

DİJİTAL DİYARIN CANAVARLARI: DİJİTAL SİNEMADA GERÇEKÇİLİK VE KÖKENLERE DÖNÜŞ

Selmin Kara

Çeviri: İlker Mutlu

Orijinali, 'Beasts of the Digital Wild: Primordigital Cinema and the Question of Origins' ismiyle, Sequence 1.4'te (2014) yayımlanan bu yazı, yazarı tarafından Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported License (CC BY-SA 3.0) lisansı ile dergimizde yayımlanmaktadır.

Son yıllarda festival çevreleri, gerçekçiliğin analog ve dijital formlarını yeni yollarla harmanlayan estetik ve anlatılara sahip bir grup filmin ortaya çıkışına şahit oldular. **Terrence Malick**'in *Hayat Ağacı* (The Tree of Life, 2011), **Benh Zeitlin**'in *Düşler Diyarı* (Beasts of the Southern Wild, 2012) ve **Patricio Guzmán**'ın *Işığa Özlem* (Nostalgia for the Light, 2010) filmleri, seyircileri insan hayatına dair kayıplar üzerine ağıtsı anlatımlarıyla sarstılar. Çoğunlukla analog filme çekilen ve sanatsal sinematografi sergileyen bu çalışmalar, fotografik gerçekçiliğin CGI (yani bilgisayar aracılığıyla elde edilen görüntüler) çağında neredeyse demode hale gelen hümanist görüşüne, nostaljik bir dönüş sağladılar. Aynı zamanda her biri, o estetiğin çağrıştırdığı hümanizmden öykünün düğüm noktalarında, evrimsel biyolojiyi ve evrenin başlangıcını konu alan dijital destekli sekanslarla uzaklaştıkları gerekçesiyle eleştirilere de maruz kaldılar.

Malick'in filminde oğullarının ölümünü kabullenmekte zorlanan bir ailenin buhranını işleyen bölüm, üzerinde çokça konuşulan yirmi dakikalık bir

sekansla evrenin ve yeryüzünde ilksel yaşam türlerinin, dinazorların dünyaya hakim olduğu döneme kadar olan süreçte ortaya çıkışını ve gelişimini betimlemekteydi. Sekans, filme NASA çekimi ve bilgisayar ürünü dinazorlar gibi özel efektlerle geliştirilmiş imgelerin dahil edilmesini, **Emmanuel Lubezki**'nin şiirsel ve tinsel sinematografisinin ruhuna aykırı bulan hatırı sayılır bir izleyici kitlesi üzerinde kutuplaştırıcı bir etki yarattı. Eleştirmenler, özellikle sekansın sonunda iki dinozorun karşılaşmasını gösteren bölümün, filme değer katıp katmadığı konusunda fikir ayrılığına düştüler. Büyük bir takipçi kitlesine sahip *RogerEbert.Com* sitesinin ana editörü **Jim Emerson**'ın yanı sıra, *Slate* eleştirmeni **Forrest Wickman** da 'Terrence Malick'in *Hayat Ağacı*'nin dinozorlarıyla ne anlatmaya çalıştığını' kendi eleştiri bloguna taşıyarak tartışmaya dahil oldu. Dinozor bölümü akademideki **Malick** araştırmacılarının bile kafasını karıştırdı; ABD merkezli Sinema ve Medya Çalışmaları Topluluğu'nun 2013'teki konferansı kapsamında düzenlenen bir **Malick** panelinde **Robert Sinnerbrink**, "Ve bir de dinozor meselesi var. Onu ne yapmalı?" diye sorarak sekansın popüler, eleştirel ve akademik çevrelerde yarattığı kafa karışıklığını özetlemiş oldu.

Hayat Ağacı'nin gösteriminden bir yıl sonra **Zeitlin**'in, küçük bir kızın Louisiana nehrindeki suların yükselmesi ve hasta babasının yaklaşan ölümü karşısında verdiği hayatta kalma savaşını anlatan *Düşler Diyarı*, bakışları başka bir nesli tükenmiş türe, oroks cinsi yaban öküzlerine çevirdi. Filmde eriyen buzulların içinden çıkarak tekrar hayata dönen tarihöncesi canavarlar olarak betimlenen yaban öküzleri, tıpkı **Malick**'in dinozorlarında olduğu gibi, **Zeitlin**'in toplumsal problemlerden uzaklaşıp, fantezi dünyasına kaydığı eleştirilerini beraberinde getirdi. Nihayet, **Patricio Guzmán**'ın belgesel çalışması *Işığa Özlem*, Şili'deki Atacama çölünde birbirinden bağımsız etkinlik sürdüren üç insan topluluğu arasında alışılmadık bir paralellik çizdi: (**Pinochet**'nin diktatörlüğünde kaybolan) aile üyelerinin ceset kalıntılarını bulabilmek için toprağı kazan kadınlar, Kolomb öncesi mummyaları araştıran arkeoloji uzmanları ve uzak galaksileri araştıran gökbilimciler. Film ilksel yaşam türlerinin ya da soyu tükenmiş hayvanların dijital teknolojiler yardımıyla elde edilmiş görüntülerini içermemesine rağmen; kayıpları

hatırlama arzusu, gökbilimcilerin evrensel kökenlerimiz üzerine araştırmalarıyla bağlantılandırmaktaydı ki bu da belgesel bilim kurgusal bir eğilim vermekteydi.

Bu filmlerdeki dijital olarak düzenlenmiş veya efektlendirilmiş sekanslara odaklanarak, bunların iki farklı yaklaşım gibi görünen estetik gerçekçiliklerinin (biri insan kaybının analog sunumlarına ve diğeri ise insan türünün dünyadaki varlığının öncesine ya da sonrasına denk gelen zaman dilimlerinin dijital tasvirine dayanan) ille de bir çatışma içinde olmadığını ortaya koymak istiyorum. Aksine, dijital çağ sinemasındaki fotografik, dijital, karma ya da hümanizm sonrası (post-humanist) gerçekçiliklere bir alternatif sunan ve spekülâtif gerçekçi olarak adlandırılabilir bir estetiğın ortaya çıkışına işaret ediyorlar. Burada ‘spekülâtif’ tabirini, ilksellik ve türlerin soyunun tükenmesi üstüne olan düşünceleri, 2000’lerin ortalarında felsefede spekülâtif gerçekçi hareketin doğumuna ön ayak olan **Quentin Meillassoux** ve **Ray Brassier**’den alıntılıyorum.

