

BİR KARŞILAŞMANIN ANATOMİSİ: *MÜKEMMEL GÜNLER*

S. Kıvanç Türkgeldi

Wenders'in sinemasını her zaman büyük bir ilgiyle takip ettim. *Paris, Texas* (1984) belki de film hafızamdaki en özel deneyimlerden biri olabilir. Her izlendiğinde farklı bir etki bırakmış ve her seferinde farklı bir bağlamda yeni anlamlar bulabildiğim bir film olmuştur. Bu anlamda ismini anabileceğim bir diğer film de *Berlin Üzerindeki Gökyüzü* (1987). Onun filmlerindeki örtük varoluş meseleleri beni hep derinden etkiledi. Bu sebeple olsa gerek farklı bir dikkat ve konsantrasyon ile izliyorum **Wenders**'in yapıtlarını.

2024'ün sonbaharında, yine **Wenders**'in sinemasıyla sıradışı bir deneyime açıldım. Hayatımın görece zorlu bir eşiğinde, içimde birbirine dolanmış düşünceler ve duygularla baş etmeye çalışırken *Mükemmel Günler* (Perfect Days) ile yolum kesişti. Bu kesişmeye bir tür “karşılaşma” diyorum - çünkü yalnızca bir film izlemek değildi bu. **Spinoza**'nın sözünü ettiği türden bir temastı... “Karşılaşma” bir kavram olarak **Spinoza**'nın ontolojisinde kritik bir yere sahip. **Spinoza**'nın felsefesinde bedenler birbiri ile etkileşim halindedir. Bir beden bir başka bedenle karşılaştığında onun var olma kuvvetini arttırıyorsa bu karşılaşmadan “neşe” doğar. Ancak burada “beden” kavramının sadece biyolojik bir organizmaya gönderme yapmaz. **Spinoza**'nın içkin felsefesinde tözün farklı ifadeleri, yani modusları vardır. Moduslar uzamsal ya da düşünsel düzlemde var olabilir. Bedenler ise bu ifadelerin uzamsal düzlemde olan kısmına karşılık gelir. Fiziksel olarak vardırırlar. *Mükemmel Günler* ile benim bedenim arasındaki karşılaşmanın tam da **Spinoza**'nın ifade ettiği anlamda bir neşeye sebep olduğunu söylemeye çalışacağım aslında. O halde sorum şu: Bir film, gerçekten de var olma kudretimizi artırabilir mi? Bu yazı, bu soruya verdiğim cevabın izini sürüyor.

Aslında filmle yolumun kesişmesi daha önceye uzanıyor. Bir festival gösterimi için, *Mükemmel Günler*'den kısa bir fragman hazırlamam istenmişti. Henüz filmi

izlememiştim; ama “nasıl olsa bir vakit bulur, izlerim” özgüveniyle bu işi kabul etmiştim. Ancak şimdi zihnimin dağınık, içimin bunaltılı olduğu bir dönemdeydim; montaj ekranını görmek bile istemediğim günlerden biriydi. Fakat eldeki işi bir an önce bitirme telaşıyla, henüz tanımadığım bir hikâyeye dair sezgilerime güvenerek bir kurgu çıkarmak zorunda kaldım.

İşin kendisi zorluk bakımından göz korkutucu değildi. Fakat Ağustos’un yakıcı sıcağında, elimi bile kıpırdatmak istemezken fragman hazırlama fikri beni boğuyordu. **Mükemmel Günler**, o günlerde elimdeki birkaç filmde ilkiydi - ve ne yazık ki, diğerlerinin aksine onu henüz izlememiştim. Açıkçası pek film izleyişim de yoktu. Nihayet -ve filmi de izlemeden- kesip biçme işine koyuldum. Kaynak monitöründe hızlı bir tarama yaparken, kesmeye uygun güçlü planlar arıyordum. Sürekli arabasıyla caddelerde dolaşan, umumi tuvaletleri temizleyen, bisiklet süren, mor ışık altında çiçeklerini sulayan bir adamın görüntüleri dışında elimde pek bir şey yok gibiydi. O gün fragmanı, neredeyse bütünüyle görsel estetiğin rehberliğinde tamamladım. Hikâyenin nabzını değil, imgelerin ritmini izledim. İş teslim ettikten sonra, filmi en kısa sürede izlemem gerektiğini hissederek, listemin üst sıralarına taşıdım.

Bundan birkaç hafta sonra nihayet filmi izleme fırsatı buldum. **Mükemmel Günler**, Hirayama’nın on iki gününü ve bu günlerin içindeki rutin hâlleri odağına alıyordu. Film, eksiltmelerle örölmüş bir akış içinde, Hirayama’nın gündelik yaşamını sergilerken yüzeyde lineer bir yapıya sahipmiş gibi görünse de ne bir doruk noktasına ulaşmayı hedefliyordu ne de çözüm bekleyen bir çatışmanın beklentisini kuruyordu.

