışın doğasını aydınlatmak için Sokrates, bölünmüş çizgi imgesini tanıtır ve filozofların aradığı "İyi"yi Dünya'daki tüm yaşamı aydınlatan Güneş'le karşılaştırır.

VII. Kitap–Sokrates, mağara alegorisini tanıtarak, günlük yaşamla ilgili felsefenin doğasını açıklamaya devam eder. Daha sonra, müzik ve jimnastikten matematiğe ve sonra diyalektiğe filozofların uygun eğitimine dair düşüncelerini açıklar.

VIII. Kitap–Sokrates, en iyi kentle ilgili olarak geliştirdikleri sonuçlara geri döner ve böyle bir kentin zaman içinde nasıl yozlaşmış olabileceğini inceler; bu, ideal olandan daha az, fakat tanıdık şehir türleriyle sonuçlanır: Monarşiden oligarşiye, demokrasiye ve daha sonra da tiranlığa. Bu tür şehirlerin her birinin, öncekinin ideali mantıksal bir sonuca ulaştığında ortaya çıktığını savunur.

IX. Kitap–Tiranın doğası ve tiranın demokrasi bağlamında nasıl ortaya çıkabileceğinin düşüncesi, bu kitabın odak noktasıdır. Sokrates bu doğayı açıklamak için bizi motive eden çeşitli zevkleri tartışır. Bu bölüm, IV. Kitap'ta geliştirilen en mutlu insanın, sadece en iyi şehrin hayatını manen ve görünüşte yaşayan adil insan olduğu fikrinin tekrarı ve genişlemesiyle sona erer.

X. Kitap–Sokrates, koruyucuların eğitimine ilişkin erken tartışmalara egemen olan şiir ve benzetme sanatlarıyla ilgili bazı endişelere geri döner. Ayrıca, onları dinleyenlerin ruhu üzerindeki etkilerine dair düşünceler geliştirir. Er mitini, ruhların öteki ya-

şamlarını kendilerine dair tamamlanmış, mutluluk için zorunlu olan içsel gelişme türünün anlayışından ziyade, bu yaşamların dışsallıklarının bir imgesine dayanarak seçtiklerini iddia eden bir öbür dünya hikâyesini anlatarak bitirir.

# Dizin


2001: A Space Odyssey 55, 194

## A

adalet 22, 23, 26, 59, 61, 69, 72, 74, 96, 135, 136, 139, 145, 147, 176, 177, 183, 199, 200
ahlaki değerler, bkz. değerler 104
ahlaki yargı 97
algı 64, 66, 67, 68, 166, 197
anlam ayrıca, bkz. yorumlama 16, 20, 21, 32, 45, 51, 57, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 114, 151, 154, 168, 173, 176, 178
anlaşılabilirlik, bkz. anlam 83
anlatı, bkz. anlatım 14, 32, 53, 82, 136, 153, 162, 168, 191
anlatıcı 47, 172
anlatım 19, 112, 198
Aristoteles 9, 102, 188, 193, 196, 197
Arnheim, Rudolf 9, 123, 124, 185, 188
arzu 90, 91, 96, 120, 130, 132, 147
Auter Teorisi 196
aygıt 163, 172

## B

Batı 19, 194
Baudry, Jean-Louis 94, 185, 189
Bazin, André 9, 173, 185, 189, 197
Beethoven, Ludwig 33, 35, 48, 49, 52, 98, 101, 102, 108, 142, 149, 150, 158
bellek 66
benzetme 18, 113, 115, 117, 119, 120, 122, 124, 129, 130, 133, 136, 201
bilgelik 128, 148
bilgi, bkz. epistemoloji 22, 27, 69, 74, 108, 118, 121, 122, 159, 176, 177, 178, 182, 189, 197, 198, 200
bilimkurgu 19, 22, 164, 170
bölünmüş çizgi, bkz. Platon'un bölünmüş çizgisi 175, 201
Brakhage, Stan 77, 189
Burgess, Anthony 9, 36, 37, 46, 51, 56, 184, 189