Spekülâtif dönüş

İlk olarak 2007’de gerçekleştirilen bir konferansta dört kuramcı (**Ray Brassier, Quentin Meillassoux, Ian Hamilton Grant** ve **Graham Harman**) tarafından ortaya atılan spekülâtif gerçekçilik, küresel ekolojik krizler ile nörobilim ve fizik gibi bilim dallarındaki gelişmelerin atmosferinde doğdu ve kıta felsefesinin dünyayı anlamlandırmaya çalışırken insanı merkezine alan geleneksel bakış açısını masaya yatırdı. Spekülâtif akımın insan merkezli ya da **Meillassoux**’nun tabiriyle ‘korelasyoncu’ olarak nitelediği bakış açısından kast ettiği, felsefenin günümüzde vardığı ‘karantinaci zihniyet’ yani gerçeklik üzerine üretilen fikirleri, yalnızca insanlığın gerçeklikle olan bağıını irdeleyen kuramlara ve onların özne-nesne ilişkisini ilgilendiren sorularına indirgeyerek izole eden ve nesne-nesne ilişkisine sırtını dönen zihniyeti (Harman 2005). Spekülâtif akımın öncüsü olan dört kuramcı, alternatif olarak, metafizik gibi nesnelere ve maddeyi merkezine alan gerçekçi felsefe dallarına dönüş yapmayı ve dünyayı çağdaş bilimin tarif ettiği şekliyle anlamaya çalışmayı önerdiler

(Bryant, Harman ve Srnicek 2011). **Meillassoux** ve **Brassier** ise daha öteye giderek insanlığın algısal ve bilgisel sınırları dışına düşen gerçeklikler hakkında fikir yürütmeyi ve bu yolla felsefenin radikalleştirilmesini talep ettiler. Bu, evreni yalnızca gözlemci konumundaki insanlardan bağımsız değil, aynı zamanda insansız da var olması mümkün bir gerçeklik olarak, başka deyişle “bize aldırış etmeyen gerçekliğiyle”¹ düşünmek anlamına geliyordu:

Bizler dünyayı asla olduğu gibi deneyimleyemezken, neredeyse yazgımız gereği, belki de bize insan olarak varlığımızın sınırlarını gösterdiği için, onun üzerine düşünmekten alamıyoruz kendimizi. Bu kapılıp gittiğimiz hayali ve spekülâtif dünyaya bizsiz dünya diyelim. (Thacker 2011, 5)

Bu açıdan, ilksellik ve soyu tükenmişlik, yani insan olarak tahayyül sınırlarımızı zorlayan bu iki zaman dilimine ait gerçeklikler, tam da bizsiz-zamanlara işaret ettiklerinden, spekülâtif düşünceye temel giriş noktaları olarak ortaya çıktı. **Meillassoux**'nun *Sonluluktan Sonra'sı* (After Finitude 2009), insanlığın ya da felsefenin dünyadaki rolünü anlamamız için ilkselliği referans koyarak hareketi başlattı ve **Ray Brassier**'in *Hiçliğin Çözülüşü* (Nihil Unbound 2010) kitabı, maddenin başlangıcı ya da kökenleri hakkında tahminler yürütmenin, sonluluğunu yani yeryüzünden silineceği ya da soyunun tükeneceği zamanları hesaba katmadan yetersiz kalacağını savundu.

Spekülâtif gerçekçi felsefe, sadece birkaç yıl önce ortaya atılmış olmasına rağmen bir hayli ses getirdi; öyle ki şimdiden hareketin temel aksiyomlarını içeriden ve dışarıdan eleştiren fraksiyonlar ve görüşler ortaya çıktı. Spekülâtif gerçekçilik ifadesi (ki akıma farklı düşünürler tarafından spekülâtif maddecilik ve madde-temelli ontoloji isimleri de veriliyor) tartışmaya açılmışken, en başında şunu açıklığa kavuşturmak isterim: birincisi, spekülâtif felsefenin kazanımlarından ziyade **Meillassoux** ve **Brasier**'in sözünü ettiğim iki (insan öncesi ve insan sonrası) zaman dilimi üzerine düşünceleriyle ilgilendiğimden,

¹ **Meillassoux**, bilim ne zaman doğa ya da evrenin kökenleri hakkında hipotez halinde yargılarda bulunsa, felsefecilerin bunları sadece kastedilen bir kavram/doğrulanabilir nesne olmaksızın yapılan varsayımlar olarak değil, bir gerçeklik formu olarak da alma ihtiyacı duyduklarını ortaya koyar: “bu yargı ya gerçekçi bir anlam içerir ve yalnızca gerçekçi bir anlam; ya da onun hiç bir anlamı yoktur.” (2009, 17)

teorideki ayrışmalara çok derinlemesine girmek istemiyorum ve ikincisi, ‘spekülatif gerçekçilik’ ifadesini kullanırken, spekülatif akımın bu isimle anılması gerektiğini iddia etmekten çok, gerçekliğin doğasına dair güncel felsefi tartışmalar ile burada ele aldığım üç filmdeki gerçekçiliğin sinemasal estetiği arasında bir bağ kurmak istiyorum.

Gerçeklik sorununa tekrar dönersek; üç filmde dikkat çekici bulduğum şey analog ve dijital bazlı iki gerçekçi estetiğin, evrenin oluşumu ve türlerin yok oluşu ile ilgili görüntülere yer veren sekanslar aracılığıyla buluşmasıdır. Galaksilerin, yıldızların izlerinin ve tarihöncesi canavarların görüntüleri, yitirilen hayatların ardından yas tutan insanların hikayeleriyle harmanlandığında spekülatif bir boyut kazanmış gibidirler. Yani söz konusu olan son bulmuş insan hayatı ile soyu tükenen canlılar arasında kurulan bir paralellikten çok, maddenin doğasına dair bir sorgulamadır sanki. Bu açıdan spekülatif gerçekçi felsefenin ilksellik ve sonluluk konularına değinirken, sıklıkla ölüm temasına (ölümün öznel, toplumsal ve insanlar dışındaki canlıları ilgilendiren türevlerini de göz önüne alarak) temas etmesine benzer bir yol izler. Örneğin, *Hayat Ağacı* birçok eleştirmen tarafından, **Malick**’in karakterlerine sıklıkla dinsel metinlerden alıntılar yaptırmasının da etkisiyle, Hristiyan teoloji geleneğinden esinlenen bir film olarak algılanmaktadır. Ancak, dijital dinazorların işin içine girmesi, ölüme ve ardından yaşanan acıya bir karşılık vermek istenirken aniden Darwinci bir evrimsel perspektif devreye sokulduğu için, filmin dinsel ve hümanist metniyle adeta çelişkili hale getirir. **Malick** hem evrimsel hem de teolojik perspektifleri birleştirerek neredeyse bir tür “ölümün sinemasal felsefesi”ne giriş yapmış görünmektedir.

