

PAPER DETAILS

TITLE: 'Nebula' Filminde Ani-Imge ve Zaman-Imge Olarak 'Ölü At'

AUTHORS: Alper ERÇETINGÖZ

PAGES: 142-155

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1840216>

-Araştırma Makalesi-

‘Nebula’ Filminde Anı-İmge ve Zaman-İmge Olarak ‘Ölü At’¹

Alper Erçetingöz *

Özet

Zamanı ele alış şekli, insanın zamanla olan ilişkisini etkilemektedir. Geçmiş, şimdi ve gelecekte oluşan parçalı ve doğrusal zaman anlayışında insan yalnızca şimdiyi, tek bir an’ın içinde yaşamaktadır. Kesintisiz bir bütün olarak düşünüldüğünde ise zaman, bu üç olgunun iç içe geçtiği bir akış formundadır. Zamanın bu formunda insan, bazı bellek imgelerinin geçmişten şimdiki zamana ulaşarak gerçeği, yani kişinin mevcut eylemini etkileyebildiği bir oluş halinde bulunmaktadır. Zaman kavramı, mekân ve hareket ile birlikte sinemanın başlıca yapısal unsurları arasında yer almaktadır. Bu kavramlar, gerçek hayatta olduğu gibi sinemada da algı ve düşünce mekanizmalarını harekete geçirmektedir. İnsan zihninin işleyişi ile bir filmde yer alan imgelerin işleyişi arasındaki benzerliğe dikkat çeken Henri Bergson’un ileri sürdüğü ‘bellek teorisi’ ve ‘anı-imge’ kavramı, Gilles Deleuze’ün sinemayı bir ‘zaman sanatı’ olarak işaret eden imge kuramıyla birlikte sinema ve zaman arasındaki bu karmaşık ilişkiyi ele almaktadır. Tarık Aktaş’ın geleneksel anlamda bir hikâyeyi takip etmeyen filmi Nebula (2018), ana karakter Hay’ın gündelik hayatına odaklanırken, filmde gerçekleşen tüm olaylar, geçmişe ait bir bellek imgesinin etrafında kümelenmektedir. Zamanın doğrusal akışını sekteye uğratarak sahneler arasındaki neden-sonuç ilişkisinden doğan rasyonel bağ parçalayan zaman imgeleri de geçmişe dair bir anıyı içeren bu imgeyi görünür kılmaktadır. İmgelerin ‘görünür’ olduğu kadar ‘okunabilir’ olduğu yaklaşımıyla hareket edilen çalışmada, Bergson ve Deleuze’ün bellek ve zaman imgesi tanımları ekseninde, filmde yer alan zaman unsurları niteliksel içerik analizi yöntemiyle sorgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Anı-İmge, Zaman-İmge, Henri Bergson, Gilles Deleuze, Dead Horse Nebula.

¹ Bu makale, 17-18 Haziran 2021 tarihinde gerçekleştirilen Uluslararası Tasarım ve Sinema Sempozyumu’nda sunulan Hay’ın Hayaletleri: Nebula Filminde Bellek ve Zaman İmgesi Olarak ‘Ölü At’ başlıklı bildirinin genişletilmiş halidir.

*Arş. Gör. Dr. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Aydın, Türkiye.

E-mail: alper.ercetingoz@adu.edu.tr

ORCID :0000-0002-9168-5740

DOI: 10.31122/sinefilozofi.956686

Erçetingöz, A. (2022). ‘Nebula’ Filminde Anı-İmge ve Zaman-İmge Olarak ‘Ölü At’ Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 7, Sayı:13. 142-155. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.956686>.

Geliş Tarihi: 23.06.2021

Kabul Tarihi: 26.05.2022

-Research Article-

'Dead Horse' as Memory-Image and Time-Image in the Film of 'Dead Horse Nebula'²

Alper Erçetingöz *

Abstract

The way person handles time affects people's relationship with time. In a fragmented and linear understanding of time consisting of the past, present and future, human lives only the present, in a single moment. When considered as an uninterrupted whole, time is in the form of a flow in which these three phenomena are intertwined. In this form of time, human is in a state of becoming, in which some images of memory can affect a person's current action by reaching from the past to the present. The concept of time is among the main structural elements of cinema together with space and movement. These concepts activate the mechanisms of perception and thought in cinema as in real life. Drawing attention to the similarity between the functioning of the human mind and the functioning of images in a film, Henri Bergson's theory of memory and 'memory-image' concept, together with Gilles Deleuze's image theory, which points to cinema as an art of time, address this complex relationship between cinema and time. Tarık Aktaş's film Nebula (2018), which does not follow a story in the traditional sense, focuses on the daily life of the main character hay, while all the events that take place in the film are clustered around an image of a memory of the past. Time images, which disrupt the linear flow of time and break the rational bond arising from the cause-and-effect relationship between scenes, also make this image visible, which contains a memory of the past. In the study, which is based on the approach that images are 'readable' as well as 'visible', Bergson and Deleuze's definitions of memory-image and time-image are questioned by the qualitative content analysis method of the time elements contained in the film.

Key Words: Memory-image, time-image, Henri Bergson, Gilles Deleuze, Dead Horse Nebula.

² This article is an extended version of the paper entitled *Ghosts of Hay: 'Dead Horse' as Memory and Time Image in the Film of Dead Horse Nebula*, presented at the *International Design and Cinema Symposium* on June 17-18, 2021.

*Res. Asst. Dr., Aydın Adnan Menderes University, Faculty of Communication, Department of Radio Television and Cinema, Aydın, Turkey.

E-mail: alper.ercetingoz@adu.edu.tr

ORCID :0000-0002-9168-5740

DOI: 10.31122/sinefilozofi.956686

Erçetingöz, A. (2022). 'Nebula' Filminde Anı-İmge ve Zaman-İmge Olarak 'Ölü At' Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 7, Sayı:13. 142-155. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.956686>.

Recieved:23.06.2021

Accepted: 26.05.2022

Extended Abstract

The way person handles time affects people's relationship with time. In a fragmented and linear understanding of time consisting of the past, present and future, human lives only the present, in a single moment. When considered as an uninterrupted whole, time is in the form of a flow in which these three phenomena are intertwined. In this form of time, human is in a state of becoming, in which some images of memory can affect a person's current action by reaching from the past to the present.

The concept of time is among the main structural elements of cinema together with space and movement. These concepts activate the mechanisms of perception and thought in cinema as in real life. Drawing attention to the similarity between the functioning of the human mind and the functioning of images in a film, Henri Bergson's theory of memory and 'memory-image' concept, together with Gilles Deleuze's image theory, which points to cinema as an art of time, address this complex relationship between cinema and time.

Memory-images, one of two images of memory that Bergson describes, store past experiences and turn them into living images of the present. For this, memories of a dominant nature must be called by memory. Although memoir-images become functional within the principle of temporal continuity, they also have an autonomous meaning, regardless of the time and space through which they come out. Based on this, it can be seen that memories-images can turn into a time-image, as Deleuze described them. Time-image is made possible by the fact that the image moves away from its context and becomes pure. In this sense, it abandons its place in the organic structure of the film and moves away from its functionality and the sequentiality required by the cause-effect relationship. The function of the time-image is to take the audience out of the film, into their own memory processes, by taking part in the film. In this aspect, time-image extends the relationship of thought to the film universe towards the audience. Memory-image and time image create the understanding needed in the sense of reaching the truth by activating the thought processes of the audience within the framework of the relationship between cinema and reality.

