"TUHAF" BİR WITTGENSTEINCI TERAPİ: *KÖPEK DİŞİ* [1]

Umut Morkoç

Her şeyde bir çatlak vardır, ışık içeri böyle girer...

Leonard Cohen

Sanat eserleri izleyicileriyle buluştukları andan itibaren sanatçının motivasyonlarını ve amaçlarını aşan bir anlam dünyası sunarlar. Sanat eserinin gücü de çoğu zaman sunduğu bu anlam dünyasının genişliğinde yatar. Yunan yönetmen **Yorgos Lanthimos**'un 2009 tarihli ***Köpek Dişi*** (Kynodontas, 2009) filmi bu açıdan çok geniş bir anlam dünyası sunuyor. Film üzerine şimdiden önemli bir literatür oluştuğunu söyleyebiliriz. Bu literatürün önemli bir kısmını filmin politik bir alegori ve bir pedagoji eleştirisi olarak yorumlanması oluşturuyor. Filmin çekildiği dönemde Yunanistan'da yaşanan ekonomik kriz ve politik problemler düşünüldüğünde bu hiç de şaşırtıcı bir durum değil. Ancak filmin döneminin politik atmosferinin bir alegorisi olarak yorumlanmasının ötesinde kimi başka perspektiflere de alan açtığını düşünüyorum. Bu çalışmada filme andığım yaygın okumadan daha geniş bir perspektiften bakmayı hedefliyorum. Bunun için ***Köpek Dişi***'nde insanların anlam dünyalarının kuruluşu, bu dünyanın sınırları ve bu dünyanın sınırlarının ötesine geçebilme imkanıyla ilgili temaları geç dönem **Wittgenstein**'ın felsefesinden hareketle ele alacağım. Bunu yaparken filmdeki kimi temalarla **Wittgenstein** felsefesi arasındaki benzerliklerin altını çizeceğim. Ancak bunu ***Köpek Dişi***'nin **Wittgenstein** felsefesinin bir örneği olduğunu iddia etmek için değil bir felsefe problemini bir film ve bir filozofla beraber tartışabilmek için yapacağım. Kanaatimce, ***Köpek Dişi*** bir felsefi

[1] Bu yazıda ele alınan fikirlerin bir kısmının erken bir versiyonu 2022 yılında Ankara'da düzenlenen Sinefilozofi Dergisi 5. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu'nda sunularak tartışmaya açılmıştır. Tartışmacılara katkılarından dolayı teşekkür ederim.

pozisyonun dile geldiği bir sahne olmaktan ibaret değil, aynı zamanda bir felsefe etkinliği[2] ve dile getirdiği felsefi pozisyon **Wittgenstein**'ın geç dönemindeki düşünsel pozisyonla birçok paralellik taşıyor.

Giriş

Köpek Dişi Yunan Yeni dalgasının tüm karakteristik özelliklerini taşıyan hatta bu akıma karakterini veren filmlerden birisidir. Durağan bir sinematografi, gerçekliklerini sorgulatacak kadar mekanik ve yabancılaşmış karakterler, filmin hangi anında karşılaşacağımızı asla tahmin edemediğimiz absürt bir kara komedi, kimi zaman izleyiciyi zorlar boyutlara ulaşan şiddet ve cinsellik sahneleriyle karakterize edebileceğimiz bu akım, batıda sıklıkla anıldığı "tuhaf" sıfatını ziyadesiyle hak ediyor. Bu yeni akım yaygın bir şekilde, ekonomik kriz ve politik çürümenin yarattığı otoriter iktidar mekanizmalarının birey ve aileden başlayarak topluma yayılan tezahürlerinin alegorik bir anlatısı olarak kabul edilir.[3] Ancak bu tespitleri, söz konusu filmleri anlamaya çalışırken neyi nasıl görmemizi belirleyen bir çerçeve olarak değil, belli bir tür okumaya olanak sağlayan işaretçiler olarak değerlendirmek gerektiğini düşünüyorum; aksi, alegorinin nesnesiyle kurduğu başkalık ilişkisinin potansiyellerini daraltmak olacaktır. Alameti farikası tuhaflık olan bu filmlerin tuhaflıkları biraz da temsil ilişkisinin sınırlarını aşmalarında yatıyor. Nitekim **Lanthimos** da bir röportajında ***Köpek Dişi*** için yola çıktığında filme yüklenen bu anlatının aklında olmadığını ancak metin ve film ortaya çıkmaya başladıkça sadece bu politik ve toplumsal okumaya uygun olan değil neredeyse her sistem, toplum, ilişki, ülke için geçerli olan bir anlatı ürettiklerini söyler; ***Köpek Dişi*** bir "mikrokozmos"dur (Lanthimos 2010).

Film, en büyüğü erkek olan yirmili yaşlar civarında üç çocuk, anne ve babadan oluşan bir ailenin hikâyesini anlatıyor. Evleri şehirden uzak ve çevresinden oldukça yalıtık bir ev, evin bahçesi dışarıyla teması imkânsız hale getiren yüksek çim çitlerle çevrilmiş. Evlerinden, evlerinin bahçesinden, arabalarından ailenin orta üst gelir grubundan olduğunu anlamak mümkün. Baba dışındaki hiçbir aile ferdi evin

---

[2] Bu açıdan ***Köpek Dişi***'nin Stanley Cavell, Stephen Mulhall, Thomas Wartenberg ve Robert Sinnerbrink gibi çağdaş film felsefecilerin bahsettiği anlamda "felsefe olarak film" (*film as philosophy*) anlayışının iyi bir örneği olduğunu düşünüyorum.