Burada ölüm felsefesi ile kastettiğim şey, **Heidegger**, **Lyotard**, **Levinas** ve **Deleuze** gibi filozofların yazılarında rastladığımız fanilik ve sonluluk üzerine düşünme geleneğidir. **Brassier**’in dediği gibi, **Hegel**’den beri ölüm, düşünsel boyutta aşılabilir bir eşik teşkil ettiğinden, felsefi yorumun itici gücü olarak işlev görmüştür. *Ölüme-yönelen-varlık* tartışmasından da anımsanacağı üzere, **Heidegger**’de ölüm benzer şekilde “insan varlığını, ona gelecekle ayrıcalıklı bir ilişki sunarak özel hale getiren şeydir” (Brassier 2010, 224). Bir başka deyişle ölüm, yaşayan bir öznenin deneyimleyeceği olağan bir olaydan çok, (daha çok

Freud'un *ölüm-yolculuğu* kavramıyla ifade ettiği gibi) varlığı şekillendiren yapısal bir unsurdur (Carel 2006, 69). *İnsandışı* (The Inhuman) adlı toplama yazılarından oluşan kitabında **Lyotard**, Batı felsefesinde kök salmış bu düşünme tarzını, ölümü bir deneyim olarak nitelendirerek bozdu. Daha detaya inecek olursak, sadece insan ölümünü değil, güneşimiz de dahil evrendeki yıldızların bir gün gerçekleşecek olan ölümünü ve bununla bağlantılı olarak güneş sistemimizdeki yaşamın kaçınılmaz sonluluğunu ele aldı. **Brassier**'e göre **Lyotard**'ın güneşi bekleyen 'felaketi' tartışması, bizi ölümü ve türlerin soyunun tükenmesi gibi konuları kozmik olaylar şeklinde düşünmeye zorladı: "Yokoluş burada bir biyolojik türün ortadan kalkmasından ziyade, insana atfedilen aşkınlığı etkisiz hale getiren bir unsur olarak anlaşılmalıdır" (Brassier 2010, 224). Yokoluşun bir genelleme olarak kabul görmesi ile ölüm, felsefenin ve düşüncenin önünde engel ya da aşılabilir bir eşik olmaktan çıktı. Benzer şekilde düşünceyi, bir bedene ya da dünyevi bir hazneye sahip olmaksızın var olan bir şey olarak tasavvur etmek mümkün hale geldi. Belki de **Lyotard**'ı **Brassier** için spekülasyon düşüncesinin öncülerinden kılan, ölümü ve felsefeyi yokoluşun eşiğinde olduğu gerçeğiyle yüzleşen bir insanlığın merceğinden yeniden tahayyülüdür.²

Ölüm okumalarına olan ilginin bu günlerde antroposen adı verilen çağla ilgili tartışmalarda tekrar canlandığını görüyoruz. **Dipesh Chakrabarty**'ye göre, antroposen çağının yani insanlığın küresel ekolojiyi şekillendiren jeolojik bir unsur haline geldiği çağımızın en belirleyici özelliği halihazırdaki küresel ısınma krizi ve canlı türlerinin insan kaynaklı nedenlerle kitlesel olarak yok olmalarının karşısında "insanlığın yaklaşan sonuna dair artan endişe"dir (2009, 197). **Malick**'in sinemasıyla bu endişe kaynaklı felsefi bakış arasında bağ kurmak, büyük bir sıçrayış olmaz. Nitekim, film araştırmacıları onu sıklıkla **Stanley Cavell** ile çalışmış ve **Heidegger** çeviren/öğreten, filozoftan dönme bir yönetmen olarak tanımlarlar. **David Sterritt**'in belirttiği gibi, ilk olarak

² Burada şunu belirtmek ilgi çekebilir; spekülasyon düşünceleri genellikle bozulma, yıkım ve afet ile uğraşırlar. Yok olma, risk, ekolojik katastrof, endüstri-sonrası kıyamet ve Çöküş (*Collapse*) (hareketin anımsattıklarına öncülük eden makalenin başlığından) sıklıkla başvurulan konular arasındadır.

Malick'in beğeniyle karşılanan savaş filmi *İnce Kırmızı Hat*'ta (The Thin Red Line, 1998) kullandığı, **Heidegger**'e gönderme yapan 'parıltı' kelimesi, yönetmenin felsefi alıntılar yapma geleneğini sürdürdüğü *Yaşam Ağacı*'nda tekrar karşımıza çıkar (2011, 55). **Robert Sinnerbrink** *Hayat Ağacı*'nı ayrıca Amerikan transandantalizmi (**Thoreau / Whitman** geleneği), romantizm ve **Kierkegaard** ile de ilişkilendirir (2012; 2013). Bu bağlantılardan yola çıkarak filmin, bir ailenin ölüm karşısında çaresizliğini betimleyişi, ister istemez anlatının **Malick**'in felsefi birikimince şekillendirilmiş olabileceğini akla getirir.

Ben kendi adıma, spekülâtif realizme başvurarak, **Malick**'i ya da filmi herhangi bir felsefi yaklaşımın çerçevesine zorla sokmayı istemediğimi belirtiyim. Açıkçası, yönetmenin spekülâtif düşünceye ilgi duyduğuna dair hiçbir kanıt yok ve spekülâtif felsefecilerin kendilerinin genellikle Heideggerci ve daha geniş çapta ölümün zaman, bellek ve gerçeklikle ilgili akla getirdiklerinin Kant-sonrası formülasyonlarına karşı aykırı tutumlar aldıkları dikkate alındığında, **Malick** ve felsefedeki spekülâtif dönüş arasında doğrudan bir bağlantı kurmak sakıncalı olacaktır. Dahası, spekülâtif düşünürlerin sıklıkla dile getirdikleri seküler dünya görüşlerine zıt düşmemek adına, filmin din-dışı, evrimsel bilim tabanlı bir okumasına öncelik vermek ve **Malick**'in eserindeki teolojik atıfları es geçmek istemem. Benim argümanım daha çok, filmin gerçekliğe temelde estetik ve sinemasal bir seviyedeki yaklaşımı ile ilgilidir. Daha net söylersek; spekülâtif gerçekçiliği, din felsefesinde ve hümanist felsefede alternatif ifadeler bulan ölüm, yas ve keder gibi konuların, bu üç filmde nasıl bir üçüncü kozmolojik perspektif üzerinden – belki de bilinçaltı düzeyde – yansıtıldığını görmemize aracı olabilecek bir düşünce hattı olarak görüyorum; sözünü ettiğim filmlerde sinema, bu üç perspektif arasındaki gerilimin eyleme dönüştürüldüğü bir alan haline getirildiği için bize yeni olanaklar sunuyor.

Eskatoloji ve tanatolojiden kozmolojiye

Muhtelif eleştirmen ve araştırmacıların ifade ettiği gibi, *Hayat Ağacı*'nın, küçük oğlunu askerde yitirmiş acılı annesi (**Jessica Chastain**), filmdeki teolojik perspektifi ya da yaratılış inancının insan hayatına getirdiği merhametli bakış açısını temsil eder. Biraz da cinsiyetçi klişelerle desteklenmiş bu anne karakteri, merhametsiz ve rekabetçi yönleriyle doğanın vahşi dengelerine atıfta bulunan büyük oğlu Jack (**Hunter McCracken / Sean Penn**) ve kocasının (**Brad Pitt**) aksine korumacı, sevecen ve maneviyat sahibidir.



