

T.C.
MUŞ ALPARSLAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

Yıldız LEVENT AKICI

FELSEFE VE SİNEMA: TARKOVSKY ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MUŞ-2023

T.C.
MUŞ ALPARSLAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

Yıldız LEVENT AKICI

FELSEFE VE SİNEMA: TARKOVSKY ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Zeynep KANTARCI BİNGÖL

MUŞ-2023

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
KISALTMALAR DİZİNİ	VI
ÖNSÖZ.....	VII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

FELSEFE

1.1. FELSEFENİN TANIMI VE ÖNEMİ.....	3
1.2. FELSEFENİN TARİHSEL GELİŞİMİ.....	11
1.3. FELSEFİ ELEŞTİRİ VE YÖNTEM.....	25
1.4. FELSEFENİN BELLİ BAŞLI DİSİPLİNLERİ.....	34
1.5. FELSEFE VE SANAT	38

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMA

2.1. SİNEMANIN TANIMI VE TARİHSEL GELİŞİMİ.....	42
2.4. SİNEMANIN ÖZELLİKLERİ	44
2.2. SİNEMADA ANLAM OLUŞTURMA.....	48
2.3. SİNEMA ALANINDA ÇALIŞMALAR VE GELİŞİMİ	52
2.5. SİNEMA KURAMLARI VE GERÇEKLİK İLİŞKİSİ	56
2.6. SİNEMADA KURGUNUN GERÇEKLİĞE ETKİSİ	65
2.7. SİNE-FİLOZOFİK BİR DENEYİM OLARAK SİNEMA	66
2.8. SİNEMATİK DENEYİMİNİN DOĞASI	69

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FELSEFE VE SİNEMA İLİŞKİSİ

3.1. BİR DÜŞÜNME ÇABASI: SİNEMA VE FELSEFE	71
3.2. SİNEMA FELSEFESİ	73
3.3. SİNEMA FELSEFESİ YAKLAŞIMLARI	79
3.4. SİNEMATOGRAFİ KAVRAMI IŞIĞINDA DÜŞÜNÜMSEL EDİMLER	81
3.4.1. Felsefi Bakış Açısı Olarak Film.....	83
3.4.2. Sinema Ve Filozofik Düşünme Üzerine Filmsel Değerlendirme	84

3.5. SİNEMA VE FELSEFEDE ÇALIŞMA İLE EMEK.....	86
3.6. DÜŞÜNDÜREN FİLMLER.....	87
3.7. HAREKET EDEN İMAJLARIN FELSEFESİ.....	89
3.7.1. Sinemada Hareket ve Montaj.....	90
3.7.2. Sinemanın Anlatı Yapısında Filmsel Zaman.....	92
3.8. SANAT OLARAK SİNEMA.....	94
3.9. BİR YÖNETMENİN GÖZÜNDEN SİNEMATİK FELSEFE: ANDREY ARSENYEVİÇ TARKOVSKY.....	96
3.9.1. Tarkovsky'nin Sanat Anlayışı.....	99
3.9.2. Sinema Kuramı.....	105
3.9.3. Tarkovsy İçin Zaman Algısı.....	111
3.9.4. Tarkovsky Filmleri.....	112
SONUÇ.....	129
KAYNAKÇA.....	132

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FELSEFE VE SİNEMA: TARKOVSKY ÖRNEĞİ

Yıldız LEVENT AKICI

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Zeynep KANTARCI BİNGÖL

2023, 146 sayfa

Bu çalışmada felsefe ve sinema bağlamında ortaya konulan düşünce ve düşünümün birey ve toplum üzerindeki etkisi incelenmeye çalışılmıştır. Düşünüm çerçevesinde sinemada yer alan Tarkovsky'nin düşüncelerinin kadrajına takılan varoluş ve gerçeklik statüsünde bir yol izlenmiştir. Varoluş çizgisinde kendi dâhil ürettiği emeğine dâhi yabancılaşan birey kaçış noktası olarak sinemanın görsel şöleninde aradığını bulmuştur. Bireyin, emeğine karşı görmek istediği değeri gördüğü, düşündüğü olguların canlandırıldığı, istek ve arzuların ön planda olduğu beyazperde illüzyonu bireyi kendine çekmeyi başarabilmiş ve yeri geldiğinde harekete geçirebilmiştir. Bu aşamada sinema harekete geçirme evresinde düşüncenin yoğunluğundan yararlanmıştır. İki alanın da birbirinden etkilenerek oluşturdukları filmozofik ürünler bireyin zihnindeki açığa çıkararak, bireye ait olanı muazzam bir şekilde sunan, belki de ifade edemediği veya düşleyemediği şeyin tercümanı olmuştur. Özellikle Tarkovsky'nin eserlerinde işlediği zaman ve mekân odaklı konular bireyin ruhsal durumunu, düşünce yapısını, evrendeki durumunu gözler önüne sermiştir. Tarkovsky'nin edimiyle birey evrendeki her şeyde bir anlam arayışında olmuştur. Bir ağacın, köpeğin, yağmur damlasının evrendeki değerine dikkat çekerek aslında her şeyin anlamsal yoğunluğuna, yaşam için önemine, değerine değinmiştir. Birey için sinema bir kaçış noktası olmuştur. Felsefe düşüncede bir farkındalık yaratma içgüdüleriyle ilerlerken, sinema felsefi bağlamda bir farkındalık oluşturarak eyleme dökme, yeniden açığa çıkarma, farkına vardırma işlevi görmüştür.

Anahtar Kelimeler: Tarkovsky, Felsefe, Sinema, Sinefilozofi, Varoluş, Hareket, İmge, Zaman, Mekân, Gerçeklik, Emek, Değer, Sinematogrefi, Sinefiozofi, Düşünüm.

ABSTRACT
MASTER'S THESIS
PHILOSOPHY AND CINEMA: THE CASE OF TARKOVSKY

Yıldız LEVENT AKICI

Advisor: Assistant Prof. Zeynep KANTARCI BİNGÖL

2023, Page: 146

In this study, it is attempted to explore how ideas and reflections that are presented in the framework of philosophy and film affect both the individual and society. Within the framework of the reflection, a path was followed in the status of existence and reality that was framed by Tarkovsky's thoughts in the cinema. The individual, alienated even from his own labor in which he produced in the line of existence, found what he was looking for in the visual feast of cinema as an escape point. The illusion of the silver screen, in which the individual sees the value she wants to see in return for her labor, the phenomena he thinks are animated, and the wishes and desires are in the foreground, has been able to attract the individual to himself and to activate it when necessary. At this stage, the cinema benefited from the intensity of thought in the mobilization phase. The filmsophical products created by the influence of each other in both fields have served as interpreters of what the individual cannot express or imagine, revealing what is in the individual's mind, presenting what belongs to the individual in a tremendous way. In particular, the time- and space-oriented subjects that Tarkovsky deals with in his works have revealed the mental state of the individual, his mindset and his situation in the universe. By Tarkovsky's act, the individual has been in search of meaning in everything in the universe. By drawing attention to the value of a tree, a dog and a raindrop in the universe, he actually touched on the semantic density of everything, its importance and value for life. For the individual, cinema has been an escape point. While philosophy continued with the urge of establishing an a, cinema created an awareness in a philosophical context and served to put into action, to re-reveal, to realize.

Key Words: Tarkovsky, Philosophy, Cinema, Cinephilosophy, Existence, Movement, Image, Time, Space, Reality, Labor, Value, Cinematography, Synophosophy, Reflection.



KISALTMALAR DİZİNİ

a.g.e.	:	Adı geçen eser
çev	:	Çeviren
drl	:	Derleyen
ed	:	Editör
FLSF	:	Felsefe ve Sosyal Bilimler Fakültesi
vd	:	Ve diğerleri
vs	:	Vesaire
s	:	Sayfa
SBE	:	Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖNSÖZ

*Felsefenin düşünce mağarasından sızan güneş,
Bir filmin ışıkları gibi yansıdı gözlerimize,
Eflatun'un zincirleri ise kameranın görmek istedikleri,
Duyulan sesler oyuncunun kendisiydi adeta.*

Felsefe, bir kavram üretimi ve üretilen kavramlarla düşünme etkinliğini sağlarken, sinema ise bir imaj üretimi ve gösterimidir. İki alan arasındaki ilişki birey hayatında yaşanan nihilizm, şüphecilik, varoluşçuluk ve umutsuzluk gibi argümanların yarattığı sessiz bir çığığa yanıt olmak için çabalar. Felsefe toplumsal alanda ve bireylerin kendi iç-dış dünyalarında, iletişim ilişkilerinde meydana gelen zıtlıklara ya da orta yolun olmadığı durumlarda yapılan seçimlere sebep olan durumlar üzerinde durmaya gayret eder. Bu durumları sinema bize hareket ve imaj, zaman ve imajlar sayesinde göstererek hissettirmeyi hedefler ve bizlere zihinsel bir canlılıkla düşünme imkânı sunar. Bu çalışmada üzerinde durmak istenilen asıl noktada burasıdır, sinema ve felsefeyle birlikte zihne, düşünceye, kalıplaşmış yargılara bir çözüm getirmektir. Bu nedenle bu çalışma ile zihinde kalan eyleme geçemeyecekmiş gibi görülen bir felsefe yerine ve eylemlerin safsatadan oluştuğunu düşünen, düşündüren sinematik yıkımlara dikkat çekilmeye çalışılacaktır.

Sinemanın ortaya çıkışı insanlık için önemli ve hareketli gelişmeler arasındadır. Birden çok kitleye aynı anda ulaşabilen ve çeşitli fikirlerin ve görüşlerin etkili olmasını sağlayan bir yapıya sahiptir. Etkilemekle kalmayıp yeni moda, yeni yaşam biçimleri ve fikir çeşitliliğini de sağlamıştır. Sinemanın ilk ortaya çıkışından itibaren ne olduğu, insanlık için faydaları 20. yüzyılın başlarından beri tartışılan bir konu haline gelirken, aynı zamanda çeşitli kuram ve tarzlarda ele alındığı da olmuştur. 20. yüzyılda sinema ile ilgili yapılan kuramsal çalışmalara bakıldığında Deleuze'cu düşünce bağlamında sinema ve felsefede kavram yaratımı açısından bağ kurmak için imge-hareket ile düşünce-duygu-eylem üretilmeye çalışılmıştır. Bu yönüyle kaostan bir düzen çıkarılmış ve sinemaya ayrıca bir önem verilmiştir. Bu nedenle bu çalışmada Tarkovsky'nin varoluş ve gerçeklik argümanlarından yola çıkarak filmlerden düşüncelere inmeye, sinematografik düşünme-iletişim enformasyonu ve eğlence edimlerinin yanı sıra yaratma edimine de değinilmeye çalışılmıştır. Sinematografik düşünebilme, verilen unsurlarla iletişim kurabilme ve bunların üstesinden gelebilmeye yardımcı olmaktadır.

Bu sinematografik düşünme edimi sürekli olarak kendini yeniden üreten, inşa eden canlı bir zihinsel faaliyet göstermektedir. Aynı zamanda Tarkovsky'nin üzerinde durduğu konu da burada ortaya çıkmaktadır. O, daha çok üretim ve yeniden üretim insanın kendi varoluşuna dikkat çekmektedir. Çünkü, kişi kendi varoluşunu da düşünce ve edimleriyle gerçekleştirmekte, kendi için bir şeyler yaptığında birey toplum adına da bir şeyler yapmış olacaktır. Her ne kadar bireysel bir tarzda gidildiği düşünülse de aslında bütün için hareket edilmekte genelin duygu durumlarına hitap edilmektedir. Biz de bu doğrultuda yaşamı zaman, imge, varoluş, hakikat, düşünce, edim ve eylemleri açısından ele alırken, insan yaşamına ve düşüncelerine bir ukde de olsa dokunmayı başarabilen, yönlendirebilen, hissettiklerini açığa çıkaran görsel ve kavramsal argümanlarla bu çalışmayı hazırlamaya özen gösterdik. Çalışmanın birinci bölümünde felsefenin, ikinci bölümünde ise sinemanın genel çerçevesi çizilmiştir. Üçüncü bölümde felsefe ve sinema ilişkisinin nasıl kurulduğu değerlendirilirken, filmler üzerinden özellikle de bu ilişkiyi göz önünde bulunduran Tarkovsky'nin filmleri bağlamında konuya açıklık getirilmiştir.

Bu çalışmanın bilimsel ve sistematik bir şekilde hazırlanmasında, deneyim ve bilgilerini esirgmeden benimle paylaşan değerli danışmanım Doç. Dr. Zeynep KANTARCI BİNGÖL'e, bilgi ve birikimleriyle çalışmanın ilerleyişinde beni yönlendiren Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Fatih IŞIK'a, büyük bir incelikle ve titizlikle çalışmayı değerlendiren ve çalışmaya yeni bir soluk kazandıran Doç. Dr. Hüseyin ÇALDAK'a, her türlü destek ve önerilerinin yanı sıra kütüphanesindeki kaynakları benimle paylaşan kıymetli hocam Doç. Dr. Kasım MÜMİNOĞLU'na, Türkçe-İngilizce çeviri konusunda destek sağlayan Dr. Öğretim Üyesi Umut DAĞ'a, her zaman desteğini benden esirgemeyen kardeşim Ahmet LEVENT ve eşim Metin AKICI'ya sonsuz şükranlarımı sunarım.

Muş-2023

Yıldız LEVENT AKICI

GİRİŞ

Felsefe insanlığa dair tüm bilgileri kendi alanı içinde ele almaktadır. Bu yüzden insanlarla ilgilenen birçok sanatı da disiplinlerine dâhil etmiştir. Özellikle insanlığın sinemayla tanışmasından sonra sinema sanatına da disiplinleri arasında yer vermiştir. 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında insanlarla buluşan sinema, 20. yüzyılın ortalarında felsefe disiplinleri arasındaki yerini almayı başarmıştır. Bu sinema sanatı nasıl bir sanattır, diye sormadan kendimizi alamıyoruz. Hızla gelişerek yeniden doğan sinema sadece diğer sanatlardan etkilenmemiş aynı zamanda diğer sanat dallarını da etkilemiştir. Sinema kendi alanına muhasır ölçüde yasaları olan bir yapıya sahip olmuştur. Bütün sanatlar içinde daima güncel olan, yeni tez-antitez-sentez aşamalarını uygulayabilen, eğitimin aracı ve aynı zamanda eleştirinin canlı hali olarak bütün sanatların üstünde bir yapıya sahiptir. İlk başlarda sadece bir icat olarak görülmüş, sanat olarak ise kabul görmemiştir. Çünkü gerçekliğin yeniden mekanik bir şekilde üretildiği kaynak olarak görmüşlerdir. Bu anlayışa göre sinema, eğer bir nesnenin aynısını yansıtıyorsa bu somut olmaz, fikri açığa çıkar.

Öncelikle sinemaya dair tüm eleştiri ve tartışmalar sinemanın bir sanat olup olmayacağı üzerinde yoğunlaşmıştır. Bir film felsefecisi kimliğiyle Noël Carroll; *sinema felsefesi, filmin sanat olup-olmadığı tartışmasıyla doğmuştur*, argümanını öne sürmektedir. Aynı zamanda bir kavram olarak sinema sadece bir kayıt cihazı olarak görülmektedir, buna karşın teknik çekimlerin duygulanımın dışında kaldığını söylemek zordur. Günümüzde ise sinemanın bu denli karamsar bir yapıda sanatsal bir bağtı tartışılırken, artık bu sorunlar yerini bir sanat dalı olarak sinemanın olanaklarının neler olduğu üzerinde bir tartışmaya bırakmaktadır. Bunun en iyi örneği yeryüzündeki sinema filozofu olarak görülen, Deleuze'dur. O, sinemanın bize yeni felsefi olanaklar sunacağını bunun ise filmlere felsefeyi uygulamaktan ziyade filmlerin felsefeyi dönüştürmesine izin vermemizle mümkün olacağını ifade etmektedir. Filmlerin dönüştürdükleri şeyler ise insanın varoluşu ve düşünüş yapısından kaynaklanan yaşadıklarından oluşan konulardan beslenir. Tarkovsky'nin de belirttiği gibi filmler bize yaşamda gerçekleşen zıtlıklardan imkânlar sunar. Bu, sinemanın yaşamda kötü olan yanları göstermeye çalıştığı anlamına gelmez. Aksine sinema üstü örtüleni, farkına varılmayanı ele almalıdır. Zira halk da bunu ister. Çünkü II. Dünya Savaşı'ndan sonra halk pembe dünyaları anlatan, gerçeği yansıtmayan ve ulaşılamayan düşler kurduran

sinemaya inanmamıştır. Gerçeklerin ve yaşananların bir nevi düşünceleri kaplayan durumların gösterime girmesi halka destek niteliği de taşımıştır. Bundan dolayı bu çalışmada Tarkovsky’i ele alırken; zaman-mekân- anlam- imge - düşünüm - varoluş - emek - üretim - yoksulluk - yaşamın anlamı – gerçeklik - savaş gibi kavramsal olguların çerçevesinde gelişen yaşamdan filmlerle sinema ve felsefenin varlığına, yapmak istediklerine ve filmlerdeki etkinliklerine düşünürlerin görüşlerinden de yararlanılarak gidilmeye çalışılacaktır.



BİRİNCİ BÖLÜM

FELSEFE

1.1. FELSEFENİN TANIMI VE ÖNEMİ

İster ilkel bir organizmadan evrimleşsin ister ilahî bir güç tarafından yaratılsın ister dünyaya fırlatılmış olsun isterse de atomlardan oluşsun, insan denen bir varlık vardır ve bu insan bir hayat sürmektedir. İnsan hayatını sürerken çok çeşitli faaliyetlerde bulunur ve tüm bu faaliyetlerin özünde bir şeye gereksinim duyar: Bilgiye. Yemek yerken, yoldan karşıya geçerken, araba sürerken, tarlaya tohum ekerken, çocuk yetiştirirken hatta ölürken bile hep bir şeylerin bilgisine ihtiyaç vardır. Öyleyse hayat bilgi üzerine kuruludur ve insanlar yaşarken farkında olarak ya da olmayarak bilme etkinliği içerisinde olurlar. Yani insanlar yaşarken bilginin peşinden koşarlar, bilgiyi kovalarlar. Bu yüzden ki doğduğundan ölümüne kadar elde etmiş olduğu bilgi birikimi, insanı insan yapar ve yüceltir. İnsan bilgi sayesinde kendini, başkalarını, dünyayı ve evreni keşfetme ve tanıma fırsatı bulur, bilgi sayesinde bir yaşam biçimi geliştirir ve bu bilgi arayışı insanı felsefeyle tanıştırır. Felsefe insanla başlar; insanın kendisi, âlem ve kaderi üzerine düşünmeye başladığı günden beri hep felsefe var olmuştur. Çünkü insan hangi devirde olursa olsun yaratana, yaratılışı, ruhu, hayatı, maddeyi, ölümü, ölümden sonrasını, hayatın ve toplumsal hayatın gayeleri üzerinde zihin yormaktan kendisini alamamıştır.¹

İnsan varoluşun sırlarını gerek etrafındaki dış dünyanın gerekse kendi iç dünyasının sırlarını düşünme aracılığıyla çözme gayreti olarak felsefe, tüm mevcut kaynaklardan daha eskidir.² Köken olarak Antik Yunan'a dayanan Yunanca "bilgelik sevgisi" anlamına gelen *philosophia* sözcüğü ile karşılanan felsefe, "sevmek" anlamına gelen *phileo* fiiliyle; "bilgelik" anlamına gelen *sophia* sözcüğünden türetilen bileşik bir sözcüktür.³ Etimolojik olarak tanımlanan felsefenin ne olduğu sorusuna cevap vermek ise oldukça zordur, yanıtlanması oldukça güç bir sorudur. Çünkü felsefe sözcüğünün oldukça uzun bir tarihi vardır ve o farklı dönemlerde farklı şeylere karşılık gelmiştir. Felsefe sözcüğüne gerçekten de onun tek anlamlı olarak kullanılması için yeterli olacak,

¹ Hüsameddin Erdem, **İlkçağ Felsefesi Tarihi**, Konya: Hü-Er Yayınları, 2000, s.17.

² Hans Joachim Störig, **Vedalaradan Tractatus'a Dünya Felsefe Tarihi**, Nilüfer Epçeli (çev.), İstanbul: Say Yayınları, 2011, s.19.