## C

Cavell, Stanley 9, 15, 18, 19, 186, 189, 192
ceza 23, 26, 99, 106, 139, 140, 159

cinayet 24, 132

## D

dans 24, 43, 46, 50, 51, 88, 142, 153
değer 22, 25, 30, 34, 59, 63, 65, 69, 92, 101, 107, 110, 115, 118, 134, 145, 147, 162, 163, 164, 168, 169, 170, 171, 174
dehşet, bkz. korku 44, 46, 56, 133
Deleuze, Gilles 9, 82, 186, 190, 193
Descartes, René 68, 197
determinizm 142
*Devlet* 8, 10, 11, 12, 17, 22, 23, 25, 26, 28, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 67, 69, 72, 74, 76, 95, 102, 105, 106, 111, 112, 113, 117, 127, 129, 135, 136, 137, 139, 145, 147, 148, 159, 169, 176, 184, 199
dış ses 31, 198
dokunma 132
duyuru 77
duygu 50, 99, 134
düzenleme 41, 57, 123, 153

## E

edebiyat 14, 25
eğitim 22, 26, 27, 69, 70, 97, 100, 102, 117, 122, 128, 130, 143, 159, 196
eğlence 24, 107, 110, 127, 174
ekran, bkz. kare/çerçeve 76, 161
eleştiri, bkz. film eleştirisi 16, 23, 28, 30, 62, 94, 123, 170, 180, 192
el kamerası 43, 193, 197
epistemoloji 170, 177
eski Yunan 137
estetik 13, 14, 15, 16, 21, 24, 25, 44, 101, 104, 135, 160, 169, 173, 174, 175, 177, 178, 187
etik 13, 15, 21, 27, 61, 135, 136, 168, 169, 177, 178, 192

## F

fantezi 21, 151, 154, 155, 156, 164
fenomenoloji 195
fenomenolojik 16, 19
fikir 22, 28, 50, 64, 68, 70, 73, 74, 88, 90, 128, 156, 159, 166, 181, 197
film 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 30, 32, 33, 36, 37, 38, 40, 41, 43, 48, 49, 50, 52, 53, 55, 56, 57, 60, 62, 63, 64, 67, 75, 76, 77, 78, 80, 82, 83, 87, 88, 92, 93, 98, 101, 103, 104, 105, 107, 109, 121, 123, 136, 152, 153, 154, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 178, 179, 181, 182, 183, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197
film felsefesi 9, 12, 14, 15, 83, 187, 196
filmlerin ahlaki etkisi 28
film müziği 23, 48, 49, 50, 55, 88, 98, 152
film ve felsefe, bkz. örnekleme olarak film 9
film yıldızı 50
flashback 21, 82, 182
biçimcilik 165, 193, 197
formlar, bkz. Platon'un formlar teorisi 32, 79, 173, 188, 196
fotoğrafçılık 124, 194
Freud, Sigmund 195

## G

gelenek/film geleneği 78, 79, 81, 93, 131, 166
*Gerçeğe Çağrı* 13
gerçeklik; versus görünüş; versus temsil 11, 15, 18, 22, 27, 124, 133, 136, 152, 160, 161, 164, 166, 167, 168, 175, 177, 181, 183
Godard, Jean-Luc 82, 109
görünüş, bkz. gerçeklik versus görünüş 15, 26, 79, 116, 135, 161, 163, 175, 181
güç 23, 52, 56, 69, 76, 96, 143, 145, 146, 147, 148, 159, 182, 201
günah 98, 101, 157
gündelik deneyim, bkz. tecrübe 31
güzellik 59, 69, 74, 176, 177, 178, 187

## H

hakikat 59
hareketli imaj, bkz. imaj 36, 172
Heidegger, Martin 9, 167, 185, 196
Hesiodos 110, 121
hikâye ayrıca, bkz. anlatı 52, 59, 76, 77, 83, 105, 110, 112, 125, 129, 135, 136, 153, 154, 169, 170, 174, 181, 191, 193, 200
Hollywood 56, 87, 109, 111, 186, 189, 190, 194
Homeros 65, 110, 120, 121, 122, 126, 128, 194