[3] Bkz. (Papanikoláou 2023; Tüysüz 2021; Yazıcı 2019, 54–59).

sınırlarının ötesine geçmiyor. Baba bir fabrikada idari bir pozisyonda çalışıyor, evin bütün ihtiyaçlarını o sağlıyor. Eve aile fertleri dışında giren tek kişi babanın işyerinde güvenlik görevlisi olarak çalışan Christina. Baba Christina'yla, oğluyla cinsel ilişkiye girmesi için para karşılığında anlaşmış ve Christina eve sadece bunun için gelip gidiyor. Çocukların dış dünyayla o güne kadar hiçbir temasının olmadığını, bahçelerinin ötesindeki dünyaya dair algılarının kendilerine aktarılandan ibaret olmasından anlıyoruz. Anne ve baba tutarlı ve sistemli bir şekilde çocuklara bir dünya tasavvuru sunuyorlar ve çocuklar onların çizdiği bu sınırın ötesine geçmiyorlar. Yaşadıkları dünyada kendilerine ait bir isimleri yok, nesnelerin adları dahi anne ve babanın onlara aktardığı şekilde. Evin sınırlarının ötesinin onlar için çok tehlikeli ve korkutucu bir yer olduğu fikri, anne ve özellikle baba tarafından sürekli diri tutuluyor. Çocukların, içine doğarak bir parçası oldukları bu dünyanın gerçekliğini sorgulayacak hiçbir referans noktaları yok ve baba bunun böyle kalabilmesi için sıra dışı bir çaba gösteriyor. Çocukların, babaları gibi, bu evin sınırlarının ötesine geçmelerinin koşulu ise köpek dişlerinin düşmesi. Yeterince büyüyüp köpek dişleri düştüğünde evin dışına çıkabilecekleri öğretildiği için o günü bekliyorlar.

Köpek Dişi'nin anlatısı büyük oranda dil, dünya ve sınır kavramları çerçevesinde örülüyor. Çocuklar dünyanın nasıl bir yer olduğunu içine doğdukları yaşamın onlara sunduğu sınırları deneyimleyerek öğreniyorlar ve bu dünyanın kavramsal çerçevesini şekillendiren bir dil ediniyorlar. Beyaz perdede bize bir seyir nesnesi olarak sunulan bu dünya, izleyici olarak bizler açısından oldukça tuhaf zira en basit kavramların dahi farklı kullanıldığı, nesnelerin bizim yaptığımızdan farklı adlandırıldığı bir dünyayı ve daha da tuhafı dünyanın böyle bir yer olduğuna inanan üç genç insanı izliyoruz.[4] Dil, dünya ve sınır kavramı etrafında kurulan bu anlatı haklı olarak, Avusturyalı filozof **Ludwig Wittgenstein**'ın eseri *Tractatus Logico-Philosophicus*'taki (*TLP*) o meşhur ifadesini akla getiriyor: "Dilimin sınırları dünyamın sınırlarını imler" (*TLP,* 5.6).

[4] ***Köpek Dişi***'nin dil ve dünya arasında kurduğu ilişki filmin sıklıkla, Fransız filozof ve psikiyatrist J. Lacan'ın simgesel düzen (*l'ordre symbolique*) kavramı çerçevesinde tartışılmış, bu konuda açıklayıcı olduğunu düşündüğüm iki çalışma için bkz. (Tyrer 2017; Özdoyran 2019).

Köpek Dişi'nin vadettiği geniş anlam dünyasını kavramak için **Wittgenstein**'a yapılacak bir başvuruya olanak veren bu çağrışımın haklı ve verimli olduğunu düşünüyorum ancak filmin anlam dünyasının sınırlarını geniş tutabilmek için **Wittgenstein**'ın geç dönem felsefesinin daha ufuk açıcı olacağı kanaatindeyim.

Kuşkusuz ki, izleyici olarak merkezde duran pozisyonumuzdan hareketle ***Köpek Dişi***'nin sunduğu dünya için "tuhaf" sıfatını bu kadar rahat kullanabiliyoruz. Ancak film bu tuhaflığının yanında oldukça tekinsiz bir dünya da sunuyor çünkü karşımızdaki sadece bizimkinden farklı ve dolayısıyla tuhaf bir dünya değil, aynı zamanda dil ile dünya arasında kurulan ilişkinin zorunlu bir ilişki olmadığını ima ediyor. İzlediğimiz dünyanın "tuhaf" olduğu kadar "mümkün" olduğunu da düşünüyoruz ya da en azından böyle bir dünyanın mümkün olmadığını söylemek için iyi bir neden bulmakta zorlanıyoruz. Dolayısıyla film tüm tuhaflığıyla, ayağımızı bastığımız pozisyonumuzu güvensiz hale getiriyor.