The fact that they make it possible to consider the relationship between the phenomenon of time and cinema on the basis of image constitutes the importance of these two concepts from the point of view of work. Based on the approach that images are 'readable' as well as 'visible', the time elements contained in the Nebula (2018) film directed by Tarık Aktaş are questioned by qualitative content analysis method on the axis of Bergson and Deleuze's definitions of memory-image and time-image. The film, which does not follow a story in the traditional sense, focuses on the everyday life of the main character Hay. Hay, a young boy aged 7, finds a dead horse in the field where he went with his father. The curious boy makes a hole in the carcass of the horse with his stick. Inside the rotten pieces of meat that fall to the ground, he sees maggots moving. This testimony to the organic life cycle leaves its mark as a moment of discovery and fascination in the child's universe. The elders light a large fire to destroy the horse's cadaver without damaging the ground. In the light of the fire rising to the sky in the dark of night, Hay begins to understand the relationship between death and life through nature. In the next sequence Hay grew up, a young lad in his 20s. He catches the escaped sheep, carries it home on his back, prepares to sacrifice. But the knife in his hand is missing, and he faints when he accidentally cuts his own leg. When

Hay opens his eye in the hospital, a bond is formed between two different periods of time, through this wound. This scene is a moment of enlightenment in which Hay becomes intimate with the dead horse in terms of his understanding that he has a mortal body like everything in nature. All the events that take place in the film after this scene are clustered around an image of memory from the past. By disrupting the linear flow of time, breaking down the rational bond arising from the cause-and-effect relationship between scenes, time images make this image visible, which contains a memory of the past.

The study also discusses the relationship of cinema as a fictional narrative with the past through the concepts of remembrance and forgetting. Cinema reconstructs reality. No matter how connected to reality, it is thought that a fiction, not the past itself, is obtained through cinema. In this sense, the concept of cinematic reality becomes an expression of a lack, a gap between the past and the present. Therefore, the relationship that cinema as a creative activity establishes with the past on the basis of image is a problematic relationship. Delusions that consist entirely of imagination and have no connection with the past on the basis of experience need to be separated from fiction based on lived reality.

Giriş

Geçmiş, şimdi ve geleceğin bağımsız parçalar halinde art arda sıralandığı zaman yaklaşımında geçmiş, her zaman için ‘kayıp’ olarak nitelendirilmiştir. Zamanın, nesnel yöntemlerle tanımlanması güç bir olgu olarak varlığı, an’ı yakalamak ve sabitlemek ihtiyacını yani kaybedilen zamanı ‘kalıcı’ hale getirme, elde tutma, kontrol etme düşüncesini temel bir sorun olarak karşımıza çıkarmaktadır. Fransız filozof Henri Bergson’un zaman felsefesinde, tümüyle akış halindeki imgelerden meydana gelen dünyayı anlayabilmek için deneyim ile ilişki kurarak zamansal bir işlev kazanan ‘bellek’ önemli bir kavram olarak belirlemektedir. Bergson’un öne sürdüğü ‘anı-imge’ kavramı, bellek ile deneyim arasındaki ilişkide ‘kurtarılan’ zamanın bir kaydı olarak işaret edilir (Cadava, 2008, s. 129). Fakat burada, bir sorunla karşılaşılır. İmgelerin hatırlanması ya da unutulması bu imgelere nedensel bir önem atfetmektedir. Her iki edim de, ardında ‘özel’ bir amaç olduğu düşüncesini doğurmaktadır. Bu anlamda anı-imge, ‘ayrıcılık’ bir an’ın kaydı/imesi olarak öne çıkmaktadır. Bu ayrıcılık, imgeye özel bir anlam yüklerken bilinçli bir edimi, özne tarafından seçilmiş/şekillendirilmiş yani kurgusal bir imgeyi işaret etmektedir. Deneyim, tarihsel bir gerçekliği içerse de onun hatırlanan, zihinsel versiyonu deneyimleyen bir kurgusu olarak imgeleşir.

Deneyim ve bellek arasındaki tartışmalı ilişkinin görünür olduğu alanlardan biri anlatılardır. Anlatıların, deneyimleyen ya da aktaran olarak anlatıcının gerçekliği yeniden inşa ettiği bir sürecin sonucunda gerçekleştiği ve gerçeği olduğu gibi yansıtmadığı düşünülür. Sinemanın da bir anlatı biçimi olarak gerçek ile ilişkisi tartışmalıdır. Yansıtma ve temsil karşıtlığı ekseninde, sinemasal imgenin gerçekliğine ilişkin teorik tartışmalar, sinemanın ortaya çıktığı ilk dönemden itibaren yapılagelmektedir. Kurmaca ve gerçek arasındaki sınırların belirsizleştiği günümüzde bu tartışmalara yer bırakmayacak şekilde sinemanın kendine özgü bir gerçekliğinin olduğu düşünülmekte ve bu gerçekliğin gerçeğin yerini aldığı kabul edilmektedir.

Bergsoncu anlamda dünyanın tümüyle akış halindeki imgelerden meydana gelmesi gibi filmler de akışkan imgeler aracılığıyla inşa edilir. Bu ontolojik benzerlik, Bergson’un zaman felsefesinin sinemasal algılama ilkeleriyle olan benzerliğini işaret eder. Anlatının yinelenebilir olması, örneğin bir filmin farklı zamanlarda tekrar tekrar izlenmesi de onun bir bellek gibi işleyerek her tekrarda farklı bir zamansallık yaratmasını sağlar. Sinema aracılığıyla anılar, geçmişin bugünde defalarca yaşanmasını mümkün kılar. Böylece zaman doğrusal/tarihsel ilerleyişinden koparak sıçramalı bir görünüm kazanır. Bergson’un bellek ile ilişkilendirerek anı-imge olarak ifade ettiği imge biçimi, bir diğer Fransız filozof Gilles Deleuze’un zaman-

imge olarak adlandırdığı ve bellek süreçlerinin film ve izleyici arasındaki değiş tokuşunu mümkün kılan bir sinematik imge biçiminin ortaya çıkmasında öncü işlev görmüştür. Deleuze'un 'zaman-imge' kavramı, sinemada ayrıcalıklı anlara karşı 'herhangi bir an'ı öne çıkarır. Yönetmenin özel anlam yüklediği imgelerde zamanın yapılandırılmış olduğunu ifade eden Deleuze, film içinde anlatıdan ve yönetmenden bağımsız bazı imgelerin bulunduğunu belirtir. Bu imgeler filmsel zamanın dışına çıkar; izleyicinin zihninde, filmde bağımsız yeni ilişkiler kurar ve 'düşünceye düşünülmeyen' yeni fikirlere açılır.

Tarık Aktaş'ın yönetmenliğini yaptığı *Nebula* (2018) filmi de, sinema ve bellek arasındaki ilişki üzerinden ilerleyerek önermesini bu ilişkinin bir sonucu olarak ortaya koyar. Dolayısıyla hem bu önermeyi anlaşılır kılmak hem de sinemanın bellek süreçleriyle olan ilişkisini irdeleyebilmek için Bergson'un ileri sürdüğü 'bellek teorisi' ve 'süre' kavramı ile Deleuze'un sinemayı bir 'zaman sanatı' olarak işaret eden imge kuramından bahsetmek gerekmektedir. İmgelerin 'görünür' olduğu kadar 'okunabilir' olduğu yaklaşımıyla hareket edilen bu çalışmada, söz konusu kavramlar ekseninde filmde yer alan zaman unsurları niteliksel içerik analizi yöntemiyle sorgulanmakta ve film içinde bu imgeler boyunca açılan anlam katmanları araştırılmaktadır.

Bellek İmgelerinden Zaman İmgesine

20. yüzyılın öncü filozoflarından biri olarak kabul edilen Bergson'un kişisel deneyimler üzerinden geliştirdiği sezgiye dayalı gerçeklik tanımı, zaman felsefesi konusundaki mevcut pozitivist görüşlerin karşısında yer alır. Bergson'un kuramı, insan bedeninin sürekli hareket halinde olmasından kaynaklanan değişim ilkesine dayanır. Deneyimin öznesi olan beden hep aynı kaldığı, değişmediği için deneyimin merkezinde yer alırken, bedene ilişkin algı ve duyumları etkileyen imgeler sürekli değişim halindedir. Bergson'un *Madde ve Bellek* kitabında ayrıntılı şekilde ifade ettiği gibi algı ve duyum, bedenle olan ilişkileri açısından farklı anlamlara gelir. Dış dünyaya ilişkin olan algı ile bedenin içinde, algıya bağlı olarak yani algnın içselleştirilmesi ile üretilen duyum arasındaki ilişki sınırlandırılmış, öznel bir gerçekliği işaret eder. Beden, etrafında olan biteni algılamak için sonsuz potansiyele sahiptir ancak yalnızca deneyim ve anılar çerçevesinde bu edimi gerçekleştirir. Yani insan, anlamını önceden bildiği, bu anlamda geçmişini işaret eden bilgiden yola çıkmakta ve bütünü içinden seçerek gerçekliği algılamaktadır (Bergson, 1991, s. 17-76). Dolayısıyla geçmiş, yani insanın zamanla olan ilişkisi, kişinin mevcut/şimdiki algılarını şekillendirmektedir.