## I-İ

ışık 38, 63, 64, 66, 68, 70, 79, 80, 81, 89, 161, 176, 180
iğrenme 53, 96, 104, 132
ikiyüzlülük 21, 99, 159
imaj/imge 11, 20, 25, 27, 28, 31, 32, 36, 37, 38, 39, 53, 56, 60, 63, 73, 84, 86, 99, 115, 155, 156, 161, 164, 166, 172, 179, 180, 181
intikam 59, 96
*İradenin Zaferi* 101
iyi 20, 22, 23, 24, 25, 28, 35, 38, 45, 46, 48, 50, 53, 56, 59, 65, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 91, 102, 103, 107, 110, 113, 115, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 131, 133, 134, 139, 140, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 155, 158, 159, 165, 169, 170, 171, 172, 175, 177, 181, 192, 198, 199, 200, 201
izleyici 23, 24, 45, 54, 60, 86, 88, 92, 93, 94, 95, 100, 104, 109, 127, 136, 156, 163, 164, 170, 173, 174, 179, 193
izleyici olma 86

## K

kadın düşmanlığı 23, 24
kahraman 19, 164, 170
kamera; hareketi 31, 32, 40, 44, 47, 123, 124, 129, 148, 150, 151, 165, 172, 174, 182, 187, 191, 193, 194
kanıt 149, 201
karakter 25, 107, 110, 133, 165, 178, 192
Karate Kid 52
kaydırmalı çekim 40
Kelly, Gene 9, 48, 50, 151
kesme, bkz. düzenleme 32, 38
korku 43, 46, 52, 56, 150, 156, 170, 193

Kubrick, Stanley 9, 11, 12, 17, 22, 24, 29, 30, 37, 41, 52, 55, 57, 93, 99, 102, 104, 110, 111, 121, 133, 134, 135, 137, 165, 184, 185, 188, 189, 190, 194, 198
kurgu 13, 19, 20, 22, 23, 93, 164, 170, 193
kurucu çekim 41, 194
kuşkuculuk 18, 197

## L

Ludovico tekniği 104

## M

mağara alegorisi, bkz. Platon'un mağara alegorisi 11, 17, 26, 63, 76, 119, 172, 175, 182
mağara, bkz. Platon'un mağara alegorisi 11, 13, 17, 26, 58, 60, 61, 63, 65, 69, 76, 78, 79, 97, 109, 110, 111, 115, 116, 118, 119, 121, 154, 162, 172, 175, 177, 182, 189, 201
Matrix 13, 182
McDowell, Malcolm 9, 36
metafizik 15, 164, 168, 177
montaj, bkz. düzenleme 38
müzik 23, 24, 31, 32, 35, 42, 51, 52, 53, 55, 70, 71, 82, 92, 98, 99, 102, 103, 104, 108, 109, 110, 112, 129, 149, 153, 191, 201
müzikal 32, 49, 50, 51, 52, 53, 101, 104, 108, 171, 191, 200

## O-Ö

onur 59, 64, 96, 120, 147, 148
*Otomatik Portakal* 11, 12, 17, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 52, 53, 56, 57, 58, 76, 81, 90, 101, 103, 104, 105, 111, 112, 128, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 145, 165, 169, 172, 174, 179, 184, 189, 193, 194, 195, 198
özgürlük 28, 59, 135, 136, 140, 141, 142, 144, 145, 159, 168

## P

performans 14, 92, 153, 155, 166, 181
performans sanatı 14
perspektif 31, 32, 40, 41, 182
Platon'un mağara alegorisi 11, 26, 76
politika 30, 121, 183
pornografi, bkz. cinsel nesneleştirme 90, 131, 132, 185
propaganda 73, 101

## R

realizm 16
resim yapmak 122
Resnais, Alain 82
Riefenstahl, Leni 101
*Rocky* 52
Rossini, Gioachino 48, 49, 92, 191
ruh, bkz. Platon'un ruh teorisi 31, 51, 52, 57, 77, 103, 142, 147, 200
ruh hali, bkz. duygu 77
rüya 149, 152