Çatışma, doğası gereği ilerleme fikrini ve karşıtlıkların çarpışmasını içerir. Oysa Hirayama’nın hikâyesinde on iki sıradan gün, yalnızca küçük sapmalarla 125 dakikaya yayılmıştı. Bu süre, Hirayama’nın tekrar eden günlük ritüelleriyle biçimleniyor, filmsel zaman ise ufak değişikliklerle dalgalanan bir ritimde ilerliyordu. Her günü uyuma - rüya - uyanma sahneleriyle birbirine bağlayan ardışık yapı, yüzeyde bir ilerleyiş hissi yaratsa da filmin asıl gücü bu döngüsellikte ve rutinin kendisinde saklıydı. Rüya sahnelerinin, Hirayama’nın günlük deneyimlerinden, o günlerde üzerinde iz bırakan anlardan süzöldüğünü ise ancak sonraları - bu sahnelere özel bir dikkatle yeniden baktığımda - fark ettim. Geleneksel anlatının olmazsa olmazları olan gerilim, çatışma ve dönüşüm, bu filmde yerini tekrar eden ritimlere, adeta bir meditasyonun akışına bırakmıştı. Her

bir günü bir sekans gibi düşünürsek; bu sekanslar boyunca Hirayama'nın hem özel hem de kamusal yaşamına dair küçük ayrıntılar beliriyor ve bu ayrıntılar, onu adım adım tanımamızı sağlıyordu. Tekrarlayan her gün, Hirayama'nın evinin kapısından gülümseyerek çıkışıyla başlıyor, döngüsel yapının ritmine bir halka daha ekleniyordu. Zaten filmin başlığındaki “günler” sözcüğü de bunu vurgular gibiydi. Film, belirli bir olayı paranteze almıyor, yaşamın içinden bir kesiti - tekrarlardan ve yinelemelerden oluşan bir döngü olarak - işaretliyordu. Bu akış, süreklilik duygusunu bir ritim aracılığıyla kuruyordu.

Yvette Biro, Ozu sinemasında her günkü yaşamın sıradanlıklarının yeniden yaşanmasını, aile ziyaretlerini, erkek erkeğe içmelerin bitimsiz tekrarını, **Kierkegaard**'ın “yenileme” kavramı ile ilişkilendiriyordu bir metninde (2011: 148). Sıkı bir **Ozu** hayranı olan **Wenders**'ın **Mükemmel Günler**'i için de benzer bir ilişki kurulabilir mi yenileme kavramıyla? Elbette bu soruyu başka sorular izliyor: Hirayama'nın hayatı, tercihleri, zevkleri ve tepkileri bize neyi göstermeye çalışıyor olabilir? Filmin - en azından bende - bıraktığı, “terapötik” olduğunu düşündüğüm etkinin kaynağı ne olabilir? Bu soruların cevabı, yazının en başındaki temel soruya da ışık tutacaktır: **Mükemmel Günler** gibi bir film, gerçekten var olma kudretimizi arttırabilir mi?

Filmin döngüsellliğini ilişkilendireceğim ilk izlek, onun tekrar ve yinelemeye dayanan estetik formu olacak. Döngüsellğin, bu filmde bir biçimsel seçim olarak karşımıza çıkması rastlantısal değil. Şimdilik bu kadarını söyleyerek, döngüsellik ve yineleme fikrini felsefi bir zemin üzerinden tartışmaya başlayalım.

Yineleme ve Döngüsellik

Yineleme, kelime anlamıyla bir şeyin kendisine benzeyen biçim ve içerikte zaman içinde yeniden ortaya çıkması olarak tanımlanabilir. Ancak estetik ve felsefi bağlamda yineleme, bu tanımın ötesine geçerek çok katmanlı bir anlama ulaşır. Öncelikle estetik anlamına odaklanalım.

Sanatta yinelemenin belirgin formlarından biri klasik müzikte karşımıza çıkar. Klasik müzikte “tema ile varyasyonlar” (İtalyanca: *tema con variazione*) olarak bilinen formda, bir tema sunulur ve bu tema çeşitli varyasyonlarla dönüştürülerek geliştirilir. Bu yapısal formda eser, tanımlayıcı bir ana tema ile başlar. Temanın özgün melodik yapısı, ritmi ya da armonisi her bir varyasyonda süslemeler, ritmik

oynamalar, armonik değişiklikler, çok seslilik gibi tekniklerle yeniden şekillenir. Bazen orkestrasyonda ya da enstrümanların dağılımında yapılan değişiklikler de bu dönüşüme katkı sağlar. Eser, kimi zaman güçlü bir finalle sona ererken kimi zaman da temanın sade bir tekrarına dönerek döngüsünü tamamlar. Bu biçimsel yaklaşım, yapının temelini koruyarak anlatımı çeşitlendirir ve derinleştirir.

Mükemmel Günler'in kompozisyonunu da bu forma benzetmek mümkündür. Filmin kahramanı Hirayama'nın günlük rutini, sabah uyanmaktan gece uykuya geçişe kadar belirli bir iskelet içinde ilerler: uyanır, işe gider, çalışır, eve döner, bisiklete biner, hamama gider, yemek yer, kitap okur ve uyur. Rüya sekansları bu günleri birbirinden ayıran, yeni bir döngüyü başlatan eşiklerdir. Bu yapı, filmin temasal iskeleti gibidir. Ancak bu tekrarlar birebir aynı değildir. Günlük akışa kimi zaman yeni insanlar girer, kimi zaman küçük jestler ya da ritmi bozan detaylar... Rüyalar da bu sapmalara göre şekillenir. Her bir rüya, o gün yaşanan deneyimlerin bir yankısı, bir gölgesi gibidir. Bu farklılıkları varyasyonlar olarak düşünebiliriz. Film, yapı olarak tekrarlarla ilerlese de hiçbir gün bir diğerrinin kopyası değildir.