Bergson, varlığın beden ile ifade edilen maddi yapısından farklı olarak, niteliği 'süreklilik' olan bir 'değişim' ile tanımlanan 'oluş' tarzı da olduğunu belirtir. Zaman algısı, yalnızca beden aracılığıyla duyumsanan bir şey değildir; öznel bir süreklilik durumu ekseninde yaşanarak, içsel olarak da üretilmektedir. Bu öznel zaman anlayışını 'süre' (*durée*) kavramıyla ifade eden Bergson, süreyi geçmiş, şimdi ve geleceğin bir arada ve eşzamanlı olarak bulunduğu bir 'akış hali' olarak tanımlar. İnsan şimdide eylemde bulunur ancak şimdi tek bir andan oluşmaz; geçmiş algılar/duyumlar ve gelecek olasılıkları/beklentileri ile kesintisiz bir etkileşim içindedir. Bu sayede Bergson, geçmiş ve geleceğin, şimdinin inşasında belirleyici olduğunu iddia eder.

Bedeni, kendi dışında var olan diğer unsurlar gibi bir imge olarak tanımlayan ve dışsallaştıran/mekânsallaştıran Bergson, zamansal belirlenimi ne olursa olsun duyguları ve anıları bedene değil süreye dair içsel bir olgu olarak tanımlar. Beden uyarılır, algılar ve tepki gösterirken süre ile ilişkilendirilen bilinç ve bellek, bedenin eylemlerini anılar ve deneyimlerle şekillendirir. Anılar geçmişin birer imgesidir. Geçmişe ait bu imgeleri saklayan bellek, süre içerisinde bir filtre gibi çalışarak algıyı öznelletirmekte, sezgisel olarak kurduğu benzerlikler ile şimdi ve geçmiş arasında diyalektik bir ilişki kurmaktadır. Bu doğrultuda Bergson, belleğin iki farklı türü olduğuna dikkat çeker. 'Tekrarlayan bellek', her defasında aynı mekanizmaları çalıştıran, tekrara dayalı, dolayısıyla refleksiftir. Alışkanlıklar ile ilişkilendirilir ve yalnızca şimdiki zamanda işlevseldir. 'Yeniden gören bellek' ise geçmiş deneyimleri özümser, geçmişin

bilgisini ve duygusunu detaylı şekilde haritalandırır ve bu yolla onları kişiselleştirerek ‘anı-
imge’lere dönüştürür ve saklar. An’ın çağrışım yaptığı anılar, tüm geçmiş deneyimlerin
sentezi olarak, canlı bir şimdiki zaman imgesine dönüşür ve mevcut imgelerle birlikte, o
an’da yaşanmış gibi duyumsanır (Bergson, 1991, s. 77-152). Bunun gerçekleşebilmesi için,
anıların bellek tarafından çağırılması gerekmektedir. Burada anıların niteliği yani ‘saf’ ya da
‘baskın’ oluşları belirleyici olur. Bergson’un ifadesiyle baskın anılar, belleği yoğun olarak işgal
ettikleri için bastırılarak bilinç dışında tutulur (1991, s. 148-149). Dolayısıyla bilinç düzeyine
çıkarak anı-imgelere dönüşmek için hazır beklerler. Bergson’un bellek teorisine göre, geçmiş
meydana getiren iki biçimden biri olan anı-imgeler, bağımsız anılar aracılığıyla geçmişin
şimdide korunmasını ifade etmektedir. Geçmiş ve gelecek arasında hareketli bir sınır olarak
tanımlanan beden tek bir an içinde değil, akış halindeki zamanda bir oluş şekli olarak kabul
edildiğinde, geçmişten şimdiki zamana ulaşan bu anı-imgelerin gerçeği, yani bedenin şimdiki
zamanda gerçekleştirdiği eylemi etkileyebilme gücüne sahip olduğu görülür.

Geçmişin anı haline gelebilmesi için dile getirilmesi gerektiğini düşünen Alman
profesör Andreas Huyssen’e göre bu edim bir ‘anımsama’ ya da metaforik anlamda bir
‘arayış’tır. Huyssen’e göre, şimdiki zamanda gerçekleşen bu arayışın sonucunda elde edilen,
geçmişin kendisi değil onun kültürel bir kurgusudur. Dil, anlatı, görüntü ya da kaydedilmiş
ses bağlamında meydana getirilen bütün temsil biçimlerinin belleğe dayandığını belirten
Huyssen, temsiller tarafından bir yanılsama olarak yeniden yaratılan şimdinin, her zaman
için ‘gecikmiş’ olduğunu ifade eder. Geçmiş, geçmiştir. Zamanın geride kalan kısmı ile
şimdi arasında Huyssen’in tabiriyle bir yarı/boşluk bulunur: “Bir olayı yaşamak ile onu bir
temsil içinde anımsamak arasında” yer alan bu boşluk, sanat aracılığıyla yaratıcı bir etkinliğe
dönüştürülür (1995, s. 2). Sanatı, belleğin mizansenisi olarak kabul eden bu düşünce (Connolly,
1944 akt. Pallasmaa, 2005, s. 52) filmin ‘özel bir zaman deneyimi’ olduğunu vurgulamaktadır.

Bu deneyimin, dil ya da ritim aracılığıyla temsil edildiği için yaratıcı bir süreci işaret
ettiğini belirten Fransız filozof Paul Ricoeur da Huyssen gibi öykülemeyi/anlatıyı, geçmişe
dair izlenimlerin bellek aracılığıyla şimdiye çağırıldığı bir ‘anımsayış’ olarak tanımlar (2016,
s. 37-70). Geçmişin, görsel ve/veya işitsel bir imge ile şimdide var olması, belleğin sadece
imgeleme dayalı olarak tanımlandığı anlamına gelir (Ricoeur, 2012, s. 24). Bellek ve imgelemin
tartışmalı bir şekilde iç içe geçmiş gibi görülmesine karşın (Bachelard, 1994, s. 5) Ricoeur, imge
ile anıyı birbirine karıştırmamak gerektiğine dikkat çeker. Kurmaca niteliğindeki imgelem
şimdide aittir, dolayısıyla hayal etmenin bir ürünüdür. Ancak bellek, imgelemden farklı olarak
geçmişe, anımsanan nesnenin zamansal işaretlerine yöneliktir. Bu nedenle zamansallaştırıcı
bir işleve sahiptir. Ricoeur *Hafıza, Tarih, Unutuş* adlı kitabında, okuyucuya “Anı bir tür imge
midir?” sorusunu yöneltir. Paradoksal olarak, anının geri gelmesi yalnızca imgeleştğinde
mümkün olmaktadır (2012, s. 24-25). Anımsama anında nesneler mevcut değildir; hafıza ise
ancak üzerinden bir miktar zaman geçtikten sonra ortaya çıkmaktadır. İmgelem ve bellek,
mevcut olmayanın mevcudiyetine dayanır. Ricoeur’a göre bu ortaklık, gerçekliği ele alış
biçimlerinde bozulur. İmgelem gerçekliği askıya alırken, bellek geçip gitmiş de olsa yaşanmış
bir gerçekliğe dayanır. Anımsama yoluyla ulaşılan geçmiş olay yaşanmıştır ancak imgelem
yoluyla yaratılan, geçmişe dair imge hiç mevcut olmamıştır (Ricoeur, 2012, s. 34-73). Bu
anlamda anı/anımsama ile imge/imgelem birbirinden farklı anlama gelmelidir.