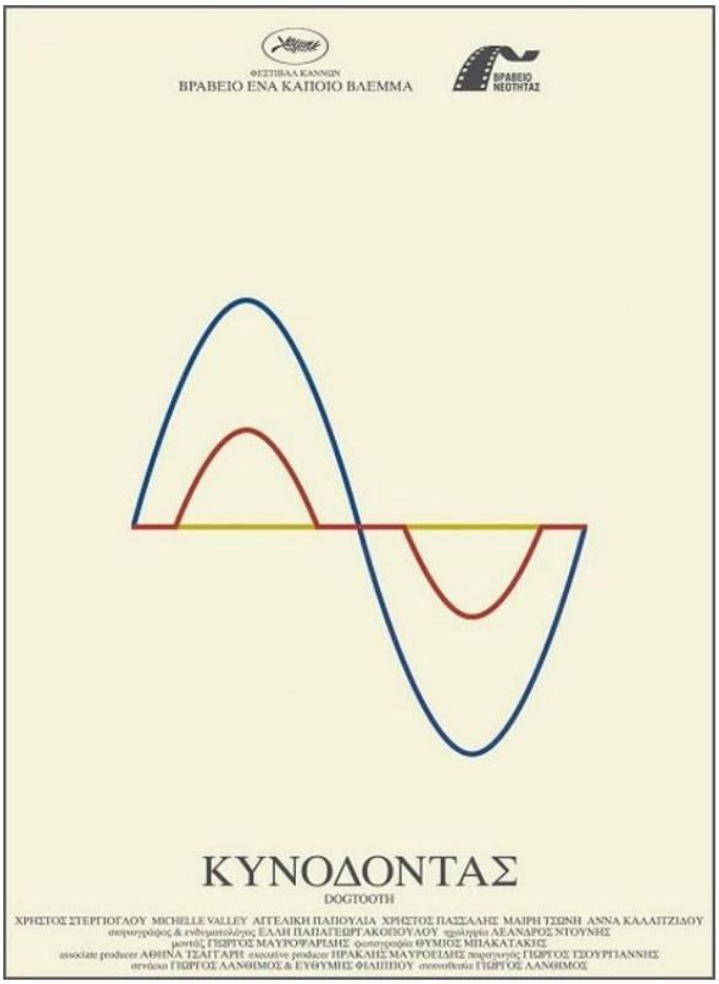
Wittgenstein geç döneminin temel eseri kabul edilebilecek olan *Felsefi Soruşturmalar*'a (*FS*) **Augustinus**'un *İtiraflar*'ından bir alıntıyla başlar. Bu alıntıyla **Wittgenstein**, nesneler ve adları arasında bağıntının tekrar yoluyla edinildiği bir *dünya resmi*ne (*weltbild*) işaret eder. Bu yaklaşıma göre, bir çocuğa elimizdeki kalemi gösterir ve "kalem" deriz ve bu tekrarlandıkça çocuk elimizdeki nesnenin bir kalem olduğunu öğrenir. Bu örnekte fazlasıyla basitleştirerek ifade ettiğim bu dil edinme pratiği esasen *TLP*'nin sunduğu dünya resmini özetlemektedir. Bu anlayışa göre, dil dünyanın bir resmini sunmaktadır, bu nedenle *TLP* sıklıkla dilin *resim kuramı* olarak adlandırılır. Resim kuramı, dil ve dilin resmettiği gerçeklik arasındaki bir *mantıksal biçim* ortaklığına dayanır. Ancak, geç dönemine

geldiğimizde **Wittgenstein**'ın, resim kuramında mantıksal bir zorunluluk olarak "hakkında konuşulamayanlar" alanında metafizik bir unsur olarak kodladığı dil dışı gerçekliğin anlamın nihai belirleyeni olduğu savından vazgeçtiğini görüyoruz. Bilinebilecek olan her şey ancak dilin konusu olabilenlerdir dolayısıyla bir ifadenin anlamı dilin dışında bir gerçeklikte değil dilin içinde, anlaşma pratiğinin kendisinde kurulur. Görünen ile gösterilen arasındaki temsil ilişkisini reddeden bu tutumu **Wittgenstein**, *dilin otonomisi* olarak adlandırır.[5] ***Köpek Dişi***'nin hissettirdiği tekinsizlik de tam olarak burada yatıyor. İzlediğimiz sadece, her şey kendilerine yanlış öğretildiği için yanlış bir dünya tasavvuruna sahip üç genç insanın hikâyesi değil; aynı zamanda, dünyaları gördükleriyle, deneyimleriyle, öğrendikleriyle, yani içine doğdukları *yaşam biçimi*nin kendilerine gösterdikleriyle sınırlı üç gencin hikâyesi. Filmin işaret ettiği tekinsizlik, içerdiği tuhaflığın satır aralarında bize sorduğu şu sorudan kaynaklanıyor: "Eğer dünyamızın sınırları dahil olduğumuz yaşam biçimiyle belirleniyorsa, üç gencin dünyasıyla izleyici olarak bizim dünyamızı birbirinden ayıran beyazperdeyi aradan kaldırdığımızda bizim dünyamızı asıl/esas/öz/gerçek dünya yapan bir şey var mı?"

Üç Çizgi, Üç Kardeş, Üç Dönem

Köpek Dişi'nin filmle özdeşleşen ve hakkında epeyce konuşulan bir afişi var. Filmin Yunanistan gösterimi için hazırlanan afişin fazlaca minimalistik, sıradışı ve tuhaf bulunduğu için birçok Avrupa ülkesindeki gösterimlerde kullanılmadığını da bir anekdot olarak eklemek isterim. Afişin yaratıcısı **Vasilis Marmatakis** afişteki her çizginin filmin kahramanı olan birer kardeşi temsil ettiğini söylüyor (Vasili Marmatakis 2019). **Wittgenstein** ile film arasında kurmaya çalıştığım koşutluktan hareketle buna bir de her bir çizginin filmdeki birer dönemi temsil ettiği fikrimi eklemek istiyorum.

[5] Wittgenstein'ın geç dönemine geçişteki en temel dönüşümün, mantıksal bir zorunlulukla var olduğunu iddia ettiği ancak hakkında konuşulamadığı için adeta bir hayalet gibi hiç görülmeyen ama felsefesinin her aşamasında hissedilen dil dışı gerçekliğin anlamın nihai dayanağı olduğu fikrinden vazgeçmesi olduğunu düşünüyorum. Bu dönüşüme dair daha evvel yaptığım bir çalışma için bkz. (Morkoç 2016).