Filmin sonunda Hirayama, platonik bir ilgi duyduğu kadının sevgilisi olduğunu düşündüğü adamla tesadüfen karşılaşır ve onun kadının eski eşi olduğunu, şimdi kanser sebebiyle az bir zamanının kaldığını öğrenir. Aralarındaki ilginç sorudan¹ hareketle ufak bir gölge oyunu oynarlar. Eğer mutlaka bir doruk noktası arıyor olsaydım - bu sorunun filmin ardındaki düşünceyi özetlediğini düşünerek - filmin tekrarlarla ilerleyen yapısının, güçlü finalinin burası olduğunu söyleyebilirdim.

Ertesi sabah Hirayama yine uyanır, arabasına biner ve işe gider. Filmin kapanışı, **Nina Simone**'ın "Feeling Good" şarkısıyla ve Hirayama'nın gülümsemesiyle yapılır. Şarkının sözleri hem Hirayama'nın yaşamına hem de filmin düşüncesine dair ipuçları taşır. Aynı döngü, her gün farklı bir anlam, farklı bir ruh haliyle yeniden başlar:

It's a new dawn, it's a new day
It's a new life for me, yeah
It's a new dawn, it's a new day
It's a new life for me, ooh
And I'm feeling good

¹ "Gölgeler üst üste geldiğinde daha karanlık olur mu?"



Filmde tema ve varyasyonlar aracılığıyla kurulan döngüsel yapı, sonunda **Nina Simone**'ın sözleriyle tamamlanan bir finale ulaşır. **Mükemmel Günler**'in bu kompozisyonu, kendi hayatlarımıza dair bazı imgeleri sezgisel olarak görmemize, belki de tanımamıza olanak tanır. Peki, bu hissin ardındaki düşünsel arka plan nedir? Bu noktada estetik bir biçim olarak yinelemenin ötesine geçip, felsefi bir mesele olarak **Kierkegaard**'ın *yineleme* düşüncesine yönelebiliriz. Antik ve modern felsefeyi birbirinden ayıran önemli eşiklerden biri belki de tam da bu *yineleme* kavramında yatar.

Kierkegaard modern felsefenin soyut sistemlerine karşı bireyin varoluşunu merkeze alan yeni bir kategori ihtiyacını vurgulamıştır (Yaman, 2018: 506). Onun yaklaşımında “yineleme” yalnızca teorik bir kavram değil, aynı zamanda bir bilinç tarzı, bir varoluş biçimidir (Carlisle, 2005). **Kierkegaard**'ın *Gjentagelsen* (Yineleme) olarak adlandırdığı bu kavram, **Platon**'un *anamnesis* (hatırlama) düşüncesinden radikal biçimde ayrılır. Platoncu hatırlama, geçmişte var olduğu varsayılan ezeli ve değişmez hakikatlerin zihinde yeniden canlanması anlamına gelir. Bu anlayışta hakikat, bireyden bağımsız ve zamandışı bir düzlemde yer alır; birey, bu hakikate ancak hatırlama yoluyla erişebilir. **Kierkegaard** ise hakikati böyle sabit bir düzlemde değil, bireyin öznelliğinde, zaman içindeki oluş sürecinde arar. Ona göre yineleme geçmişin bir tekrarından ziyade onun yaratıcı biçimde yeniden kurulmasıdır. Bu bakış açısıyla *yineleme*, geleceğe yönelik bir hareket halidir; bireyin deneyimlerinden doğan anlamları yeniden şekillendirme ve varoluşunu onaylama biçimidir. **Kierkegaard** için yineleme, bir geri dönüş değil, dönerek ilerleyen bir oluş sürecidir. Bu haliyle, Platonik statikliğin karşısında, varoluşun dinamikliğini ve özgürleşme potansiyelini savunur.

Platon'a göre İyî'ye doğru “hatırlama” yoluyla ilerleriz. Durağan bir “geçmiş sonsuzlukta” zaten var olan bir anlam kaynağıyla, Sokratik sorgulama yoluyla hafızamızda erişilebilir hale gelen bir İyî'yle temas ederek ilerleriz. Buna karşılık **Kierkegaard**, sabit sonlulukların değil, açık olasılıkların Tanrısına ya da İyisine doğru ileriye doğru bir hareket önerir. Yineleme, yalnızca kişinin daha önce sahip olduğu - şimdi gürültü ve gevezelikten arınmış (kısmen böyle olsa da) - aşına olduğu yaşamın bağışlanması değildir. Aynı zamanda, paradoksal olarak, yeni ve şaşırtıcı bir anlamın teslimidir (Mooney, 1998: 287).

Yineleme kişinin sabit bir gerçeğe ulaşmasından ziyade, her defasında yeni ve özgün anlamlar üretmesini olanaklı kılar. Böylece yineleme, geçmişî tekrarlananın ötesinde, bireyin varoluşsal özgürlüğüne doğru yaptığı bir yolculuk olarak belirir. Yani burada statik bir hakikat görüşünün yerini dinamik, hareket halinde, değişebilen bireyin varoluşu ile zamansallığını çerçevenin içine dahil eden öznellikten söz edilebilir. **Kierkegaard**'ın “yineleme” kavrayışı, geçmişte var olanı yeniden - aktüelleştirme, yeniden var etme, onu “geleceğe” taşıma ya da “yeniden” gerçek kılma eylemidir (Carlisle, 2005). Dolayısıyla “yineleme”, zamanın ileriye doğru bir hareketini ve özellikle varoluşsal bir katılımı ifade eder.