Evrenin oluşumuna ve dünyada yaşamın başlangıcına dair yirmi dakikalık sekansın başında, Tanrı'ya seslendiğini duyarız: “Tanrım, neden? Neredesin?” Sesine eşlik eden ve ışık hüzmelerini andıran görüntüler (ki lumia adını verdiği özel bir teknikle çalışan bir deneysel sinemacının elinden çıkmadır ve **Malick**'in ricası üzerine sekans için özel olarak hazırlanmıştır), *Yaratılış Kitabı*'nın (Book of Genesis) üçüncü ayetinde tanrının evreni yaratırken söylediği ifadeyi getirir akla: “Işık olsun.” Ancak dinsel / manevi sembolizmi

sürdürmek yerine, sekans giderek, dijital çekimli ve etkili nebularlar, Hubble fotoğrafları, volkanlar ve erken yaşam formlarına dair imgelere yer veren ve CGI dinazorların gelişile doruğa çıkan bir bilimsel görünüm kazanır. Nathan Brown sekansı daha detaylı bir şekilde şöyle tarif ediyor:

Bir oğul ölür; ardında yaşlı bir aile bırakır. Yıllar sonra ölümünün yıldönümünde, filmin odak noktasını oluşturan ağabeyinin ruhsal içebakışı, sinema tarihindeki en dikkate değer 'flashback'lerden birine zemin hazırlar ve **2001: Bir Uzay Macerası**'nın [2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968] ilk sahnesindeki ünlü analeptik kesmeden bile daha gösterişli bir kesmeyle zamanda geriye yolculuk ederiz. Ağabeyin şimdi bir mimar olarak çalıştığı ofis binasının dış cephesinden evrenin başlangıcı olarak düşünebileceğimiz görüntülere döneriz ve buradan da evrenin genişlemesini ve galaksimizin oluşumunu, binlerce yıla yayılan jeolojik değişimleri, RNA ve DNA moleküllerinin yapılanmasını, mitokondrianın ve çok hücreli organizmaların oluşmasını, Kambiryen patlaması esnasında çok çeşitli hayvan türlerinin ortaya çıkışını, dinazorların dünyaya hakim oluşunu ve ortadan kalkışlarını ve Pliosen esnasında geç buz çağının başlangıcını izleriz. (2012, 3)

Bir başka deyişle, sekans, annenin tanrıya yakarışına (**Mozart**'ın ağıtı *Lacrimosa* eşliğinde) evrimsel biyoloji ile yanıt verir. Ama yanıt derken bunun düşüncenin ufkunu açmak amaçlı sunulmuş bir karşı görüş olduğuna inanıyorum; yaratılışa dair inancı bir kenara bırakmak yerine, bilimsel görüntülerin işin içine katılması, ölüme ve yitirilen hayatların ardından yaşanan ızdıraba nasıl anlam verebileceğimiz sorusunu insanlık tarihinin iki rakip epistemolojisi, yani eskatoloji ve tanatoloji arasında paranteze almamıza yardımcı olur.* Böyle ifade edildiğinde sekans, filmin adının ayrıntılı bir açılımı olarak görülebilir: 'Hayat Ağacı' hem *Yaratılış Kitabı*'ndaki, insanlığın ortaya çıkışını açıklayan ve İncil'e ilişkin hayat ağacını, hem de **Darwin**'in *Türlerin Kökeni*'nde (1996) evrim teorisini temsilen kullandığı şematik ağacı ifade eder. İnsanın neden ölümlü bir varlık olduğu üzerine, eskatoloji ve tanatolojinin öne sürdüğü açıklamalar arasındaki farklılıklara dair bir gönderme bulamayız filmde; bu nedenle **Malick**'in birini diğerine tercih ettiğini söylemek zordur

* *Eskatoloji*: Dünyanın sonu ve öbür dünyayı dinsel yollardan inceleyen araştırma dalı. *Tanatoloji*: Ölüm olayının incelenmesi bilimi – çn.

(*Hayat Ağacı* üzerine çalışan araştırmacılar genellikle yönetmenin birine olan eğiliminin altını çizerken diğerini es geçerler nedense). Sekansın sonundaki iki dinozorun çokça irdelenmiş karşılaşması, bu belirsizliğe katkıda bulunur:

Sağlıklı bir dinozor yaralı bir dinozorla karşılaşır ve yaralı dinozorun kafasını ayağıyla bastırarak yere yatırır; sonra açıklanmayan bir nedenle, onu bir başına bırakmaya karar verir ve uzaklaşır. (Wickman 2012)

Bazı eleştirmenlerin sağlıklı dinozorun davranışını hem bir acıma belirtisi hem de Darwin'in öngördüğü türden bir üstünlük göstergesi olarak yorumlamanın mümkün olduğuna işaret etmelerine rağmen, **Malick**'in 2007 senaryosu sahnenin hayvanlar arasında anne sevgisi ve şefkatinin ortaya çıkışını temsil ettiğini, böylece dinozorlara insani/antropomorfik özellikler verildiğini ima etmektedir. Sekansın sonundaki (annenin bakış açısına dönmek ve anlatıya bir tutarlılık kazandırabilmek için) evrimsel biyolojinin bilimsel bulgularından bu sapış, bana göre filmin daha kapsamlı kozmik perspektifinden uzaklaşmaya neden olmuyor.

Sequence'in ilk sayısında³ **Steven Shaviro**, **Lars Von Trier**'in *Melankoli*'sine (Melancholia, 2011) değinir ve dünyanın sonu ya da kozmik felaketler gibi olayları anlatan filmleri, "kozmetik dram"lar olarak tanımlar:

Bu anlatı türü, içe yönelik kişisel deneyim ile evrene dair gerçeklikleri, aralarındaki mesafeye aldırış etmeden birbirine bağlar. Bir yanda burjuva hayatının eften püften meşgaleleri, diğer yanda ise doğanın büyük ve acımasız güçleri arasında bir tür kısa devre üretir. (2012)

Benzer şekilde *Hayat Ağacı*, yitirilen bir evladın ardından yaşanan buhran gibi kişisel deneyimlerle (big bang ve türlerin yok oluşuna dair) evrene dair gerçeklikleri bağlantılandığı için bir kozmik dram olarak kabul edilebilir. Sanki kozmoloji aracılığıyla **Malick**, ölüme bir açıklama getiren alternatif bilgi sistemleri arasındaki çatışmayı gidermekten çok onun şiddetini arttırmak ya da hissedilir hale getirmek ister görünmektedir.

³ Bu çalışma, kısmen, o sayıya bir yanıt olarak yazıldı.

Daha incelikli ele alındığında, **Guzmán**'ın sine-denemesinde de eskatoloji, tanatoloji ve kozmolojinin daha usta işi bir bileşkesi görülebilir. **Işığa Özlem**'de, çoklukla radikal politik belgeselleriyle bilinen deneyimli Şili'li yönetmen, Şili'nin **Pinochet**'nin diktatoryası altında infaz edilen siyasi hükümlülerin kayıp cesetlerini inkar eden bastırılmış tarihini, uzak galaksilerin gizleriyle karşılaştırır. Filmin çekimi, Atacama Çölü'nün Mars'a benzer terkedilmiş bir çöl gezegenini andıran uçsuz bucaksız havzasında gerçekleştirilmiştir. Çekimler çoğunlukla yıldızları ve uzayın derinliklerini, çöle kurulan gözlemvlerinin içerisinde nefes kesici bir netlikte yakalayan, HD'den 35 mm'ye aktarma görüntüler sunar. **Michael Koresky**'nin 'Malick tarzı' dediği bu görüntüler yer yer anımsatıcı objelerin, mekanların ya da **Guzmán**'ı çocukluğunun hatıralarına ve **Pinochet** dönemine götüren camları kir pas içinde pencereler gibi unsurların yakın çekimi ile harmanlanır.