Kurallar

Afiş düz bir zemin üzerindeki üç ayrı renk ve şekildeki çizgiden oluşuyor. Bunlardan ilki sarı ve düz olan çizgi. Bu düz çizgiyi filmin tuhaf dünyasını tanımaya başladığımız erken dönemiyle eşleştirebiliriz. Bu dönemde daha çok bir yaşam biçiminin çocuklara aktarılmasına, dilleriyle beraber dünyalarının sınırlarının belirlenmesine şahit oluyoruz. **Wittgenstein**'ın perspektifiyle ifade edecek olursak, bu aşamada çocuklar bir dil oyununa dahil oluyorlar ve dolayısıyla bir dünya resmini ediniyorlar. Yani düz çizgide oyunun sınırlarını ve kurallarını tanıyoruz; üç kardeşin dünyalarının nasıl bir yer olduğunu görüyoruz. Büyük erkek kardeş sarı çizgiyle özdeşleştirmek için çok iyi bir aday çünkü kurallara uyma ve dahil olduğu dünyanın sınırlarına riayet etme konusunda diğer kardeşlerinden daha başarılı bir profil çiziyor.

Dilin anlamını kendisi dışında bir gerçeklikten almadığı iddiasıyla beraber, **Wittgenstein** için cevabı verilmesi gereken en önemli soru, "o halde dil anlamını nereden alır?" sorusudur. Bir başka şekilde soracak olursak, "eğer dile getirdiğim

şey kendisi dışında bir şeye işaret etmiyorsa neye işaret eder?" **Wittgenstein** bu soruya geç döneminin temel kavramı olan *gramer*le yanıt verir. Gramer en geniş anlamıyla, bir dil oyununun nasıl oynanacağını belirleyen kurallar bütünüdür. Bu kuralları *uzlaşı*yla ediniriz. Ancak bu uzlaşı karşılıklı sözleşmeye ya da müzakereye dayanan bir uzlaşı değil, bir yaşam biçimine dahil olmakla parçası olduğumuz bir uzlaşıdır. Bunlar tıpkı bir oyunun kuralları gibi işlev görürler; nasıl ki bir oyunu oyun yapan şey onun kurallarıysa dili de bir anlaşma ve iletişim pratiği kılan şey onun kurallarıdır. İnsan bir yaşamın içine doğar ve bu yaşamın parçası olur olmaz belli bir yaşam biçimine dahil olmaya başlar ve bu andan itibaren bir dünya resminin parçası olmaya, **Wittgenstein**'ın tabiriyle, o yaşam biçimiyle uzlaşmaya başlar. Bu uzlaşmayla beraber dünyanın nasıl bir yer olduğunu söyleyen kuralları ediniriz. Bu noktada **Wittgenstein** felsefesinin bir zorluğunu belirtmek gerekiyor, bu da sözünü ettiği kuralların örneklendirilmesinin mümkün olmamasıdır. Zira bu kurallar kendisini bilebileceğimiz kurallar değil, bilakis, kendisi aracılığıyla bildiğimiz kurallardır. Gözün kendini görememesi gibi, bilmeyi sağlayan bu kurallar bilinmezdirler. Bilindikleri andan itibaren artık gören değil, görülen olurlar ve bir şeyin görülebilmesi için onu gören bir şeyin olması gerekir ki bu da görülenin artık gören olmadığı anlamına gelir. Bu nedenle söz konusu kuralları anlamak ya da anlatmak için başvurulan her örneklendirme denemesi dilin gramatik yapısına işaret etmeye çalışan birer örnek olarak kabul edilmelidir. Bu durumu, sadece görünür kıldıklarından hareketle göz hakkında bir fikre sahip olma çabası olarak düşünebiliriz.

Wittgenstein'ı anlamaya çalışırken sıklıkla başvurulan satranç örneği kuralların bir oyunun anlam dünyasının sınırlarını nasıl belirlediğine dair iyi bir örnektir. Tabii ki, satrancın bütün kurallarının dökümünü yapabiliriz ve hatta üzerinde anlaşarak onları değiştirebiliriz. Bu örnekle asıl hedeflenen şey bu kuralların neler olduğuna vurgu yapmak değil, kuralların oyun üzerindeki belirleyiciliğinin altını çizmektir. Mevcut kuralların belirlediği sınırlar içerisinde milyonlarca hatta daha fazla sayıda farklı oyun çıkarabiliriz ancak bu durum tüm bu oyunların sınırlarını belirleyenin kurallar olduğu gerçeğini değiştirmez. Vezirimi anlamsız bir şekilde bir piyona yem edecek bir hamle yaptığımda kötü de olsa satranç oynuyorumdur ancak atımı altı kare ileri sürdüğümde yaptığım şey satranç oynamak değildir. Bu hamlemi gören kişi yaptığımın iyi ya da kötü bir hamle olduğunu değil, oynadığımın satranç olmadığını söyler.

Filmin sarı ve düz bir çizgiye tekabül eden ilk kısmını bir dünya resminin aktarıldığı uzlaşma aşaması olduğunu söyleyebiliriz. Bu kısımda özellikle iki şey izleriz, bunlardan ilki, izleyici olarak bizim dünyamızın deforme edilmiş bir formudur. Film bu kısımda karşımızdaki dünyanın bizimkinden farklı olduğunu söyler. İkinci olarak ise kardeşlere dünyalarının nasıl bir yer olduğunu öğreten kurallar aracılığıyla üç kardeşin nasıl bir dünyaları olduğunu izleriz. Filmin ilk sahnesi bir teybin çalıştırılmasıyla başlar, kasetten şunları duyarız;

> Günün yeni kelimeleri:
>
> Deniz, otoyol, seyahat, tüfek.
>
> "Deniz", oturma odasındaki gibi ahşap kolluklu deri koltuktur. Örneğin: Ayakta kalmayın "deniz"e oturun da biraz konuşalım.
>
> "Otoyol" çok güçlü bir rüzgâr türüdür.
>
> "Seyahat" zemin kaplamada kullanılan oldukça dayanıklı bir maddedir. Örneğin: Avize yere düşüp çakıldı ama zemine bir şey olmadı çünkü yüzde yüz "seyahat"ten yapılmıştı.
>
> Tüfek.
>
> "Tüfek" güzel beyaz bir kuştur (Lanthimos 2009, 00:00:20-00:01:49).