³ Ahmet Cevizci, **Felsefeye Giriş**, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 2010, s.13.

belirli bir zaman diliminde yaşayan insanların üzerinde uyuşacakları tam ve dakik bir anlam verilememiştir.⁴ Bu yüzden her insanın kendine ait farklı yaşantıları ve tecrübeleri üzerine düşünme tarzı olan felsefe için insanların bakış açılarındaki farklılıktan kaynaklanan farklı felsefe tanımları ile karşılaşmak mümkündür. Sokrates için felsefe “Neleri bilmediğini bilmektir.”, Platon için “Doğruyu bulma yolundaki düşünsel bir çalışmadır.”, Aristoteles için “İlk ilkelerin, ilk nedenlerin bilimidir.”, Epiküros için “Mutlu bir yaşam için tutarlı eylemsel bir sistemdir.”, Abelardus için “İnanılanın inanılmaya değer olup olmadığını araştırmaktır.”, Hobbes için “Doğru düşünmektir.”, Locke için “Filozofların gözlerini gerçek âleme açmak için bütün düşüncelerimizin duyularımızla gerçek âlemden geldiğini tanıtmaktır.”, Hume için “İnsan zihninin mahiyetini incelemektir.”, Kant için “Bilginin nasıl mümkün olabileceğini öğrenmektir.”, Hegel için “Düşüncenin kendi karşıtılarıyla çelişerek ilerlemesinin bilimidir.”, Comte için “Bütün bilimleri birleştiren bir bilimdir, bilimler bilimidir.”, Schopenhauer için “Yüksek bir dağ yoludur.”, Jaspers için “Felsefe yapmak ölmeyi öğrenmektir.”, Marx için “Dünyayı anlamak yerine dünyayı değiştirmektir.” Görüldüğü üzere farklı felsefe tanımları çerçevesinde felsefenin genel-geçer bir tanımını yapmak pek de mümkün görünmemektedir. Çünkü felsefenin tanımı filozof olarak kabul edilen kişilerin yöntemine, yoğunlaştıkları ve temel aldıkları konuya ve amaçlarına göre değişmektedir. Felsefe dışından birisinin çeşitli filozofların hayatın değişik yönlerine ilişkin ortaya koydukları felsefelere bakıp onların aynı ya da benzer konularda hemfikir olmadıklarını hatta birbirlerine tezat teşkil ettiklerini görüp de belli bir hayranlık duymakla birlikte felsefenin deli saçması, hayatın gerçeklerine dokunmayan bir kuruntu olduğunu düşünmesi olağandır.⁵ Felsefe hakikatin/ doğruluğun peşinde olan bir düşünce etkinliği olarak kabul edilmekle birlikte filozoflar doğruluğun/ hakikatin ne olduğunda uzlaşmamaktadır. Dolayısıyla dışarıdan birisinin “Daha filozoflar doğruluğun/ hakikatin ne olduğunda uzlaşmamışlarken doğruluğa/ hakikate nasıl erişebilirler ki! Böyle bir durumda felsefenin bana aklımı karıştırmaktan ve huzurumu bozmaktan başka ne faydası olabilir ki!” diye içinden geçirmesi pek tuhaf karşılanmamalıdır.⁶ Fakat bu kadar farklı felsefe tanımlarında ortak bir nokta vardır.

⁴ Kazimierz Ajdukiewicz, **Felsefeye Giriş**, Ahmet Cevizci (çev.), İstanbul: Say Yayınları, 2010, s.11.

⁵ Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1977, s.148-149.

⁶ Abdüllatif Tüzer, **Din ve Rasyonalite Postmodern Bir Yaklaşım**, Ankara: Lotus Yayınevi, 2009, s.44-45.

Felsefenin hikmeti arayan, bilgelik peşinde koşan derin ve anlamlı düşünce olmasıdır.⁷ Bu bilgelik arayışı; bir bütün olarak evreni anlamaya yönelik bir teşebbüsü, insanın ahlakî sorumluluklarıyla toplumsal yükümlülüklerine dair bir incelemeyi, ilahî niyetleri ve bu niyetlere gönderimle de insanın evrendeki yerini anlama yönündeki bir çabayı, doğa bilimini temellendirme teşebbüsünü, insanın ide ve düşüncelerinin kökenlerini, sınırlarını ve geçerliliğiyle ilgili sıkı ve dakik bir incelemeyi, insan düşüncesinin kurallarını, söz konusu düşünceye akılsallık kazandırma ve açı seçik düşüncenin kapsamını genişletmek amacıyla kodlama teşebbüsünü ifade eder.⁸ Bu durum insan aklının ve onun eseri olan felsefenin ne kadar da verimli bir etkinlik olduğunu gösterir. Bu geniş yelpaze insan düşüncesinin ve insanın ufkunun zenginliğini ve genişliğini ortaya koyar. İnsanları hoş görüye davet eder, dogmatik davranmayı önler. Felsefe insanlara derin düşünmeyi, sorgulamayı, eleştirmeyi öğretir; çeşitli insan etkinlikleri üzerine yoğunlaşma ve faaliyetlerini onunla temellendirme imkânı sunar. İnsana güven, cesaret ve ümit verir. Bu da yeni fikirlerin üretilmesine zemin hazırlar. İnsan bu durumdan manevî bir haz duyar, zevk alır, mutlu olur. Felsefe, insana hayatta karşılaştığı şahsî veya toplumsal sorunları çözebilme yeteneği kazandırır.⁹

Platon “Mağara Benzetmesi” ile pek çok insanın kendi yarattığı mağaralarda yaşadığını ima etmektedir. Gerçekten de birçok insan kendisini ve hayatı sorgulamadan ona sunulan reçetelerin rehberliğiyle gölgeler dünyasında yaşamaktadır. Oysa felsefeyi, bilgelik arayışı ile özdeşleştiren eski Yunanlılardan Sokrates yaşamaya değer bir hayatın gereği gibi sorgulanması üzerinde önemle durmuştur. Yine son dönem filozoflarından Wittgenstein da Sokrates ile benzer şekilde ömrünün son demlerinde “Harikulade bir hayat yaşadım.” derken bilerek, amacını sorgulayarak, hayatını temellendirerek iyi, doğru ve güzel yaşamış bir insanın ruh sükûnetini ifade etmekteydi. Fakat insanlar hayatı, dünyayı, kendilerini sorgulamayı pek sevmezler. Özellikle hayat koşturmacası ve telaşının düşünmeden yaşamayı gerekli kıldığını düşünürler. Onlara sorgulama zahmetine girmeden düşünmeden yaşamak çok daha rahat ve çekici gelebilir. Ama düşünmeden ve sorgulamadan yaşayan insanları her yöne çekmek mümkündür. Bu türden insanlar hipnotize olmuş gibi bilinçsizce hareket ederler, kukladan pek farklı değildirler. Böyle bir hayat ne kadar insana yakışan bir hayattır. Buna karşın yaşamla

⁷ Cevizci, **Felsefeye Giriş**, 2010, s.7.

⁸ Ahmet Cevizci, **Felsefe Tarihine Giriş**, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2002, s.1.

⁹ Süleyman Hayri Bolay, **Felsefeye Giriş**, Ankara: Akçağ Yayınları, 2007, s.11-12.

yüzleşmek, her şeye sorgulayarak yaklaşmak yaşamı değerli hale getir, insanı bilinçlendirir. Bu noktada felsefe ile peşine düşünülen yaşam bilgeliği insanın içtiği su ve aldığı nefes kadar zorunludur. Çünkü felsefe Nietzsche'nin hayvan ile üstinsan arasında konumlandığı insanı adeta bir cambaz gibi ipin üstüne çıkarır; hayatını, ipten düşmesini engelleyecek şekilde merak ve hayretin eseri olan sorular yardımıyla anlamlandırmaya yöneltir.¹⁰

Genelde felsefenin günlük hayatla ilintisi olmayan tamamen hayal âlemine yönelik bir etkinlik olduğu düşünülür ve bir kenara bırakılır. Hatta felsefenin “boş konuşma”dan ibaret olduğu belirtilerek birtakım önemli konulara kıyısından köşesinden ilişenlere “felsefe yapma” denerek küçümsenir. Aslında felsefe günlük hayatla son derece ilintilidir. Farkında olunmasa da herkes felsefi inançlar taşımaktadır.¹¹ Şüphesiz insanlar suçtan, masumiyetten, adaletten bahsederler, geçmişin gelecek için iyi bir kılavuz olup olmadığı üzerine düşünürler, Tanrının var olup olmadığını sorgularlar, hırsızlığın ya da adam öldürmenin yanlışlığının nesnel bir gerçek olup olmadığını tartışır, her gün karşı karşıya kaldığımız kürtaj, hayvan hakları, savaş ilan etme, konuşma özgürlüğü gibi konular üzerine fikir beyan ederler.¹² Fakat hemen hemen her şeyin kâr-zarar çerçevesinden ele alındığı dünyamızda “Felsefe ne işe yarar?” diye sorulduğunda çoğunlukla “felsefenin hiçbir işe yaramadığı” cevabıyla karşılaşılır. Hatta Aristoteles'in *Metafizik* adlı eserinin sayfalarını karıştıran birçok kişi “İnsanlar ne lüzumsuz şeylerle uğraşmışlar.” dediğinde şaşımamak gerekir.¹³ Felsefenin hiçbir işe yaramadığını ifade etme tutumu, felsefeyle ilgili olarak çok sık rastlanan bir yanılgı veya önyargıya karşılık gelir. Fakat insanın entelektüel ya da manevî dünyasına hitap eden faaliyetlerin somut faydaları ya da nakit değerleriyle ölçülmesi çoğu zaman hem insanın hem de ilgili faaliyetin yanlış anlaşılmasıyla sonuçlanır. Çünkü felsefenin yararı doğrudan olmayıp olsa olsa dolaylı olabilir. Felsefeden maddî değerlerin ve zenginliklerin meydana getirilmesine doğrudan katkıda bulunması elbette beklenemez. Üstelik insanın değer verdiği yegâne şey de maddî zenginlik ve refah olmamalıdır. Maddî zenginlik ve refah ancak mutluluğa götüren yolda araç olduğunda, hayatı daha iyi ve anlamlı yaşanmasına katkı sağladığında istenebilir. Buradan hareketle felsefenin

¹⁰ Cevizci, **Felsefeye Giriş**, 2010, s.1-7.

¹¹ Cevizci, **Felsefeye Giriş**, 2010, s.2.

¹² Stephan Law, **Görsel Rehberler-Felsefe**, Hülya Yuvalı- E. Özlem Gültekin (çev.), İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2010, s.14-15.

¹³ Bolay, **a.g.e.**, s.12.

de mutluluk için bir araç olabileceği söylenebilir. Sadece maddî zenginliklere sahip olmak insana haz vermez. Tefekkürde bulunmak, derin düşünmek, yaşamın anlamını araştırmak da insana haz verir. Böyle bir yaşantı içinde olmasalar da çoğu insan böyle bir yaşamın nitelik yönünden zengin olduğunu kabul eder. Demek ki felsefe her şeyden önce insana entelektüel bir keyif ve manevî bir haz verir. İnsan merakını giderme, öğrenme, evreni ve kendisini anlama, şu dünyada geçen yaşamını anlamlandırma gibi isteklerini büyük ölçüde felsefe ile karşılar.¹⁴ İnsanın kendisini çevreleyen evreni, insan hayatının bir anlamı olup olmadığını, insan kaderinin ne olduğunu, insanın hangi eylemleri ile ne ölçüde kaderini değiştirebileceğini ve kendi seçimin sınırları içerisinde hangi eylem ve çabaların peşinden koşması gerektiğini, ne tür bir hayatın gerek bireysel gerek toplumsal olarak en iyi hayat olduğunu bilmeye çalışması felsefe sayesinde olur.¹⁵

Felsefe sadece dâhilerin ya da filozofların değil, insanların gündelik işleri ile çok meşgul olmadıkları zamanlarda yaşamın ve evrenin ne olduğunu merak etme fırsatına sahip olduklarında herkesin yapabileceği bir şeydir. Biz insanlar doğuştan soruşturmacı yaratıklarız ve çevremizdeki dünyayla onun içindeki yerimizi merak etmeden duramayız. Sadece merak etmeyiz akıl da yürütürüz, farkına varmasak da akıl yürüttüğümüzde felsefi düşünüyoruz demektir.¹⁶ Pek çoğumuzun kafası günlük yaşamda bizi uğraştıran, kafamızı meşgul eden şeylerle dolu olsa da kendimizi arada sırada geri çekilip bütün bunların ne anlama geldiğini düşünürken buluruz. İşte o zaman, olağan durumlarda hiç sormadığımız temel soruları sormaya başlayabiliriz. Bu sorgulama yaşamın her yönüyle ilgili olabilir. Örneğin, kimisi “Dilediğimiz gibi yaşamakta özgür olsaydık, sonunda her birimizin bir sürü farklı ve son derece eşitsiz durumlara varması kaçınılmaz olmaz mıydı?” diye sorabilir, kimisi “Kusursuz sağlık diye bir şey var mıdır?” diye sorabilir, kimisi de “Niçin bu dünyadayım, bunun bir amacı var mı?” diye sorabilir ve bu sorular zinciri arttırılabilir.¹⁷ Çünkü gerçekte de felsefenin konusu olmamış hiçbir şey yoktur. En büyüğünden en küçüğüne ve en önemsizine kadar, dünyanın oluşumundan ve yapısından, günlük hayattaki doğru

¹⁴ Ahmet Cevizci, **Felsefeye Giriş**, İstanbul: Say Yayınları, 2014, s.39-40.

¹⁵ Ahmet Arslan, **Felsefeye Giriş**, Ankara: Adres Yayınları, 2010, s.17.

¹⁶ Will Buckingham, **Felsefe Kitabı**, Emel Lakşe (çev.), İstanbul: Alfa Yayınları, 2012, s.12.

¹⁷ Bryan Magee, **Felsefenin Öyküsü**, Bahadır Sina Şener (çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2004, s.6.

davranışlara, özgürlük, ölüm ve ölümsüzlük gibi en yüce sorulardan yemeye ve içmeye kadar her şey felsefî düşüncenin konusu olabilir.¹⁸

Günümüz bilgi toplumu olma yolunda ilerlerken bilgisayarlarla, internetle, uydularla, cep telefonlarıyla kurulan bilgi ağlarıyla üretilen ve yaygınlaşan bilginin değeri gün geçtikçe artmaktadır. Bu yeni bilgilerin üretilmesinde ve yorumlanmasında felsefeye ihtiyaç vardır.¹⁹ Çünkü yaşadığımız dünyada bilgi patlaması yaşanmakta; fakat bu bilginin aşırı bir artışı ve çoğalması insanları daha bilgili kılmamaktadır. Aşırı bilgi, bilgilendirici fonksiyonunu neredeyse yitirmiş, bu bilgi çokluğu sağlıklı bir zihnin işleyişini felç etmektedir. Bilginin geleneksel formları değişmiş, bilginin yeni biçimleri bütünsellik algımızı parçalamakta ve yoğun bilgi bombardımanı arasında yolumuzu kaybetme çelişmesini yaşamaktayız.²⁰ Bu yüzden hayatın akışı içinde hayata, dünyaya ve topluma dair birçok kaynaktan elde ettiğimiz bilgi, inanç, tercih ve eylem tarzının eleştirel ve sorgulayıcı bir bakış açısı ile ele alınması ve tutarlı bir yapı içinde sistematize edilmesi gerekir ki bu da ancak felsefe ile mümkündür. Çünkü felsefe sahip olduğu eleştirel ve sorgulayıcı tavrı ile insanın kuşatıcı bir bilgi veya kapsayıcı bir kavrayışa ulaşma talebine cevap veren bir disiplindir. İnsanı insan yapan ve bir hiç olmaktan kurtaran araştırma ve soruşturma ruhunun, anlamlandırma, yorumlama ve değerlendirme etkinliğinin, önemli sorular sorma ve onlara ciddi olarak cevaplar arama özelliğinin, erdemli olma ve mutlu yaşama talebinin kısaca bilgeliğe ulaşma özleminin en hakiki ve belki tek ifadesidir. Felsefe, insana birçok konuda doğru ve açık seçik düşünebilmeyi öğretir. Felsefî düşüncenin yöntemleri insana hemen her konuda akıl yürütebilmesi için gerekli temelleri hazırlar. Böyle bir düşünce türü insanın bir probleme birçok yönden bakabilmesini, sorunlara önyargısız yaklaşabilmesini sağlar, insanın hiçbir şeyi mutlaklaştırmayıp her şeyi eleştiri süzgecinden geçirebilmesini temin eder. Bütün bunlar bir araya getirildiğinde felsefenin insanın özgürleşmesine katkı yaptığı da rahatlıkla söylenebilir.²¹

Eski çağlardan beri insan, doğa, bilgi, ruh, hayat, ölüm ve insan üzerine düşünülmüş ve akla takılan soruları yanıtlama çabası içerisine girilmiştir.²² Bu yüzden

¹⁸ Störig, **a.g.e.**, s.22.

¹⁹ Bolay, **a.g.e.**, s.31.

²⁰ Ali Osman Gündoğan, **Felsefeye Giriş**, İstanbul: Dem Yayınları, 2011, s.9

²¹ Arslan, **a.g.e.**, s.17; Cevizci, **Felsefeye Giriş**, 2014, s.42.

²² Bolay, **a.g.e.**, s.31.

nedir'ler ile başlayan felsefi serüven, *niçin*'ler ile insan hayatında yol almaya devam etmiştir. Felsefe, en temel inançları, en emin olunan düşünceleri deşerken bir yandan insanı coşturur bir yandan da tedirgin eder. İnsan, felsefi düşünmeye başladığında korunmasız bir şekilde kalır. Ayağının altında serili olduğunu sandığı sağlam zemin hızla yok olup gider ve insanı boşlukta asılı durumda bırakır. Ama yine de risk almaya değer!²³ Çünkü varoluşunun bilinçli olarak farkında olması ve bu varoluşu içgüdülerle idame ettirmesinin ötesinde hayatı sorgulaması insanoğlunu farklı kılar. Sokrates'in de dediği gibi sorgulanmamış bir yaşam yaşanmaya değmez. Sorgulanmadan gerçekleştirilen bir varoluş sıradan ve temelsiz olur. Bu yüzden insan olmak her ne kadar biyolojik bir konum olsa da aynı zamanda bir kurgu, bir süreç ve bir keşiftir.²⁴ Bu kurgu, bu süreç ya da bu keşifte felsefe insana kendisini ve yaşamı tanıma fırsatı sunar. Gerçekten de insan, ne ve kim olduğunu ancak felsefe yardımıyla öğrenebilir. İnsanın salt bir et ve kemik yığını olmayıp aynı zamanda bir ruh varlığı olduğunu ona en iyi felsefe gösterebilir. Dünyada sadece soluk alıp vermek veya salt keyif almak için bulunmadığını, varoluşunu anlamlandırması gerektiğini felsefe yardımıyla edinir. Felsefe, ilkeli bir hayat sürmenin gereklerini ve yollarını anlatır. Çünkü insanlar akıllı varlıklar olmaları sebebiyle diğer varlıklardan ayrılırlar. Bu yüzden sıradan ve temelsiz bir varoluş gerçekleştirmek yerine insanın hayatını ilkeli ve sorgulanmış bir temel üzerine inşa etmesi için felsefeye ihtiyacı vardır. Felsefe insana yaşarken neyin onun elinde olup neyin olmadığını gösterir. Sartre'ın da belirttiği gibi insan olgusal koşullarını değiştiremez. Yani bu dünyaya gelmişse gelmemiş olmamak elinde değildir. Anasını, babasını, doğduğu coğrafyayı, üyesi bulunduğu milleti ya da etnik grubu, cinsiyetini, biyolojik özelliklerini seçmek elinde değildir, bütün bunlar insanlara verili olan, değiştirmenin imkân dâhilinde olmadığı şeylerdir. Buna karşın karakterini ve insanlığını geliştirmek, daha iyi ve daha erdemli insan olmak için çalışmak ise insanın elinde olan şeylerdir.²⁵

Felsefe insana gerçeği öğrenme hakkına sahip olduğunu gösterir. Düşünme, tartışma, fikirleri ifade etme özgürlüğü olmadığı sürece ne gerçeğe ulaşabilir ne de hakikat bilinebilir. Zira gerçekler özgürce çarpışan fikirlerden doğar. Aksi takdirde geriye kalan tek alternatif hataların ve yanlışların bize zorla kabul ettirilmesine boyun

²³ Law, **Görsel Rehberler – Felsefe**, s.15.

²⁴ Ziya Meral, **Budala-Nietzsche ve Dostoyevski Karşı Karşıya**, İstanbul: Kaktüs Yayınları, 2011, s.8.