Bir belgesel için alışılmadık olan kozmolojik perspektifi ve bilinç-akışı tarzındaki üstsesine ek olarak filmin gerçekçiliğini bozan şey ise, yönetmenin sahnelere ilave ettiği ve filmin birçok sahnesinde rastlanan bir görsel efekttir. **Chris Darke** bu efekti aşağı yukarı şöyle tarif eder:

Filmi görmemiş okurlara bunu anlatmak doğru değil ama [sözünü ettiğim sahnenin] ardından, uygulamada çok basit ama yine de aynı ölçüde büyüleyici bir etki bırakan, süslü bir geçiş efekti kullanılmış. Sahne bizi,

evin renkli cephesini, rüzgarın savurduğu bir ağacı ve caddede yükselen belli belirsiz toz fırtınasını gösteren bir dış çekime götürür ama bir yıldıztozu bulutu gizemli ışıklar saçan zerreleriyle geçmiş yutuverir. Bir sihirbazlık numarası gibi abartıyla icra edilmiş olsa da bu geçiş, aynı zamanda filmin stilistik özelliklerine ve (dünya ve uzay, madde, boşluk ve - kozmolojik, arkeolojik ve tarihsel boyutlarıyla - zaman gibi) temalarına da zemin hazırlar. (2012)

Eleştirmenlerden karmaşık (olumlu ve olumsuz) tepkiler alan dijital yıldıztozu efekti, film boyunca kendini gösterir ve kimi zaman kayıp hayatların hayaleti gibi ortaya çıkarak boş bir odayı doldururken, kimi zamansa söyleşi yapılan astronomların, arkeologların, toplama kamplarından kurtulanların ve kayıp akrabalarını arayan insanların üzerine yıldızlı bir perde indirir. Bu, izleyicinin imgeleminde big bang ile başlayan süreç, evrendeki maddenin dokusunu oluşturan dağınık haldeki atom ve moleküller ile filmin bir noktada gösterdiği gibi, ana rahminin amniyotik sıvısı gibi çok sayıda görsel çağrışımın canlanmasına olanak sunar. Aynı zamanda, akla ister istemez, Hristiyanların cenazelerini toprağa verirken zikrettiği ‘toprak toprağa, küller küllere, toz toza’ ifadesini de getirir:

Teolojik olarak, ‘toprak toprağa’ tabiri İncil’in Yaratılış Kitabı’ndan ve onun insanlığın yaratılması ve düşüşünü anlatan bölümünden alınmadır. [...] Kitaba göre ilk insan Adem, tozdan yaratılmıştır ve ölümünden sonra tekrar toza dönecektir: “Tozsun sen ve dönüşeceğin şey de tozdur.” (Davies 2005, 82)

Kum dokusundaki nebula, yıldıztozu ve kuru çöl toprağı görüntülerinin ortasında, belgeselin bilimsel gerçekçiliği, eskatolojik bir görünüm ya da dini sembolizm kazanır ve bu, **Guzmán**’ın bilimsel anlatısıyla çatışmak yerine, ilham verici bir çağrışıma dönüşür. Kanımca bu filmlerde, eskatolojiye ve tanatolojiye serbestçe göndermeler yapan kozmolojik perspektife ek olarak, bir spekülâtif boyut daha bulmak mümkün. Bu üç film, ölümün ya da ölüm ihtimalinin düşüncesi ‘sekteye uğratan gücünü’⁴ irdelemekten korkmuyorlar.

⁴ **Robin Mackay**, **Brassier**’in nihilizm değerlendirmelerini, *Nihil Unbound*’un arka kapağındaki yazısında bu terimlerle tanımlar; kitap, sadece hiçbirinin ölümün yıkıcı etkisine yeterince yanıt veremediğini ileri sürmek adına, **Nietzsche**’den **Heidegger**’e ve

Bunu nasıl gerçekleştirdiklerini incelemek için odağı, filmlerdeki manevi ve bilimsel referanslardan, yazımın başında bunların spekülatif estetiğinin önemli kurgusal unsurları olarak ele aldığım ilksellik ve yok olma meselelerine kaydırmak ve filmlerin insanların yeryüzünde olmadığı iki zaman süreci bağlamında, ölümü ve insan kaybını nasıl işlediği hakkında konuşmak faydalı olabilir.

Beklentisel duygulanım ve proleptik ağıt

Bu üç filmin tümünde başkahramanlar ve belgesel için tanıklıklarına başvuru alan kişiler, insanlığın henüz ortaya çıkmadığı ya da yok olma tehdidi altında olduğu bir dünyanın tahayyülü üzerinden ölümle ve yitirilen hayatlarla yüzleşmeye çabalıyorlar. Filmler, bu tahayyüllerin evrenin tarihini de içine alan uçsuz bucaksız ufku soyu tükenmiş tarihöncesi yaratıklar, sönmüş yıldızlar ve yaşlı karakterler arasında paralellikler kurarak vurguluyorlar ve bu karakterlerin tarifsiz kederlere yol açan kayıplar verdiklerinde, kendilerini de bekleyen son için geçmiş ve gelecek binyıllarda teselli arayışlarına ayna tutuyorlar. Estetik açıdan yaklaşıldığında, hem *Hayat Ağacı* hem de *Düşler Diyarı*, kozmik temalara değinen anlatılarının gerektirdiği teknik cambazlıklara rağmen, görüntüde analog bir gerçekçilik estetiğini benimsedikleri izlenimi bırakmak istiyor gibiler. Dijital teknolojiyle kurgulanmış ya da desteklenmiş unsurlar bile belli bir doğallık taşıyor. Örneğin *Zeitlin*, yaban öküzlerine gerçekmiş havası verebilmek için oroks sekansında özel efektleri ve dijital katmanlama tekniklerini mümkün olduğunda az kullandığını övünerek dile getiriyor. Evcil domuzlar, devasa büyüklükteki yaratıkların (ki film için yaban domuzlarına dönüştürülmüşlerse de, oroks adı verilen bu yaratıklar orijinalde soyu tükenmiş bir sığır türüdür) tehditkar görünümelerini yansıtabilsinler diye bir yeşil ekran önünde giydirilmiş ve filme alınmışlar. Film hakkında basına yansıyan detaylara göre, teknik ekip sadece yaban öküzlerinin eriyen buzulların içinden hayata döndüklerini gösteren sekansta dijital bileştirme ya da katmanlama kullanmış. Bu baskın analog

Lyotard'a, ölüm felsefesini araştırır.

gerçekçilik estetiğine rağmen film, Katrina kasırgasının tahrip edici sonuçları ertesinde vizyona giren bir filminden bekleneceği üzere sosyal gerçekçi ya da politik açıdan duyarlı değil de masalsi unsurlar kullandığı için eleştiriler aldı. Mesela, **Christina Sharpe**, **Zeitlin**'i yoksunluğu romantize etmekle suçlayarak, filmi büyüdü sekanslarla sinematik gerçekçiliği birleştirerek “küresel ısınmaya karşı mücadeleyi görselleştirme başarısı gösteren belki de ilk film” olmakla öven **Nicholas Mirzoeff** gibi eleştirmenlerden farklı bir şekilde yorumladı. **Sharpe**'a göre senaristin, sadece beyaz ve erkek karakterlere yer veren orijinal tiyatro oyunundan adaptasyonu sürecinde bir siyah baba-kız ilişkisini anlatıya katması, sefalet ve kural tanımazlık ile özdeşleştirilen siyahlar ile ilgili bazı klişeleri diriltiyordu. Dahası, başkarakter Cimcime'nin (**Quvenzhané Wallis**) ölüm ve açlığa karşı mücadelesini ‘iklim felaketine direniş’ olarak yorumlamak, seyircilere Bathtub'in yerel halkının içinde yaşamaya zorlandığı kötü şartları doğalmış gibi kabul etme izni veriyor ve onları, küçük kızın uğradığı felakete üzülmekten alıkoyuyordu.