Anne ve baba sahip oldukları kelimelerin anlamlarını bambaşka şekilde çocuklara öğretirler ve filmin ilerleyen kısımlarında birçok yerde çocukların bu farklılıkları gayet olağan bir şekilde kullandıklarını görürüz.

İkinci olarak ise çocuklara mütemadiyen dünyalarının nasıl bir yer olduğunu vazeden kurallar öğretildiğini izleriz. Filmin büyük bir çoğunluğunun ana teması olan bu endoktrinasyon süreci çocuklar ve babaları arasındaki bir diyalogda en çıplak haliyle karşımıza çıkar. Yemek masasındaki bir sohbette baba adeta sınav yaparmışçasına çocuklarına yaşadıkları dünyanın nasıl bir yer olduğunu ve nasıl yaşamaları gerektiğini söyleyen kuralları tekrarlar:

> Bir erkeğin en yaratıcı olduğu dönem 30-40, bir kadınınki 20-30 yaşları arasıdır,
>
> Bir çocuk köpekdişi düştüğünde evini terk edebilir,
>
> Araba kullanabilmek için köpekdişinin tekrar çıkması gerekir,
>
> Evin duvarlarının dışına sadece arabayla çıkılabilir (Lanthimos 2009, 00:57:10-00:57:50).

Çocukların tüm bu "tuhaf" kuralları içselleştirdikten sonra yaşadıkları dünyanın tuhaflığı daha anlaşılır hale geliyor. Ancak köpek dişi düştüğünde evini terk edebileceğini düşünen birisinin yedikleri balıkların havuzda peydah olmasına ya da annesinin bir köpek doğurarak aileye yeni bir birey katacak olmasına inanıyor olması izleyici için de şaşırtıcı görünmekten çıkıyor.

Oyun

Film çok keskin çizgilerle birbirinden ayrılmamış olsa da üç ayrı dönemden oluşuyor. Bunlardan ikincisi kırmızı çizgiyle temsil edilen dönem. Bu dönem çocukların sahip oldukları kurallarla dahil oldukları oyunu oynadıkları döneme işaret ediyor. Bu dönemin büyük oranda, kuralların açtığı alanın sınırlarını test eden küçük kız kardeşte vücut bulduğunu söyleyebiliriz. Kırmızı çizgi sarıdan ayrılır ancak arayı çok da açmadan sarının izlediği harekete geri döner. Bu dönem nasıl bir yer olduğu kurallarla belirlenmiş olan dünyanın içindeki hayatın anlatıldığı dönemdir.

Wittgenstein'ın tabiriyle bu dönem bir dil oyununun oynandığı zamandır ve nasıl ki bir oyun oynandıkça o oyunda ustalaşılırsa aynı şey bir dil oyununda da gerçekleşir. Nasıl ki usta bir satranç oyuncusu hamlelerini tasarlarken kurallarını düşünmüyorsa insanlar da hayatlarını sürdürürken bu yaşamın ve dünyanın nasıl

bir yer olduğunu düşünmeden hareket ederler. Bu durumda, kurala uymak bilinçle kasıtla yapılan bir şey değil salt bir pratiktir (*FS*, 202). Oyunu oynadıkça o oyunun kuralları ve kuralların belirlediği sınırlar gittikçe silikleşir ve içselleştirilir bir başka ifadeyle, oyunu oynadıkça oyun bizi içine hapsetmeye başlar: "Bir resim bizi hapsetmişti. Ve dışarı çıkamıyorduk, çünkü bu resim dilimize yerleşikti ve dilimiz de bu resmi bize insafsızca tekrarlıyor gibiydi" (*FS*, 115).

Kırmızı çizgi sarı gibi düz değildir, bu çizgide bir hareket var ancak tüm hareketine rağmen yönü son kertede sarının yönüdür. Filmin bu döneminde kuralların belirlediği sınırları fazlasıyla görürüz ancak bir yandan da bu sınırların sadece beyazperdenin karşısında olan bizlerin görebildiği sınırlar olduğunu fazlasıyla hissederiz. Kardeşler için bu sınırlar görünmez oldukça dışarıdan bir göz olarak izleyici için o kadar görünür olurlar.

Evin duvarlarının dışına sadece arabayla çıkılabilir.

Bu dönemin temel karakteristiklerinden birisinin kırmızı çizginin hareketini sürekli sarıya çekme çabası olduğunu söyleyebiliriz. Bir başka ifadeyle bu dönemin belirgin teması kuralların belirlediği sınırları tahkim etme çabasıdır. Bunun için alışılageldiği gibi rekabet duygusu, düşman algısı ve korkuya başvurulur. Babanın çocukları sıklıkla kurallara uyma konusunda yarıştırdığına ve bu yolla aralarında var edilen rekabet duygusundan faydalandığına şahit oluruz. Kural ihlalini ima eden durumlar dahi hızla cezalandırılır ve bu yolla çocuklarda bir korku yaratılır. Sınırların dışında kendileri için bir düşman olduğu ve ona karşı her zaman hazırlıklı olmaları gerektiğinin altı sürekli çizilerek çocukların dünyalarının sınırları, ne olduğunu bilmedikleri bir düşman tarafından tahkim edilmiş olur.