²⁵ Cevizci, **Felsefeye Giriş**, 2014, s.40-41.

eğmek olur. Bu yüzden felsefe gerçeğe duyarlı olduğu takdirde herkesin ihtiyacı olan önemli düşünme yetileri geliştirilmesine yardımcı olur. Yapılan bir gafı fark etme, zıvalıkların üstesinden gelme, yerinde davranma, bir konuyu açık ve net olarak ortaya koyma ve daha nicesi her zaman başvurulabilecek yeteneklerdir. Felsefe yoluyla geliştirilen bu beceriler insana pratik faydalar sağlar. İnsanların politikacıların oyunlarına, şarlatan doktorlara, elden düşme otomobil satıcılarına, yaşam gurularına ve daha birçok hileli ilaca karşı bağışıklık kazanmamamıza yardımcı olur. İhtimalleri tartma ve sonuç çıkarma söz konusu olduğunda belli hataları yapmaya meyilli olan insanlar felsefî ve eleştirel düşünme sayesinde daha az savunmasız kalırlar. Bundan dolayı felsefe, yaşarken karşılaşılan ve üstesinden gelinmesi gereken sorunlar karşısında dik bir duruş sergileyebilmesi için insana destek sağlar. Felsefe insanın kaygılarını hafifletmesini, dertlerini aşmasını, yolunu bulmasını sağlayan en önemli araçtır. Wittgenstein'in tabiriyle şişe içine sıkışmış sinek misali dünyada kendini kapana kısıtılmış hisseden ve yolunu bulmakta güçlük çeken insanın pusulası felsefedir. İnsan varlıklarının kapana kısıtılmışlık duygusundan kurtulmasını sağlar, yönünü bulmasına yardım eder.²⁶

Felsefe toplumsal boyutta da önemli fonksiyonlara sahiptir. Tıpatıp aynı düşünen, aynı şekilde yaşayan, aynı şeylere inanan insanlardan oluşan bir toplumun gelişip ilerleyebilmesi mümkün değildir. Bu yüzden toplumda farklılık, çeşitlilik olmalıdır. Felsefeye farklılıklara saygı göstermek, başkalarıyla birlikte yaşamının koşullarını temin etmek için ihtiyaç duyulur. Bu açıdan özellikle ihtiyaç duyulan felsefe, insanlar arasındaki çatışmaların binlerce yıldan beri sürüp gittiğini ve insanın olduğu her yerde bu çatışmalara rastlanabileceğini gösterir. Dahası, felsefe insanlar arasındaki çatışmaların hakkaniyet, adalet, başkalarının düşüncelerine ve haklarına saygı gibi evrensel etik ilkelerin uygulanması suretiyle çözüme kavuşturulabileceğini gösterir. Farklılıklara anlayışla ve hoşgörülle bakmakla yetinmeyip onların toplumsal gelişme ve ilerleme için gerekli olduğunu da ancak felsefe gözler önüne serebilir. Felsefe, insanlara birbirleriyle barış içinde geçinmeyi öğretebilecek, farklılıklarını çatışmalarının değil de,

²⁶ Stephan Law, **Büyük Filozoflar**, Feza Çakır (çev.), İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2007, s.2010; Cevizci, **Felsefeye Giriş**, s.42-44.

işbirliklerinin temeli yaptıkları zaman çok daha mutlu ve müreffeh yaşayabileceklerini gösterir.²⁷

1.2. FELSEFENİN TARİHSEL GELİŞİMİ

İnsanın felsefe yapmaya neden ve nasıl başladığı sorusunu cevaplayabilmek felsefeyi bütün bir tarihiyle ele almayı gerektirmektedir.²⁸ Felsefenin tarihsel seyrine bakıldığında gerçek anlamda felsefe, M.Ö. 6. yüzyılda bugünkü Batı Anadolu kıyılarında, İyonya'da başlamıştır. Bu yüzden İlkçağ felsefesini, Antikçağ Yunan felsefesiyle başlatmak öteden beri adet olmuştur. Hâlbuki esas temelleri Doğu ve Orta Doğu kültürüne dayanmaktadır. Mısır, Hint ve diğer Uzak Doğu kültürlerinde de hiç kuşkusuz insan, doğa ve evren üzerine açıklamalar mevcuttur. Fakat bu kültürlerle karşı büyük saygı duyan Platon onları felsefî tutuma sahip olmaktan çok ticari kaygıya sahip insanlar olarak nitelemektedir. Bu yüzden bir toplumda felsefenin gelişebilmesi için toplumun belirli ya da yüksek bir refah düzeyine erişmiş olması, maddî ihtiyaçlarını karşılamak için çalışmak yerine boş zamana sahip olması ve ayrıca kişinin merak duyması, kendisine öğretilen ya da sunulanla yetinmeyip, dünyadaki varlıkların, şeylerin niçin oldukları gibi olmaları gerektiğini anlamaya çalışması gerekmektedir. Bu anlamda bir felsefî düşünüş İyonya'da gerçekleşmiştir. Felsefenin doğuşuna kucak açan İyonya düşüncesinin en önemli özelliği bağımsızlığı ve özgürlüğüdür. Çünkü İyonya'da geleneksel olarak kabul edilmiş bütün fikir ve inançlar kuşkuyla karşılanmıştır. Yunan dininin ve mitolojisinin sunduğu açıklamalarla yetinilmeyerek varlıkların ve şeylerin niçin oldukları gibi olmaları gerektiğini anlamaya ve açıklamaya çalışılmıştır. Bu yüzden İyonlular kendilerinden önce kimsenin adım atmadığı gerçek bilgi yolunu ilk kez insanlığa açmışlar ve o güne kadar sorulmamış soruları sorma cesaretini göstermişlerdir. Görüldüğü üzere felsefe, felsefî düşünüş öncesindeki insanın yaptığı gibi inanmakla ilgili bir konu değildir. Aksine merak etmekle, düşünmekle, akılla ilgili bir konudur. Yunan düşüncesini daha önceki düşünüşlerden ayıran yön de budur. Daha önceki düşünüşler çoğunluk dinî düşünceyle karışmış olup zaman zaman da pratik bir nitelik arz etmekteydi. Buna karşın Yunan'da felsefe, dinî ya da mitolojik düşünceden kopuşun sonucunda doğal olayların doğaüstü nedenlerde değil de, doğal nedenlerle

²⁷ Cevizci, **Felsefeye Giriş**, 2014, s.43-44.

²⁸ Alwin Diemer, **“Felsefe”**, **Günümüzde Felsefe Disiplinleri**, Doğan Özlem (drl.), İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2007, s.23.

açıklanması gerektiği inancıyla hareket eden insan aklına dayanan bir etkinlik olmuştur. Bu yüzden İyonya felsefenin merkezi kabul edilir; çünkü felsefenin temel sorunlarını ilk defa fark edilmesi, bu soruların kendine özgü bir tarzda herhangi bir düşünce geleneğinin baskısı ve yardımı olmadan, gerçekten benzeri görülmemiş bir özgünlükle, hakiki bir yaratıcılıkla, büyük bir cesaret ve yüreklilikle çözülmesi İyonya'da gerçekleşmiştir.²⁹

İlkçağ felsefesi M.Ö. 6. yüzyılda Thales ile başlatılıp M.S. 6. yüzyılda son dönem Yeni Platoncular ile Aristoteles yorumcularıyla sonlandırılan yaklaşık on iki yüzyıl boyunca varlığını etkin bir biçimde sürdürmüştür. İlkçağ felsefesini dönemin uygarlık merkezleri olan Yunanistan ve İtalya başta olmak üzere Sicilya, Batı Asya, Mısır, Kuzey Afrika gibi Akdeniz'in Yunanca ile Latince konuşulan değişik bölgelerinde yapılmış felsefe çalışmalarıyla biçimlenmiştir. İlkçağlarda "hikmet sevgisi" olarak kabul edilen felsefenin temel esaslarından biri beşerî ve ilahî olan şeylerin, bütün olup bitenlerin esasını bilmektir. İlkçağ felsefesi çok değişik filozoflar tarafından tek bir başlık altında toplanamayacak kadar denli geniş bir konu çeşitliliğine sahiptir.³⁰ Bu konular arasında en önemli olarak salt gerçeklik, sayılar, tümeller, Tanrı gibi doğrudan algılanması olanaklı olmayan birtakım metafizik kendiliklerin ontolojik bakımdan çözümlenip temellendirilmeleri, us yürütme ve uslamlamanın değerlendirilip açıklığa kavuşturulması, canlı ve canlı olmayan doğa dünyasının metafizik gerçekliğinin araştırılması, bilginin neliği bağlamında doğru bilgi ile doğru gibi görünen kanıları birbirinden ayırırken başvurulacak ölçütlerin belirlenmesi, mutlu bir yaşam yolunda bir bütün olarak iyi yaşam olanağının sorgulanıp vazgeçilmez koşullarının saptanması, siyasal bir düzenin doğasını tanımlamada başta adalet kavramı olmak üzere onunla yakından bağlantılı kavramların değerinin çözümlenmesi sayılabilir.³¹ İlkçağ felsefesinin başlangıçtaki temel ilgisini evrenin anlaşılabilir hale gelmesi yani evrenin doğası konusu oluşturur. İlk doğa filozofları, dış dünyada dikkatlerini çeken çokluğun ancak kendisinden türediği bir birliğe indirgenerek anlaşılabilir hale geleceğini

²⁹ Ahmet Cevizci, **İlkçağ Felsefesi Tarihi**, Bursa: Asa Kitabevi, 1998, s.9-10; Hüsameddin Erdem, **İlkçağ Felsefesi Tarihi**, Konya: Hü-Er Yayınları, 2000, s.71; Wilhelm Capelle, **Sokrates'ten Önce Felsefe**, Oğuz Özügül (çev.), İstanbul: Pencere Yayınları, 2011, s.15-17; Hatice Nur Erkızan ve Abdülkadir Çüçen, **Felsefe Tarihi I Antik Çağ ve Orta Çağ Felsefesi Tarihi**, Bursa: Sentez Yayıncılık, 2013, s.15-21.

³⁰ Erdem, **İlkçağ Felsefesi Tarihi**, s.18.

³¹ Abdülbaki Güçlü, Erkan Uzun, Serkan Uzun ve Ümit Hüsrev Yolsal, **Felsefe Sözlüğü**, Basım 2, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003, s.729-730.

düşünmüşler ve dış dünyadaki varlıkların kendisinden doğduğu ilk maddeyi belirlemeye çalışmışlardır. Bu dönemde felsefe, gözle görülen varlıkların meydana getirdiği çokluğun gerisinde gizli olan birliği, görünüşün arkasındaki gerçekliği araştırmakla ilgili bir faaliyet olmuştur.³² Doğa felsefesinin aşağı yukarı söylenebilecek her şeyi söyleyip gelişme imkânlarını tüketmesiyle felsefenin ilgisi Sofistlerle birlikte düşünen, isteyen, davranan, hem bireysel hem de toplumsal bir varlık olan insan üzerine toplanmıştır.³³ İlkçağ felsefesinin en verimli gelişimi bakışını dıştaki nesnelere dünyasından çok insanın yaratılış ve düşüncelerine çeviren Sofistler sayesinde olmuştur. Başta insana dair olmak üzere akla gelebilecek her türlü sorunu tartışmaları, her şeyin nedenini araştırmaları, dinsel ve siyasal yasalara kulak asmamaları, akli çekinmeden yargılayabilmeleri ve her şeye karşı eleştirel tutumları ile Sofistler felsefî düşüncenin gelişimine katkı sağlamışlardır.³⁴ Sofistlerin açtığı insan merkezli yolda yürüyen Sokrates'in de ilgisi insan ruhunun araştırılmasıdır. Sokrates tüm ömrünü insan ve yaşamın amacını sorgulayarak geçirmiş, kendisini insanlara doğru yolu göstermeye adanmış bir yaşam filozofudur. Sokrates sonrasında ise İlkçağ felsefesinin seyrini Platon ve Aristoteles gibi iki büyük filozofun sistematik felsefeleri belirlemiştir. Platon ve Aristoteles kendilerinden önceki dönemde ele alınan doğa ve insan konularında elde edilen bilgi birikiminde yararlanarak tarihin tanıdığı ilk ve en büyük felsefe sistemlerini kurmuşlardır. Kendilerinden önceki filozoflar belli bir problem alanını incelerken gerek Platon gerek Aristoteles şimdiye kadar ayrı ayrı ele alınanları bir araya getirerek bunları bir temel üzerinde birbirine bağlamışlardır. Aristoteles sonrası İmparator Jüstinyen'in felsefe okullarını kapatmasına kadar devam eden okullar dönemi ile felsefe etik-dinsel olarak tanımlanabilecek bir havaya bürünmüştür. Bu dönemde Hristiyanlığın doğuşu ile birlikte felsefe dine yaklaşarak din için gerekli teorik çerçevenin oluşumunda etkili olmuştur. Özellikle Plotinos felsefesi aşkın bir Tanrı tasavvuru sayesinde Tanrıyı tüm oluşumun hem kaynağı hem de ereği olduğu düşüncesiyle Doğu dinleri ile bağlantı kurmuş hem İslam hem de Hristiyan düşünürleri tarafından sıklıkla başvuru alan bir felsefe haline gelmiştir. Başlangıçta felsefe kendine yer açmak için dini adeta itmiş, dinî açıklama tarzını reddederek ortaya çıkmıştır. Oysa Aristoteles sonrası okullar dönemi ile felsefe tekrar din ile yakınlaşma fırsatı yakalamış ve din, entelektüel hayatı

³² Cevizci, **İlkçağ Felsefesi Tarihi**, s.13.

³³ Cevizci, **İlkçağ Felsefesi Tarihi**, s.51; Capelle, **a.g.e.**, s.17.

³⁴ Will Durant, **Felsefenin Öyküsü**, Ender Gürol (çev.), İstanbul: İz Yayıncılık, 2010, s.15.

etkileyerek gelecek felsefî düşüncenin belirleyicisi olacağını hissettirmeye başlamıştır.³⁵ Ortaçağ felsefesi M.S. 400'lü yılların ortalarında başlayıp M.S. 1400'lü yılların ortalarına dek yaklaşık 1000 yılı kapsayan bir dönem boyunca varlığını etkin bir biçimde sürdürmüştür. İlkçağ felsefesinden keskin çizgilerle ayrıldığı için Ortaçağ felsefesi son derece açık bir kopuşun yaşandığı dönemi ifade eder. Çünkü Ortaçağ felsefesinin ana ögesi dindir. Bu sadece Batı geleneği için değil, İslam geleneği için de böyledir. Felsefenin merkezine Tanrı yerleşmiştir, dolayısıyla da felsefe bu dönemde dinin etkisi altında kalarak değer ağırlıklı olmuştur. Dine tâbi hale gelen felsefe, bütün problemlerini dinden, dinî dünya görüşünden almıştır. Buna göre epistemolojinin konusu Tanrıya ilişkin bilgi, metafiziğin konusu başında Tanrının bulunduğu yaratma ilişkisi ile şekillenen varlık zinciri oldu. Etik alanda Tanrı değerlerin ve ahlakî yükümlülüklerin nihaî kaynağı olarak kabul edilirken, ahlakî hayatın esas amacı Tanrıya bozulmamış, maddî boyutundan önemli ölçüde arınmış, manevî bir varlık olarak erişmeyle belirlenen ebedî saadet olarak tanımlanmıştır. Bu dönemde siyaset felsefesi alanında öne sürülen bütün kuramlar yönetme hakkının kaynağının Tanrıda olduğunu öne sürerek yeryüzündeki yöneticinin yönetme yetkisini evrenin mutlak yöneticisi olan Tanrıdan alarak Tanrı adına insanları yönettiği düşünülürdü ve insanların birbirleriyle olan ilişkilerinin ilahî bir hiyerarşi içinde belirlendiği iddia edilirdi.³⁶ Ortaçağ felsefesi Tanrı merkezli bir felsefe olduğu için Batı felsefesi geleneği içinde düşünce bakımından zengin olan İlkçağ felsefesinden sonra bir duraklama, bir geriye gitme olarak görülmüştür. Bu dönemde felsefî doğruluk ile Tanrısal doğruluk özdeşleştirilmeye çalışılmıştır. Bütün Ortaçağ filozofları ister Hristiyan olsun ister Yahudi olsun ister Müslüman olsun felsefe ve din arasında geçmişten gelen anlaşmazlıkların giderilerek bu iki alanın kaynaştırılıp bütünleştirilmesine yönelik bir çaba içerisinde olmuşlardır.³⁷ Bu yüzden Ortaçağ felsefesi dinî öğretileri temellendirmeye çalışan, dinden etkilenmiş, dine dayalı bir felsefedir. Bu dönemde felsefenin genel karakteri akıl-inanç ve teoloji-felsefe bütünlüğünü gösterme çabasından oluşur.³⁸ İnanç-bilgi-akıl-Tanrı ekseninde yürütülen çalışmalar ile dine felsefe aracılığıyla açıklık getirilmeye çalışılmıştır.

³⁵ Cevizci, **İlkçağ Felsefesi Tarihi**, s.151-152; Frank Thilly, **Felsefenin Öyküsü-I Yunan ve Ortaçağ Felsefesi**, İbrahim Şener (çev.), İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2007, s.29-30.

³⁶ Cevizci, **Felsefe Tarihine Giriş**, s.15.

³⁷ Güçlü vd., **a.g.e.**, s.1066.

³⁸ Erkızan ve Çüçen, **a.g.e.**, s.216.

Ortaçağ felsefesi dinî bir topluluğun, bir ümmetin, Hristiyan ya da İslam toplumunun veya Yahudi cemaatinin felsefesidir. Bu yüzden belli bir gelenek ve vahye dayanan bir din çerçevesinde oluşan otoriteye duyulan saygı esastır. Felsefenin de mahiyeti, kapsamı ve sınırları bu dinî çerçeve ve ruhanî otorite tarafından belirlenirdi ve hiçbir şekilde değiştirilemezdi. Bundan dolayı eleştiri ve şüpheye kesinlikle kapalı bir felsefedir. Zaten Ortaçağ filozofları din adamları olduğu için onlar için doğru apaçıktır, ondan şüphelenmeye gerek yoktur. Onlar kutsal metinlerde hazır olarak verili olana sağlam temeller yapmak için uğraşmışlardır. Bu da Ortaçağ felsefesinin tamamıyla dine ve dogmaya dayalı bir felsefe olduğunu göstermektedir. Ortaçağ felsefesinde, felsefe inanca, inançta vahye tabi olmak durumunda olduğu için bilimde ve felsefede çözüme kavuşturulacak problemlerin çözümü de dâhil olmak üzere her şey teoloji tarafından belirlenmiştir. Ortaçağ felsefesine göre mutlak hakikatler bulunmuş olduğu için Ortaçağ felsefesi araştırmaya ve keşfetmeye dayalı dinamik bir yapı sergilemez, aksine statiktir ve ilgi alanı öte-dünyadır. Ortaçağ filozofları için önemli olan insanın doğüstü varlık alanıyla, aşkın ve mutlak olarak yetkin varlıkla olan ilişkisi olduğu için bu felsefenin mahiyetinin değişmesine neden olmuştur. Felsefe artık ilgisini bu dünyadaki hayattan ziyade bu dünyadan sonraki bir hayata yönelerek ebedî saadet arayışlarının bir aracı olmuştur. Çünkü Ortaçağ'ın kötümserlik üzerine yükselen düşünüşüne göre eksik, kusurlu ve günahkâr olan insan yaratıcısından ayrı düşerek kendisine yabancı bir evrende yaşamaktadır. Bu yüzden Ortaçağ felsefesi kendisine amaç olarak insanı bu dünyada mutlu bir hayata ulaştırmak yerine insanı bedeninin ve maddenin kirinden arındırarak ve kendine özüne döndürerek yaratıcısına yakınlaştırmak olarak belirlemiştir.³⁹

Ortaçağ felsefesi içinde yer alan önemli bir felsefe geleneği olan İslam felsefesi Batı dünyasının ağır bir karanlık çağa girdiği sırada Müslümanlar tarafından geliştirilip ortaya koyulan, kültür tarihinde bilginin korunmasının yanı sıra yeni katkılarla zenginleşmesine önemli etkileri olan bir felsefedir. İlkelerini, problemlerini ve ilhamını tamamen İslam vahyinden alan İslam felsefesi sadece varlığın kaynağı ve doğası konusunda değil; bilgi, ahlak, hukuk ve politika bağlamında da İslam vahyini önemli bir bilgi kaynağı haline getirmiştir. İslam felsefesi, kaynağını İslam vahyi ve hadislerinden almasına rağmen Yunan felsefesi ve Doğu felsefe geleneklerinden de etkilenmiştir.

³⁹ Ahmet Cevizci, **Ortaçağ Felsefesi Tarihi**, Bursa: Asa Kitabevi, 1999, s.14-19.

İslam felsefesi Yunan felsefesi söz konusu olunca Aristoteles ve Yeni-Platonculuktan, Doğu felsefesinde ise Hint ve İran felsefelerinden beslenmiştir.⁴⁰ İslam felsefesi bu zengin kaynaklar ve dinin temelinde bulunduğu “Oku” buyruğunun ilime verdiği önem çerçevesinde gerek siyasî otoriteler gerekse dinî otoriteler tarafından desteklenerek gelişmiş hem felsefeye hem de bilime önemli katkılar sağlamıştır. Bu bağlamda Batı karanlığı yaşarken Doğu dünyasında parlak bir dönemin yaşandığını söyleyebiliriz. Batı sonralarda Doğu’nun bu zenginliğini fark ederek Doğu’dan yaptığı tercümelere ile karanlıktan kurtulmuş Rönesans ile aydınlığa doğru yol almıştır.

14. yüzyılda ortaya çıkmaya başlayan Rönesans felsefesi bir geçiş döneminin felsefesidir. 14. yüzyıl ve 17. yüzyıl arasındaki bu üç yüz yıllık tarih içerisinde Ortaçağ’ın dinsel ve kapalı düşünce sisteminden açık, çok yönlü, deneye ve akla dayalı yeniçağa geçilmiştir. Rönesans felsefesi de bu geçişin köprüsü olma görevini üstlenmiştir. Rönesans felsefesinin geçiş dönemi olmasında bir yanda Ortaçağ felsefesi süreklilik arz ederken diğer yanda da yeniden doğuşa kucak açmasından kaynaklanmaktadır. Ortaçağ felsefesinin süreklilik arz etmesi özellikle Aristotelesçilik ile Hristiyan teoloji arasında kurulan sentez ile birlikte sağlanırken Platonculuk ve Stoacılık gibi felsefi akımlarla birlikte de Rönesans felsefesi etkilenmeye devam etmiştir. Buna karşın Ortaçağ düşüncesinden kopuş ise başta felsefe olmak üzere kültürün hemen her alanında yepyeni tasavvurların ve anlamların ortaya çıkışında ifadesini bulur.⁴¹

Rönesans felsefesi Ortaçağ felsefesinin karanlık yapısına karşılık aydınlığı sembolize eder. Bu karanlıktan aydınlığa geçiş Ortaçağ’ın Tanrı merkezli yaklaşımından insan merkezli bir yaklaşıma geçişte kendini bulur. Ortaçağ’da tüm sistemler Tanrıya göre şekil alırken Avrupa kültürünün dünyevileşmeye adım atmasıyla birlikte insana bağlı anlayışlar kendini göstermiştir. Rönesansla birlikte insan, yepyeni bir temel ve dünyanın merkezi olarak ortaya çıkar. Ortaçağ’da insan Tanrının cennetinden kovulan, yasağa ve günaha meyilli olan, kendi kendine yetemeyen, Tanrının rehberliğine muhtaç, kurtuluşu Tanrının inayetine bağlı bir varlık olarak kabul

⁴⁰ Ahmet Cevizci, **Felsefenin Kısa Tarihi**, İstanbul: Say Yayınları, 2012, s.164.