Mükemmel Günler'in sessiz kahramanı Hirayama, **Kierkegaard**'ın “yineleme” kavramı üzerinden okunabilecek varoluşsal bir duruş sergiler. Her sabah, büyük bir titizlikle tekrarlanan ritüeller zinciriyle başlar: uyanır, çiçeklerini sular, bedenini arındırır, iş üniformasını giyer, makinadan kahvesini alır, müziğini açar ve yola koyulur. Bu steril ritüellerin ardından gelen işinin - Tokyo'nun umumi tuvaletlerini temizlemenin - tam bir zıtlık içerdiği söylenebilir.

Modern metropolde bir tuvalet ve onun temizleyicisi ne anlama gelir? Gündelik yaşamın görünmezleştirdiği ama onsuz da sürdürülemeyen bir emek biçimidir bu. Tuvalet temizleyenlerin varlığı bilinir; ama aynı anda görmezden gelinir. Eksiklikleri ise anında hissedilir, sorumlusu aranır. Herkes temiz bir tuvalet ister, ama kimse kendisini onu temizleyen kişi olarak tahayyül etmez. Çünkü umumi tuvaletler, yalnızca bedensel ihtiyaçların giderildiği yerler olarak görülür; oysa bu alanların hijyenini sağlamak, görünmez emeğin en saf hâllerinden biridir. Hirayama'nın tekrarlayan eylemleri, bu görünmeyen emeği hem görünür hem de anlamlı kılar. Her gün aynı gibi görünen bu yaşam, aslında sessiz bir direnç, bir varoluş biçimidir. Çünkü Hirayama kirlenmenin kaçınılmaz olduğu bir alanda temizlikle meşgul olur. **Kierkegaard**, bireyin varoluşsal yolculuğunu üç aşamada

düşünür: estetik, etik ve dini aşama. Estetik aşama haz ve anlık deneyimle; etik aşama ise sorumluluk, süreklilik ve anlam arayışıyla ilgilidir. Hirayama'nın eylemleri, bu bağlamda estetik olandan çok etik aşamaya tekabül eder. Onun her gün tekrar ettiği sade ritüeller, görünmeyen ama gerekli bir emeği üstlenmesi, dışarıdan sıradan görünen yaşamını bilinçli bir kararlılıkla sürdürmesi, **Kierkegaard**'ın "etik varoluş" dediği biçime karşılık gelir. Bu eylemler ne haz arayışına ne de anlamsızlığa teslimdir; tersine, kendi içinde bir anlam ve sorumluluk taşır.

Hirayama'nın neden bu işi yaptığına dair fazla fikrimiz yoktur. Ablası ile karşılaşmasında ailevi (hatta belki de babası ile ilgili) bir meseleden dolayı bir şeyleri reddettiğini ve bu hayatı seçtiğini sezebiliriz. Bunun altında belki bir dışlanma ya da sosyal izolasyon, daha genel anlamda bir onur meselesi olabileceği akla gelir. Ancak film Hirayama'nın geçmişi ile ilgili bunun dışında hiçbir ipucu vermez. Hirayama geçmişinde değil yineleme içerisinde bulunduğu huzurla anlaşılabilir. O'nun hayata karşı tavrını her gün işini icra edişinde görmek mümkündür. O hiç durmadan ve aksatmadan hassas bir sorumlulukla işini yapar. Daha o temizliğini yaparken birileri tuvalete girer. O temizledikçe sürekli birileri mecburen de olsa kirletir. O ise tekrar temizler. Tuvaletin sürekli kirlenip temizlenmesi doğası gereğidir; bu durum ne ajite edilmek istenir ne de dramatize edilir. Sadece burada dikkat çekmek istediğim nokta, kahramanın varoluşçuluğun iki temel eğiliminden birini (olumsuzlayıcı-olumlayıcı) bilinçli bir şekilde tercih ediyor olmasıdır.

İlk eğilime örnek **Camus**'nün Sisifos metaforudur. Hirayama'nın her gün pislendiği tuvaletleri tekrar tekrar temizlemesinde hissettiği şey Sisifos'un "cezasına" karşı hissettiği anlamsızlık ve absürtlük müdür? Yoksa daha çok varoluşçu psikoterapinin kurucularından **Victor Frankl**'ın yaşamı olumlayan ve ona "evet" diyen varoluşçuluğu mudur? **Frankl**'a göre (2022) insan öne sürdüğü, seçimlerin sorumluluğunu alabilme ve bunun huzuruyla yaşamın iniş ve çıkışlarına katlanacak anlamı ve gücü bulabilmeye muktedirdir. Öyle ki ıstırapın ve çilenin içinde de insan bir anlam bulabilir. Bu, çileyi kutsayan bir anlayıştan ziyade, deneyime yüklenen anlamın dönüştürücü gücünü vurgular. Daha ziyade yaşanan her deneyimin, şayet insanın varoluşunda anlamlı bir noktaya tekabül ediyorsa - ki bu anlam tamamen öznedir - o deneyimin yaşanmaya değer olduğudur. Hirayama için anlamın yineleme ile tekrar ve tekrar üretildiği kabullenme ve bunun getirdiği

Kierkegaard'cı bir huzur mu vardır? Karakterin eylemleri, bana göre, filmde daha olumsuzlayıcı bir varoluşçuluğun ifadesi olarak okunabilir. Kimsenin onu görmeyişinin aksine onun farkındalığı herkesten daha yüksektir. Bu tezatlık hayli ilginçtir. Belki de kimse Hirayama'nın yerinde olmak istemez. Ama onu fark etmeyerek hatta yokmuş gibi yaparak geçip giden huzursuz ve anksiyetik ruhların aksine Hirayama herkesten daha huzurlu ve dingin gözükür. Onun işini her gün tekrar ve tekrar yapışında umutsuzluk ve hezeyan değil tam aksine farkındalık, sorumluluk ve huzur vardır. Dolayısıyla, onun tuvalet temizleme eylemi Sisifos'un kayayı boşuna yukarı itmesinden çok farklıdır. Nasıl anlamlandırdığını ifade etmese de filmde o anlamın yarattığı huzura tanık oluruz.