Ailenin dünyasını korumaya ilişkin duyulan hassasiyet özellikle bir sahnede çok vurgulu bir şekilde dile getirilir. Baba, çocuklara daha evvel kuralları ihlâl ederek sınırların dışına çıkmış olan bir kardeşten söz ederek bunu mevcut dünya resmini muhafaza etmek için bir araç olarak kullanır. Kurduğu dünyanın sınırlarının çocuklar tarafından ihlal edileceğine ilişkin kaygıya kapıldığı bir gün, bahçenin dışına çıkan kardeşin kedi denilen bir canavar tarafından öldürüldüğünü söyleyerek yarattığı dehşet ve korkuyla, çocukların sınırlarını tahkim etmek isteyen baba, parçalayıp kana bulanmış görüntüsü verdiği kıyafetleriyle ailesine şöyle seslenir:

> Bahçemizdeki bir yaratık onu parçaladı. Bir yandan, önlemini almadan dışarıda gezmesi bir hataydı öte yandan, benim oğlumdu ve onun için üzülüyorum. Bizi tehdit eden hayvan bir kedi, yaşayan en tehlikeli hayvandır. Etoburdur. Genelde çocuk eti yer. Pençeleriyle parçaladıktan sonra keskin dişleriyle silip süpürür. Kafasını hatta bütün vücudunu. İçeride kalırsanız güvende olursunuz (Lanthimos 2009, 00:44:30-00:45:18).

Filmin bu kısımları otoriterliğe ilişkin bir alegori olarak okunmasına fazlasıyla olanak veriyor. Tam da bu nedenle baştaki bir uyarımı okuyucuya tekrar hatırlatma gereği duyuyorum. ***Köpek Dişi***'nin tuhaf dünyası politik bir alegori olmayı da kapsayan geniş bir alanla ilişkilendirilmeyi olanaklı kılıyor. Bu gibi bariz ilişkiler bizi belli bir bakışa çektikçe, **Lanthimos**'un kendi tabiriyle önümüzde bir "mikrokozmos" olduğunu hatırlamakta fayda var. İzleyici perspektifinden oldukça açık olan bu "tuhaf"lıkların kardeşlerin perspektifinden bakılabildiği oranda makul

hale geldiğini daha evvel dile getirmiştim, kardeşlerin bakışının vaat ettiklerini izleyici olarak edindiğimiz tanrısal görüşe kurban etmemek gerektiğini düşünüyorum.

Sınırın Ötesi

Filmin ortanca kız kardeşte vücut bulan son bölümünü afişte mavi çizgiyle gösterilen sinüs dalgası temsil ediyor. Sinüs dalgası hareketi çizen mavi çizgi, sarı çizgi baz alındığında dalgalı, istikrarsız, düzeni bozan bir seyir izliyor. Ortanca kardeş sürekli hareket halinde, kuralın belirlediği düz çizgiyi takip etmiyor. İçinde yaşadığı sınırların, kuralların belirlediği sınırlar olduğuna dair kuşkunun peşinden gitmeye cesaret ediyor. Sınırı belirleyen duvardaki ufak çatlaklardan, konforlu ve güvenli dünyanın nimetlerinden vazgeçme pahasına dışarı sızmaya çalışıyor. Yabancının, ötekinin imkanını gördükten sonra bu yeni dünyaya dair merakının peşinden gitmeye hiç çekinmiyor. Bir yandan yaşamın öngörülemezliğinin çağrısına kulak verirken öte yandan bu dünyanın kendini hakikat olarak dayatmasındaki sahtelikle dalga geçen, cesur ve tutkulu bir karakter izliyoruz. Karşımızda, sinüs dalgasının matematikte temsil ettiği gibi sürekli hareketli, negatif ve pozitif alanlar arasında sürekli geçiş yapabilen; öte yandan sinüs dalgasının sağlıkta temsil ettiği gibi yaşayan, hisseden, tepki veren bir karakter var.

Bu noktada ortanca kardeşi mevcut düzenin sınırları konusunda şüpheye düşüren, her türlü riski göze alarak hareket etmeye itenin ne olduğunun altını çizmek gerekiyor. Babanın kurduğu sistemli düzenin sınırlarını bu sınırın dışından bir şey ihlal ediyor, o da bir yabancı. Filmde ismi olan tek karakter, babanın işyerinde güvenlikçi olan ve oğluyla yatması için belirli aralıklarla eve getirdiği Christina. Christina, insanların isimlerinin olduğu bir dünyadan geliyor.

Baba sınırları koruyabilmek için Christina'ya karşı ne kadar tedbirli davranırsa davransın bu yabancının varlığı birçok şekilde çocukların merakını ve kendi dünyalarına karşı şüphelerini tetikliyor. Tokasından kıyafetine, duruşuna kadar her şeyi çocuklar için bir merak unsuru oluyor. Bu yabancı tüm varoluşuyla bu sınırlı bütün içerisinde yeni bir oyunun unsuru haline geliyor, babanın hiçbir müdahalesinin kendi kurduğu oyun içerisinde peyda olan bu yeni oyuna engel olamayacağını hissediyoruz. Çocuklar ve Christina arasında pazarlıklara şahit oluyoruz; kendi cinsel arzularını tatmin etmeleri karşılığında çocuklara hediyeler veriyor. Sınırlar dar oldukça dışarısı daha merak edilir hale geliyor ve başka bir dünyanın varlığına dair duvardaki çatlaktan incecik bir ışık sızınca artık geri dönüşü olmuyor.