Burada **Sharpe**'in gözüne çarpanlar, filmin kendilerine zarar vermek pahasına sisteme meydan okuyan Bathtub sakinlerini (ki Cimcime'nin babasının [**Dwight Henry**] ilaç tedavisini reddedişi bu yorumu destekler) sunumunu, Batı literatüründeki ‘asil ve vahşi yerliler’ benzetmesinin bir benzeri olan ‘kendini imha eden vahşi yerli’ klişesine yaklaştırır. **Patrick Brantlinger**'in de ifade ettiği gibi, “1700'lerin sonundan itibaren, Avrupa'dan gelen beyazlarla ‘ölümcül karşılaşma'nın neden olduğu ‘ilkel kabileler’in ‘hazin sonu'na dair muazzam bir literatür ortaya çıktı” (2003, 1) ve beyaz-olmayan ırklar sık sık kendi yıkımlarına neden olan, kendiliğinden yok olan vahşiler olarak tasvir edildiler. Bu literatürün hatırı sayılır bir bölümü, sanatta, edebiyatta, gazetecilikte, bilimde ya da hükümet kayıtlarında sıkça rastlandığı üzere henüz yok olmamış ırklar ya da kültürel anlamda değer taşıyan nesnelere için, sanki çoktan yitip gitmişler gibi yas tutan romantik anlatılardan oluşuyordu. Bu tarz anlatılar zamanla ‘proleptik ağıt’ olarak anılır oldu.** Filmin bu tür bir yaklaşımla okunmasını indirgemeci bulmama rağmen,

** *Proleptik*: Geleceği geçmiş gibi tahayyül eden – çn.

Düşler Diyarı'nı bir çeşit proleptik ağıt olarak yorumlamak mümkün. Öncelikle film, bir toplumsal soruna (burada iklim değişikliği örneğinde olduğu gibi) değinirken yokoluş söylemine başvuran ağıtsal bir anlatı sunar. Antroposen çağı üzerinden dönen tartışmalarda olduğu gibi iklim değişikliğinin baş sorumlusunun insanlar olduğunu genel olarak kabul ettiğimiz düşünülürse, filmde suların yükselmesi insanlığın kendine zarar verici ve kendi sonunu hazırlayan yönlerine işaret eder. İkincisi, başkarakter Cimcime, babasının ölümünü ve Bathtub halkının uğradığı çöküntünün yasını henüz bu olaylar gerçekleşmeden ya da tamamen etkisini göstermeden tutmaktadır; bu da kızın acısının anakronistik olduğunu yani geleceğe nostaljiyle baktığını akla getirir. Bu filmin duygusal etkisi, *Hayat Ağacı*'ninkinden farklıdır, çünkü *Hayat Ağacı*'nda yası tutulan karakter çoktan hayatını kaybetmiştir. Belki de benim işaret ettiğim, daha çok **Patricia Rae**'nin, proleptik ağıt formülüne benzer bir şeydir.



Modernizm ve yas üzerine çalışmasında **Rae**, bu edebiyat türünü kolonyal bakış açısından bağımsız hale getiren genişletilmiş bir kuramsal çerçeve önerir ve turu daha ziyade beklentisel duygulanım (*anticipatory affect*) üzerine kurulu anlatımlarla ilişkilendirir:

Proleptik ağıtı, beklenen kaybın insana tanıdık geldiği durumlarda, duyulacak kederin öngörüsüyle kaleme alınan teselli edici bir yazı türü olarak tanımlıyorum. Bunun koşullarını doğuran, bir tehlike ile burun buruna gelindiğindeki ‘psikolojik silahlanma’ ihtiyacıdır; ki bunun başlangıç stratejisi yas tutma işinde faydalı olacağı halihazırda bilinen bir dizi sıralı kaynağın pragmatik olarak devreye sokulmasıdır. Bu bir çeşit ‘beklentsel acı’nın hayal gücü aracılığıyla ortaya konmasını ve ona uygun tepkinin verilmesini sağlar. (2003, 247)

Filmin küçük kızın acısını, eriyen buzullardan canlanıp gelen tarih öncesi yaban öküzleri ile iklim değişikliğinin tehdit ettiği bir dünya üzerine yansıtması, Katrina-sonrası sosyal gerçekliği romantize ediyor sayılmaz. Hatta ekolojik çağda ölümün algılanışındaki daha geniş çaplı bir kaymaya işaret eder (**Douglas J. Davies** buna ‘ölümün paradigma kayması’ der): ölüm seküler, ekolojik bir eskatolojinin bir parçası haline gelir ve kişisel hayatta kalış ve ölümsüzlük gibi konular, insan türünün diğer türlerin arasında hayatta kalma mücadelesinin bir uzantısı haline gelir (Davies 2005, 68-89). Cimcime filmin başlarındaki bir sekansta şöyle der:

Evrenin kaderi her parçanın birbirine sık sıkıya oturmasına bağlıdır. Eğer bir parça, en küçük parça olsa bile, yerinden oynarsa... evrenin tümü tepetaklak olur.

Babasının sağlığı kötüye gittikçe, bütün dünya neredeyse kendini haklı çıkaran bir kehanet gibi alt üst olmaya başlar; Antarktika buz kütleleri kırılır, yaban öküzleri okyanusa sürüklenir ve küçük kız kendisini ‘bir milyon yıl sonra’ geride bırakacaklarını sorgular halde bulur. Bu nedenle, küçük bir kızın babasının yaklaşan ölümüne dair acısı bir tür olarak insanlığın geleceği için (hikayeyi her şeyin ötesinde türler-üzerinden-düşünme’yi hedef alan bir anlatıya çevirerek) beklentsel bir ağıta dönüşür.