Kurmaca bir anlatı olarak sinemanın geçmişle ilişkisini yalnızca anımsayış üzerinden
ele almak yeterli olmayacaktır. Çünkü kurmaca anlatılar, izleyicinin içinde kaybolacağı
yeni bir gerçeklik inşa ederek anımsama kadar unutmayı da bir imkân olarak izleyiciye
sunmaktadır. Fransız antropolog Marc Augé’ye göre insanın zamanla olan ilişkisi aslında tam
da bu doğrultuda, ‘unutma’ üzerine inşa edilmiştir (1999, s. 75-259). İnsan gündelik hayatında,
seçtiği görüntüleri bir araya getirip diğerlerini unutarak zamanla kurgusal bir ilişki kurar.
Dolayısıyla insanın şimdideki esas edimi anımsamak değil unutmaktır. Bu düşünceye göre
kurmaca anlatıların kaynağı, insanın unutmaya ve dolayısıyla şeyleri görmek istediği gibi
hatırlamaya olan yatkınlığıdır. Bu anlamda sinema, hem anımsama hem de unutma pratiği

olarak görmek istediğimiz ve istemediğimiz şeylerin biriktiği kurgusal bir yapı haline gelir. İmgelerin görünüş şekli ya da görmezden gelinişinin nedeni psikolojik ve ideolojik bir nedene dayanır. Duyular aracılığıyla harekete geçirilen belleğin, geçmişini imgesel olarak yeniden ürettiğinde anımsamanın mı yoksa unutmanın daha baskın olacağı bilinmemektedir.

Arjantinli eleştirmen Beatriz Sarlo anımsama ve unutmanın 'baş edilemez olmak' gibi ortak bir niteliğe sahip olduğunu belirterek okuyucusunu iki kavrama aynı perspektiften bakmaya çağırır. Ne kadar bastırılrsa da geçmiş bir anı, ölü bir an'ın hayaleti olarak gelip şimdiki zamana musallat olur. Bu durumun, insan iradesiyle kontrol edilmesi mümkün değildir (Sarlo, 2012, s. 9-10). Sarlo, anıların bugüne muhtaç olduğunu belirtirken, hatırlama ediminin yalnızca şimdiki zamanda gerçekleşeceğini ifade eden Bergson'un izinden gider. Geçmiş, insanın bakışı için bir 'manzara' olarak yeniden inşa edilir. Şimdiki zamanda gerçekleşen bir seyir süreciyle geçmiş, manzaranın yorumu üzerinden bir anlatıya dönüşür. Sarlo'nun ifadesiyle bu bir 'deneyim anlatısı'dır. Sinema kendisine özgü bir şimdiki zamanda, geçmişte mevcut bulunan bir öznenin tanıklığından oluşan deneyimi hatırlayarak dile getirir. Böylece öznel olmaktan çıkan bu deneyim anonimleşir (Sarlo, 2012, s. 21). Sinema bu nedenle, her deneyim öznel de olsa, izleyiciyi ortak bir duyguda, düşüncede bir araya getirebildiği için kişisel olanı kendi gerçekliği içinde yeniden inşa etmektedir. Sinema geçmiş bir yaşanmışlığı/ deneyimi kendi zaman kurgusu içinde dile getirerek bir bellek işlevi görür. Önce şimdiye ardından da tekrar geçmişe ve film her izlendiğinde bu döngünün yeniden yaşandığı bir süreklilik durumuna geçiş yapılır.

Bergson'un zaman kavramını yorumlayan Deleuze, film ve izleyici arasında zaman imgeleri aracılığıyla zihinsel bir diyalektiğin mümkün olduğunu iddia ettiğinde film çok daha zengin bir düşünce üretim aracına dönüşmüştür. Felsefe ve sinema arasında ilişki kuran Deleuze, bir filmde zamanın doğrusal ilerleyişini durduran ve sahneler arasındaki neden-sonuç ilişkisinden doğan organik bağı parçalayan bazı imgelerin yeni bir sinema anlayışı meydana getirdiğini iddia eder. *Sinema I: Hareket-İmge* (1983) ve *Sinema II: Zaman-İmge* (1985) kitaplarında Deleuze, sinemanın bir 'zaman sanatı' olduğunu iddia etmiştir. Burada zaman, imgelere bağlı olarak ortaya çıkan bir olgu değil, doğrudan kendi imgelerini meydana getiren bir unsur olarak tanımlanır. Deleuze'ün II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa sinemasına yönelik analizi, klasik anlatının başvurduğu neden-sonuç ilişkisine dayanan ilerlemeci paradigmanın, bu filmlerde olmadığını ortaya çıkarır. Sahneler arasında belirgin bir bağın olmaması, dramatik gereksinimi net olmayan karakterlerin varlığı ve giriş-gelişme-sonuç gibi klasik anlatı kurallarını ihlal eden açık uçlu yapılar, yeni bir gerçeklik anlayışını ve farklı bir zihinsel yaklaşımı işaret eder.

Birçok imgeden meydana gelen film evrenini bir 'bütün' olarak tanımlayan Deleuze, zamanı bu bütünün meydana geldiği ortak zemin olarak kabul eder (1997a, s. 20-21). Film evreninde var olan sürekli değişime rağmen, bütünselliği sağlayan unsur zamandır. Zaman imgesi, bu bütün içindeki herhangi bir anda, öncelik sonralık ilişkisinden muaf bir süre anlayışında yani geçmiş, şimdi ve gelecek boyutlarını aynı anda içeren bir süre anlayışında ortaya çıkar (Deleuze, 1997a, s. 46-47). Burada, imgeler arasındaki ilişki zayıflarken, tek başına imgenin anlamı güçlenir. Görsel ve işitsel derinlik kazanan imgeler, çoklu okumalar yapmaya uygun bir yapı kazanır. Zaman-imge sineması, karmaşık bir zaman düzenine sahiptir. Teori, imgenin saf hali üzerinden film evreninin dışına yönelen bakışın, yeni bir düşünce yaratması prensibine dayanır. Zaman imgesi, hareket imgesinin işlevsel olduğu etki-tepki düzenini bozar. Bu anlamda işlevi, filmin içinde yer alarak izleyiciyi filmin dışına, kendi bellek süreçlerine taşımaktır. Deleuze, klasik anlatı sinemasındaki imge yapılanmasında var olan nedensel/mantıksal dizilimin izleyiciyi önceden belirlenmiş/düşünülmüş şekilde düşünmeye zorlayarak bir anlamda makineleştirdiğini iddia eder (1997b). Burada, düşünce, psikolojik yollarla üretilir. Zaman-imge sinemasında ise düşünce tinsel/ruhsal olarak meydana gelir. Bu doğrultuda film, bellekle ilişkilendirilen anılar, düşler ve imgeler üzerinden okunduğunda izleyicinin zamanını görünür kılar. Zaman imgesinde düşünce, imgenin içinden değil, ondan bağımsız olarak ortaya çıktığı için 'düşüncede düşünülemeyen'i yani saf düşünceyi açığa

çıkartır. Süre olarak kabul edilen zaman anlayışı içinde film evreniyle sınırlanmayan düşünce, onu aşmakta ve film zamanına izleyicinin zamanını da dâhil ederek bütüncül bir yaklaşım içinde belirmektedir. Bu doğrultuda zaman-imege, filmin içinde düşüncenin yeniden doğması için gereken ortamı yaratır.

Zaman-imege sinemasında, an'ın içinde kristalize olan zaman bize geçmişin şimdide görünür olduğu imgeler katmanını sunar. Bu anlamda şimdide görünür olan imge yalnızca şimdiki zamana ilişkin değildir, aynı zamanda geçmişe aittir. Böylece zaman-imege sinemasında, anı-imgeler aracılığıyla yeni bir durum yaratılmış olur. Anı-imege, yönetmenin bir kurgusu olarak sinemanın şimdisi içinde zamanı işaret eder. Zaman-imege ise anı-imgeler aracılığıyla kurulan film evreninde anıyı görünür kılmakla yetinmez, sinemasal deneyimi hakikatle buluşturmak için mevcut imgenin içinde açılarak film zamanından farklı bir zamanı açığa çıkarır. Filmin belleğinden izleyicinin belleğine yumuşak bir geçişle farklı anlam katmanlarının ortaya çıkmasını sağlar.