Çatlağın büyüyüşünü isyankâr kahramanımızın VHS kasetlerden gizlice izlediği filmlerde karşılaştığı yabancı yaşamları taklit ettiği sahnelerde çok vurucu bir şekilde izliyoruz. ***Jaws*** (Steven Spielberg, 1975), ***Rocky IV*** (Sylveseer Stallone, 1985), ***Flashdance*** (Adrian Lyne, 1983) gibi çok popüler filmlerin tercih edilmesini, bu durumun hepimiz için çok görünür olmasının istendiğinin bir işareti olarak kabul edebiliriz. Çocukların rutin havuz egzersizleri sırasında ortanca kardeş diğer kardeşlerine havuzda bir köpekbalığı olduğunu söyler, bir aile kutlamasında rutinin dışına çıkarak ***Flashdance***'ın çok bilindik dans figürlerini sergiler. Tüm bunlar arasında belki de en etkileyicisi iki kız kardeş arasında geçen şu diyalogdur:

> **Büyük kız kardeş**: Bana Bruce demeni istiyorum.
>
> **Küçük kız kardeş**: Bruce da ne?
>
> **Büyük kız kardeş**: Bir isim, Bruce deyince bakacağım.
>
> **Küçük kız kardeş**: Ben de bir isim istiyorum.
>
> **Büyük kız kardeş**: Seç bir tane.
>
> **Küçük kız kardeş**: Bana 'belkemiği' de (Lanthimos 2009, 01:09:56-01:10:18).

Bu diyalog bize sadece çocukların bir isim sahibi olmak istediklerini değil, insanların kendilerine ait isimlerinin olduğu bir dünyadan haberleri olmadığını da

göstermesi anlamında oldukça vurucudur. Tuzluğa telefon denilen, evin sınırlarının dışına arabasız çıkmanın imkânsız olduğu, annelerin aileye köpek doğurabildiği bir dünyadan ***Rocky***'nin dünyasına bakmak da en azından ***Köpek Dişi***'ni izlerken gördüklerimiz kadar "tuhaf" olsa gerek. Anlamları her açıdan farklı olan dünyalar arasında nasıl iletişim kurulabileceği sorusu bu çalışmanın kapsamının dışında kalan oldukça önemli felsefi bir problem. En azından **Wittgenstein** özelinde bu sorunun bir yanıtının olduğunu belirtmek isterim. **Wittgenstein** insanlar arası ortaklığa özel bir vurgu yapar. Birçok farklı yaşam biçimine imkân tanıyan çoğulcu bir felsefe inşa ederken yaşamın ancak bir tane *insan biçimi* olduğunu söyler. Başka bir ifadeyle, insan insana dair olana tamamen yabancı olamaz. Ortak insani davranış şekli kendisi aracılığıyla yabancı bir dili yorumladığımız referans noktası işlevi görür (*FS*, 206). Dolayısıyla çocukların Christina'yla karşılaşmaları da ***Rocky***'le karşılaşmaları da yabancı birer yaşam biçimiyle karşılaşmaları anlamında "tuhaf" birer deneyimdir ancak ortak bir insan yaşam biçimini paylaştıkları için temas edilemeyecek ya da anlamlandırılamayacak kadar yabancı değildir.

Filmin sonuna geldiğimizde duvardaki çatlağın, kurallarla örülmüş dünyanın sınırlarını ortanca kardeş için görünür kıldığını izleriz. Kahramanımız bir aynanın karşısında köpek dişini kırar ve ardından arabanın bagajına saklanır. En son sahnede arabanın evin dışına çıktığını ve babanın rutininde olduğu gibi fabrikaya gittiğini izleriz. Bir açıdan kurallar hala işlemektedir, çocuk evden köpek dişi düştüğünde ayrılmaktadır ve yine kuralın söylediği gibi bunu arabayla yapmıştır. Ancak tüm bunları kendi arzusu ve merakıyla yapar, bunları yapabilmesindeki motivasyon duvardaki çatlağın ona başka bir dünyanın mümkün olduğuna dair bir inanç kazandırmış olmasıdır. Bu sebeple, uyduğu son kurallar duvarların içeriden yıkılışı olarak değerlendirilebilir. Burada altı çizilmesi gereken bir diğer husus da kahramanımızı dışarı taşıyan motivasyonun başka bir dünyaya karşı duyduğu arzu olmadığıdır. Çocuğu evden çıkaran yaşadığı dünyaya duyduğu nefret ya da başka bir dünyaya duyduğu arzudan ziyade, kendine hakikat olarak sunulan dünyanın hakiki olmadığını fark etmesidir. Belki de bu yüzden film, çocuğun evin dışına çıkışından sonrasını anlatmaz, çocuğun arabanın bagajında kendine çizilen sınırın ötesine geçmesiyle film biter.

Sonuç

Kahramanımız, **Wittgenstein**'ın tabiriyle kendini sürekli tekrar etmek suretiyle bizi hapseden bir resmin dışına çıkmış olur. **Wittgenstein** bu durumu (*FS*, 309)'daki meşhur sinek hokkası (*flienglass*) metaforuyla anlatır. Sinek hokkası sinekleri yakalamak için kullanılan dar ağızlı saydam cam bir şişedir. Sinek, şişedeki tatlı sıvının peşinden şişeye girer ancak şişe saydam olduğu için şişenin içerisinden baktığında şişenin ağzını bulamaz, sürekli şişenin kendisi için görünmez olan sınırlarına çarpar durur. Şişedeki sineğin dünyası şişeden ibarettir, ötesini bilmez. Tıpkı **Hayâlî**'nin beytindeki gibi; "Ol mahiler ki derya içredir deryayı bilmezler".