⁴¹ Cevizci, **Felsefenin Kısa Tarihi**, s.26-27.

edilirken Rönesansla birlikte insan kendi kendisini gerçekleştirebilen, kaderinin ve özgür seçimlerinin sorumluluğunu üstlenebilen bir varlık olarak kendini gösterir.⁴²

Rönesans felsefesi din karşısında insan aklının özgürlüğü ve aydınlanması için kazanılmış önemli bir hamledir. Bu dönemde zihin üzerindeki dinin etkisi yavaş yavaş zayıflamaya başlarken din adamlarının boyunduruğundan kurtulan felsefe alanında da otoritenin yerini akıl almış, inanç otorite tarafından dayatılan değil, özgür sorgulama ile kazanılan bir düşünce haline gelmiştir. Ortaçağ'ın doğüstü olan şeylere olan ilgisi bu dönemde ortadan kalkmaya başlarken gözler gökyüzünden yeryüzüne çevrilmiştir.⁴³ Bu durum dinin etkisi altında geçen ve bu nedenle kültürel ve düşünsel açısından fakir ve kısır olan Ortaçağ düşüncesi karşısında bir fikir patlaması yaşanmasına neden olmuştur. Rönesans felsefesi ile doğruya ulaşmanın birçok yolu olduğu keşfedilerek bir düşünce çeşnisi yaratılmıştır. Bu dönemde Ortaçağ'da öte dünya karşısında önemsiz sayılan doğaya yönelen insan doğayı keşfetmeye ve bilmeye yönelerek doğa üzerinde kendi aklı ile egemen olma yolunu seçmiştir. İnsan kendini her türlü bağılıktan kurtararak kendi aklının gücüne inanmayı, kendine dayanmayı amaçlamıştır. Bu durum da hümanizmin yükselişine neden olmuştur. Ortaçağ'ın günahkâr ve kötümser insan doğasına karşılık yükselen hümanizm ruhu ile insana yaraşır bir yaşamı ancak insanın kendi aklıyla, kendi emeği ve çabasıyla elde edeceğini savunarak Tanrı merkezli anlayıştan insan merkezli anlayışa geçişi sağlamıştır. Bu geçiş ile birlikte de insan merkezli olma modern felsefesinin belirleyici temel unsuru olmuştur.

Modern felsefe 17. yüzyılın ortalarında Descartes ile başlatılıp 19. yüzyılın ortalarında Kant ile sonlandırılan dönemi kapsar.⁴⁴ Modern felsefe kendisini Rönesans felsefesi ile göstermeye başlayan yeni ruhun pekişip yerleşmesi durumunu temsil eder. Aslında modern felsefe Batı'da Rönesans ile başlayan değişme ve yenileşmenin 17. yüzyılda hızlanması 18. yüzyılda Aydınlanma ile büyük bir ivme kazanmasıdır. Söz konusu olan felsefe anlayışı 19. yüzyılda Romantikler ve Nietzsche'nin eleştirileriyle karşılaşana dek güç kazanarak devam etmiştir. Modern felsefesinin asıl amacı eskiden kopmak yeniyi bulmaktır. Bu yüzden eskiyi ayakta tutan otorite ve geleneğe karşı çıkmış, kültürün her alanında yeni görüşleri öne sürmeye çalışmıştır. Modern felsefe

⁴² Cevizci, **Felsefenin Kısa Tarihi**, s.227-228.

⁴³ Frank Thilly, **Felsefenin Öyküsü-II Çağdaş Felsefe**, İbrahim Şener (çev.), İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2007, s. 2.

⁴⁴ Güçlü vd., **a.g.e.**, s.986.

yepyeni bir tarih duygusunun egemen olduğu bir çağın felsefesini yansıtır. Bu dönemde dünyaya ve insana yönelik oluşturulan yeni bakışın sonucu olarak insanı kendi eylemlerinin öznesi yapan seküler bir anlayış geliştirilir. İnsan artık yaratıcı ve özgür olarak kendi kurduğu ve kendisine kapalı olmayan bir tarihin öznesidir. Böyle bir tarih duygusuyla hareket eden modern insan düşüncede de kendisine tertemiz bir sayfa açarak geçmişı inkâr edip geleneği yok sayarak *tabula rasa*'dan başlayan özne temelli bir felsefenin inşasına girişmiştir. Ortaçağ felsefesinde tüm sistemlerin başı ve sonu Tanrı iken modern felsefe dinî dünya görüşünü ortadan kaldırarak *cogito*'dan hareket etmiştir. Ortaçağ düşüncesinde varlığın, değerin, iktidarın kaynağı ve bilginin konusu olan Tanrı modern düşünüşte yerini insana veya özneye bırakmıştır. Özne temelli bir felsefe beraberinde rasyonalizmi getirmiştir. Tüm alanlarda aklın tek otorite ilan edilmesi anlamında rasyonalizme göre hakikat dinî otoritelerce aktarılan ya da kutsal metinlerde yazan bir şey değildir, aksine akla dayalı, özgür ve tarafsız bir araştırma sonucu keşfedilen bir şeydir. Bu yüzden modern düşüncede doğaüstü olana yönelmek yerine tüm ilgiler yeryüzü üzerine toplanmıştır. Fiziksel ve zihinsel dünya, toplum, etik alan, siyasal kurumlar ve hatta dinin kendisi doğaüstü nedenler yerine doğal nedenlerle açıklanması gerekmektedir. Bu yüzden modern felsefeyi, insan aklının gücüne karşı sarsılmaz bir iman geliştirmiştir. Çünkü bu dönemde özü düşünmek olarak tanımlanan insanın duygusal, sezgisel boyutu ve hayal gücü dışarda bırakılarak insanı insan kılan şeyin düşünce boyutu yani akılsal boyut olduğu kabul edilir. Böylece akla indirgenen insan özü anlayışına dayalı bilimsel-felsefî bir dünya görüşü ortaya atılır ve bu dünya görüşü ile doğayı akıl aracılığıyla yenme ve şekillendirme söz konusu olur. Bu dönemde bilim hâkim entelektüel otorite haline gelip kültürel dünya tasavvurunun tanımlayıcısı, yargılayıcısı, koruyucusu konumunu alırken felsefe de hemen bütün durumlarda kendisini ve alt disiplinlerini bilimden hareketle tanımlama durumuna gelmiştir.⁴⁵

Modern felsefe dönemi teoloji ve onun gölgesinde kalan felsefenin çok zayıfladığı daha özgür ve özgün bir felsefenin ortaya çıktığı ve deneysel, matematiksel bilimlerin de temellerinin atıldığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde hakikatin peşinde olan bir de doğa bilimi ortaya çıkmıştır. Bu yüzden artık felsefe teoloji ile değil, bu kez de bilimle işbirliği yapma durumunda kalmıştır. Bu nedenle felsefenin bilimle ilişkisi konusunda kendine bir yer belirlemesi çok önemliydi. Bu dönemin felsefenin özelliği büyük ölçüde

⁴⁵ Cevizci, **Felsefenin Kısa Tarihi**, s.274-276.

felsefe ve doğa bilimi arasındaki sınırları bulma girişimi olarak karakterize edilebilir.⁴⁶ Bu dönemde Francis Bacon'ın "Bilmek egemen olmaktır." düşüncesinden hareket edilerek doğayı tanımak, doğaya egemen olmak için deneye ve bilime yönelimler olmuştur. Bacon'ın açtığı bilimsel yoldan ilerleyen Descartes da bu döneme en çok damgasını vuran düşünürlerden biri olarak bilimsel bilgiye ancak matematik ile ulaşabileceğimizi, doğal ve toplumsal olayları açıklamaya çalışan bilimin de matematik gibi açık ve seçik, sağlam ve doğru bilgiler olması gerektiğini düşünmüştür. Matematiksel kavramları ve deneysel yöntemi kullanarak doğanın yapısını kavrayabileceğimizi ve evrenin işleyişi ile ilgili genel geçerli yasalara ulaşabileceğimizi gösterilmeye çalışılmış ve bilgiye ulaşmada fizik ve matematik örnek olarak seçilmiştir. Bu çerçevede içinde modern felsefe modern bilimden yoğun bir biçimde etkilenerek yükselen bilim ve gerçekleşen bilimsel devrimin taleplerine paralel bir gelişme göstermiştir.⁴⁷

Modern felsefe 18. yüzyılda Aydınlanma felsefesi ile doruk noktasına ulaşmıştır. Aydınlanma felsefesi akıldışı, dogmatik ve batıl inançlara yönelik eleştirel tavrı ve insan aklına mutlak ve sarsılmaz bir güveni temsil eder. Aydınlanma, insanın düşünme ve değerlendirmede din ve geleneklere bağlı kalmaktan kurtulup kendi aklı ile hayatını aydınlatmaya girişmesidir. Akıl sayesinde insanın gerçeğin en derin hakikatlerinin üzerindeki perdeyi kaldırmasıdır. İnsanın yersiz otorite ve teolojik yetkiyi bir kenara bırakarak yavaş yavaş özerkleşmesidir. Kendi kendini idare eden bir varlık olarak insanın kendisini gelenekten ve vahiyden bağımsız hissetmesidir. Bu yüzden Aydınlanma felsefesi insanı doğası gereği iyi olarak kabul eder ve insana amaç olarak bu dünyada iyi olmayı iyi bir yaşam sürmeyi belirler. Kesinlikle bu yaşamdan sonraki bir yaşamda kutsanmayı amaçlamaz. İnsan iyi bir yaşamaya bilim ile ulaşabilir; çünkü bilgi güçtür. Gerçekten de Aydınlanma bilim yoluyla insana parlak bir gelecek inşa etmeye koşulsuzca inanma anlamına gelir. Cehalet ve hurafeler iyi bir yaşam önündeki engellerdir. Bu engelleri aşmak için aklımızı kullanarak aydınlanmamız

⁴⁶ Ali Taşkın ve Metin Becermen, **Felsefe Tarihi II Rönesans, Yeniçağ ve XIX. Yüzyıl Felsefesi Tarihi**, Bursa: Sentez Yayıncılık, 2013, s.76.

⁴⁷Ahmet Cevizci, **Onyedinci Yüzyıl Felsefesi Tarihi**, Bursa: Asa Kitabevi, 2001, s.4; Arslan Topakkaya, "Felsefi Hermeneutik", **FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı 4, 2007, s.75-92.

gerekmektedir.⁴⁸ Bir Aydınlanma filozofu olan Kant'ın ifadeleriyle tanımlanacak olursa; "Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu ergin olmayış durumundan kurtulup aklını kendisinin kullanmaya başlamasıdır." İnsan şimdiye kadar aklını kendi başına kullanamamış, hep başkalarının kılavuzluğunu aramıştır, Aydınlanma ile de aklını kullanma cesaretini göstermiştir. İnsan, Aydınlanma sayesinde hazır bulduğu geleneksel şemalarından koparak hayatının düzenini kendi aklı ile bulma teşebbüsünde bulunmuştur. Bu düşünce ile Aydınlanma felsefesi akla inanıp güvenmede kendisinden önceki yüzyıllardan daha da ileri gider. Aydınlanma ile hedeflenen doğa üzerinde egemenlik kurmaya sebep olan ve insan aklının nesnelere üzerinde egemen olduğu bilinç ve gururunu gerçekleştiren doğa bilimlerinin başarısını kültür dünyasında da gerçekleştirmektir. Doğa karşısında zafer kazanan akıl kültür dünyasında da zafer kazanarak kültür dünyası akılla aydınlatılıp ona akılla egemen olmak amaçlanmıştır. Böylece aklın aydınlattığı doğrular ile beslenecek olan kültür sonsuz bir ilerlemeye sebep olacaktır. Akla karşı geliştirilen bu sonsuz güven ile Aydınlanma düşüncesinin, insanı geleneğin köleliğinden kurtaracağına, kaderini kendi eliyle kendisi düzenleyeceğine, insanın özgürlük ve mutluluğunun boyuna artacağına olan inanç şüphesizdir. Bu yüzden tarihin oluşturduğu bütün kurumları aklın süzgecinden geçirerek toplumu, devleti, dini ve eğitimi aklın ilkelerine göre yeni baştan düzenlemeye girişmiştir. Bundan dolayı Aydınlanma felsefesi için bir kültür felsefesidir diyebiliriz, hayatı akıl ile işlemek onu akıl ile aydınlatarak yolunu göstermek isteyen bir kültür felsefesidir. Her alanda aklın kılavuzluğunda yürümeyi öngören ve aklın gücüne karşı aşırı bir güven duyan Aydınlanma felsefesi tek taraflı olarak akla değer vermesi yüzünden var olduğu çağda çözülmeye başlamıştır. Shaftesbury'nin akıl inancı karşısına güzel idealini koyması, Rousseau'nun duygunun hakkını savunması, Hume ve Voltaire'in içgüdülerin insan hayatındaki yerine değinmeleri ile Aydınlanma felsefesinin yönetici idesi akıl idealinin yanında duygu yönünün de gelişme yoluna girdiği görülmektedir. Nitekim Aydınlanma felsefesine damgasını vuran Kant kendinden sonraki yüzyılın felsefesinde de belirleyici bir rol oynamıştır. Kant, aklın gücünün nereye kadar gidebileceğini ve kendisine böylesine güvenilen bu yetinin de

⁴⁸ Gunnar Skirbekk ve Nils Gilje, **Antik Yunan'dan Modern Döneme Felsefe Tarihi**, Emrullah Akbaş, Şule Mutlu (çev.), İstanbul: Üniversite Kitabevi Yayınları, 1999, s.316; Cevizci, **Felsefenin Kısa Tarihi**, s.324.

sınırları olduğunu göstermesiyle akla duyulan aşırı inanç sarılarak Aydınlanma hızını kaybetmiş ve 19. yüzyılda geçerliliğini yitirmeye başlamıştır.⁴⁹

Felsefe tarihinde çok önemli bir yere sahip olan Kant yapmış olduğu eleştirilerle felsefe tarihini kendinden önce ve sonra olmak üzere ikiye ayırmış bir filozof olarak bilinir.⁵⁰ Kant'ın felsefesi insanı hem fenomenler âleminin hem de özgürlük âleminin vatandaşı olarak kabul ettiği için sonuç itibarıyla ikilikçidir. Kant sonrası 19. yüzyılda ise Kant sisteminin hangi tarafından yola çıkıldığı ile bundan sonraki gelişmeler belirecektir. Bakışımızı Ben'in dünya, doğa ve kanunlarını meydana getiren aktif, yaratıcı faaliyetlerine çevirirsek, merkezinde bilincin yani yaratıcı Ben'in bulunduğu bir düşünce dizisi meydana gelir. Bu Ben, Kant'a göre insanı ahlak ve dinde gerçekleşen özgürlük âlemine taşır. Özgürlük, Kant tarafından sonsuz bir hedefe yani özgürlüğün gerçekleşmesine yaklaşan büyük bir gelişim süreci olarak görülen tarihte gerçekleşir. Yaratıcı Ben, özgürlük ve tarihten oluşan bu düşünce dizisi Alman idealizminin düşünce dizisidir. Kant diğer taraftan bilginin özellikle bilimin sadece fenomenler âleminde mümkün olduğunu ve bunun dışına çıkan bir metafiziğin mevcut olamayacağını kanıtlamıştır. Bu açıdan bakıldığında felsefeye düşen bilim aracılığıyla elde edilen bilginin özetini ve sentezini yapmaktır. Bu düşünce de 19. yüzyılda kendisini pozitivizm ve materyalizm olarak göstermiştir. 19. yüzyılda Kant'ın düşüncelerini alıp devam ettirmenin yanı sıra Kant'ın protestosu da mevcuttur. Romantizm olarak adlandırılan bu protesto, Kant sisteminin rasyonel ruhuna olup insanda ve dünyada akla uygun olmayan irrasyonel, duygusal güçler olduğuna dayanmaktadır.⁵¹

19. yüzyıl felsefede büyük bir bölünmenin yaşandığı çağdır. Yaşanan bu bölünme o dönemki felsefeyi ve o dönemden sonraki felsefenin gidişatını belirlemiştir. Bu dönemde felsefe bir tarafta Aydınlanmanın din ve metafizik karşıtı akılcılığıyla, bilimciliğini önce pozitivizm sonra da 20. yüzyılda mantıkçı pozitivizm olarak devam ettirecek felsefi modernizm diğer tarafta da Aydınlanmanın akılcı mantığına bir tepki ya da karşı çıkışla tanınan Kıta felsefesi olarak seyrine devam etmiştir. Aydınlanmacı ve pozitivist felsefeyle Kıta düşüncesinin eleştirel felsefesi arasındaki bu bölünme,

⁴⁹ Macit Gökberk, **Felsefe Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999, s.289-292.

⁵⁰ Taşkın ve Becermen, **a.g.e.**, s.311 .

⁵¹ Störig, **a.g.e.**, s.413-414.

Analitik felsefenin de devreye girmesiyle esas 20. yüzyılda yaşanacaktır. 19. yüzyıl ise bu bölünmenin ilk ve çok belirgin ortaya çıktığı dönemdir. Felsefenin bundan sonraki seyrini büyük ölçüde belirleyecek söz konusu önemli bölünmeyi ifade etmenin bir diğer ve karakteristik yolu, 19. yüzyıl felsefesini belirleyen şeyin tepki olduğunu söylemekten geçer. Tepkiyi temele alan tutum ya da yaklaşımdan yola çıktığımızda 19. yüzyıl felsefesinin üç ana geleneği ya da damarına ulaşmak mümkün gibi görünmektedir. Bunlardan birincisi olan Romantizm, Aydınlanmanın kuru akılcılığına, bilimciliğine kısacası tek yanlılığına meydan okuyan tepkisidir ve felsefede karşımıza romantik bir tarzda Herder, Schiller, Schelling, Schopenhauer ve Nietzsche'nin düşüncelerinde cisim kazanmış olarak çıkar. Romantizm, Aydınlanma ruhunun aksine, ilhamın tarifsiz gücünü yüceltmıştır. Aydınlanmanın statik soyutlamalarını bir tarafa bırakarak insan yaşamının yatıştırılmaz dramını tasdik edip, dünyayı atomistik bir mekanizma olarak değil de, bütüncül bir organizma olarak algılamıştır. Aydınlanma, insan aklını öne çıkartırken, Romantizm, muhayyile ve iradeye vurgu yapıp insana, manevî birtakım özlemlere, duygusal derinliklere, sanatsal yaratıcılığa, kendini ifade ve inşa etme özelliklerine sahip olduğu için değer vermiştir. Aydınlanmanın salt akılcı anlayışın karşı duyguları, tutkuları, hayal gücünü, sağduyuyu ve sezgiyi ön plana çıkarmıştır. 19. yüzyıl felsefesinin ikinci tepkisi de, Aydınlanmaya yönelik bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılın idealist filozofları tarafından ortaya koyulan bu tepki Romantizmin bütüncül ve kuşatıcı tepkilerinden daha sınırlı bir tepkidir. Bu tepki Kant'tan etkilenmiş Fichte, Hegel gibi idealist filozoflar tarafından temsil edilmiştir. Bu filozoflar, Aydınlanmanın akıl kavrayışıyla doğalcılık ve liberalizmin kuşkuculuk, materyalizm ve anarşiye götürdüğünü düşünmüşlerdir. Fakat onlar bu noktada kalmayıp akıl, bilim ve özgürlüğün, korunup savunulacaksa, bunun ancak dinin, tabiatın ve tarihsel dünyanın yeni ve daha farklı şekilde düşünülüp anlaşılmasını mümkün kılacak idealist bir zemin üzerinden yapılabileceğini ileri sürmüşlerdir. 19. yüzyıl felsefesini şekillendiren üçüncü tepki Aydınlanmadan ziyade Romantizm ve Alman idealizmine dönük bir tepki olarak anlaşılabilir. Söz konusu bu tepki önce Carl Vogt, Jacob Moleschott ve Ludwig Büchner gibi filozofların klasik, sonra da Marx ile Engels'in diyalektik materyalizmlerinde karşımıza çıkan materyalizme, John Stuart Mill benzeri filozoflarda deneyimcilik ve yararcılığa, Charles Darwin ve benzeri bilim insanı ve düşünürlerde doğalcılığa, Comte gibi filozoflarda da pozitivistlere yol açmıştır.