## S-Ş

sağduyu 64, 69
sahne 21, 41, 45, 48, 53, 62, 112, 155, 182, 195

sanat 11, 14, 15, 17, 18, 22, 24, 25, 28, 30, 56, 57, 59, 63, 75, 76, 101, 102, 107, 110, 116, 117, 121, 123, 130, 132, 134, 135, 136, 153, 160, 161, 166, 167, 170, 173, 174, 175, 177, 188, 195, 196
sansür 105
seçim 15, 39, 40, 41, 135, 139, 140, 144, 159, 168
*Sempozyum* 91
*Serseri Âşıklar* 82
ses, bkz. film müziği 7, 30, 31, 32, 34, 37, 42, 49, 50, 52, 53, 54, 76, 81, 82, 87, 108, 172, 180, 183, 191
sıradan deneyim, bkz. deneyim 11, 63, 64, 65, 69, 119, 124, 151, 163
sinema deneyimi 79, 80, 178
sinema salonu 168
sinema salonu, bkz. tiyatro 168
sinemaseverler, bkz. sinema deneyimi 21, 63, 94
*Singin' in the Rain* 48, 50, 51, 53, 151, 171
Sofokles 193
sohbet 9, 61
sorumluluk 15, 182
suç 22, 30, 101, 104, 140, 183
Süngerbob Karepantolon 113
Sokrates 22, 23, 25, 26, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 84, 95, 102, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 134, 135, 145, 146, 147, 154, 159, 175, 176, 177, 184, 196, 197, 198, 199, 200, 201
şiddet 11, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 33, 35, 36, 43, 44, 45, 47, 49, 50, 51, 54, 56, 85, 87, 88, 89, 90, 92, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 108, 109, 111, 131, 133, 135, 156, 181, 182, 185, 191
şiir, bkz. Platon'un şiir eleştirisi 17, 59, 107, 109, 112, 113, 122, 129, 167, 201

## T

tanık 24, 34, 35, 46, 47, 52, 54, 63, 76, 78, 79, 86, 88, 89, 93, 95, 97, 100, 107, 116, 152, 161, 163, 164, 168, 193, 197
tasavvur etme 91
tecavüz 24, 45, 46, 47, 48, 56, 87, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 100, 138, 153, 156, 165, 197
tecrübe, bkz. sinema deneyimi 84, 151, 152, 153, 170
teknik, bkz. film tekniği 16, 22, 31, 40, 43, 81, 83, 128, 165, 174, 187, 194
teknoloji 86
televizyon 13, 38, 78, 90, 107, 112, 160
tema, bkz. hikâye 48, 190
Thrasymachus 205
travma 96
tür 16, 18, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 41, 47, 53, 55, 60, 63, 66, 71, 72, 76, 81, 82, 89, 90, 92, 94, 95, 97, 102, 106, 108, 109, 111, 112, 116, 127, 130, 131, 134, 137, 141, 153, 155, 157, 162, 164, 170, 174, 177, 200, 201

## U-Ü

uyarılma, bkz. arzu 108
uzam, bkz. sinematik uzam 164
üslup 194

## W-Y

Willis, Bruce 19
yakın-çekim 41
yakınlık (ilişki) 22, 59, 134
yazar, bkz. Auter Kuramı 11, 32, 44, 45, 48, 52, 89, 93, 96, 112, 138, 142, 153, 156, 167, 188
yıldız, bkz. film yıldızı 36
yorumlama 103, 131, 135, 170, 172, 175
yönetmen 15, 32, 55, 83, 121, 181, 182, 183, 188, 196
Yunan, bkz. eski Yunan 22, 56, 59, 107, 122, 167, 193, 194
yüz 19, 29, 31, 32, 34, 35, 37, 38, 41, 42, 46, 54, 55, 69, 73, 82, 89, 103, 132, 169