Frankl, Auschwitz toplama kampında insanların ıstırap içindeyken bile bir anlam kaynağı bulabileceklerini söyler. Hirayama'nın yaşamında her ne kadar böyle belirgin bir ıstırap görmesek de onun hayatı büyük hedefler veya toplumsal başarılarla motive olan bir "yükselme ve gelişme" anlatısıyla bezeli de değildir. Onun yaşamı, büyük anlatıların değil; gündelik eylemlerin taşıdığı anlamla tanımlanabilir. Her ne kadar filmde açıkça belirtilmese de onun geçmişte bir şeylerden vazgeçtiği ya da bir kayıpla karşılaştığı tahmin edilebilir. Ancak Hirayama geçmişle meşgul olmaz. Daha çok varoluşunu şu anın içinde anlamlı hale getirmeye çabalar. **Frankl**, "Bir insandan her şey alınabilir ama tek bir şey hariç: Belirli bir duruma karşı tavrını seçme özgürlüğü" der. Yani insan başına gelen olayları değiştiremese bile, bunlara karşı takındığı tutumu değiştirebilir. Bu bağlamda, **Kierkegaard**'ın "yineleme" sevgisine benzer, ona özgü bir huzur barındırır eylemlerinde ve böylece Hirayama sanki geçmişle geleceği, anın güvenliğinde buluşturur. **Kierkegaard** şu şekilde ifade ediyor bunu:

Aslında tekerrürün sevgisi mutlu olan tek sevgidir. Hatırlamanın sevgisinde olduğu gibi, umudun huzursuzluğu, keşfetmenin tedirgin maceraperestliği yoktur tekerrürün sevgisinde. Ama hatırlamanın mutsuzluğu da yoktur onda – anın keyifli güvenliğine sahiptir o. (2014: 14)

Başa dönersek, *hatırlama* ile *yineleme* arasındaki farkı şöyle özetlemek mümkündür: "Hatırlama", hakikati zamandan bağımsız, yani önceden var olmuş ve sonsuz bir veri olarak kavrarken; "yineleme", hakikati zamanın akışı içinde gerçekleşen bir "oluş" ya da "hareket" olarak kavrar. Geleneksel felsefenin temel kabullerinden biri olan düşünce ile varlık birliği, insanı sabit bir varlık olarak konumlandırır (Yaman, 2018: 506). Oysa **Kierkegaard**'ın önerdiği, oluş ve

harekete dayalı bir ontoloji, statik bir hakikat anlayışı yerine, öznel olarak tekrar ve tekrar inşa edilen bir anlam fikrine yakındır. “**Kierkegaard**’a göre benlik, var olan ile var olmayan arasında kalandır” (Yaman, 2018: 504). Bu bağlamda zaman, onun düşüncesinde hareketsiz ve aşkın bir idealar âlemi değil; insanın “oluş” sürecine içkin, canlı ve dinamik bir düzlemdir. *Yineleme*, işte bu dinamikte, bireyin hem kendini hem de dünyasını sürekli olarak yeniden kurduğu, canlandırdığı varoluşsal bir eylemdir (Carlisle, 2005). **Kierkegaard**, insanın sabit bir kimlikten sıyrılıp varlık ile yokluk arasında sürekli bir devinim hâlinde olduğunu vurgular (Yaman, 2018: 504). Dolayısıyla “yineleme”, yalnızca teorik bir kavram değil; varoluşu dönüştüren bir bilinç biçimi, bir yaşam pratiği olarak anlaşılmalıdır. Bu yaklaşım, Platoncu/Sokratik “hatırlama” fikrinden ayrılarak, hakikati aktüel, geleceğe açık, özgürleştirici ve varoluşsal bir çerçevede yeniden yorumlar. Tam da bu nedenle Hirayama, eylemlerinde bir varoluşçu kahraman olarak belirir. Onun dünyayla kurduğu ilişki, kendi mevcut gerçekliğini dışlamayan, aksine onu dönüştüren bir anlamlılık taşır. Öyle ki, yaşam artık onun için karmaşık değil, sade ve farkındalıkla örülmüş görünür. Geçmişine dair sezilen çatışmaların ardından, anlamı “şimdi”de bulmuş gibidir.

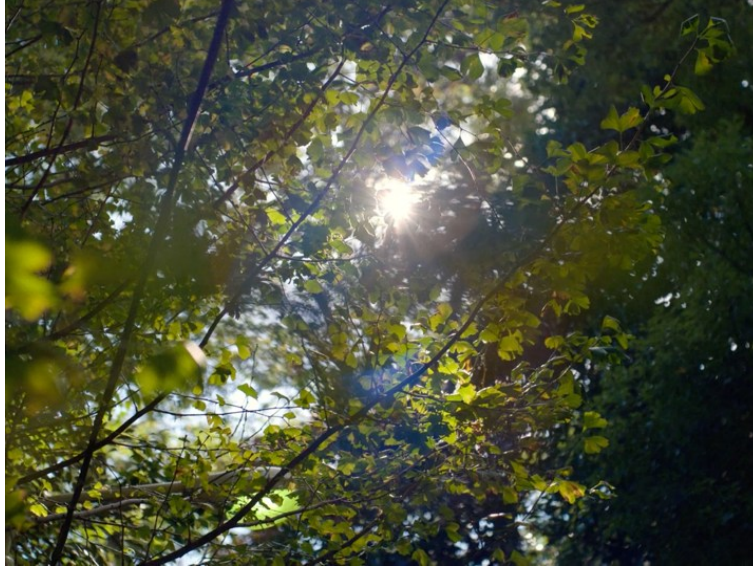
Komorebi: “Şimdi Şimdidir”