Anı-İmge ve Zaman-İmge Olarak 'Ölü At'

Bir astronomi terimi olan ve 'bulutsu' anlamına gelen 'Nebula', uzay boşluğunda yer alan gaz ve toz bulutlarını ifade etmektedir. Bu yapı, zaman içinde bir araya gelerek galaksileri meydana getirecek olan bir 'oluş'un ya da galaksiler yok olduktan sonra onlardan geriye kalan temel bileşenleri içeren bir 'bozuluş'un izlerini taşımaktadır. Bu anlamda, yaşam ve ölüm arasındaki döngüsellik işaret eden 'Nebula' adı, film evreninde başlangıcı ve sonu, varlığı ve yokluğu, oluşu ve bozuluşu içinde barındıran zamansal 'bir aradalığı' ifade etmektedir. Filmin³ İngilizce adında yer alan 'Dead Horse'⁴ ise yalnızca zamanın döngüsellikini değil, ölü bir atı içeren zamansal tanıklığın bellekle olan ilişkisini de içermektedir.

Film *Hay* adında, 7 yaşlarındaki bir çocuğun babasıyla birlikte gittiği tarlada ölü bir at bulmasıyla başlar. Meraklı çocuk, elindeki sopayla atın leşinde bir delik açar. Yere düşen çürümüş et parçalarının içinde, hareket eden kurtçukları görür. Organik yaşam döngüsüne ilişkin bu tanıklık, çocuğun evreninde bir keşif ve büyülenme anıdır. Büyükler, atın kadavrasını toprağa zarar vermeden yok etmek için büyük bir ateş yakar. Gecenin karanlığında göğşe doğru yükselen ateşin ışığında Hay, ölüm ve yaşam arasındaki ilişkiyi doğa üzerinden kavramaya başlar. Sonraki sekansta Hay büyümüş, 20'li yaşlarda genç bir delikanlı olmuştur. Kaçan koyunu yakalar, eve kadar sırtında taşır, kesmek/kurban etmek üzere hazırlanır. Ancak elindeki bıçak kayıp, kazayla kendi bacağına kesince bayılır. Hay gözünü hastanede açtığı anda, iki farklı zaman dilimi arasında, bu yara aracılığıyla bir bağ kurulur. Bu sahne, Hay'ın doğadaki her şey gibi 'ölümlü' bir bedene sahip olduğunu anlaması açısından ölü at ile yakınlık kurduğu bir aydınlanma anıdır.

Bu sahneden sonra film, Hay'ın yaşamından farklı zaman ve mekânlara ait kesitler sunar. Bu kesitlerin her biri, kendi içinde yaşamın ve ölümün doğasına ilişkin farklı durumsallıkları ortaya koymaktadır. Eğlenmek için denize giden Hay ve arkadaşları, tanımadıkları birinin denizde boğulmasına tanık olurlar. Aynı arkadaşlar gece nehirde balık avlamaya giderler. Başka bir gün toplanıp, karşılıklı dizdikleri şişelere ateş ederler. Hay motoruyla köy yollarında dolaşır. Bir arkadaşıyla birlikte, ormanın içindeki bir ağacı keserek çalıştıkları yere getirir. İşlenip kullanılacak hale geldiğinde ağacı devam eden bir inşaata taşırlar. Filmin son sahnesine ulaşıldığında, geride karakterin yaşamına dair birbirinden bağımsız, sıradan zaman parçaları kalır. Son sahnede, çıktığı inşaat iskelesinde ayağı kayan Hay, aşağı düşmekten son anda kurtulur ancak korkuluklara asılı kalır. Bu sırada onu dikkatle izleyen bir kuşla göz göze gelir ve izleyici ölümün eşliğindeki Hay'ı tekrar görmeden film biter.

³ Tarık Aktaş'ın senaryosunu yazdığı ve yönettiği ilk ve şimdilik tek uzun metrajlı film olan *Nebula* (2018), ilk kez gösterildiği Locarno Film Festivalinde "Gelecek Vaat Eden En İyi Yönetmen", İstanbul Film Festivali'nde "Seyfi Teoman En İyi İlk Film" ve Ankara Film Festivali'nde "Mahmut Tali Öngören En İyi İlk Film" ödülleri almıştır.

⁴ Filmin İngilizce adı olan *Dead Horse Nebula*'da yer alan 'Dead Horse' kelime grubu Türkçe'de 'Ölü At' anlamına gelmektedir.

Bir arada değerlendirilmek istendiğinde, sahneler arasında kahramanın dramatik gereksinimden kaynaklanan bir ortaklık olmadığı görülür. Sahneler arasında nedensel bir bağ yoktur. Somut bir hedefi olmadığı anlaşılan kahraman, bir sürüklenme durumunda sergilenmektedir. Ancak, epizodik nitelik taşıyan her sahnenin, tamamlandığında, izleyiciyi ilk sahneye, ölüm ve yaşamdan oluşan doğal döngüye geri götürdüğü fark edilir. Çocukken gördükleri, Hay'ın belleğinde kalıcı bir iz bırakmıştır. Bu izler, şimdide yaşadığı olayların içinde tekrar görünür olmakta, bu da Hay'ın düşünce ve eylemlerini doğrudan etkilemektedir. Bu doğrultuda son sahnenin, zamanla kurduğu ilişki bağlamında Hay'ı bir aydınlanma anına götürdüğü anlaşılr.

Film, anı-imge ve zaman-imge kavramları doğrultusunda irdelendiğinde, Hay'ın yolculuğunun ayrıcalık içermeyen her an'ının, düşüncede ve ruh yapısında Bergsoncu sürenin görünür olduğu bir hareketi ve değişimi yansıttığı görülür. Bergson'un tanımladığı gibi bir anı-imgeye dönüşen 'ölü at', artık bir yetişkin olan Hay'ın zihninde sürekli olarak belirmekte ve onun gündelik ilişkilerini etkilemektedir. Ölü atın yer aldığı sekansın özelliklerinden biri 'fiziksel süresi' yani film içindeki zamansal konumudur. Yaklaşık 22 dakika süren bu sekans, 74 dakikalık toplam film süresinin üçte birini oluşturmaktadır. Hay'ın bu sekansta tanıklık ettiği olaylar, sonrasında gelen her sahnede 'baskın anı' olarak geri dönmektedir. Olayların neden-sonuç ilişkisi ve mantıksal art ardalık içermeyen öykülenme şekli de, bu anının sürekli olarak geçmişten çağırıldığını ve şimdiyi etkilediğini gösterir. Böylece daha derin bir düşünce ve izleme sürecine geçilirken, Hay'ın sürekli gözlem yapan konumunda olması ve hiç konuşmaması da bu durumu destekler niteliktedir.

Anı-imge olarak anlam üreten açılış sekansının, epizodik ve otonom yapısından ötürü film içinde bir 'ölü zaman' olarak kabul edilebilir olması, sonrasında gelen tüm sahnelerin bu ölü zamanın parçalanmasıyla meydana gelen aktif katmanlar olarak okunabileceği gösterir. Film, zamanı durdurarak, düşünceyi, kendi içinde ortaya çıkan katmanlarda yeniden üretir. Hay'ın gözlem süreci şimdiki zamanda anlatılır çünkü insanın an'ı yaşadığına vurgu yapmak amaçlanır. Ancak, bir anda kamyoneti durduran Hay'ın ağaçların arasından ormanın içine girdiği ve karşısına çıkan nehrin öte yakasında kendi çocukluğuyla karşılaştığı sahnede zaman bölünerek çoğalır. Yönetmen an'ların yalnızca şimdiden oluşmadığını, geçmiş ve gelecek zamanın da yaşanmakta olan an'ın bir parçası olduğunu zamanı kristalize ederek vurgular (Yüksel, 2020). Filmin genelinde var olan uzun çekimler, düşüncenin derinleştiği anlara paralel olarak filmsel bir düşünce çizgisi yaratır (Salvatore, 2018). Zaman-imge sineması, tam da bu nedenle, filmin ilerlemeci yaklaşımını reddedip, durma ve düşünme edimini görünür kıldığı için önemlidir. Peki, filmin imgeler yoluyla geçmişe bakmasının nedeni nedir? Bu sorunun yanıtı durma ve düşünme edimi boyunca açığa çıkan film katmanlarında görünür olur. Hay'ın çocukluğundan başlayarak kültüre dâhil olduğu süreçteki olay örgüsünü takip eden film, insan hayatını 'süre' yani yekpare bir zaman olarak ele alırken insanın bellekle olan ilişkisini, şimdiki zaman içinde aynı anda geçmişe ve geleceğe yönelen bakışını ve hayatın anlamına ulaşma çabasını anlamaya/anlatmaya çabalar. İnsanın doğayla olan ilişkisini varoluşsal bir çerçevede takip eden film için 'zaman' konusu bu katmanları bir araya getiren zemindir.