Sinema için spekülatif bir estetik

Her ne kadar **Malick**’in dinazorları tümüyle dijital animasyon ürünü olsalar da zengin bitki örtüsüyle kaplı tarih öncesi ormanların sınırsız rezervlerinde gezinerek sükunetle sonlarını beklerken ya da nehir kıyısında can çekişen

arkadaşlarına gösterdikleri nihai merhametle oldukça gerçekçi görünürler. Bu sekansın estetik spekülatif boyutu, her şeyden öte, **Malick**'in sinema aracılığıyla sadece sinemanın icadının öncesine değil, insanlara özgü algı deneyiminin de öncesine denk düşen bir gerçekliği aktarmayı arzulamasında yatmaktadır (başka deyişle, tanığı olmayan gerçekliklere tanıklık eden bir sinema tahayyülüdür söz konusu olan). **Uzay Yolu** (Star Trek: The Movie) ve **Bıçak Sırtı** (Blade Runner) gibi filmlerin yanı sıra **2001: Bir Uzay Macerası**'nda **Stanley Kubrick**'le çalışmış olan efsanevi görsel efekt ustası **Douglas Trumbull** tarafından çekilen sekansta yeniden sahnelenen yaşamın doğuşu, olayların evrenin başlangıcında nasıl vuku bulduğu hakkında fenomenolojik bir bilgiye sahip olamayacağımız için, sadece hayal ürünü sayılamaz ve kolayca yanlışları tartışılmaz. Buna karşın, bizler hala evrensel kökenlere ve soyları tükenmiş tarih öncesi türlerin görünüş ya da davranışlarına dair bilgimizi, doğa bilimlerinin spekülatif açıklamalarına dayanarak gerçek kabul ediyoruz. **Meillassoux**'nun savunduğı gibi, felsefe Kant-sonrası geleneğın ileri sürdüğü üzere insanların doğrudan deneyimleyebildiğı dünyanın dışında kalan gerçekliklerin bilinemez olduğı görüşüne katılarak ilksellik gibi zaman dilimleri hakkında yorumda bulunmayı reddederken çağdaş bilim, yeryüzünün şekillenmesi, yıldızların oluşması ve sadece insanların ortaya çıkışına değil, dünyada hayatın başlangıcına da öncülük eden olaylar gibi gelişmelerin ampirik delile başvurulmaksızın tahmin edilebileceğini gösterir. Bu, gerçekliğin onun gerçek olduğunu teyit edecek bir tanığa gereksinmediğı anlamına gelir. Başka deyişle, biz bilinçli bir tanığın olmadığı zamanlara ait bir gerçekliğı tahmin ve spekülasyon aracılığıyla tutarlı bir biçimde tasvir edebiliriz. Yani “tanığı olmayan şey düşünülemez” varsayımının da (Meillassoux 2009, 19) dayanağı yoktur.

Bu bakımdan, dijital dinazorlar sekansı hem dijital yönden gerçekçidir (**Lev Manovich** bilgisayar destekli filmlerde insan görüşünün perspektif kurallarına uyulmasını dijital gerçekçilik olarak tarif eder) hem de spekülatif anlamda gerçekçi kabul edilebilir: hayatın başlangıcı ve sona erişi üzerine NASA tarafından çekilmiş uzay görüntülerine ve dinazorların eskiden neye benziyor ya da nasıl davranıyor olabileceğı üzerine paleontolojik bulgulara dayalı makul

görsel ifadelerde bulunur. (Belgesel film araştırmacıları 3 boyutlu dinazor belgesellerini de bu gerekçeyle kurgusal değil de gerçeği filmler olarak ele alırlar). řu halde mesele filmin, sekansı oluştururken gerçeğlikten sapıp sapmadığı değil; **Emmanuel Lubezki**'nin analog sinematografisinin humanist estetik gerçeğçiliği ile **Douglas Trumbull**'un bilgisayar destekli spekülatif gerçeğliği arasında bir sinerji sağlayıp sağlamadığıdır. Bu sorunun cevabı, eleştirmenleri kutuplaştırıcı olsa da benim görüşüme göre sağladığı yönündedir. Filmden ağıkça CGI destekli sekansları dolayısıyla memnun kalan **Timothy Corrigan** gibi araştırmacılara katılıyorum. Ancak **Corrigan, Malick**'in dinazorlarından keyif alırken, filmin kalanının baskın estetiğini sorunlu bulmaktadır. Özellikle *Hayat Ağacı*'nı, filmin kesik kesik kurgusunun (tutarlı bir geğmişe dair hiçbir şey ortaya koymayan 'futursuzca ve nedensiz' geriye dönüşlerle) öyküyü bulamaca çevirdiği nostaljik bir aile melodramı olarak okur. Bu noktada olası bir uzlaşı sunabilmek için, **Richard Grusin**'in **Steven Shaviro**'ya ait dijital sinemadaki 'post-sinematik duygulanım' (2010) kuramından yola çıkan 'post-sinematik atavizm' kavramına dönmek istiyorum. Filmdeki iki farklı tarz gerçeğçilik arasında bir bağlantı sağlayan şeyin **Malick**'in iki estetiği çağdaş dijital sinemaya⁵ özgü bir nostaljik geriye dönüş (yani atavizm ya da kökenlere dönmeyi öngördüğü için bir nevi mecazi soya çekim olarak düşünülebilir) aracılığıyla uzlaştırması ve hem analog hem de dijital görüntüleri postsinematik duygulanımın süzgecinden geğirmesi olduğuna inanıyorum.

Filmdeki hem analog hem de dijital görüntüler atavistik bir eğilim gösterirler. **Lubezki**'nin analog görüntüleri, 1960'ların dijital dönem öncesi natüralizmine duyulan nostaljinin şekillendirdiği dünyasına geri dönmemizi sağlar. Özellikle, analog kameranın annenin eline konan bir kelebeği kazara yakaladığı meşhur çekim, bu 'karar anı' (*decisive moment*) tarzı gözlemsel estetiğin simgesidir. Öte yandan sadece ilkselliğe ya da bütün kökenlerin kökeni sayabileceğimiz evrenin baslangıcına dönüşü bakımından değil;

⁵ Sequence 1.3'ün yazarı **Richard Grusin** ve ben, 2013'teki yıllık Sinema Toplumu ve Medya Çalışmaları konferansındaki aynı isimli panelde, bu eğilime dikkat çekmek için, *primordial sinema* terimini birlikte ileri sürdük.

sinemanın en nostaljik nesnelere birini yani dinazoru yeniden hayata döndürmesi bakımından da atavistiktir. **Disney**'in *Fantazi*'sinden (Fantasia, 1940) **Spielberg**'in *Jurassic Park*'ına (1993), dinazor figürü yeni teknolojiler aracılığıyla popüler kültüre ait imgelerin sinemada geridönüşüme sokulmasında daima önceliğe sahip olmuştur. Burada, **Svetlana Boym**'un *Nostaljinin Geleceği* (The Future of Nostalgia 2001) kitabında (**Jason Sperb**'e, bağlantıyı anımsattığı için teşekkür ediyorum) dinazor revizyonizmi geleneğini ele alışı akla gelebilir. Bunun yanı sıra, sinemanın dinazor figürünü yeni formatların estetik olarak ne gibi olanaklar sunduğunu tespit edebilmek için kıstas alışı da hesaba katabiliriz. Atavizmin bu sıkça karşımıza çıkan çeşidi, filmde bağlayıcı bir unsur haline gelir. *Işığa Özlem* filminin adında da benzer atavistik bir eğilim görülebilir: orijinal dili İspanyolca'daki kullanımıyla 'nostalgia de la luz' ifadesi, hem ışığa özlem hem de ışığın nostaljisi olarak çevrilebilir ki bu sayede bir yanda sönmüş yıldızların ışığına, diğer yanda da sinemanın kaynak maddesi kabul edilen (ve günümüzde film şeridinin üzerinde bıraktığı izler yerine fiberoptik kablolar aracılığıyla aktarılan) ışığa atıfta bulunur.