“*Şimdi şimdidir, sonra sonradır,*” diyor Hirayama yeğenine. Fazla konuşmazlar üzerine; bisiklet sürerken bir tekerleme gibi tekrar ederler bu cümleyi. Stoacı filozof **Marcus Aurelius** için de “şimdi” tek gerçekliktir. “Kimse geçmiş ve geleceği yitiremez,” der *Kendime Düşünceler*’de, “çünkü insan sahip olmadığı bir şeyi nasıl yitirebilir?” (2023: 47). Yitirilebilecek tek şey şimdidir; dolayısıyla insanın sahip olduğu yegâne zaman da odur. Film boyunca Hirayama sık sık ağaçların yaprakları arasından süzülen ışığa hayranlıkla bakar, gölgelerin titreşimini izler. Japonca’da bu ışık oyununa *Komorebi* deniyor. Hirayama bu ışığın ve yaprakların fotoğraflarını çeker durur. Peki onu böylesine etkileyen nedir? Komorebi, aslında bir daha aynı biçimde gerçekleşmeyecek olanın adıdır. Işığın ve yaprağın o eşsiz mikro hareketi, biricik ve tekrarlanamazdır - tıpkı şimdinin asli yapısı gibi.



Heidegger'e göre, aslında var olan tek zaman “şimdi”dir. Geçmiş, artık var olmayan bir şimdinin yankısıdır; gelecek ise henüz gerçekleşmemiş bir şimdinin imgesidir. Şimdi ise bu ikisi arasında kesintisizce akan bir geçiştir; tek dolaysız temas kurulabilen zamansal alan da budur. Geçmiş ve gelecek ancak bellek ve tahayyül aracılığıyla erişilebilirken, şimdi tüm bedensel duyumlarla bizi kuşatır. Filmde her şey şimdiye yerleşmiştir. Sadece rüyalarda geçmişe ya da geleceğe dair izler belirir, ancak onlar da görüldükleri anda “şimdi”ye dâhil olurlar. Artık olmayan şimdilere filmde yer yoktur. Hirayama'nın zihni gibi film de yalnızca “şimdi”dedir. Bu dikkat, onun fotoğraf merakına da sinmiştir. Süzülen ışığı kaydeder; sadece bir kez görülecek bir güzelliği. Çünkü her şey gibi estetik an da geçicidir.

Heidegger için *Dasein* ölüme doğrudur (2021); onun zamansal varlığının ve özgünlüğünün temelinde bu geçicilik vardır. Bazen bir yakının ölümü, bir hastalık ya da kırılğan bir beden deneyimi, bu geçiciliği hatırlatır. İnsan bir gün öleceğini bilir, ama bunu çoğu zaman unutmayı tercih eder. Oysa yaşam, tıpkı Komorebi gibi, bir daha yaşanmayacak bir ışık anıdır. Parıldar ve yok olur. Hirayama bu geçicilikle barışıktır. Onun için yaşam mutluluğa varılacak bir hedef değil, zaten şimdi'de açığa çıkan bir farkındalıktır. Mükemmelliği bekleyen bir gelecek yoktur; her şeyin anlamı, şimdiye gösterilen dikkatle belirir. Günleri mükemmel yapan şey, olaylar değil, onlara karşı takınılan tutumdur. Ve aslında, mesele mükemmellik de değildir. **Nabuo Suzuki**'nin tanımladığı gibi, *Wabi-Sabi*, eksik, geçici ve kusurlu olanın içindeki güzelliği görme biçimidir (2023: 33).



Belki de kusursuzluk arzusu, insanın faniliğini kabullenemeyişinden doğar. Bilinçdışı bir savunma mekanizmasıdır bu; ilk ayrılığa, doğuma, anne karnındaki bütüne duyulan özlemle şekillenir. Ama bu arzu, yaşamı bir saplantıya dönüştürür. Hirayama'nın dünyasında böyle bir saplantıya rastlanmaz. Ne hayatı kusursuzdur ne de onu öyle kılmak gibi bir amacı vardır. Modern yaşamın büyüleyici imgelerinden uzaktır. Ne var ki bir münzevi de değildir. Kitap okur, müzik dinler, hamama gider, bisiklet sürer, işini en iyi şekilde yapar. Kendi yalnızlığında anlam bulan biridir. Onun için mükemmel bir gün yoktur; sadece fark edilen anlar vardır. Kimsenin görmediği evsizi fark eder, ona selam verir. Yokluğunu da bir tek o hisseder belki. Aya'nın öpücüğünden sonra beklentiye kapılmaz, yalnızlığına hayıflanmaz. Eve döner, "Perfect Days" şarkısını açar ve rüyalara dalar. O anın içindeki güzelliği fark eder. Rutininde küçük bir kırılma, bir varyasyon yaşanır sadece. Büyük hikâyelerin peşinden koşmaz; küçük ve sahici anlar onun dünyasını kurar. Belki de sahilliğinin kaynağı tam da budur. Bu dikkat ve sadelik sayesinde modern toplumun anksiyetesinden, gösterişe dayalı kibirli varoluşundan kendini koruyabilir. Tam da bu yüzden Hirayama'nın yaşamı, bize varoluşun karmaşık formüllerle değil; küçük, sessiz ve fark edilmiş anlarla anlam kazandığını hatırlatır.