İnsan, Doğa, Zaman

Filmde insan ve doğa bir karşıtlık içinde ele alınmakta ancak bunun tam tersi, yani insan ve doğanın madde temelinde aynı şey olduğu iddia edilmektedir. Buna göre insanlar, hayvanlar ve bitkiler maddenin farklı halleridir ve kendi doğalarından kaynaklanan sınırlamalar dışında hepsi aynıdır. Bu anlamda doğanın yapısını ve işleyişini unutan insanın kendisine de yabancılaşacağı savunulur. İnsan ve doğa olgularını yaşam/ölüm karşıtlığı üzerinden düşünen film, izleyiciyi materyal gerçeklik üzerinden anımsama ve unutmama arasındaki ilişkiye yani zamanın kavranmasına meselesine ulaştırır.

Ölüm ve ölümsüzlük arasındaki sınırı, zaman ve zamansallık oluşturmaktadır. Değişim ile ilişkilendirilen zamana bağlı olmak, hakikatin bilgisine ulaşmanın önünde bir engel olarak

görülür. Ölümlü bir varlık olarak insan, yaşamın anlamını zamanın ötesinde, aşkın bir madde ya da varlık üzerinden arar. İnsan her daim zamanı ve ölümü aşma düşüncesiyle hareket etmiştir. Bu motivasyon günümüzde, teknolojik gelişmelere paralel olarak çok daha hızlı gerçekleşen zaman-mekân deneyimlerinin zayıflamasına ve insanın sanki sonsuza kadar yaşayacakmış gibi düşünmesine neden olmuştur (Pallasmaa, 2005, s. 32). İnsan varlığının maddi/organik yapısı göz ardı edildiğinde “yaşamın akışına insan iradesinin yön vermesi” gibi bir durumla karşılaşılır. Buradan hareket eden film, insanın maddi/organik varlığını öne çıkararak çeşitli idealler doğrultusunda kurulan insan egemen hayatın bir kurmaca olduğunu iddia eder. Doğada yer alan canlılar için “bir şey durumuna gelme”yi ifade eden ‘oluş’ kavramı ile “bir şey olmaktan çıkma”yı işaret eden ‘bozuluş’ kavramı aynı anlama gelir. Yani yaşam, aslında bir ölme sürecidir (Erdemli, 2000, s. 70). Bu süreç, rastlantısallık ve belirlenemezlik ilkeleri doğrultusunda gerçekleşir. Dolayısıyla kontrol edilmesi imkânsızdır. İnsanın amaç, istek ve mutluluğunun egemen ve belirleyici olduğu bu süreç, her koşulda ölümle son bulur (Veysal, 2000, s. 115). Bu doğrultuda bir farkına varış sürecini işleyen film direnme, aşma, tahakküm kurma, egemen olma gibi dürtü ve eylemlerin sonuçsuzluğuna vurgu yapar ve insan-doğa çatışmasını bir kabulleniş ile çözer: “Ölüm bir değişmedir; bir var olma biçiminden bir başka var olma biçimine geçiştir” (Erdemli, 2000, s. 71). Film amaç, istek, haz gibi kurmaca bir anlatının temel dayanaklarını yok ederek, bunu somut bir şekilde göstermeye çabalar.

Hay’ın ölümle burun buruna geldiği son sahnede, filmin başlarında gölgesi görülen kuşla karşılaşması, ‘ölü at’ sekansının duygusunu yeniden üretir. Bir anı-imge olarak, şimdiye çağırılan bu sekans, zaman-imge’ye dönüşerek Hay’ın yaşadıklarını bir farkındalık ve yüzleşme anına çevirir. Bu sahne, ilerlemekte olan doğrusal zaman açısından yeni bir deneyim olmakla birlikte, tüm geçmişin bir araya geldiği bir sentez gibi işler. Bu noktada, Hay’ın ölüp ölmediği belli değildir. Kamera onu inşaat iskelesine asılı halde bırakır ve bir çevrinmeyle tıpkı uzaydaki bir toz bulutu gibi gökyüzünde kendi etrafında dönmeye başlar. Hay’ın durumu, iskelede ‘asılı kalması’ nedeniyle bir eşikte olduğunu gösterir. Hala demirlere tutunuyor olması, materyal gerçeklikle olan bağlarını henüz yitirmediğine işaret eder. Ancak güçlükle demirlere tutunduğu zaman dilimi içinde, Hay’ın ‘erginlenme’ olarak tabir edilen sembolik bir ölümü yaşadığı; bir yenilenme ve olgunlaşma sürecine adım attığı fark edilir. *Doğa Araştırmaları* kitabında Seneca, doğayı bir olgunlaşma biçimi olarak tanımlamaktadır. Doğanın bilgisini akıl yoluyla elde eden ve bunun üzerine düşünen insanın hakikate ulaşması mümkündür. Böylece insan, maddiyattan uzaklaşmakta ve onu olumsuz etkileyen edimlerden de kurtularak ahlaki bir olgunluk seviyesine erişmektedir. Zihinsel bir ‘yükselme’ olarak ifade edilen bu durumda, insanın ölümle kurduğu ilişki de değişmekte, ölüm karşısında uyanan korkunun yerini sessizlik ve cesaret almaktadır (Seneca, 2014, s. 14-259). Bu anlamda, yeniden başlangıçla sonuçlanan bu karşılaşmanın, varlığını geçmişe yöneltilecek bir bakışa borçlu olduğu anlaşılar.

Geçmişe Bakmak

Zaman-imge sinemasının temel özelliklerden biri, düşünce üretmede gözün ayrıcalıklı bir konuma sahip olmasıdır. Bakış, düşünceyi etkileyen çok sayıda unsuru filtreleyerek görüleni okur ve anlamlandırır. Burada göz, hareket imgesindeki gibi sınırlandırılmış değildir. Dolayısıyla filmin yarattığı gerçekliği değil, doğrudan imgenin kendisini, görsel ve işitsel imgenin saf halini görür. Sinemada ‘bakış’ terimi, izleyici ve perde arasındaki ilişkisi çerçevesinde bir ‘değiş-tokuş’ edimi olarak tanımlanmaktadır. Perdede gördüğü kişi ile narsistik özdeşleme yaşayan izleyici, yerine geçtiği imgeleri ‘kontrol’ ettiğini düşünerek haz duyar (Hayward, 2006, s. 176). Ancak, özne olarak izleyicinin nesnesine üstünlük kuran bu bakışı bir yanılsamadır.

Bakış ve iktidar arasındaki yakın ilişkinin 15. ve 16. yüzyıllarda kurulduğunu belirten Finlandiyalı yazar Juhani Pallasmaa, Rönesans’tan beri, görmenin, duyular sistemi hiyerarşisindeki en üst duyu olduğuna dikkat çeker (2005, s. 15-16). Bilinç ve gerçeklik ilişkisi

üzerine çalışmalarda bulunan Fransız fenomenolog Maurice Merleau-Ponty ise bu hegemonik ilişkilerden arındığında gözün 'ruhun penceresi' haline geldiğini ifade eder. Böylece bakış, duyulur dünyayla birlikte anlaşılır dünyaya yani sezgisel gerçekliğe yönelir. Bu tanımıyla göz, sadece gören değil aynı zamanda görünür olandır. Gözün, kendisini görürken görmesi yani 'ayna' olarak metaforlaşması, felsefe ile görme arasındaki ilişkiyi meydana getirir. Merleau-Ponty, bakanın bakılanla karşılaştığı bu an'ı 'kesişme' adıyla kavramsallaştırır. Bu düşünce, baktıkları şeylerin de kendilerine baktığını düşünerek bir büyülenme yaşayan ressamın ifadelerinden alınmıştır. Bakışın öznesi ve nesnesi arasındaki yer değiştirme, nesnenin özneye görünür olduğu bir içselleşme sürecini işaret eder. Bu durumda yaratılan imge, salt bir temsil olmanın ötesine geçerek imgelem ve gerçek arasındaki sınırları belirsizleştirmektedir (Merleau-Ponty, 2012, s. 40-74).