Diyalektik materyalizm, yararcılık ve pozitivizm tarafından temsil edilen söz konusu bilimci, ilerlemeci ve deneyimci gelenek aslında 18.yüzyıl Aydınlanmacılığının 19. yüzyıldaki farklı izdüşümlerine tekabül eder.⁵²

19. yüzyıl bilimler çağı olarak da bilinmektedir. Bu dönemde bilimler ayrılmış ve farklı bilimsel disiplinler ortaya çıkmıştır. Bilimdeki gelişmeler ile bir yanda bilime yönelik aşırı güvene dayanan akımlar ve anlayışlar ortaya çıkarken diğer yanda da bilim eleştirilerine dayanan dinsel yönelimler temelindeki değerlendirme biçimleri ortaya çıkmıştır. Bu değerlendirme biçimlerinin hemen hemen hepsi Aydınlanma felsefesi ile özellikle de Aydınlanmaya damgasını vuran Kant ile hesaplaşmaya koyulmuşlardır. Bir tarafta akla vurguya devam eden yaklaşım Alman idealizmi diğer tarafta da aklı eleştiriye tabi tutan Schopenhauer, Kierkegaard ve Nietzsche gibi filozoflar vardır. Bunun yanında yorum kavramının önemini kavranmasıyla birlikte hermeneutik geleneği de kendine zemin bulmuştur. Öte yandan Fransız Devrimi sonrası şekillenen politik hayat da oldukça zengin bir zemin oluşturmuştur. Buna bağlı olarak liberalizm, muhafazakârlık, sosyalizm, anarşizm gibi ideolojilerin politik alanda kendine yer edinmiştir. Bu bağlamda Proudhon, Marx ve Engels önemli bir yerde durmaktadır.⁵³

20. yüzyıl ve akabindeki felsefenin temelleri 19. yüzyılda atılmıştır. Bu dönemde varoluşçuluk, yapısalcılık, hermeneutik, eleştirel teori gibi birçok felsefe akımından söz edilmekte ve bu akımların hemen hemen hepsi 19. yüzyıl felsefesinden beslenmektedir. Bu yüzden 20.yüzyıl ve sonrası felsefesi 19. yüzyıl felsefesinden bağımsız ve kopuk ele alınamaz. Mesela, 20. yüzyıla damgasını vuran ve halen daha popülerliğini koruyan varoluşçuluk akımının temel konuları Kierkegaard olmadan anlaşılabilir. Yine, analitik felsefeyi anlayabilmek Kant ve ardılları ile bağlantılı olmayı gerektirmektedir. Hermeneutik, Dilthey ile ilişkilendirilerek ilerlemektedir.

Bu dönemde ortaya çıkan mantıkçı pozitivistler, olgu ve olaylara karşılık gelen ve deneysel olarak doğrulanabilen bir dil oluşturmaya çalışarak, muğlak ve belirsiz semboller içeren dilin yanlış olduğunu ileri sürmüşlerdir. Onlara göre, bu belirsizlik ve yanlışlıklar modern mantığın yardımıyla ortadan kaldırılabilir. Dilin cümleleri ve terimlerinin anlamı ancak bu yolla açık hale getirilebilir. Russell'dan Rudolf Carnap'a, Nelson Goodman'dan Willard Van Orman Quine'a uzanan bu tutumun başlıca amacı,

⁵² Cevizci, **Felsefenin Kısa Tarihi**, s. 410-412.

⁵³ Taşkın ve Becermen, **a.g.e.**, s.311-312.

dil eleştirisi yaparak, felsefeyi metafizikten arındırmaktır.⁵⁴ Husserl ile gündeme gelen fenomenoloji yaşam dünyasında yer alan anlamlı her deneyim türü ile meşgul olmayı içerdiği için belirli bir içerikle sınırlı kalmamış ve çeşitli alanlara uygulanarak gelişmeye devam etmiştir. Fenomenleri bilince göründükleri halleriyle inceleyen bu akım, fenomenlerin bilinçten bağımsız olarak var olup olmamalarıyla ilgilenmemekte ve fenomenlerin ardında başka bir gerçeklik aramamaktadır.⁵⁵ John Dewey ile özdeşleşen pragmatizmin en temel düşüncesi değişen dünya içinde, insanın yapıp ettiklerinin amacının ve yararının sorgulanmasıdır. Pragmatizme göre herhangi bir kavramın gerçek değeri, yarattığı fayda ile ölçülür ve bir kavram ele alınırken kavram hakkında ne düşündüğümüz değil, kavramın yaşamımızda bize yansıyan olumlu ya da olumsuz sonuçları üzerinde durulur. Dolayısıyla pragmatizmde insan her türlü bilgiye yaşantıları yoluyla ulaşır. Bu durumda gerçeğin düşüncesiyle faydanın düşüncesi aynı düzlem ve temeldedir. Amerika'dan doğup Avrupa'ya yayılan pragmatizm sadece eğitim alanında değil; siyasi, sosyal, ekonomik pek çok alanda etkili olmuştur.⁵⁶ Sartre, Camus, Jaspers, Marcel ile adını duyuran varoluşçuluk iki dünya savaşının bunalımlı sürecinden hareket etmektedir. Bunalan, kaygı duyan, kendine yabancılaşan ve varoluşunu sorgulayan insanı ele alan varoluşçuluk bireyi yeniden tanımlama çabası içinde olmuştur. 19. yüzyılda Dilthey'in tinsel bilimlerin genel metodolojisi olarak kabul ettiği hermeneutik Heidegger ve Gadamer ile farklı bir boyut kazanmıştır. Heidegger hermeneutiği, insan varoluşunun fundamental temeli haline getirmiştir. Gadamer, Heidegger'in tecrübelerimizin tarihselliği ve dilselliği, insan varoluşunun zamansallığı ve tarihselliği anlayışına dayanan üniversal hermeneutik öğretisini hem derinleştirmiş hem de genişletmiştir.⁵⁷ Aydınlanmanın sorunlarını ele alan eleştirel teori, Horkheimer ve Adorno ile toplumsal alanın yeniden inşası üzerine eğilmişlerdir. Modern dilbilim kurucusu olarak nitelenen Saussure'ün gösterge kuramı ve kuramın bir uygulaması olan dilbilimsel modeli yirminci yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren sosyal bilimlerin diğer

⁵⁴ Tuncay İmamoğlu, "Mantıkçı Pozitivizm, Wittgenstein ve Din", **Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı 35, 2011, s. 40.

⁵⁵ Zeynep Zafer Esenyel, **Fenomenoloji**, A. Kadir Çüçen (ed.), **Felsefe Tarihi III – XX. Yüzyıl Filozofları İçinde** (158-212), Bursa: Sentez Yayıncılık, 2016, s. 158.

⁵⁶ Mehmet Akif Sözer ve Burcu Sel, "John Dewey'in Görüşlerinin Ontolojik ve Epistemolojik Temelde İrdelenmesi", **Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi**, Cilt 3, Sayı 16, 2015, s.314-135.

⁵⁷ Topakkaya, **Felsefi Hermeneutik**, s. 77-78.

alanları için yeni ve özgün bir paradigma olarak değerlendirilmiştir.⁵⁸ Ayrıca bu dönemde bilimde ve teknolojide ortaya çıkan gelişmelerle birlikte bireysel ya da toplumsal açıdan yaşanan parçalanma ve yozlaşma post-modernizm ve post-yapısalcılık tarafından ele alınmaktadır. Yine bu dönemde kadın sorunları çeşitli feminizm türleri bağlamında incelenmiştir.

20. yüzyıl ile birlikte felsefeye katkı yapan filozof sayısının hiç olmadığı kadar çok olduğu fark edilmektedir. Bu durumunun nedeni sosyal ve politik koşulların farklılığı çeşitliliği ve yoğunluğudur. 20. yüzyıl ve sonrası büyük dünya savaşlarına, komünist, faşist ve totaliter devletlerin doğuşuna ve yıkılışına, sayılamayacak kadar çok bölgesel savaşlara, nükleer silahlar ve başka kitle imha silahlarının icadına, soykırımlarla sömürgecilğe karşı verilen kurtuluş savaşlarına, küreselleşmeye, teknolojinin olağanüstü büyük gelişimine ve nihayet büyük kitlelerin kentlerde gerçekleştirdiği eşi benzeri görülmemiş istilasına tanıklık etmiştir. Bunun yanı sıra hızlı bilimsel ve teknolojik ilerlemelerin sonucunda 20 yüzyıl daha önce hayal edilmesi dahi mümkün olmayan politik felaket ve alabildiğine dramatik olaylarla doludur. Bütün bunlar yeni felsefelerin görünmesine neden olmuştur. Buna göre matematiksel mantık, meta-etik, dil felsefesi, psikoloji felsefesi, toplumsal cinsiyet felsefesi, çevre felsefesi ve hatta bilim felsefesi 20. yüzyıla ait felsefelerdir. İşte bu durum 20 yüzyıl felsefesinin mutlak bir uzmanlaşma ile karakterize olduğu anlamına gelir. Son büyük felsefe sistemleri 19. yüzyılda kalmıştır. 20. yüzyılda artık filozofların sistem inşa etme gayret içine girmekten ziyade felsefenin ayrı ayrı alanlarında özgün ve eleştirel düşünceler geliştirdikleri bir uzmanlaşma dönemi söz konusudur.⁵⁹

1.3. FELSEFİ ELEŞTİRİ VE YÖNTEM

Felsefenin genel-geçer ve herkesi bağlayıcı bir tanımı yoktur. Farklı zamanlarda, farklı filozoflar farklı felsefe anlayışlarına sahip olsalar bile ve felsefeyi farklı farklı tanımlasalar bile felsefenin eleştirel, sorgulayıcı, derinlemesine ve sistemli bir düşünme olduğu bir gerçektir. Başka bir ifadeyle, felsefeyle uğraşanların felsefeye yönelik uzlaştıkları nokta, felsefenin eleştirme, sorgulama ve düşünme etkinliği olduğudur. Eleştirel bir düşünce olarak felsefe kendisine veri olarak ele aldığı her türlü malzemeyi

⁵⁸ Fırat İlim, “Yapısalcılık”, A. Kadir Çüçen (Ed.), **Felsefe Tarihi III – XX. Yüzyıl Filozofları İçinde**, Bursa: Sentez Yayıncılık, 2016, s.526.

⁵⁹ Ahmet Cevizci, **Felsefe Tarihi**, İstanbul: Say Yayınları, 2011, s. 963-964.

akıl eleştiri süzgecinden geçirir. Doğa, insan, ahlak, toplum, dil, bilgi, sanat, din, bilim, politika, hukuk, devlet gibi konular için sunulan genel ve evrensel açıklamalar karşısında kuşkucu ve eleştirel bir tavır takınma çabasıdır. Bu bağlamda felsefe, varlık ve evren üzerine en geniş kapsamda sistematize edilmiş düşünce yapılarının tahribine ve hatta yıkılmasına yol açan eleştirel bir düşünsel tutumun yeşerip serpilebildiği bir alandır. Bu bakımdan felsefe, sistemli düşüncelerin irdelenmesini, çözümlenmesini, temellendirmesini, kısaca sorgulanmasını içerir.⁶⁰ Hal böyle olunca da felsefe daima bir eleştiriyle yani tamamlanmışlığın değil, tamamlanmamışlığın saptanması cihetine yönelerek *erosun* eleştiri okuyula işleyen bir hale bürünmüştür. Bu nedenle daha başlangıcından beri felsefe insan varlığının sadece imkânlarını veya zenginliğini değil, içinde yer aldığı imkânsızlıklarla dolu yaşam sahnesini ve bu sahnenin yoksunluk şartlarını daha iyi bir dünyaya kavuşmak adına eleştirerek sorgulayan bir araştırma alan olagelmıştır.⁶¹ Öyle ki sorgulanmamış bir yaşamı yaşanmaya değer bulmayan Sokrates, Düşüncüyü bir yargılama sanatı çerçevesinde iyileştirme çabası içinde olan ilk kişi olarak bilinmektedir. O, eleştirel düşünmeyi bir şeyi iyi ya da kötü yanları ile değerlendirme olarak tanımlayarak tüm dünyaya bir sorgulama yöntemi olarak tanıtmıştır. Otoriteye körü körüne inanmanın yanlışlığını ortaya koymak için yaşamına mal olacak bir bağlılıkla eleştirel düşünceye bağlanmıştır.⁶²

Felsefenin esasını sorgulama ve eleştiri yapma oluşturur. Aynı zamanda eleştiren ve sorgulayan zihin kendi üzerine de yönelir, sahip olduğu bilgiyi tekrar tekrar düşünür. Zihin, kendine döner, kendi içine yönelir ve kendinde mevcut olan bilgileri düşünür, onları eleştirir ve değerlendirir. Bu nedenle felsefe, akıl temelli bir soruşturma ve refleksif bir düşünme yönteminin sonucunda oluşur. Felsefenin refleksif olması onun sorgulayıcı olmasından kaynaklanmaktadır. “Teemmül, tefekkür, düşünüm, düşünseme, dönüşlü düşünce, kendi üzerine düşünme” gibi anlamlarda kullanılan refleksiyon terimi felsefede bir metafor olarak kullanımında düşünmenin kendi düşünmesi üzerine düşünmesi anlamındadır.⁶³ Zihnin kendi kendisini ya da geçmişini daha iyi bilmek ve

⁶⁰ Senar Alkın Şahin, Nihal Tunca, "Felsefe ve Eleştirel Düşünme". **Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Sayı 5, 2015, s. 195.

⁶¹ Ümit Öztürk, ve Seda Özsoy Somuncuoğlu, “Kültürel Çeşitlilik ve Felsefi Eleştiri”, **Dört Öge, Dergisi** Sayı 14, 2018, s. 33.

⁶² Erkan Şenşekerci ve Asude Bilgin, “Eleştirel Düşünme ve Öğretimi”, **Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt 9, Sayı 14, 2008, s. 21-22.

⁶³ Mehmet Barış Albayrak, “Felsefi Refleksiyon Kavramına Genel Bir Bakış”, **Sabah Ülkesi Kültür, Sanat ve Felsefe Dergisi**, Sayı 72, 2022, s.68.

anlamak amacıyla kendi üzerine dönmesi ve kendine dönük düşünce üretmesi gereklidir. Bu yüzden zihnin, zihinsel faaliyetin kendiliğinden gelişmesini engelleyerek, düşüncenin belli bir nesnesi ya da bir problem üzerinde yoğunlaşması durumu olarak refleksiyon, belli bir çaba ile elde edilen bir dikkat yoğunluğunu ve rasyonel düşünce faaliyetini gerektiren düşünüş tarzını ifade eder. Refleksiyon, buradan hareketle, aynı zamanda insanın tüm düşüncelerini bir problem üzerinde yoğunlaştırması, kişinin bir şeyi ayrıntıyla, etraflıca düşünmesi ve temaşa etmesidir.⁶⁴ Refleksiyon sadece filozofları yaptığı bir düşünme tarzı olmamakla birlikte felsefenin başlangıcından beri filozoflar refleksif düşünme sayesinde felsefenin gelişimine katkı sağlamışlardır.⁶⁵

Felsefe yapmak; çeşitli sorular sormak, farklı düşünceler üzerinde tartışmak, onları test ederek denemek, aleyhlerinde var olan olası delilleri muhakeme etmek ve düşüncüyü ilerletmede kavramların nasıl iş gördüğünü sorgulamak ile mümkündür. Böylece üzerinde fazla düşünülmeden kullanılan alışlageldik fikirleri anlama ve sorgulama yoluna girilir. Bu süreçte felsefe, kendi kural ve yöntemleri ile eleştirel düşünmenin can alıcı ilkelerini ilişkilendirerek, düşünmeyi kışkırtır ve farklı konulardaki sorunları keşfeder. Felsefe ile düşünmek, eleştirel ve kurallı düşünmeyi, eleştirel düşünmenin ilkelerini işe koşmayı, kendini açık ve anlaşılır bir biçimde ifade edebilmeyi gerektirmektedir.⁶⁶ Bu açıdan bakıldığında felsefe gelişmiş, üstün körü bir düşünüşün ürünü olmaktan ziyade yöntemli bir düşüncedir.

En genel anlamıyla yöntem, önceden belirlenmiş bir amaca ya da bir sonuca ulaşmak için izlenecek süreç, ilerlenecek yol, tutulacak yön, geçilecek aşamalar, atılacak adımlar, uyulacak kurallar bütünüdür. Felsefe literatüründeki karşılığıyla yöntem, düşüncüyü belli bir amaca doğru ilerletmek ve istenen felsefi etkileri üretmek için önceden sunulan stratejiler, yordamlar, teknikler toplamıdır. Eldeki felsefe sorusunu çözmek için önceden belirlenmiş bir felsefe tasarısı uyarınca gerçekleştirilen düşünsel işlemlerdir. Zihnin önceden bilinmeyen bir doğruyu ortaya çıkarmak ya da önceden bilinen bir doğruyu olurlamak amacıyla izleyeceği düşünme kurallarıdır.⁶⁷ Felsefe, eleştirel, rasyonel ve sistemli bir düşünme olduğu için yöntemli bir düşünme

⁶⁴ Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: Paradigma Yayınları, 1999, s.729

⁶⁵ Abdülkadir Çüçen, **Felsefeye Giriş**, Bursa: Asa Kitabevi, 1999, s.20.

⁶⁶ Şahin ve Tunca, "Felsefe ve Eleştirel Düşünme", s.195.

⁶⁷ Güçlü vd., **a.g.e.**, s.1622.

sayesinde gerçekleşir. Bu nedenle felsefenin başta tümdengelim ve tümevarım olmak üzere kendine özgü yöntemleri bulunur.

Aristoteles, hem öğrenim ve öğretim açısından hem de inançlar söz konusu olduğunda belirleyici olan iki tür akıl yürütmenin olduğundan bahsetmektedir. Bunlardan ilki tümdengelimdir. Aristoteles'e göre tümdengelim, usavurmanın içerisinde belirtilmiş olanlardan başka şeylerin, zaten öyle oldukları için, zorunlu olarak çıktığı bir akıl yürütmedir.⁶⁸ Tümdengelim genelden özele doğru giden bir düşünme şeklidir. Bu düşünme şeklinde sonuç zorunlu olarak öncüllerden ortaya çıkmaktadır. Öncüller, sonuç için gerekli ve zorunlu bütün kanıtları sağlamaktadır. Tümdengelimde sonuç, öncüllerin kapsamı içinde olduğu için kapalı bir düşünme yöntemidir. Sonuç öncüllerde var olduğundan dolayı sonucun kanıtlanması için öncüller yeterli olmaktadır. Bu da tümdengelim zorunlu bir düşünme olduğunu göstermektedir. Çünkü öncüllerde yer almayan hiçbir şey sonuçta bulunmaz, sonuç öncüllerin kapsamından fazla değildir. Öncüllerde gizli olarak bulunan şey sonuçta zorunlu olarak açığa çıkmaktadır. Öncüller arası bağlantı doğru kurulduğunda sonuç kesin olarak doğru olmak zorundadır. Böylece öncüller doğru kabul edildiğinde sonucun yanlış olduğu düşünülemez. Tümdengelimsel akıl yürütme biçimi zorunlu olarak geçerli çıkarımları içerdiği için filozoflar tarafından en çok kullanılan düşünme yöntemidir. Filozoflar sistemlerini bu yolla inşa etmişler ve tümdengelim kendilerine bir düşünme yolu olarak seçmişlerdir. Örneğin Aristoteles ile sistemleşen tümdengelim düşünme yöntemi, kıyas geleneğiyle sürdürülerek ortaçağ felsefesini etkisi altına almıştır. Aslında sistem kuram tüm filozoflar özellikle de rasyonalist filozoflar düşünme yöntemi olarak tümdengelimine yönelmişlerdir.⁶⁹

Aristoteles'in bahsettiği diğer akıl yürütme ise tümevarımdır. Aristoteles'e göre tümevarım teklerden tümele ulaşma işidir.⁷⁰ Tümevarım, tek teklerden genele, tikellerden tümele doğru ilerleyen akıl-yürütme yoludur. Genel olanın bilgisine ulaşmayı sağlayan yöntem olarak tümevarım, tek tek olgular ya da olaylardan yola çıkarak genel bir yasaya ya da sonuca eriştirir, parçalardan hareketle bütün hakkında malumatlara götürür.⁷¹ Tüme-varımsal yöntem somut ve tekil bilgidен hareket ettiği için

⁶⁸ E. Demir Oralgöl, "Aristoteles Mantığı Ne Hakkındadır?", **FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, 2018, s.78.

⁶⁹ Çüçen, **Felsefeye Giriş**, s.22-23.

⁷⁰ Oralgöl, "Aristoteles Mantığı Ne Hakkındadır?", s.79.