Erişmek ya da Erişememek: Bütün mesele gerçekten de bu mu?

Erişilebilirlik, neo-liberal ekonomik sistemin şekillendirdiği dijital kültürün ve belki de tam da bu yüzden, içinde yaşadığımız "bulut kapitalizmi"nin bir sonucu. Her şeye erişmek, ardından her an erişilebilir olmayı da beraberinde getirdi. Seçim

yapma özgürlüğü, toplum için bazı kolaylıklar sağlamış olabilir elbette. Artık istediğimiz müziği dinlemek ya da istediğimiz filmi izlemek için büyük zahmetlere katlanmıyoruz. Peki bu zahmetlerin ortadan kalkması, deneyimimizi gerçekten nasıl etkiledi?

Az olanın anlamlı olduğuna dair kişisel inancıma herkesin katılması gerekmez elbette. Ancak yine de sormadan edemiyorum: Bir şeyin çoğalması ve erişimin kolaylaşması, pratikte kolaylaştırıcı olsa da - ki bunu tümüyle reddetmek zor - deneyimi birkaç yönden aşındırmış olabilir mi?

Dijital çağ her şeyi erişilebilir kıldı ama bu, her şeye *gerçekten* eriştiğimiz anlamına gelmiyor. Tam aksine, bunca şeyin içinden birini seçmek, hiç olmadığı kadar zor artık. Bir albümü baştan sona dinlemek yerini, platformların devasa ve dağınık çalma listelerine bıraktı. Artık bir şeye “erişmek”, onun anlamına erişmekle aynı şey değil. Deneyimin hazzı yerini, hızlı ve kolay erişebilmenin hazzına bıraktı. **Han**’a göre: “Hayatı daha doyurucu hale getiren şey olayların toplam miktarı değil, sürem deneyimidir. Bir olayın diğerinin hemen ardından geldiği yerde, kalıcı hiçbir şey meydana gelmez” (Han, 2018: 45).

Deneyimin yoğunluğu, tam da bu bağlamda ele alınmalı. Bir şeylerin hem zihinde hem de elekte kalması giderek zorlaşıyor. Çeşitlilik ve erişim çağının belki de en büyük laneti, akılda kalabilmek. Çünkü kimsenin bir şeyi aklında tutacak kadar zamanı yok. Zaman, artık derin bir deneyime izin vermiyor.

Aralıklar kısaldığında olayların birbirini takip etme oranı da hızlanır. Olayların, bilginin ve imgelerin sıkıştırılması bulunmayı imkânsızlaştırır. İmgelerin dur durak tanımadan art arda gelmesi bulunan bir düşünmeye izin vermez. Retinaya sadece bir anlığına temas eden imgeler dikkati sürekli üzerinde tutamaz. Görsel uyaranlarını hızla boca ettikten sonra sönüp giderler. Vurgulu anlamıyla bilgi, deneyimden farklı olarak, enformasyon ve yaşantılar kalıcı veya derin bir etki bırakmaz (Han, 2018: 51).

Artık bu kadar seçenek içinde bir başkasıyla aynı filmi izleme veya aynı müziği dinlemiş olma şansı bile azalıyor. Üstelik her an izleyebileceğini veya dinleyebileceğini bilmek, bir filmin ya da müziğin arka planda, farkında bile olmadan akıp gitmesine neden oluyor. Bu, giderek deneyimin kendisine dair algımızı da dönüştürüyor. Algoritmalar ise bizi şaşırtabilecek, estetik eşiğimizi yerinden oynatabilecek şeylerle karşılaşmamızı daha da zorlaştırıyor. Eskiden bir albümdeki B yüzünde rastladığımız bir şarkı bizi şaşırtırdı. Şimdi algoritma bize

sadece daha fazlasını öneriyor; başka türde bir şey değil. Erişimin kolaylığının ve algoritmik platformların paradoksu tam da burada *sürprizin kaybı* olarak ortaya çıkıyor.

Tüm bunların ardında modern toplumun hız tutkusu yatıyor olabilir. Kentlinin varoluşunda, hep bir eksiklik ve yetişememe duygusu hüküm sürer. Hirayama'nın müziği platformlardan değil de kasetlerden dinlemesi, müzik dinleme uygulamalarından bihaber oluşu, onun yaşamla nasıl bir ilişki kurduğunu da işaret eder. Bu, kesinlikle bir cehalet ya da bilmezlik meselesi değil. Hirayama, kasetlerinin ekonomik değerinin farkında değildir. Daha doğrusu, bunu hiç umursamamıştır. Çünkü onun için nesneler, ekonomik değerleriyle değil, varoluşuna kattıkları anlamla ölçülür. Kasetler, o anlamı “sürem deneyimi” içinde kazanırlar. Bulut kapitalizminin sunduğu her an erişilebilir verilerden farklı olarak, bir kutusu, kitapçığı, somutluğu olan şeylerdir. Mekânda yer kaplarlar, başkasına verilebilir, bozulabilir, kaybolabilirler. Bir bakıma, nostaljik ritüeller gibi görünebilir bu durum. Peki ya gerçekten “zaman” kazandıran bu yeni olanaklar, hayatlarımızı daha dolu ve doygun bir deneyime mi dönüştürdü? Yoksa dikkatin giderek dağınık hale geldiği, yüksek tempolu bir akışın ortasında kaygı ve eksiklik duygusuyla örülü bir kaosa mı sürüklediler bizi? Bugünün hız takıntılı dünyasında, tüm bu ritüeller zaman kaybı olarak etiketlenebilir. Oysa belki de bu ritüeller, zamanla temasın ta kendisiydi.