Filmin son sahnesini bu doğrultuda, duyulur ile anlaşılır dünya arasındaki bir karşılaşma ya da 'kesişme' olarak okumak mümkündür. Hay ve kuşun bakışları, bir öz ve bütün olarak kabul edildiğinde varlığın maddi ve sezgisel parçaları, bu bakışta karşı karşıya gelir. Nurdan Gürbilek, geçmişe bakmanın her zaman için onun da dönüp bize bakacağı anlamına gelmediğini söyler (1995, s. 10). Bu anlamda kesişme, öznenin bir aydınlanma yaşamasına ya da gerçek ve düş arasındaki sınırların belirsizleşmesine koşullanır. Gürbilek, dış dünyanın içselleşerek öznenin bakışına cevap verebilmesi için bir rüyanın içinde yeniden inşa edilmesi gerektiğini söyler. Rüya, onu gören kişinin aynası olarak bakanın kendi yüzünü görünür kılmaktadır (1995, s. 14). Bu durum filmde iki yerde meydana gelir. İlkinde Hay, kendi geçmiş imgesiyle, çocukluğuyla bir gündüz düşünün içinde göz göze gelir. Rüya gerçekliğinde yaşanan bu karşılaşma ancak bir hayalin içinde mümkün olabileceği için bir kopuşu, zamansal bir yarılmayı ifade eder. Diğer ise, filmin sonunda, inşaat korkuluklarında asılı kalan Hay'ın, kendisini izleyen bir kuşla göz göze gelmesidir. Burada zaman lineer olarak akarken filmin gerçekliği bir rüya ile bozulmaz, aksine materyal gerçeklik, izleyiciyi yabancılaştıracak şekilde kendisini aşar. Yönetmenin film aracılığıyla geçmişe yönelttiği bakışı, izleyiciyi bakışın nesnesiyle göz göze getirir. Geçmişin gözü, öznel bir deneyimin, bir anı-imgenin içinde açılır ve film dolayımında bir karşılaşma anı yaratarak bugünü ve geçmişi, özne ile nesnesini bir zaman imgesine dönüştürerek yakınlaştırır.

Filmin başında, bir kuyunun içindeki suda görülen kuşun yansıması, filmin sonunda bir akis olarak izleyicinin zihninde canlanır. Böylece film, ilk sahne ile son sahne arasında bir yüzleşme an'ı yaratır. Ölüme en çok yaklaştığı anda Hay'ın çocukken karşılaştığı ölü ata bakışı gibi, kuşun da Hay'ı merakla incelediği bu sahne, onun hakikatle karşılaşmasını ifade eder. Böylece, ölüm ve yaşam döngüsünde insanın kendi konumunu sorgulamasına neden olan bir ayna gibi işler. Filmin açığa çıkarmaya çalıştığı şey de budur: Kültürel anlamda gücü ve üstünlüğü elde eden insanın, yaşam döngüsü içinde diğer canlılardan bir farkı yoktur.

İmgeden Hakikate

Filmin başkahramanı Hay, adını yönetmenin tüm röportajlarında esinlendiğini ifade ettiği İslam filozofu İbn Tufeyl⁵'in *Hay bin Yakzan* adlı kitabından alır. Türkçe'ye 'Ruhun Uyanışı' adıyla çevrilen kitap, simgesel niteliği ve çok anlamlı yapısından dolayı alegorik öykü geleneği içinde değerlendirilmektedir. Kitapta annesi tarafından bebekken nehre bırakılan Hay'ın, onu bulan bir ceylan tarafından büyütülmesi konu alınmaktadır. Hiçbir insanın bulunmadığı bir adada, tek başına, toplumsal hayattan uzak büyüyen Hay, doğayı gözlemleyerek edindiği rasyonel deneyimler ile yaşamın ve varlığın bilgisine ulaşır. Yazar kitabında, toplumsal düzenin manevi körlüğe yol açtığını yani bütün varoluş probleminin bir bakış sorunu olduğunu savunmaktadır. Kendi gözlem ve deneyimleri sonucunda 'kalp gözü' açılan Hay, bilgiye, yaşadıklarını içselleştirerek yani sezgi yoluyla ulaşır (Corbin, 2013, s. 415).

⁵ Bir bilgin, hekim, matematikçi, astronom, filozof ve şair olarak nitelendirilen Cadixli İbni Tufeyl'in çok sayıda çalışma gerçekleştirdiği ancak aralarından yalnızca felsefi roman niteliğindeki kitabı *Hay bin Yakzan*'ın günümüze ulaştığı görülmektedir (Corbin, 2013, s. 411).

Bir arayış süreci olarak ifade edilen gözlem ve deneyim, düşünme ve arınma ile sonuçlanır. Filmde de benzer şekilde görülen gözlem, deney, kıyas ve akıl yürütmeler, düşünme sürecini pekiştiren eylemler olarak dünyevi olandan arınma sürecini başlatır.

Kitaba göre, dünyada görünür olan her madde, varlığının özünde Tanrı'nın yansımasını taşır. Sürekli olarak yinelenen var oluşun bilgisine ulaşabilmek için bu yansımaları doğru okumak gerekir. Arınma ve aydınlanma, rasyonel düşünen insanın materyal gerçeklik üzerinden hakikate ulaşmasıyla gerçekleşen bir durum olarak tanımlanır. Hakikati kavrama konusunda bitkiler, hayvanlar ve insanlar arasında farklı yeti ve yetenekler bulunduğunu belirten İbn Tufeyl'e göre, sahip oldukları öz/yansıma açısından hayvanlar ve insanlar birbirlerine çok benzerler.

Filmde, ölü at sekansının başlangıcında, samanın mercekten geçen güneş ışığını alarak yanması ve yok olması, kitabın konusuyla da örtüşen sembolik bir anlatıma dönüşür. Kitaba göre Tanrısal ruh, aynadan yansıyan bir ışık gibi canlıların doğasındaki biçimleri yok ettiğinde, canlıların kendisi de ışık saçmaya başlayan bir aynaya benzer (Tufeyl, s. 80). Maddenin temelindeki dönüşüm ilkesine göre Hay'ın göz göze geldiği kuş ile kuşun göz göze geldiği Hay aynı varlıktır. Böylece, dünyevi gerçeklik bir ayna haline bürünür. Film, başlangıç sahnesinde ölü bir atın kadavrasını izleyicinin önüne getirerek canlıları cansız nesnelerden ayıran şeyin ne olduğunu sorar. Filmin sonunda bir insan ve hayvanın göz göze gelişi, yeni bir perspektifin açığa çıktığını gösterir. Burada zaman bir aynaya, Hay ise bir kuşa dönüşür. Böylece izleyici de kuşla göz göze gelen, ölümün ve değişimin kıyısındaki Hay olur. Böylesi bir yer değiştirme, özdeşleşmeyi, filmin başından beri uzak durduğu mimetik anlayışın ötesinde kurarak izleyiciyi farklı bir hakikat boyutuna taşır.

Filmin açık uçlu sonu izleyiciye bir soru daha sorar: Bu karşılaşmadan sonra, insan hayatına nasıl devam etmelidir? Bu soruya yanıt vermeyen film, seçimi izleyiciye bırakır. Ancak önemli bir nokta da kendiliğinden açığa çıkmış olur. Sinema, bir bellek gibi işleyerek kendi gerçekliği içinden insanın zamana ve gerçekliğe ilişkin düşüncelerine seslenebilir. Anı-imgeler ve zaman imgeleri yoluyla bir fikri açığa çıkararak izleyicinin kendi düşünce pratikleriyle yüzleşmesini sağlayabilir.