Analog ve dijital gerçekçilikleri bağlayan diğer strateji, öyküleri bulandırmak yerine, insanı varoluşsal boşluğa iten ve düşünceyi darmadağın eden keder hissine görsel bir karşılık sunan, hızlı ve süreksiz (belli bir mantıksal devamlılık gözetmeyen) kurgu tekniğidir. **Steven Shaviro** bu tarz kurgunun, sinemanın yeni medya teknolojilerinin gölgesinde eski önemini yitirdiği bir dönemde (ki buna bazı kuramcılar post-sinema adını veriyorlar) sıklıkla yansıttığı ve yine o döneme özgü olan karmaşık duygu yapılarına çok uygun olduğunu ifade eder. *Hayat Ağacı*'nda, süreksiz ya da kesik kesik görüntüler ve yerli yersiz geriye dönüşler, 21. yüzyılda modern öznelerin düşünce dünyasını alt üst eden hızlı teknolojik değişimler ve küresel çevre krizi ile gündeme gelen, yaşam türlerinin, sinemanın ve hatta insanlığın yok olma olasılığının neden olduğu kargaşaya ayna tutar gibidir. Geriye dönüşler içermemesine rağmen *Düşler Diyarı*'nın kurgusu, baş döndüren kamera çekimlerinin de etkisiyle benzer şekilde parçalanmışlık hissi uyandırır.

Sonuç olarak, bu çalışmada analiz edilen üç filmin gerçekçiliklerinin gitgide yaygınlaşan yeni bir estetiğe işaret ettiğini ve belki bu estetikten dijital çağdaki sinemanın ontolojisi hakkında bir yorum da çıkartılabileceğini söylemek istiyorum. Uzunca bir zaman, sinema kendi soyunun tükeniş olasılığını, yani analogun bir gün tarihe karışabileceği gerçeğini gözardı etti. Günümüzde ise dijital teknolojiler yokoluşu bir olasılık haline getirdiğinden, sinema artık onu nasıl tanımlamak istiyorsak (geçmiş ya da gelecek, analog ya da dijital), tükeniş ve kayboluş meselesiyle yüzleşmekten kaçamaz. Son dönemde vizyona giren filmlerde ölüm ve nostalji düşüncelerinin bu kadar takıntılı biçimde işlenmesinin nedeni de muhtemelen budur. Sinemanın zamansallığı tam da insana ait olmayan şeylerle ilgilenmeye başladığı anda, ilk defa gerçekten insani bir boyut kazanmıştır aslında, sonluluğa dair soru sormaya cesaret edebildiği için. Burada beni ilgilendiren, güncel sinemanın bu soruya verdiği cevapların spekülatif oluşudur. Hümanizme ve estetik gerçekçiliğin eski geleneksel stratejilerine başvurmak yerine, ufkunu (haddini aşarak ya da kendi kökenlerinin ötesine giderek) sinema-öncesi ve sinema-sonrası zamanlara doğru genişletmektedir.

Filmografi

2001: Bir Uzay Macerası / 2001: A Space Odyssey (Stanley Kubrick, 1968)

Düşler Diyarı / Beasts of the Southern Wild (Benh Zeitlin, 2012)

Bıçak Sırtı / Blade Runner (Ridley Scott, 1982)

Fantazi / Fantasia (Walt Disney Productions, 1940)

Jurassic Park / Jurassic Park (Steven Spielberg, 1993)

Melankoli / Melancholia (Lars Von Trier, 2011)

Işığa Özlem / Nostalgia de la luz / Nostalgia for the Light (Patricio Guzmán, 2010)

Uzay Yolu: Film / Star Trek: The Motion Picture (Robert Wise, 1979)

İnce Kırmızı Hat / The Thin Red Line (Terrence Malick, 1998)

Hayat Ağacı / The Tree of Life (Terrence Malick, 2011)

Kaynaklar

Not: Tüm linkler için en son erişim tarihi 18 Mart 2016'dır.

- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Brantlinger, Patrick. *Dark Vanishings: Discourse on the Extinction of Primitive Races, 1800-1930*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2003.
- Brassier, Ray. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Brown, Nathan. "Origin and Extinction, Mourning and Melancholia." *Mute* 3.4 (2012). ([Link](#))
- Bryant, Levi R, Nick Srnicek, and Graham Harman, eds. *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne: re.press, 2011. ([Link](#))
- Carel, Havi. *Life and Death in Freud and Heidegger*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2006.
- Chakrabarty, Dipesh. "The Climate of History: Four Theses." *Critical Inquiry* 35 (2009): 197-222.
- Corrigan, Timothy. "Terrence Malick and the Question of Cinematic Value." Chicago, SCMS 2013. Conference Paper.
- Darke, Chris. "Desert of the Disappeared: Patricio Guzmán's Nostalgia for the Light." *Sight & Sound* (2012). ([Link](#))
- Darwin, Charles. *The Origin of Species*. Oxford: Oxford University Press, [1869] 1996.
- Davies, Douglas James. *A Brief History of Death*. Malden, MA: Blackwell Pub., 2005.
- Emerson, Jim. "Shame, Tree of Life: Ambiguity or Bust?" *Scanners*. Blog. 18 Dec. 2011. ([Link](#))
- Grusin, Richard. "Post-Cinematic Atavism." Chicago, SCMS 2013. Konferans bildirisi.
- _____. 'Post-Cinematic Atavism', *Sequence*, 1.3, 2014. ([Link](#))
- Harman, Graham. *Guerilla Metaphysics*, Chicago: Open Court, 2005.
- Koresky, Michael. "Nostalgia for the Light: We Are Stardust." *Reverse Shot* 28, 2010. ([Link](#))
- Liotard, Jean François. *The Inhuman: Reflections on Time*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.
- Meillassoux, Quentin. *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. London: Continuum, 2009.
- Mirzoeff, Nicholas. "Becoming Wild." *Occupy* 2012, Blog. 30 Sept. 2012. ([Link](#))
- Rae, Patricia. "Double Sorrow: Proleptic Elegy and the End of Arcadianism in 1930s Britain." *Twentieth Century Literature* 49.2 (2003): 246-275.

- Sharpe, Christina. "Beasts of the Southern Wild – The Romance of Precarity I." *Social Text* (February 2013).
- Shaviro, Steven. "MELANCHOLIA or, The Romantic Anti-Sublime." *Sequence* 1.1 (2012). ([Link](#))
- _____. *Post Cinematic Affect*. Winchester: Zero Books, 2010.
- Sinnerbrink, Robert. "Cinematic Belief: Bazinian Cinephilia and Malick's *The Tree of Life*." *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 17.4 (2012): 95–117.
- _____. "Belief in This World: Bazinian Cinephilia and Malick's *The Tree of Life*." Chicago, SCMS 2013. Conference Paper.
- Sterritt, David. "Days of Heaven and Waco: Terrence Malick's *The Tree of Life*." *Film Quarterly* 65.1 (2011): 52–57.
- Thacker, Eugene. *In the Dust of This Planet: Horror of Philosophy Vol. 1*. Winchester: Zero Books, 2011.
- Wickman, Forrest. "What Terrence Malick Meant with *The Tree of Life*'s Dinosaurs, Revealed." *Brow Beat. Culture Blog*. 12 Apr. 2012. ([Link](#))