⁷¹ Güçlü vd., **a.g.e.**, s.1441-1442.

tam, kesin ve geçerli bir çıkarım sonucu oluşturmaz. Ortaya konulan bilgi için her daim yeni kanıt ve deliller ileri sürülmesi mümkündür. Bu nedenle tümevarım olasılıkla yakından bağlantılıdır. Şayet öncülleri oluşturan önermeler sağlam ve doğruysa elde edilen sonuçların sağlamlığından söz edilebilir. Tümevarımla belli sayıdaki gözlemlerle genelleme yapma yoluna gidilir ve ne kadar çok gözlem yapılırsa genelleme o kadar sağlam sonuç verir. Fakat sağlamlığı ve doğruluğu ne kadar yüksek olsa da tam bir kesinliği içermez, evrenselliğe ulaşamaz. Bir yöntem olarak tümevarım, genellikle deneyci geleneğe bağlı olan filozoflarca kullanılır. Filozoflar, gözlemlerin önerdiği hipotezleri formüle ederler. Fikirlerle, genel kuramlarla, hatta tüm bir sistemle ilgilenerek çeşitli boyutlarda düşünceler üretirler. Tüm bunların sonucunda alternatif sistemlerin ve deneylerin devam ettiğini gösterirler.⁷² 16. yüzyılda Francis Bacon, adını Aristoteles'in mantık külliyatı *Organon*'dan alan *Yeni Organon*'da geleneksel araştırma yöntemlerinden kopuşun ilk sinyallerini vermektedir. Bacon, *Yeni Organon*'da tümevarım yöntemine niçin gereksinim duyduğunu temellendirmekte ve tümevarımın uygulamaları üzerine yoğunlaşmaktadır. Aristotelesçi tümdengelim reddeden Bacon, insanın anlama yetisini gözlem ve deneyde temellendirme yoluna gitmiştir. Tümevarım yöntemini öneren Bacon, önce doğayı deneyler aracılığıyla gözlemlemeyi ve veri toplamayı, ardından ne elde edildiyse onları çözümlmeyi ve sonunda da ulaşılan en güvenilir doğrulara göre hareket etmeyi gerekli görmektedir.⁷³ Bunun için Bacon, dört adımlı bir tümevarım yöntemi geliştirmiştir. Yönteminin birinci adımında incelediği fenomenin zuhur ettiği örnek durumların listesini yapmaktadır. Bütün bireyselliği ve çeşitliliği içinde deneyim dünyasına yönelerek tek tek şeyleri ele almaktadır. Çünkü onun için gerçekten var-olan sadece bireylerdir ve en güvenilir biliş tarzı bireylere ilişkin doğrudan bir farkındalığa dayanan duyu deneyidir. Yönteminin ikinci adımında, olumlu örneklerin tek tek her birine yakın olan, fakat fenomenin ortaya çıkmadığı olumsuz örneklerin bir listesini oluşturmaktadır. Ona göre, araştırılan fenomenin ortaya çıktığı durumların veya olumlu örneklerin bir listesini yapmak ve buradan da fenomenin nedeninin varlığı bütün bu örneklerde açıkça gözlenen bir özellik olduğu sonucuna atlamak kesinlikle bir hatadır. Üçüncü adımda incelenmekte olan fenomenin ve formu araştırılmakta olan doğanın değişen derecelerde mevcut olduğu durumların bir listesi yapılmaktadır. Yönteminin dördüncü adımı ise incelenen fenomenin formuna sahip

⁷² Çüçen, *Felsefeye Giriş*, s.21.

⁷³ Güçlü vd., *a.g.e.*, s. 148.

olmayan örneklerden meydana gelen bir dışlayıcı tabloya tekabül etmektedir. Bu dışta bırakma onun yönteminin en önemli adımını oluşturmaktadır. Olumlu bir sonuca, yani pozitif bir tümel önermeye erişinceye kadar devam eden bu işlem, Bacon'da doğru bir tümevarımın temelini meydana getirmektedir.⁷⁴

Filozofların kullandığı tümevarım ve tümdengelim yöntemi temelde özdeşlik, çelişmezlik ve üçüncünün olanaksızlığı ilkelerini kabul etmektedir. Bu düşünme biçimlerinde, düşüncenin nesnesi değişmeksizin hep aynı kalan bir özün varlığını varsaymaktadır. Ama gerçek kendini devingenlik, farklılık ve çelişkide de gösterebilir. Bu nedenle gerçeğin böyle olduğunu ileri süren filozoflarda, diyalektik bir düşünme biçimi olarak kabul edilir. Diyalektik, düşünmenin çelişkiler üzerine yükselmesiyle veya çelişkileri ortadan kaldırarak ilerlemesiyle mümkün olan bir düşünmedir.⁷⁵ Yunanca “söyleşmek”, “tartışmak” anlamına gelen diyalektik, uslamlama, usavurma ve tartışma sanatıdır. Usu doğru, tutarlı ve yöntemli bir biçimde kullanma, söyleşmeyi doğru bir şekilde yürütme yöntemidir. Herhangi bir konuda doğruya ya da doğrulara, hakikate ya da bilgiye ulaşmak için karşıtlıklardan geçip bunları aşarak akıl yürütme biçimidir.⁷⁶

Diyalektik, farklı filozoflar için farklı anlamlar ifade etmektedir. Aristoteles bir yöntem olarak diyalektiği bulananın Elealı Zenon olduğunu belirtmiştir. Zenon' göre diyalektik saçmaya indirgeme şeklinde gerçekleşen akıl yürütmeye karşılık gelir. O, diyalektik yöntemi kullanarak bir karşıtın tezini, onun kabulünden ya mantıksal bir çelişki ya da kabul edilemez bir sonuç çıktığını göstererek çürütmektedir. Herakleitos için diyalektik, evrene hâkim olan ve kendisinden dolayı var-olan her şeyin kendi karşıtına dönüştüğü değişme sürecini, karşıtların birliğini ve bunu ifade eden çelişki mantığını ifade etmektedir. Sokrates'te diyalektik soru-cevap yoluyla oluşan bir tartışma tekniğidir. Bu manada diyalektik, Sokrates ile tartışmak üzere karşısında bulunan kişiye uyguladığı ve onun verdiği tanımların mantıksal sonuçlarını çıkartmasından ya da tanımların çelişkilerini göstermesinden oluşan çürütme yöntemine karşılık gelmektedir. Sokrates'in bunu yapmadaki amacı, kişiyi gerçek bilgiyi ulaşabilmesi ve bilgiyi arama yoluna girebilmesi için bilgisizliğinin farkına varmasını

⁷⁴ Cevizci, **Felsefe Tarihi**, s.455.

⁷⁵ Çüçen, **Felsefeye Giriş**, s.24.

⁷⁶ Güçlü, vd., **a.g.e.**, s.400.

sağlamaktır. Yoksa onun amacı, çağdaşı Sofistlerin yaptığı gibi bir tartışmada kişinin karşıtını alt etmesini sağlamak değildir. Ayrıca diyalektik Sokrates için şeylerin nesne ya da öz tanımlarını elde etmeyi amaçlayan araştırma yöntemidir. Şeyleri sınıflarına, doğalarına ya da türlerine göre ayırma anlamına gelir. Sokrates'in öğrencisi Platon'a göre diyalektik insan tarafından yaratılmış tüm sanatların en üstünü ve önemlisidir. Platon ilkin hocasına bağlı kalarak diyalektiği uygun soru ve yanıtlarla tartışma tekniği olarak tanımlamaktadır. O, diyalektikten faydalanarak var olan her şeyin değişmez özünü aramaktadır. İkinci olarak diyalektik, hipotezlerden yola çıkarak akıl yürütmedir. Üçüncü olarak diyalektik bir yöntem olarak bölme tekniğidir. Bu, bölünemez olan ve altında yalnızca bireylerin bulunduğu bir türün tanımına ulaşıncaya dek, cinsleri türlerine bölmekten meydana gelmektedir. Platon'un öğrencisi Aristoteles de diyalektiği yararlı bir akıl yürütme tarzı olarak görmüştür. Öncelikle diyalektik akıl yürütme ile eristik akıl yürütmeyi birbirinden ayıran Aristoteles için diyalektik, öncülleri hemen herkes tarafından ya da çoğunluk veya filozoflar tarafından kabul edilen bir akıl yürütme iken öncülleri yalnızca olasılıklı görünen akıl yürütme ise eristik akıl yürütmedir. Bilimsel bilgide, doğru ve apaçık olan öncüllerden hareket eden geçerli akıl yürütme olarak tanımlama kullanıldığı için Aristoteles, diyalektiği bilimin yöntemi olarak kabul etmez. O, diyalektiği bir olasılık mantığı olarak değerlendirmektedir. Ona göre diyalektik, entelektüel eğitim ya da zihin jimnastiği olarak, başka insanlarla, onlar tarafından kabul edilen öncüllerin oluşturduğu temel üzerinde yapılan tartışmalar için ve bilimlerin kanıtlanamaz ilk ilkelerini incelemek bakımından önem taşımaktadır. Modern felsefe bağlamında ilk kez Kant, diyalektiği kullanmıştır. Kant'a göre diyalektik deneyimin sınırlarının ötesine giden transendental yargıların yanlışını ya da çelişkilerini gösteren mantık türüdür.⁷⁷

Hegel ve Marks, diyalektik yöntemi en iyi uygulayan filozoflardır. Onlar, düşünmenin ve maddenin hareketini tez, anti-tez ve sentez şeklinde açıklayarak, çelişki ve karşıtların varlığında yeni bir şey çıktığını öne sürerler.⁷⁸ Hegel'de diyalektik bir düşünce ya da gerçek bir şeyi önce zorunlu olarak karşıtına (ya da çelişğine) dönüştüren ve daha sonra da onların her ikisini birden içeren bir senteze (ya da birliğe) götüren sürece karşılık gelmektedir. Buna göre, diyalektik, hem düşüncede ve hem de

⁷⁷ Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, s.245-246.

⁷⁸ Çüçen, **Felsefeye Giriş**, s. 24-25.

varlıktaki çelişkilerin karşılığını aracılığıyla, bilgide ve varlıkta daha yüksek bir düzeye götüren değişme sürecidir. Bu süreçte, sırasıyla varolan bir şey ya da düşünce (tez), onun karşıtı ya da çelişki (antitez) ve nihayet onların karşılıklı eylem ve etkileşimlerinin sonucu olup, daha sonra başka bir diyalektik hareketin temeli olan birlik (sentez) gibi üç ögeyi içeren zorunlu değişmedir.⁷⁹ Birinci aşama olan tez aşamasında bir düşünce kendisini ortaya koyar. İkinci aşamada bu düşüncenin karşısına bir antitez çıkar. Üçüncü aşamada tez ve antitez arasındaki çelişki çözülür, önceki eksikliklerin ve çelişkilerin üstesinden gelindiği daha üst bir aşamaya geçilir. Bu aşama daha yetkin bir düşüncenin ortaya çıktığı sentez aşamasıdır ve aynı zamanda bir sonraki diyalektik adım için bir tez oluşturur. Çünkü bu yeni kavram da bir takım eksiklikler barındırır. Böylece bu diyalektik süreç artık çözülebilecek hiçbir çelişki ve üstesinden gelinilecek hiçbir eksiklik kalmayana kadar devam eder ve en yüksek kavrama ulaşmaya kadar devam eder.⁸⁰ Hegel'in ileri sürdüğü pek çok düşünceden esinlenen Marx, söz konusu diyalektik olunca Hegel'in baş aşağı durduğunu söylediği diyalektiğini ayakları üzerine oturtmak istemiştir. Bir materyalist olarak Marx, maddi dünyanın diyalektik sürece göre evrim geçirdiğini iddia etmektedir. Tez, antitez ve sentez biçiminde hareket eden doğal dünya üretime bağlı bir şekilde nihai bir hedefe doğru ilerler. İnsanın tüm faaliyetleri onun üreten bir varlık olmasından kaynaklanır. Dolayısıyla Marx için, insanın üzerinde akılsal ya da tinsel başka bir varlığın şekillendirdiği bir anlayışından söz etmek mümkün değildir. Madde olmadan evrende devrimin olmayacağını belirten Marx, toplumdaki itici gücün ekonomik ilişkilerden kaynaklandığını ve bu ilişkilerin de bir ideden doğmaktan ziyade bizatihi insanın kendi üretim gücünden doğduğunu ifade etmektedir.⁸¹

Çözümleyici (*analytic*) yöntemden ve birleştirici (*synthetic*) yöntemden günümüzde kabul gören felsefi yöntemler olarak söz edebiliriz. Bütünden başlayarak parçaya doğru giden felsefi bir yöntem olarak çözümleyici yöntem Sokrates'ten Descartes'e, Descartes'ten de günümüze kadar ulaşmıştır. Bu yöntemde bütünü temeldeki koşulsuz doğru olan ilke ile açıklama hedeflenmektedir. Ortaya çıkan zorlukları ve problemleri en küçük ayrıntılarına kadar bölme, onları Descartes'ın

⁷⁹ Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, s.246.

⁸⁰ Abdülkadir Çüçen, Melek Zeynep Zafer ve Adnan Esenyel (ed.), **Varlık Felsefesi**, Bursa: Ezgi Kitabevi, 2017, s. 351.

⁸¹ Çüçen, **Varlık Felsefesi**, s.366.

deyimiyle “açık ve seçik” yapma ve böylece en ufak detaylara kadar kavramları açıklama amaçlanmaktadır. Descartes’a ait *Aklın İdaresi İçin Kurallar* adlı eserde, Descartes insanın sahip olduğu en karmaşık ve en bulanık bilgilerin analiz yöntemi sayesinde çözümlenerek en basit ve en yalın bilgilere ulaşılabileceğini göstermek istemiştir. Çünkü karmaşık olanı parçalara ayırarak, parçaların açıklığını ve kesinliğini göstermek daha kolaydır. Buradan hareketle çözümlenme, Descartes için doğru, açık ve seçik bilgiyi elde etmede hem felsefenin hem de bilimin yöntemi haline gelmiştir.⁸²

Birleştirici yöntem, parçalardan bütüne giderek parçayı değil de, bütünü esas almaktadır. Çünkü parçalar kendi başlarına var olamazlar, onlar bir bütünün parçaları olarak var olurlar. Parçayı tam bir şekilde anlamanın yolu bütünü anlamaktan geçmektedir. Birleştirici yöntem bazı mutlak tümellerin var olduğu kabul ettiği için inanç üzerine temellenir. Ama mutlak tümeller olmadan böyle mutlak tümellerin olduğuna inanmak düşündürücüdür.⁸³

Descartes, *Yöntem Üzerine Konuşma* adlı eserinde doğru ve kesin bilgiye ulaşmada en iyi yol olacağını düşündüğü dört tane ilkedden söz etmektedir. Bunlar:

“Birincisi, doğruluğunu apaçık bilmediğim bir şeyi doğru diye almamak, yani acelecilikten ve önyargıdan özenle kaçınmak, yargılarımda zihnime açık ve seçik bir biçimde gelen ve hiçbir biçimde kuşkuya koyamadığım şeylerin dışında herhangi bir şeyi tanımamak.

İkincisi, inceleyeceğim güçlüklerden her birini olabildiğince parçalara ayırmak ve onları en iyi çözümlenebilecek duruma getirmek.

Üçüncüsü, düşüncelerimi en basit ve tanınması en kolay olan nesnelere başlayarak ve yavaş yavaş, derece derece ilerleyerek en karmaşık bilgilere kadar götürmek ve doğal olarak birbiri ardından gelmeyen şeyler arasında da bir düzen varsaymak.

*Sonuncusu, her yerde bütünsel saymalar ve en genel gözden geçirmeler yaparak hiçbir şeyi dışta bırakmadığımdan güvenli olmak”.*⁸⁴

Görüldüğü üzere yöntem arayışı içinde olan Descartes analiz ve sentez yöntemlerine dikkat çekmektedir. O, karmaşık önermeleri çözümlenerek adım adım basit önermelere gitmeye, daha sonra da bu basit ve temel önermeleri birleştirerek yine adım adım yeni bilgilere yükselmeyi amaçlamaktadır.

⁸² Çüçen, *Felsefeye Giriş*, s. 25.

⁸³ Çüçen, *Felsefeye Giriş*, s. 25-26.

⁸⁴ Rene Descartes, *Yöntem Üzerine Konuşma*, Afşar Timuçin (çev.), İstanbul: Bulut Yayınları, 2010, s.15.

1.4. FELSEFENİN BELLİ BAŞLI DİSİPLİNLERİ

İnsanı, toplumu, dünyayı ve evreni kendisine konu yapması nedeniyle tüm var olanların sorgulanmasına yönelik tek evrensel bilgi türü felsefedir. Felsefe, çeşitli sorular ile geniş bir alanı araştırma özelliğine sahiptir.⁸⁵ Sorular ne kadar çoğalırse felsefenin alanı da o şekilde gelişmeye devam eder. Felsefenin temelinde *yolda olmak* yer aldığından dolayı daima kendini yineler.⁸⁶ Var olanların özünü bilmeyi amaçlayan ve sorgulamalarında buna göre yol alan felsefenin ele aldığı konuları başında varlık, bilgi, ahlak, siyaset, sanat, bilim ve din gelmektedir.

Varlık felsefesi (ontoloji), varlığı kendisine konu edinerek var olanın doğasını, kaynağını ve sınırlarını araştırmaktadır. Var olanın yapısının ne olduğu sorusu üzerinde yoğunlaşarak var olma türlerini sorgular.⁸⁷ Doğal ve günlük yaşamımızda, karşılaştığımız, önümüzde duran şeyin gerçek bir şey olduğunu, onun tıpkı kendimiz gibi var olduğunu söyler ve bunu apaçık, kendiliğinden anlaşılır sayarız. Öyle ki, bu durumda gerçek olmanın ve genellikle varlığın ne ifade ettiği gibi bir soruyla pek ilgilenmeyiz. Keza bilim de aynı şekilde dayandıkları gerçeklik tasarımının ne olduğunu tartışma konusu yapmazlar. Ama varlık felsefesi, günlük yaşamımızda ve bilimde benimsenen bu tavır karşısında, verili olanı göz ardı etmeksizin, genel olarak “varlık” ve “varolani” sorgular.⁸⁸ Neyin gerçekten var olduğu, varlık bakımından neyin kalıcı, neyin geçici olduğu üzerine düşünür. Varlık sadece madde midir yoksa ruh da var mıdır diye sorar.⁸⁹ Dışarıda gördüğümüz veya dokunduğumuz her şeye *madde* adı verilmektedir. Fakat bunun dışında görüp veya dokunamadığımız ama hissettiğimiz, düşündüğümüz şeyler veya isteklerimiz de vardır. O halde var olan şeyler sadece maddi değil bunun dışında fikri şeyler olarak da ele alınabilir. Bu varlıkları konu edinen alan varlık felsefesi veya ontoloji olarak ele alınmaktadır.⁹⁰

Bilgi felsefesi (epistemoloji), temelde “Bilgi nedir?” diye sormaktadır. Çünkü özellikle günümüzün bilgi çağında, her an sürekli bir şeyler öğrenmekte ve iletişim araçları sayesinde her yönden ağır bir malumat bombardımanına maruz kalmaktayız. Bu

⁸⁵ Çüçen vd., **Varlık Felsefesi**, s.13.

⁸⁶ Hüsameddin Erdem, **İlkçağ Felsefe Tarihi**, s. 28-34.

⁸⁷ Çüçen vd., **Varlık Felsefesi**, s.13.

⁸⁸ Alwin Diemer, “**Ontoloji**”, **Günümüzde Felsefe Disiplinleri**, Doğan Özlem (drl.), İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2007, s.97.

⁸⁹ Ahmet Cevizci, **Felsefe**, Sentez Yayıncılık, 2008, s. 33.

⁹⁰ Hüsameddin Erdem, **Bazı Felsefe Meseleleri**, Konya: Hüner Yayınları, 2012, s.135-136.

nedenle neyi bilip neyi bilmediğimiz, neye doğru dediğimiz ve neyi yanlış addettiğimiz, neleri bilip neleri bilemeyeceğimiz üzerindeki düşünüş önem kazanmaktadır. Bu konularda bize bilgi felsefesi yardım eder.⁹¹ Bir bilgi ile bu bilginin elde edildiği obje arasındaki süreci değerlendiren bilgi felsefesi, bilginin kaynağını, sınırlarını, imkânını ve doğruluğunu ve elde edilmiş şekillerini sorgulamaktadır.⁹² Hegel'in de işaret ettiği gibi bilginin özünü belirlemek istedik mi, kaçınılmaz olarak bilginin ne olduğunu bilebileceğimizi tasarlamak, yani bir “bilgi bilgisi” düşünmek kaçınılmaz olmaktadır. Fakat diğer taraftan bir “bilgi bilgisi” olarak bilgiyi her belirleme denemesi, bizi tekrar yeni ve başka bir bilgi-modusu (bir meta-bilgi) aramaya, yani “bilgi bilgisinin bilgisi”ni aramaya götürür ki, bu meta-bilgi de zorunlu olarak aynı aramanın konusu olur ve bu sınırsızca devam eder.⁹³

Ahlak felsefesi (etik), insanların davranışlarını ve bu davranışlara neden olan ilkeleri incelemektedir. Herkes kendi yaşantısında iyiyi kötüden ayırma çabası içinde olmuştur ya da ahlaken yapılması gereken şey ile yapılmaması gereken şey arasında bir ayırım yapmak istemiştir. Aynı şekilde, herkes iyi ve mutlu bir yaşamın nasıl elde edeceğini merak eder, mutluluğa erişmek için çabalar.⁹⁴ “İyi” ve “kötü”nün değerler olduğu söylenir, ama “değer” denilen şey ne anlama gelmektedir ya da bu değerlerin nesnel bir gerçekliği var mıdır yoksa sadece öznel ölçütler midir? Değerlerin bir düzeni ve bu düzene dayalı olarak insan toplumunun yaşama şeklini şekillendiren kurallar mevcut mudur? Bu kaçınılmaz sorular insanı etiğe götüren sorulardır.⁹⁵ İşte bir felsefe disiplini olarak etik, yaşamın anlamını sorgular. İyi ve kötü olanı, ahlakı olanı ve olmayanı ele alır, insan davranışlarındaki ahlaki değerleri araştırır. Doğru eylemin nasıl olması gerektiğini⁹⁶ değerlendiren etik, eylemle ilgili her unsuru inceler. Bu unsurlar, eylemin içinde yer alan koşullar, eylemin yöneldiği şey, eylemin doğruluğu ve yanlışlığı ve eylemin sonuçlarıdır. Etik alanında eylemi ele almada birçok farklı düşünce ortaya çıkmaktadır. Örneğin, eylemleri sonucuna göre değerlendirmeyi savunan görüşler olduğu gibi öte yandan Kant gibi eyleme yol açan maksimleri temele alan bir düşünce

⁹¹ Cevizci, **Felsefe**, s. 32.