Sonuç

Sinema, görüntülerin kesintisiz bir akış halinde olması nedeniyle 'şimdinin ekranı' olarak nitelendirilmektedir. Burada zaman, 'süre' olarak kavranması mümkün olmayan bir ardıllıkta akmaktadır. Bu durum, yalnızca an'ı yaşayan insanın bütünlüğünü ve tarihsel bir varlık olma özelliğini yitirmesi örneğinde olduğu gibi sinemanın da düşünce üretme potansiyeli açısından değersizleştirilmesine neden olur. Sinema, akış halindeki imgeleri yavaşlatarak ya da durdurarak, anlatının nedensellik bağını zayıflatmış ve sinemasal zamanın farklı boyutlarını açığa çıkarmıştır. Yalnızca olayları kaydetme, depolama anlamında değil olaylar arasında duygu ve düşünceleri etkileyen zamansal ilişkiler kurma anlamında da belleğin yerine geçebileceğini gösteren sinema, izleyiciyi kendi bellek süreçlerine yönlendirerek düşünceyi harekete geçiren imgeler yaratmıştır.

Anı-imge, akış halindeki zamanda ayrıcalıklı bir an yaratarak sinemasal zamanın bir kaydını almış, tabiri caizse onu kurtarmıştır. Böylece sinema bir bellek işlevi görerek geçmişin bugünde yeniden görünür olmasını sağlamıştır. Anımsama ve unutma edimleri üzerinden ele alındığında sinemanın bu tavrı yönetmenin müdahalesini öne çıkarmıştır. Bir aktarıcı olarak yönetmen, yaşadıklarını estetize ederek anlatıya dönüştürmüş, bu da deneyimin taraflı bir bakışla yeniden üretilmesi anlamına gelmiştir. Bu noktada zaman-imge kavramı, sinemasal zamanın her bir anını ayrıcalıklı kabul ederek 'herhangi bir an'a dönüştürür. Böylece anı öznel de olsa, zaman-imge boyunca farklı anlam katmanlarının açığa çıkmasını mümkün kılan tarafsızlıkta/safılıkta yeniden belirlemiştir. Böylece film, yönetmenin düşüncesinden bağımsız, farklı düşünceleri üreten yeni bir kavramsallaştırma ile tanımlanmıştır.

Bu yaklaşımla analiz edilen *Nebula* filminde, geçmişin 'kayıp zaman' olarak yani yokluğu ile değil aksine şimdide görünür olan virtüel boyutuyla ifade edildiği görülmektedir. Filmde yönetmen hem deneyimleyen hem de aktaran olarak karşımıza çıkar. Çocukluğunun geçtiği mekânlarda, kendi yaşadığı deneyimlerden yola çıkarak filmi meydana getirdiğini ifade eden yönetmen, önemli bir işlev yüklediği 'ölü at' sekansını, bellek imgelerini güçlendiren kurmaca bir unsur olarak filme yerleştirdiğini açıklamıştır. Sinemanın gerçeğe bağlı kalmak zorunda olmadığını ifade eden yönetmen, kendi gerçeğini yaratırken ölü atı "Hiç sahip olmadığım bir anının canlı bir imgesi" olarak tanımlamış ve filmin merkezine yerleştirmiştir (Witkin, 2018). Bu anlamda ölü at, ayrıcalıklı bir an'ın 'hiç yaşanmamış' bir imgesi olarak yani sinemasal bir anı-imge şeklinde karşımıza çıkmıştır. Bu sahnenin potansiyeli, filmin ilerleyen bölümlerinde her an'ı düşünmeye değer hale getirmesiyle anlaşılır. Anı-imgenin, zaman-imgeye dönüştüğü her an'ında film geçmiş, şimdi ve geleceği bir araya getirerek filmi 'şimdinin ekranı' olarak değil bir zaman sanatı olarak görmeyi mümkün kılmıştır.

Sonuç olarak film, izleyiciye zamanla kurduğu ilişkinin hakikate ulaşma anlamında belirleyici olduğunu söylemektedir. Geçmiş, belleğin içinde, her bir an'ın yalın haliyle değil bir bütün/sentez olarak yer alır. Dolayısıyla geçmişe bakmak ve zamanı bir bütün olarak içselleştirmek, insanı bir farkındalık ve aydınlanma anına götürür. Hay'ın hikâyesi böyle bir anda bitmiştir. Filmin açık uçlu sonu, Hay'ın kaderini izleyicinin tayin etmesine izin verir. Böylece film, kendi gerçekliği üzerinden yakaladığı izleyiciyi tanıklık, deneyim, anlatı döngüsüne alarak zaman ve sinema üzerine düşünmeye davet eder.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Augé, M. (1999). *Unutma Biçimleri* (Çev. M. Sert). İstanbul: Om Yayınevi.
- Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space* (Trans. M. Jolas). Boston: Beacon Press.
- Bergson, H. (1991). *Matter and Memory* (Trans. N. M. Paul & S. Palmer). New York: Zone Books.
- Cadava, E. (2008). *Işık Sözcükleri, Tarihin Fotografisi Üzerine Tezler* (Çev. A. U. Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları.
- Corbin, H. (2013). *İslam Felsefesi Tarihi: Başlangıçtan İbni Rüşt'ün Ölümüne, Cilt 1* (Çev. H. Hatemi). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Deleuze, G. (1997a). *Cinema 1: The Movement-Image* (Trans. H. Tomlinson & B. Habberjam). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1997b). *Cinema 2: The Time-Image* (Trans. H. Tomlinson & R. Galeta). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Erdemli, A. (2000). Yaşama Sorunu Olarak Ölüm, *Felsefelogos*, Cilt 4, Sayı 12, ss. 67-82.
- Gürbilek, N. (1995). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hayward, S. (2006). *Cinema Studies: The Key Concepts*. London & New York: Routledge.
- Huyssen, A. (1995). *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. London & New York: Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Göz ve Tin* (Çev. A. Soysal) İstanbul: Metis Yayınları.
- Pallasmaa, J. (2005). *The Eyes of The Skin: Architecture and the Senses*. West Sussex: Wiley-Academy.

- Ricoeur, P. (2012). *Hafıza, Tarih, Unutuş* (M. E. Özcan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ricoeur, P. (2016). *Zaman ve Anlatı: 1. Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis* (Çev. M. Rifat & S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Salvatore, G. D. (2018). Dead Horse Nebula, *Filmexplorer*, <https://www.filmexplorer.ch/detail/dead-horse-nebula/>, Erişim Tarihi: 04.06.2021.
- Sarlo, B. (2012). *Geçmiş Zaman, Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma* (Çev. P. B. Charum & D. Ekinci). İstanbul: Metis Yayınları.
- Seneca, L. A. (2014). *Doğa Araştırmaları* (Çev. C. C. Çevik). İstanbul: Jaguar Yayınları.
- Şekeroğlu, G. (Yapımcı), & Aktaş, T. (Yönetmen). (2018). *Nebula* [Sinema Filmi]. Türkiye: Arizona Films, Hay Film.
- Tufeyl, İ. (2004). *Hay bin Yakzan* (Çev. M. Ş. Yaltkaya & B. Reşid). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Veysal, Ç. (2000). Ölüm Üzerine, *Felsefelogos*, Cilt 4, Sayı 12, ss. 115-118.
- Witkin, D. & Bernal, P. E. S. (2018). Locarno: 'Dead Horse Nebula's' Tarik Aktas on Memory, Creativity, and Animals, *Variety*, <https://variety.com/2018/film/festivals/locarno-dead-horse-nebula-tarik-aktas-1202896890/>, Erişim Tarihi: 20.03.2022.
- Yüksel, A. H. (2020). Nebula'daki yönetmen: Tarik Aktaş, <https://www.gzt.com/nihayet/nebuladaki-yonetmen-tarik-aktas-3515671>, Erişim Tarihi: 04.06.2021.