Byung-Chul Han'ın şu sözleri bu fikri özetliyor aslında:

Sahih bir varolan her zaman, zamana sahip olur. Zaman, Benlik olduğu için her zaman zamana sahip olur. Kendini kaybetmediği için zamanı kaybetmez (...) Dar zaman ise gayrisahih varoluşun semptomudur. Gayrisahih varoluş içindeki Dasein, kendini dünyada kaybettiği içindir ki zaman kaybeder (Han, 2018: 75).

Mükemmel Günler'in Gücü Üzerine

Evet, bazı filmler gerçekten de var olma kudretimizi artırabilir. Çünkü bir film, yaşamımıza sızmış kimi anların, görüntülerin ya da duyguların anlamını - bakışımızda yankı bulacak şekilde - dönüştürebilir. Üstelik yalnızca içerdiği hikâyeye değil; bizimle kurduğu o özel karşılaşmanın zamanlamasıyla da...

Bu yazının başında sorduğum soruya dönerek tamamlamak istiyorum sözlerimi. **Wenders**'ın ***Mükemmel Günler*** filmi ve onun, felsefe yapmayan ama felsefeyi

yaşayan karakteri Hirayama, modern toplumun bireylerine çok şey söylüyor - belki de fark ettirmeden. Film sona erdiğinde zihnimde kalan ilk duygu, hayatı belki de kendi adıma yanlış kavramış olabileceğim ihtimaliydi. Bu düşünce beni sarsmadı; tam tersine, içsel bir huzurla doldurdu. Çünkü film bana cevaplar sunmak yerine, farkındalık alanları açtı. Ve bu, başlı başına dönüştürücü bir etkiydi. Bu nedenle bu filmle kurduğum ilişki, yalnızca estetik bir beğeniye değil; aynı zamanda bir varoluş pratiğine dayandı. **Spinoza**'nın sözünü ettiği türden bir karşılaşmaydı bu: varoluşumun kudretini artıran, beni olduğum yere daha dikkatle yerleştiren bir temas. Böylece **Mükemmel Günler**, yalnızca izlediğim bir film değil; aynı zamanda şimdiyi fark ettiğim ve o anın güzelliğinde asılı kaldığım bir varoluş deneyimi hâline geldi.

Bazı filmler, sessizce geçip gitmez; insanın içinde bir boşluk bulur ve orada kalır. **Mükemmel Günler**, günleri mükemmelleştirme çabasıyla değil; sıradanın içindeki anlamı fark ederek yaşamamanın ne demek olabileceğine dair bir fısıltı bırakıyor izleyicinin kalbine. Mükemmel olan bir şey varsa şayet onu şu şekilde ifade etmek yerinde olurdu belki de: Yaşadığımız her anın farkında olarak yaşamayı öğrenmek ve hayatın olaylara bizim yüklediğimiz anlamlardan başka bir şey olmadığının farkında olmak... Tıpkı Kansas'ın çok sevdiğim 1977 tarihli "Dust in The Wind" şarkısının sözlerinde olduğu gibi:

I close my eyes
Only for a moment and the moment's gone
All my dreams
Pass before my eyes with curiosity
Dust in the wind
All they are is dust in the wind
Same old song
Just a drop of water in an endless sea
All we do
Crumbles to the ground, though we refuse to see
Dust in the wind
All we are is dust in the wind
Oh, oh
Now don't hang on
Nothin' lasts forever but the earth and sky
It slips away
And all your money won't another minute buy
Dust in the wind
All we are is dust in the wind

Kaynakça

- Biro, Yvette (2011). *Sinemada Zaman: Ritmik Tasarım, Türbülans ve Akış* (Çev. A.C. Altunkanat). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Carlisle, Clare (2005). "Kierkegaard's Repetition: The Possibility of Motion". *British Journal for the History of Philosophy*, 13(2): 313–333.
- Frankl, Viktor E. (2022). *İnsanın Anlam Arayışı* (Çev. Özge Yılmaz). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Han, Byung-Chul (2018). *Zamanın Kokusu* (Çev. Şeyda Öztürk). İstanbul: Metis Yayınları
- Heidegger, Martin (2021). *Varlık ve Zaman* (Çev. Kaan H. Ökten). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Kansas (1977). "Dust in the Wind". Albüm: *Point of Know Return*. Kirshner Records.
- Kierkegaard Soren (2014). *Tekerrür* (Çev. Zeynep Talay). İstanbul: Pinhan Yayınları
- Marcus Aurelius (2023). *Kendime Düşünceler* (Çev. Cengiz Çevik). İstanbul: Can Yayınları.
- Mooney, Edward (1998). "Repetition: Getting the World Back". Der. Alastair Hannay & Gordon Marino. *The Cambridge Companion to Kierkegaard*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 270–293.
- Suzuki, Nobuo (2023). *Wabi-Sabi: Kusurdaki Bilgelik* (Çev. Başak Çatıkkaş). İstanbul: Nepal Yayınları.
- Yaman, Yasemin A. (2018). "Modern Felsefenin Yeni Bir Kategorisi Olarak: Kierkegaard'ın Yineleme Kavramı". *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 25 (Nisan): 503–518.