⁹² Çüçen vd., **Varlık Felsefesi**, s.14.

⁹³ Alwin Diemer, **“Bilgi Kuramı”, Günümüzde Felsefe Disiplinleri**, Doğan Özlem (drl.), İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2007, s.168.

⁹⁴ Cevizci, **Felsefe**, s. 33.

⁹⁵ Fritz Heinemann, **“Etik”, Günümüzde Felsefe Disiplinleri**, Doğan Özlem (drl.), İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2007, s.361-362.

⁹⁶ Çüçen vd., **Varlık Felsefesi**, s.14.

de ortaya çıkmıştır. Eylem ele alınırken sık sık karşılaşılan sorun karşısında yapılan eyleme gözlemci olarak bakılmasıdır. Fakat eylem ortaya koyulurken kişinin yaşamı da gözden kaçırılır. Etik bir yargıç gibi, eylemin doğru olup olmadığını temellendirir.⁹⁷ Kesinlikle etik herhangi bir ahlak geliştirmeye, ahlaklar çokluğuna bir yenisini eklemeye ve insanlara bu ahlaka uyulmasını öğütlemeye çalışmaz. Sadece ahlak denen fenomeni değerlendirir.⁹⁸

Siyaset felsefesi, siyasal yaşamı, devleti, yönetim biçimlerini ele alan ve sorgulayan felsefe dalıdır.⁹⁹ Belli bir yönetim biçiminin oluşturduğu temel üzerinde, bireyleri barış ve işbirliği içinde yaşayan bir toplum açısından bazı kuralların ve yasaların gerekli olduğunu fark ederiz. Bu konuda bize yardımcı olan siyaset felsefesi¹⁰⁰ siyasi olan şeylerin doğasını araştıran, meşruiyeti sorgulayan, en iyi düzenin sağlanabilmesi için ilişkileri değerlendiren bir alandır. “Devletin varlık nedeni nedir?”, “Devlet olmalı mı, olmamalı mıdır?”, “Devletin görevi nedir?”, “İktidar, kaynağını nereden alır?”, “Kaç tür egemenlik vardır?”, “Sivil toplum nedir?”, “Demokratik yaşamda sivil toplumun yeri nedir?”, “Eşitlik nedir?”, “Adalet nedir?”, “Bireyin temel hakları nelerdir?”, “Devlet, adaleti nasıl sağlayacaktır?”, “Birey ile devlet arasında uzlaşma nasıl sağlanacaktır?” gibi sorular siyaset felsefenin başlıca araştırdığı sorunlardır.¹⁰¹

Sanat felsefesi yalnızca sanatı ve sanattaki güzeli inceleyen felsefenin alanıdır. Güzeli her alanda inceleyen felsefe dalı estetikdir.¹⁰² Güzellik varoluşumuza anlam ve değer katan şeylerin başında gelmektedir. Doğadaki güzellik ile sanat alanındaki güzelliğin birbirinden nasıl ayrıldığını, estetik tutumun kendine özgü farklılıklarının ne olduğunu, estetik değerlerin kurucu özelliklerinin nasıl tanımlanabileceğini bilmek isteyişimiz bizi sanat felsefesi ve estetik ile tanıştırır. Sanat eserini belirleyen değerlerin öznel mi nesnel mi olduğu, görelî mi mutlak mı olduğu; estetik nesnelere değişmez birtakım formları mı, bütünlüklü bir hayatı mı, duyguları mı yoksa belli varoluş imkânlarını mı ifade ettiği konusu da yine tartışılan hususların başında gelmektedir.¹⁰³

⁹⁷ Harun Tepe, **Etik ve Metaetik**, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 2011, s.11-17.

⁹⁸ Doğan Özlem, **Etik**, İstanbul: Notus Kitap, 2019, s. 27.

⁹⁹ Çüçen ve diğ., **Varlık Felsefesi**, s.15.

¹⁰⁰ Cevizci, **Felsefe**, s. 33-34.

¹⁰¹ Erdem, **Bazı Felsefe Meseleleri**, s.173.

¹⁰² Çüçen vd., **Varlık Felsefesi**, s.15.

¹⁰³ Cevizci, **Felsefe**, s.34.

Her ne kadar sanat problemleri çok eskiye dayansa da estetik, 18. yüzyılda Baumgarten tarafından sistemleştirilmiştir.¹⁰⁴

Bilim felsefesi, bilimin doğasını tanımlamaya çalışır. Bilim kavramının anlamını sorgular. Biliminin ortaya koyduğu bilimsel bilgiyi ve bilimsel yöntemi açıklar. Bilimin yapısını, kavramlarını ve önermelerini araştırma konusu yapar. Bilimlerin farklı alanlara uygulanması sonucu oluşan problemleri, sonuçları ve bunların sınırlarını değerlendirir.¹⁰⁵ Bilimin toplum kalkınması üzerindeki etkileri, bilim ve teknolojiye sahip toplumları bilgi ve teknoloji üretemeyen toplumlar üzerindeki hegemonyası göz önünde tutulduğunda bir felsefe disiplini olarak bilim felsefesi kaçınılmaz olmaktadır.¹⁰⁶

Din felsefesi, dini felsefi bakımdan inceleyen ve dini anlamaya çalışan bir disiplindir. Dinin temelindeki önermelerle, konularla ve açıklamalarla ilgilenir, onları anlamaya açıklamaya çalışır.¹⁰⁷ Din felsefesi alanında ortaya çıkan problemler; metafizik ve kozmolojik problemler, epistemolojik problemler, dini hükümlerin dil ve mantık açısından tenkit ve tahlili, dinin ahlak, sanat ve bilimle ilişkisi, dinin sembolizm anlam ve önemidir.¹⁰⁸ Hayatımızı sadece şimdi ve burada, maddi olanla anlamlandırıp temellendiremeyeceğimiz için bir bütün olarak evren, bu dünyadaki yaşantımız, dünyadaki hayattan sonrası, Tanrı'nın varoluşu üzerindeki düşüncüler din felsefesinin kapsamında soruşturulur.¹⁰⁹

Görüldüğü üzere felsefenin pek çok konusu vardır, hatta son zamanlarda çevre felsefesi, teknoloji felsefesi, spor felsefesi gibi birçok yeni felsefe alanlarından bahsedilmektedir. Bu durum, insan hayatının karmaşıklığından ve günümüz uygarlığının ulaştığı düzeyin bir sonucudur. Örneğin 20. yüzyıla gelinceye kadar teorik bir felsefe disiplini olarak etik 20.yüzyılın ikinci yarısından sonra uygulamalı etik haline dönüşmüştür. Çünkü hayatımızın hemen her alanı felsefi bir bakışla kavranabilecek ve felsefe yoluyla çözülebilecek problemlerle doludur. İşte felsefe aynı anda birçok işlevi yerine getiren bir disiplin olmasından dolayı çok sayıda konu çeşitliliğine sahiptir. Bu duruma dikkat çeken çağdaş filozoflardan Wittgenstein felsefeyi bir alet kutusuna

¹⁰⁴ Erdem, **Bazı Felsefe Meseleleri**, s. 195-198.

¹⁰⁵ Çüçen vd., **Varlık Felsefesi**, s.14.

¹⁰⁶ Cevizci, **Felsefe**, s.32.

¹⁰⁷ Çüçen, **Varlık Felsefesi**, s.15.

¹⁰⁸ Mehmet S. Aydın, **Din Felsefesi**, İzmir: İzmir İlahiyat Vakfı Yayınları, 2010, s.16.

¹⁰⁹ Cevizci, **Felsefe**, s.34.

benzetmiştir. Tıpkı içerisinde farklı aletler yer alan bir alet kutusunun farklı işlerde kullanılması gibi felsefe de aynı anda birçok işlevi yerine getirmektedir.¹¹⁰ Anlaşıldığı gibi her yeni bir süreç, gelişim veya ilerleme ile birlikte felsefe alanları da kendini yinelemekte ve o dönem içinde kendine düşen payı almaktadır. Felsefe ile birlikte insan, merak ettiği her problemi akıl ve mantık çerçevesinde yanıtlar aramaya devam edecektir.

1.5. FELSEFE VE SANAT

Felsefe ve sanat, insanoğlunun kendisini ve evreni anlamının, anlamlandırmanın iki yoludur. Karşılıklı olarak bu iki disiplin birbirini beslemekte ve birbirinin ufkunu açmaktadır. İnsan felsefe ile temelde varlığı, bilgiyi ve değerleri araştırırken sanat ile estetik bir boyut yakalamaktadır. Felsefede bütünlüklü bir evren ve insan tasavvuru ortaya koymak için insanın estetik hedef ve ihtiyaçları olan bir değer varlığı olduğu göz önünde tutulması gerekmektedir. Bu nedenle sanatı, sanatın doğasını, sanatsal yaratıyı ve sanatı icra eden insan şahsiyetini anlama çabasının felsefi bir faaliyet olarak düşünülmesi yanlış olmaz. Sanat, felsefe problemlerinin somutlaşması, insanlık durumları üzerinden kavranabilmesi için bir imkân alanı oluşturmaktadır. Bu felsefeyi sanatla, sanatı da felsefeyle birlikte düşünme gerekliliği oluşturmaktadır. Çünkü evreni, insanı ve değerleri anlama ve anlamlandırma çabası temelde felsefenin ilgi alanında olsa da sadece filozofları ilgilendiren ya da ilgilendirmesi gereken bir uğraş değildir. En az felsefe kadar sanatın da bu sorgulamada payı vardır. Bu nedenle düşünceyle bağı kopmuş bir sanat olamayacağı gibi sanattan ayrı düşmüş bir düşünce de tamamlanmış sayılmaz.¹¹¹

İnsanın varoluşuna içkin olan yaratma güdüsü, onu sanatsal üretime iten asıl güdüdür, insanın yaşamını sürdürmesi için temel unsurlar arasındadır. İnsan bulunduğu dünyayı, çevresini, kendini sürekli biçimlendirmek kendince yaratmak ister. İnsanın tını bu istekle dolup taşar. Her şeye el atmak ve tınıne göre biçimlendirip yeniden yaratmak ister. Bahçesini, oturduğu odayı, yemek masasını, sokağı, kentleri yaşamını kolaylaştırıp güzelleştireceğini bilmesinin etkisi yanında alttan altta hep bu yaratma güdüsünün hızını duyarak düzenler biçimlendirir. İnsan konuşurken bile

¹¹⁰ Cevizci, **Felsefe**, s.31-32.

¹¹¹ Fulya Bayraktar, "Eğitim Açısından Felsefe ve Sanat İlişkisi", **Sanat ve Tasarım Dergisi**, Cilt 1, Sayı 14, s. 36-37.

karşısındaki insanı düşüncelerini kendi düşünceleri doğrultusunda etkileyip biçimlendirme yani yeniden kendince yaratma isteğine göre davranır.¹¹² Bu istek insanı motive eden ve harekete geçiren bir güç olarak sanatsal üretimin de tetikleyicisi olmaktadır. İnsan yaratıcılığı ile kendi iç dünyasını dış uyaranlarla bir araya getirerek ortaya bir sanat eseri koymakta ve o eser, o hayatı paylaşan herkese etki etmektedir.¹¹³ Felsefe sanat eseri üretemeyebilir, fakat ondan etkilenerken sanatçının üretmiş olduğu algı ve duyumsama alanının içerisinde yeni kavramsal değerler elde edebilir. Dolayısıyla bu alanların her biri kendi araçlarıyla hikâyesini kurarken, kendi yaratıcı faaliyeti içinden birbirine bir şey söyler ve birbirlerinin alanını genişletirler; birbirleri ile ilişkiye girerek ortak bir zaman-mekân ufku içinde bir araya gelebilirler.¹¹⁴ Son dönem filozoflarından Gilles Deleuze ve Felix Guattari de felsefeyi, *kavram yaratma sanatı* olarak görmektedir.¹¹⁵ Onlar için “felsefe evvela kavram imal eden, kavram dostu filozofun zihinsel edimleri dolayısıyla gelişen, ilerleyen bir sanattır.” Onlara göre filozof “hadi bir kavram icat edeyim” diyerek yola koyulmaz. Bu kavram yaratımının olabilmesi için öncelikli olarak bir zorunluluğun ortaya çıkması gereklidir. Filozofu kavram yaratmaya yönlendiren bu zorunluluktur. Bunun için, daha evvel icat edilen kavramlara başvurur. Ancak sahip olduğu fikirlerin, bu kavramlarla tam manasıyla karşılanmadığına inandığında, yeni bir kavram yaratımı faaliyetinin içerisine girer. Örneğin Spinoza’nın *conatus*’u, Bergson’un *süre*’si veya Descartes’ın *cogito*’su onlardan bir imza taşır.¹¹⁶

Felsefe ve sanatın ortak yönleri mevcuttur. Felsefe olsun sanat olsun ikisi de bireysel bir çabanın ürünü olması bakımından öznelidir. Her felsefî görüş onu ortaya atan filozofa aittir, onun özgün görüşüdür. Sanatta da üslup, tarz, estetik zevk ön planda olduğu için sanat eserlerinde sanatçının izlerini bulmak mümkündür. Bu yüzden her sanat eseri onu oluşturan sanatçının hislerinin ve duygularının dışavurumudur. Nasıl ki, *Karamozov Kardeşler*’i Dostoyevski’den başkası yazamaz idiyse, *Pratik Aklın Eleştirisi*’ni de Kant’tan başkası yazamazdı. Bu bakımdan sanat

¹¹² Vefa Önal, **Estetik**, İstanbul: Artshop Yayıncılık, 2007, s.23.

¹¹³ Duygu Dinçeli, “Yaratıcılık ve Sanat”, **Sanat Eğitimi Dergisi**, Cilt 8, Sayı 1, s. 44.

¹¹⁴ Süreyya Çakır, “Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe – Serdar Öztürk”, **SineFilozofi Dergisi**, Cilt 3, Sayı 5, 2018, s. 185.

¹¹⁵ Gilles Deleuze ve Felix Guattari, **Felsefe Nedir**, Turhan Ilgaz (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 11.

¹¹⁶ Özgür İpek, “Gilles Deleuze Felsefesinde Düşüncenin İmge Hali”, **Erciyes İletişim Dergisi**, Cilt 5, Sayı 1, 2017, s. 283.

eseriyle felsefi eserin konumları ve sahip oldukları bireysellik ve sübjektiflik durumları arasında fark yoktur. Ama felsefi bir eser, evrenselleştirilebilen bir muhtevayla karşımıza çıkar. Kant'ın insan aklını tenkit ve tahlile tabi tutuşu, sadece bir bireyin aklını tenkit ve tahlile tabi tutuş değildir. Oysa bir romanda ele alınan bir bireyin yaşam ve düşünceleridir ve ele alınan olaylar belli zaman ve mekânla sınırlıdır. Bu romana da büyük oranda yazarın kişiliği yansımıştır. Felsefi eserin konusu ise, zaman ve mekânla sınırlı kalmayıp, yazarın kişiliğinden bağımsız olmak durumundadır. Bir bakıma felsefe, tıpkı bilim gibi gayri şahsi olmak zorundadır.¹¹⁷

Felsefe ve sanat çoğu zaman dış dünyayı konu edinir ve yöneldikleri bu varlık alanını yansıtmaya ve yorumlamaya çalışırlar. Bunu yaparken her ikisi de bu dünyayı kopya etmez aksine yeniden yaratırlar. Görünüşlerin altında saklanan dünyayı açığa çıkarırlar. Bu nedenle gerekse felsefe gerekse sanat yaratıcı faaliyetlerdir. Felsefe de sanat da insanın beceri ve yaratıcı düşünmesinin ürünü olması bakımından birbirlerine benzer amaçlara sahiptir. Buna rağmen ikisi arasında belirgin farklar da vardır. İnsan, felsefede tamamen aklına ve akıl yürütme gücüne güvenir. Bu nedenle felsefe, insanın aklına hitap eder, insana doğru ve sistematik düşünme alışkanlığı kazandırır. Oysa sanat akıldan ziyade, yaratıcı sezgiye ve hayal gücüne dayalıdır.¹¹⁸ Filozof; evreni, dünyayı, insanı, toplumu akla, mantığa ve bilimin verilerine göre açıklarken, sanatçı bunları hislerine göre anlatmaktadır. Felsefe varlığa kavramsal, mantıksal ve tümel olarak yaklaşırken, sanat varlığı güzellik ve hoşlanma duygusuyla ifade eder. Sanatçı yaratıcı hayal gücüne dayanarak yaptığı eser ile gerçekliğe ve güzele ulaşmayı hedefler.¹¹⁹ Bu yüzden sanat insanın güzellik ve beğeni duygusunu geliştirir. Oysa felsefe insanın eleştirel tavrını, düşünme yeteneğini geliştirmek için çabalar.¹²⁰

Felsefe ve sanat yeni düşünme ve görme olanakları sunarak insanlığa faydalı olur ve dünyanın dönüşümüne etkin ama sessizce katılırlar. Bu nedenle gerçekliğin araştırılması ve ortaya konulmasıyla ilgili olan felsefe ve sanatın insan için yararının dolaylı olduğunu söyleyebiliriz. Gerek felsefe gerekse sanat olsun bilim ve teknoloji ile karşılaştırıldığında insanlar için somut katkıları olmasa da her ikisi de insan hayatı için

¹¹⁷ Ali Osman Gündoğan, “Edebiyat ile Felsefe İlişkisi Üzerine”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı 40, 1999, s. 197.

¹¹⁸ Cevizci, **Felsefe**, s.41-42.

¹¹⁹ Çüçen vd., **Varlık Felsefesi**, s.19.

¹²⁰ Cevizci, **Felsefe**, s. 42.

vazgeçilmezdir. İnsan düşünmeden, sorgulamadan duramayacağı gibi sanatsal üretim yapmadan da duramaz. İnsan sonsuzluğa duyduğu özlem ile felsefeye ve sanata yönelir. Felsefe ve sanat insanın hep var olmak isteğini belli ölçülerde doyurmaktadır. Ta eski çağlardan günümüze kadar ulaşan düşünsel mirasa ve geçmişteki insanların mağara duvarlarına yapmış olduğu resimlerden zamanımıza kadar gelen sanatsal etkinliklere bakıldığında uygarlaşmanın ve medenileşmenin bir ayağının da düşünsel ve sanatsal faaliyetlerin oluşturduğu. İnsanı insana gösterme yükümlülüğü içinde sanat, en eski toplumlarda dinsel temeline dayalı olarak insanlar ve tanrılar arasındaki iletişimi sağlayan bir etkinlik olarak varolagelmıştır. Sanat ancak yeniçağın başlarında tanrısallıkla ilgili işlevini bir kenara bırakarak insan üzerine bir araştırma niteliği kazanmıştır. Günümüzde sanat amaçları kendi içinde olan bir kültür etkinliği olarak görülmektedir. Amaçları kendi içinde diye sanatı hiçbir yararı olmayan bir etkinlik olarak değerlendirmek, sadece dinlendirici ya da eğlendirici bir çaba olarak düşünmek yanlış olacaktır.¹²¹ Yaratıcılığın ve hayal gücünün ifadesi olarak sanat duyguların dışavurumu olduğu için insanın gönlüne hitap eder, estetik zevk vererek insanın ruhunu doyurur, iç dünyasını zenginleştirir, insanda haz ve sevinç yaratır. İnsanın kendisini bulmasının ve ifade etmesinin bir aracı olduğu kadar insanlara başkalarını tanıma ve onları anlama imkânını da sağlar. Kendine özgü dili ile sanat insanlar arasında bir iletişim aracıdır. Geçmiş ve geleceği birbirine bağlar. Geçmiş kavrarken, bugünü biçimlendirirken ve yarına hazırlarken sanattan faydalanırız. Toplumun aydınlanması ve bilinçlenmesi için etkili bir eğitim aracıdır.¹²² Tıpkı sanat gibi hayatı anlamlı kılmamanın bir yolu olan felsefe de insanlar için öncelikle kendilerini tanıyabilmelerinin yoludur. Felsefe sayesinde insanlar önyargılarından uzaklaşırlar, yeni fikirler oluştururlar, çok yönlü düşünürler, bilinçli ve özgür bir insan olarak yaşantılarına şekil verirler. İnsanların kendilerini korkmadan ifade edebilecekleri bir toplumun oluşmasında, demokrasi bilincinin yerleşmesinde, adaletin, hakkaniyetin, insan haklarına saygının, anlayışın ve hoşgörünün tesis edilmesinde büyük katkıları vardır.