Wittgenstein buradaki sorunu dilin mantığının yanlış anlaşılmasında görür. Dili sanki dünyanın bir resmiymiş gibi sunan bu hatalı mantık dilin gerçeğin bir temsili olduğu fikrine dayanır. **Stanley Cavell**, **Wittgenstein**'ın deşifre ettiğini düşündüğü bu kabulü "transandantal bir yanılsama" olarak tanımlar (Cavell 1999, 239). **Wittgenstein** bu yanılgıdan kurtulmanın yolu olarak felsefeyi gösterir, felsefedeki hedefi sineğe sinek hokkasından çıkış yolunu göstermektir (*FS*, 309). Bunun için felsefenin yapacağı şey ise mevcut yanılsamanın karşısına bir doğru koymak değil, sadece olanı olduğu gibi görmeye olanak verecek, her şeyi olduğu gibi bırakacak bir bakış açısı sunmaktır (*FS*, 124). **Wittgenstein** için, olan her şey gözümüzün önündedir, tüm bunların ardında gördüklerimize anlam veren bir hakikat olduğunu iddia etmek gözümüzün önündekileri bir *iddia*nın kılıfına

sokmaya çalışmaktan başka bir şey değildir. **Wittgenstein** felsefenin bu işlevini bir nevi *terapi* olarak tanımlar (*FS*, 133). Otonom dil iddiası, dilin resmi olduğu her türlü hakikat iddiasına karşı tedbiri salık veren bir terapi olarak iş görür. Ancak bu terapi tıpkı filmdeki gibi, daha iyi bir hayatı amaçlayan türde bir terapi değildir. Tıpkı kahramanımızı aştığı sınırların ötesinde neler beklediğini bilmiyor olmamızdaki gibi bu terapi de sonrasına dair bir şey vaat etmez, bu terapinin de temel motivasyonu mevcuda ilişkin bir sağaltmadır. Hatta, sınırları belli bir dünyanın dışına çıkmanın belirsizlikle çok yakından akraba olan huzursuzluğu çağırdığını dahi söyleyebiliriz. Tabii burada, **Wittgenstein**'ın yaşamdan önce gelen her türlü kabulü dışarıda bırakmayı salık veren terapi önerisinin, filmdeki gibi bir dünya resminin sınırlarını aşmaya tekabül eden tekil bir terapiden daha geniş kapsamlı bir öneri olduğunu belirtmek gerekiyor.

Son olarak ***Köpek Dişi***'nde sineğe sinek hokkasından çıkış yolunu gösterenin ne olduğunun altını bir daha çizmek isterim. Filmde bu açıdan en vurgulu figür Christina karakteri ile vücut bulan "yabancı"ydı. Mevcut dünya resminin sınırlarına sığmayan "yabancı", bu dünyanın sınırlarını ihlal edeceği kaygısıyla düşmanlaştırılıyordu çünkü mevcudun içinde bir anomali işlevi görüyordu. Anomalileri bu dünyanın kalıbına sokmak, bu dünyanın kalıbında görülebileceği bir geleceğe öteleyerek görmezden gelmek ve çoğu zaman bastırmak mümkün ama ortadan kaldırmak pek mümkün görünmüyor. Burada yine **Wittgensteincı** bir temanın durumu anlamak açısından işlevsel olduğunu düşünüyorum, o da yaşamın dünya resimlerimizden önce gelmesidir. **Wittgenstein** yaşam biçiminin tüm bu dünya resimlerinden, kendi tabiriyle dil oyunlarından önce geldiğini söyler ve bir sürü farklı yaşam biçimi son kertede "yaşamın insan biçimi" dediği insana has bir ortaklıkta birleşir. Dolayısıyla hiçbir yabancının aslında o kadar da yabancı olmaması gibi tüm yabancıları dışarıda bırakacak bir sınır da çok mümkün değil. Yani, Christina'nın hayaleti "huzur" bozmaya devam edecek gibi görünüyor.

Kaynakça

Cavell, Stanley. 1999. The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy. New York: Oxford University Press.

Lanthimos, Yorgos. dir. 2009. ***Köpek Dişi***. Feelgood Entertainment.

Lanthimos, Yorgos. 2010. 'Rumpus Interview with Yorgos Lanthimos, Director of Dogtooth'. The Rumpus. 25 June 2010. [bağlantı]

Marmatakis, Vasili. 2019. 'Meet the Artist behind Yorgos Lanthimos's Uniquely Intriguing Film Posters'. Dazed. 4 January 2019. [bağlantı]

Morkoç, Umut. 2016. 'Geç Dönem Wittgenstein Felsefesinde Gramer Kavramı ve Dilin Otonomisi'. Kilikya Felsefe Dergisi, no. 2, 93–111.

Özdoyran, Güven. 2019. 'Köpek Dişi Ya Da "Mülklerin En Tehlikelisi" Olarak Dil'. SineFilozofi, May, 605–22. [bağlantı]

Papanikoláou, Dimīitris. 2023. Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Tüysüz, Dilan. 2021. 'Mağduriyetin Sineması: Yunan Yeni Dalgası Üzerine Bir İnceleme'. Selçuk İletişim 14 (2): 805–31. [bağlantı]

Tyrer, Ben. 2017. '"This Tongue Is Not My Own": Dogtooth, Phobia and the Paternal Metaphor'. In Contemporary Greek Film Cultures from 1990 to the Present, ed. Tonia Kazakopoulou and Mikela Fotiou, 101–29. Peter Lang UK. [bağlantı]

Wittgenstein, Ludwig. 2005, Tractatus Logico-Philosophicus, çev. Oruç Aruoba, İstanbul: Metis Yay.

Wittgenstein, Ludwig. 2007, Felsefi Soruşturmalar, çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis Yayınları.

Yazıcı, Esra. 2019. 'Yunan Sinemasında Yeni Dalga ve Yorgos Lanthimos'. Yüksek Lisans Tezi, Yayınlanmamış: Marmara Üniversitesi.