## Z

zaman, bkz. sinematik zaman 13, 16, 18, 19, 26, 31, 32, 33, 39, 44, 45, 51, 52, 59, 60, 62, 63, 66, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 82, 88, 91, 107, 108, 111, 112, 117, 118, 119, 123, 126, 128, 130, 134, 135, 137, 139, 140, 141, 143, 144, 147, 148, 151, 152, 159, 161, 162, 163, 164, 166, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 178, 179, 182, 190, 193, 198, 199, 200, 201
zamansallık, bkz. sinematik zaman 82, 164, 168, 196
zanaat 59, 128, 178
zevk 19, 51, 52, 70, 95, 102, 127, 131
zoom çekimi 41

Nathan Andersen, Stanley Kubrick'in *Otomatik Portakal*'ını Platon'un *Devlet*'iyle felsefi bir sohbete sokarak deneyim ve anlamın doğası, adaletin karakteri, görünüş ile gerçeklik arasındaki karşıtlık, sanatın önemi ve görüntülerin etkisi gibi temalara katkılarını mukayese ediyor. Ve bunu akademik jargonun ağırlığından uzak, "herkes"in anlayabileceği bir dille yapıyor. *Devlet* eseriyle *Otomatik Portakal* filminin bazı başat imgelerini ve fikirlerini inceleyip ilişkilendirmesinin sebebi, tarihsel mesafelerine rağmen, tasvir ettikleri ve inceledikleri endişelerin yelpazesinde dikkate değer yakınlıkları paylaşmalarıdır. *Otomatik Portakal*'dan edinilen bilgileri *Devlet*'ten çıkarsanan bilgilerle diyaloğa sokmak, filmin gerçeklik ve özgürlük, adalet, ahlak ve sanat sorunlarına verdiği cevabın çoğu kişinin düşündüğü kadar basit ya da belirsiz olmadığını göstermektedir.

"Filmler bize bir anlam ifade eder, gerçek olarak algıladığımız şeyle ilgilidir ve bizden estetik, epistemolojik ve etik değerlendirmeler yapmamızı isterler. Filmlerin ifade ettiği anlamların peşine gidilmesi, incelenmesi ve ortaya koyduğu sorular doğrudan felsefeye ilişkin düşüncelere girmektir... Felsefecileri ilgilendiren türden ne kadar sorun varsa filmler de kendilerine has şekillerde onların hepsini ele alır ve araştırır. Felsefe geleneğinden gelen fikir ve yaklaşımlar filmlerin doğası gereği değindiği, gerçek, bilgi, sanat ve etikle ilgili temel sorunlara tatbik edildiğinde bu film araştırmaları için ne kadar yararlı olacaksa felsefenin de sinemadan öğreneceği bir o kadar şey vardır."

"Felsefe ile sinema arasında sahici bir diyalog açan, film-felsefesine muhteşem bir giriş. Platon'un "mağara"sının *Otomatik Portakal* eşliğinde zekâ dolu bir irdelemesiyle Andersen, film izleme konusundaki özenli deneyimin felsefi düşünme konusunda nasıl bir egzersiz olabileceğini gösteriyor. Öğrencilere, film teorisyenlerine ve film sanatına tutkulu olan herkese şiddetle tavsiye edilir." Robert Sinnerbrink, Macquarie Üniversitesi, Avustralya

"Metodoloji ve içerik açısından, film-felsefesi yolunda atılması gereken iyi bir adım. Andersen, en çok kullanılan felsefe analojisinin hayrete düşürücü bir şekilde keşfedilmemiş derinliklerini film teorisi bağlamında araştırıyor ve tek bir filmi ayrıntılı bir şekilde ve istisnai analitik özenle incelemenin değerini gösteriyor." Hunter Vaughan, Oakland Üniversitesi, ABD

*Gölge Felsefe: Platon'un Mağarası ve Sinema* film-felsefesine kesinlikle özgün bir katkı sunuyor.

AYRINTI • FELSEFE
ISBN: 978-605-314-380-2
9 786053 143802

24 ₺