¹²¹ Afşar Timuçin, **Sorularla Estetik Elkitabı**, İstanbul: Bulut Yayınları, 2009, s. 43-44.

¹²² Zeynep Kantarcı Bingöl, "Yaşamı İnkâr Etme İstencinin Tek Karşı Gücü Olarak Sanat", **Sanat ve Tasarım Dergisi**, Sayı 27, 65-87.

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMA

2.1. SİNEMANIN TANIMI VE TARİHSEL GELİŞİMİ

Sinema herhangi bir hareketin parçalar halinde ve düzenli zaman aralıklarıyla resme dökme ve karanlık bir ortamda beyaz perdeye yansıtma hareketinin yeniden oluşturulması işlevidir. Bunun yanında üretilen filmin gösterildiği alana da *sinema* veya *salon* denilmektedir. *Sinema* veya *sinema sanatı*, görüntülerin kamera aracılığıyla kaydedilerek ışık yoluyla beyaz perdeye yansıtılması işlevidir. Filmin kaydedildiği ilk cihaza ise *büyülü fener (lanterne magique)* denilmiştir. Bu yöntemle sesli veya sessiz bir şekilde elde edilen videolara da *film* denilmektedir. Sinema sanatının oluşumunda gerekli olan argümanlardan ses, ışık, sahne, dekor, kamera kurgu ve diyalogun yapılacak olan filme uygun olarak kullanılmasına ise *sinema endüstrisi* denilmektedir. İtalyan film kuramcısı Ricciotto Canudo ise sinemayı *yedinci sanat* olarak tanımlamış ve bu kavram günümüzde kullanılabilmektedir. Sinema tarihinde defterlere çizilen resimlerin hızlıca hareket ettirilmesiyle bir hareketin oluştuğunu söyleyebiliriz. 1832-1834 yıllarında ise yapılan filmlerin için film şeritleri makaralara sarılarak gösterime sunulmuş ve bu da sinema sektörünün gelişimini sağlamıştır. Thomas Alva Edison ve yardımcısıyla birlikte çalışarak ortaya koydukları kırk fotoğrafı gösteren makineyi icat etmeleri sinema sektöründeki canlılığı arttırmıştır. Bu icattan ise Auguste ve Louis Lumiere kardeşler ilham alarak makineyi geliştirip sinema sektörüne canlılık katmışlardır. Bütün bunların yanında film tarihçilerinden P. Potonicee, sinemanın kaynağının fotoğraf olmadığını, *stereoskopun* icadıyla bunun mümkün olduğunu belirtmiştir. Araştırmacıların gözünde bir pazar yerine dönüşen sinema, halk için ise uzayda devingen haliyle fotoğrafın birleşimini hayatın yeniden yaşanması olarak nitelendirmişlerdir. Doğanın taklidi ve görüntülerin ses ve rölyefin/resmin birleşimiyle oluşan bu mucidin gelişiminde Edison kinetoskopunu fonografa bağlamış, Demenay'ın konuşan portreler üretmiştir. Nadar ise Chevrel ile ilk fotoğrafik görüşmeyi yapmıştır ve görüşmede *Benim hayalim kayıt cihazı fotoğrafı, fonograf ise onun konuşmasını alırken konuşmacıyla yüzyüze görüşmektir, ifadesini kayda alarak önemli bir adım atmıştır.* Renk konusunda ise üç rengin birlikte kullanımının çok yavaş bir ilerlemeye sebebiyet vermiştir. E. Reynaud birkaç motifi renklendirirken, Melies ilk filmlerini kalıplar

halinde renklendirmiştir. 19.yüzyılda gerçeklik teknik ve mekanik açıdan sinema ile gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Her çıkan yeni icat ve yöntem sinema için kolaylık sağlarken hiçbir icat fotoğraf ve sinema mitinin yerini tutamamıştır.¹²³

Evrindeki birçok nesne bize görsel olarak birçok şeyi sunarken, fenomenler âleminde olgusal olarak sinema bize yol göstermiştir. Gelen fotoğrafların eyleme dönüşümü veya bir tiyatro sahnesinin perdeye yansıtılmasıdır. Tabi kavram olarak tanımlarken dar bir alanla sinemayı sınırlayamayız. Yine de tanımlayacak olur isek sinemanın; bir ekran üzerine hareketli görüntüler düşürmek suretiyle sosyal, ekonomik, kültürel konuların perdeye aktarılması ve yönetilmesi işlemidir. Sinema filmlerinin görsel şöleni, aynı anda birçok kitleye hitap ederek halkı etkileyebilmiştir. Etkilerini kültür, eğitim, eğlence ve her türlü propaganda alanında ulusal bir çerçeve çizerek göstermiştir.

1925'te icat edilen televizyon etkisini 1960'da ancak gösterebilmiştir. Sinemanın yanında televizyon her ne kadar etkisini yitirmiş olarak görülse de sinema filmlerini televizyonda yer almasıyla bunun önüne geçilmiştir. Televizyon sayesinde günümüzde maliyeti ve zaman açısından filmleri izleme imkânı artmıştır. Televizyon bizlere sinematik birçok filmi tekrarı olacak şekilde sunmaktadır.

Sinemadaki görsel öğeleri elde etmek ve bunları eyleme dökmek (çizgi/canlandırma filmlerinden ziyade) sinemada gereken “anlık görüntüler yakalanabilmesi için fotoğrafın gelişimini beklenmesi gerekiyordu.”¹²⁴ Şuan elimizdeki imkânlara baktığımızda her ne kadar her şeyi video şeklinde kayda alabiliyorsak da aslında daha önceleri her şey tek tek fotoğrafların sırasıyla ekrana yansıtılarak birleştirilmesinden ibaretti ve bu da çok zahmetli bir uğraştı. İlk hareketli fotoğraflar en iyi örneğinin 1872'den sonra California'da Palo Alto'da Edward Muybridge tarafından çekildiğini söyleyebiliriz. Muybridge bu olayı yirmiye yakın karanlık oda sayesinde ve bir pist alanında atların koşuşunu kaydederek gerçekleştirmiştir bu da ilk gerçek hareketli çekimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.¹²⁵

¹²³ Andre Bazin, **Sinema Nedir?**, İbrahim Şener (çev.), İstanbul: Doruk Yayınları, 2011, s.26-29.

¹²⁴ Giorgio de Vincenti, **Sinemanın Yüz Yılı: Araştırma-İnceleme**, Engin Ayça (çev.), İstanbul: Evrensel Basım Yayınları, 2008, s.22.

¹²⁵ Vincenti, **a.g.e.**, s.22.

Bu anlamda laboratuvar ve dış mekânda pek çok görüntü çekimi gerçekleştirilmiş olsa da gerçek anlamda ilk sinema filminin 1895'te New York, Berlin ve Paris'te çevrildiğini, Louis Lumière (1864-1948) tarafından Boulevard 44des Capucines'deki Grand Cafe'de gösterime alınmıştır. Sinema sanayisi, bu olaydan sonra dokümanlarını daha rahat kullanabilme şansına sahip olmasıyla doğmuştur. Lumière uluslarını ilk olarak Cinématographe Lumière olarak adlandırmış olsalar da buluşun başarılı olması ve ilgi görmesiyle *Cinematographe* sözcüğüyle daha genel bir ad alır.¹²⁶

Sinema sanatı, insan yaşamında etkili olduğu gibi insan hayatına dâhil olan veya olmayan birçok unsuru içinde barındırmıştır. Filmler, sunulan “hayatların dışına çıkan, iki dünya arasında çatallanmalar yaratan, iki dünya arasında gidip gelerek yeni oluşlar yaratan bir felsefe üretmektedir.”¹²⁷ Aynı zamanda hayatın içinde yer alan kareleri bazen kurgulayan bazen de varolan gerçekliği olduğu gibi yansıtan bir yapıdadır. Bu anlamda sinema, toplumun içinde bulunduğu durumu “sosyal, ekonomik ve siyasi birçok unsuru da içine alarak yönlendirmelerde bulunur. Toplumun ortaya çıkan unsurlarla yaşadığı büyük değişimler ve bunun sonucu ortaya çıkan ortamlarla ilgili toplumsal faydacılığı gözeterek yeni oluşumların da habercisi ve öncüsü olur.”¹²⁸ Bu durum sanatın toplumun dışında olmayan toplumla iç-içe ve toplumsal gerçeklikleri de işleyen bir yapıda olduğunu gösterir.

2.4. SİNEMANIN ÖZELLİKLERİ

Sinemanın özellikleri kendine has tanımlarından ortaya çıkmaktadır. Örneğin sinema, bir filmin parçalarının anlamlı ve bir bütün olarak birleştirilmesinden oluşur, gibi bir tanımlamadan yola çıktığımızda bize sinemada herhangi bir hareketin üst üste çekilen karelerinin beyaz perdeye sırayla yansımaları özelliğini hatırlatmaktadır. Bu özelliğine dayanarak sinema sanatçısı kareleri belli bir sıralamaya göre düzenler ve vermek istediği görüntüyü bu yolla bize verir. Görüntüleri düzenleme konusunda sanatçının izlediği yollar vardır ve eserini belli bir düzene göre şekillendirirken sanatçı boş filmin özelliklerinden yararlanır, bunun yanında sanatçı için optik kuralları önem arz eder. Çekim aşamalarında gönderici ve alıcı arasındaki ilişki çeşitleri önemli olup,

¹²⁶ Vincenti, a.g.e., s.23.

¹²⁷ Süreyya Çakır, “Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe”, *Sinefilozofi Dergisi*, Cilt 3, Sayı 5, 2018, s.184

¹²⁸ Zafer Çebi, “1960 Dönemi, Türk Sineması ve Toplumsal Gerçekçi Çalışmalar” (*Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*), Marmara Üniversitesi SBE., 2006, s.1.

bu noktada alıcının görüş ve açıları dikkate alınır. Eserinde belli bir noktaya varmak için sanatçı görüntülerin yanında oyundan ve film efektlerinden de yararlanarak eserini şekillendirmiş olur. Sinemanın çekim alanı ve unsurları çekilecek filmi her açıdan etkilemektedir ve farklı duyguların oluşumuna olanak sağlamaktadır. Sinema tüm bu çalışmaların içerisinde asıl kaynağını doğadaki öğelerden almaktadır.¹²⁹

“Kracauer’e göre bu öğelerin kullanımı, sinemaya fotoğraftan miras kalmıştır. Ancak sinema fotoğrafik, görsel malzemelere bazı eklentiler getirmiştir. Sinema fiziksel gerçeği araştırıp bularak bunu sinemanın tekniği ile şekillendirmektedir. Bu yüzden fotoğrafın, sinemanın hizmetine sunduğu sonsuz, kendiliğinden ve rastgele oluşlar sinemanın konusunu oluşturmaktadır. Gerçek malzemeler, fiziki oluşlar, gerçek, çekici gerçek, kısacası hayat sinemanın konusudur.”¹³⁰

Sinema sanatı Avrupa’da alevlenirken dünyaya hızlı bir şekilde yayılması onu oluşturan özelliklerin oluşumu için ortam hazırlamıştır. Diğer sanat dallarından çok sonra ortaya çıkmasına rağmen adını geniş bir kitleye duyuran tek sanat dalı olması ne kadar güçlü bir sanat dalı olduğunu göstermektedir.¹³¹ Sinema elindeki ışık, ses, montaj, kamera gibi malzemeleri kullanırken herkese ait bir doğa ortamını kullandığı gibi bunu evrensel bir bütünlükle inşa etmektedir. Sinema evrensel bir sanat dalı olduğu gibi kendini ifade ederken de evrensel bir dil kullanmaktadır. Sinemanın kendini açığa çıkarırken doğadan elde ettiği kaynakların büyük çoğunluğunu gerçek olay ve hayallerden elde ettiği gibi farklı fikir ve düşüncelerden, daha önce kullandığı kaynaklardan da beslenebilmektedir. Sinema bize birçok mesaj verir. Bunu sadece görsel olarak değil aynı zamanda dilsel ve işaretli birçok yöntemden yararlanarak yapar. Bu alanda kullandığı argümanlar sinemanın iletişim ve haberleşme aracı olduğunu gösterir.

Sinema her ne kadar gösterge-bilimsel verilerle ele alınsa da kendi alanında yeni bir dil oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu konuda yönetmelerden Kuleşov, Pudovkin ve Eisentien’a göre çekim ve sözcükler birbirinden farklı iki kavram değildir, nasıl ki çekimleri montajla birleştirebiliyorsak bu bir söz dizimi ile eşdeğerdir. Buradan çıkarabileceğimiz sonuç, sinemanın zengin bir iletişim biçimine sahip olduğudur, görsel dilin yanında yazı ve sözel dili kullanması bunun temelidir. İletişimsel boyuta sahip

¹²⁹ Can, AYTEKİN ve UĞURLU, FARUK, “Gölgesizler Filmi ve Edebiyat Sinema İlişkisi Üzerine”, **Selçuk İletişim**, Cilt 6, Sayı 3, 2010, s.77-78.

¹³⁰ Can ve Uğurlu, **a.g.e.**, s.78

¹³¹ Abdulkadir Çüçen, **Varoluş Filozofları**, İstanbul: Sentez Yayıncılık, 2015, s.353.

olan sinema sanatı bir nevi gönderici-alıcı ilişkisi içerisinde bir mesaj göndermektedir ve bu diğer sanat dalları için de geçerlidir. Sinemada iletilmek istenen mesaj, sinemada kullanılan teknik ve malzemelerle işlenen konunun senaryoya dönüştürülmesi sonucu gerçekleşir. Sinemada oluşturulan içerik, belli bir öz çerçevesinde görüntülerle aktarılan düşünce-görüş-bildiriden meydana gelmektedir. Filmin içeriğini oluşturan asıl öğenin temadan kısa ve öz bir şekilde meydana geldiğini ve temanın filmde işleniş biçimi de filmin konusunu oluşturmaktadır. Sinema da bir konunun olması film açısından dramatik bir yapı oluşturmakta ve sinema içerisinde konunun aslında öykülü filmlerde daha çok ele alındığı görülmektedir. Çünkü öykülü anlatımda olduğu gibi filmlerde de konunun belli bir giriş bölümü vardır, bu olayın çıkış noktasını oluşturur ve konunun detaylarının anlatıldığı bir bölümde gelişme denen bölümü işledikten sonra konunun artık bir sonuca varmasıyla film noktalanır. Her ne kadar doğal çevreyle sınırlı bir kaynak yapısına sahip olsa da bunu en iyi kullanan ve en çok geliştiren bir yapıda olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü sinema elde ettiği verileri sadece gördüklerinden yola çıkarak almaz. Sinema için yolda okuduğu bir eser, gördüğü bir resim, izlediği bir film, tanık olduğu bir olay-olgu her türlü hareketli-hareketsiz nesne eserinde kullanabileceği bir malzemeye dönüşebilir. Sinema, eserini oluşturan bu unsurları aynı anda veya karmaşık bir şekilde değil belli norm ve ölçüler doğrultusunda ele almaktadır ve ele aldığı eseri tek bir açıdan değil birden farklı çerçeveden farklı görüş ve düşüncelerle ele alır. Örneğin, filmlerde aynı tema farklı yönetmenler veya farklı konularla ele alınabilir. Tema sinema için görüntü olarak görülür ve sinemada asıl belirleyici konudur, diyebiliriz. Çünkü tema farklı konu ve farklı yönetmenlerce veya aynı yönetmen tarafından farklı konularla ele alınır. Tema belirlendikten sonra kişi ve çevre argümanları, bunlar arasındaki ilişkiler sonradan incelenir. Tema sinemanın özelliklerine uygun bir biçimde işlenir. Her ne kadar tema aynı olsa da her filmin konusu için farklı metinler yazılmaktadır ve bu durum senaryo ile senaryo yazarı problemini ortaya çıkarmaktadır.

Aynı temaların bir dönem işlenmesinden sonra farklı temalara gidilse de toplumsal yapı, ekonomik durum, yapım şirketlerinin etkisi, izleyici kitlesinin beklentileri aynı temalara dönülmesine neden olmuştur. Sinema sanatının yapımı ve maliyeti açısından pahalı olması ve bu şartlar altında sanat halini alması endüstrileşmesini sağlamıştır. Endüstrileşmesinin kalıcı olması için ticari yapı içindeki

teknik ve sanatsal ilerleyişinin devam etmesiyle mümkündür. Sadece bir sanatçı-sanat eseri görmek imkânsızdır, çünkü geniş bir mekânda bireysel olmayıp toplu bir çalışmayla yürütülen sanatlar bütünlüğüdür.¹³²

“Filmin yaratıcısı olarak bir topluluk değil, yaratma sürecinde filmde kendilerini anlatma imkânı bulabilenler yaratıcısı sayılırlar. Bunlar yapımcı, yönetmen ya da senaristlerdir. Bu yaratıcılar genellikle endüstri koşulları içinde çalışmak ve sinema salonlarında gerçek-düş karışımı ürünleri seyretmek için kendilerini bekleyen seyirciye ulaşmak zorundadırlar.”¹³³

Sinema sanatı gerçek yaşamdan esinlenilerek ortaya çıkmıştır. Bu durum sinema sanatının toplumda yarattığı eserin gerçeklik hissini yaratmaktadır. Bu nedenle sinemada gerçeklik izlenimi hâkimdir ve sinema toplum üzerinde gerçeklik hissi yaratmaktadır. Yani gerçek bir seyirlik hissi verir ve bu duygu bir edebi eserin verdiği kadar daha fazla etki ve canlılık vermektedir. Bunu diyaloglarla toplumun aşına olduğu sözcük ve edebi eserlerle zenginleştirir. Örneğin edebiyat, tiyatro, müzik, dans vs. gibi sanat dallarından yararlanırken onların biçim ve içeriğini kendi içinde değiştirmiştir. Sinema her ne kadar hayatın akışı içindeki durumları ele alarak bir ürün ortaya çıkarsa bile bu ürünün kendine göre farklı konuları mevcuttur. Fakat bu demek değildir kişi sinema içindeki filmlerin türü bakımından konuları kesin olarak ayırır. Bu onların ilgili oldukları alanlarla ilgilidir. Örneğin; belgesel filmi, gezi filmi, röportaj filmi, eğitim filmi gibi farklı film türlerine ayrılrsa da aralarındaki gerçekliği sunma noktası onları bütünleştirmektedir. Gerçeklikten beslendiği için ele aldığı malzemeyi benzersiz bir şekilde yeniden sunmak sanatçının sahip olduğu bir özgürlük alanıdır.

Sinema sanatındaki özelliklerin bütünüyle neredeyse edebiyat alanıyla bir aynılık içerisinde olduğunun sonucuna ulaşılır. Onları ayıran nokta ise sinemadaki görsel-filmsel ifade tarzının edebiyatta dilsel bir ifade biçimiyle ele alınışdır. Edebiyatın bir nevi yaptığı tanımlarla o anda okuyanın zihninde bıraktığı ilk anlamdan türemiş olması ve üzerine düşünülecek bir düşünceyi ifade etmesi söz konusudur. Fakat sinema sanatı düşünceleri belli bir kalıba sığdırmaz. İlk vermek istediği mesaj bile farklı alanlara tekabül eder, birden fazla anlamı içerir, birden fazla düşünceyle yola çıkar.

Bir yazar ya da şair ele almak istediği durum veya olayı işlerken bireyin iç ve dış dünyasındaki sözcüklere ihtiyaç duyar, çünkü onun sanatını oluşturacağı kaynaklar

¹³² Can ve Uğurlu, a.g.e., s.79.

¹³³ Can ve Uğurlu, a.g.e., s.79.

sözcükler ve onlara anlam yükleyen dil bilimsel ifadelerdir. Onların nasıl ve ne şekilde hangi anlamı ortaya koyacakları ancak sözcüklerle belirlenir. Sinema ise doğada şekillenen ve zaman–mekân içerisinde oluşan parçalardan yararlanır. Sanatçı sunmak istediği dünyanın hayalini kurar ve bunu daha sonra edebi esere sözcükler yardımıyla yansıtmış olur. Edebiyat alanı, sözcüklerle, sinema sanatı ise görüntülerle kendini oluşturmasının yanında edebiyat her ne kadar kelimelerle somut olanı sunmak istese de kavramların soyut yapısından öteye gidememektedir. Oysa sinema görsel öğeleriyle her zaman işleyeceği konuyu somutlaştırmaktadır. Sinema sanatında zaman ve sürenin uzunluğu konusunda bir takım sorunlar ortaya çıkmaktadır ve bu sorunu sinema sanatı geçmiş ve gelecek arasında bağ kuran *şimdiki zamanda* işleyerek ele alır. Bu açıdan sinema için zaman konusunda bir nevi kolaylık sağlayan *geriye dönüş* tekniği büyük bir önem arz eder.¹³⁴ Oysa edebiyat dalında böyle bir durum söz konusu değildir, örneğin bir şiiri okuduğunuz her an size anın tadını yaşatır, bunun yanında zaten geçmişten gelen bir geleceği içinde barındırır ve eskimeyen bir yapısı vardır. Örneğin; çocukken izlediğimiz bir sinema filmi o dönemin yaşam koşulları ve tekniğiyle yazılıp evrenselliğini bir miras olarak bırakırken, edebiyatta ise her zaman canlılığını - güncelliğini koruyan bir yapıdadır. Fakat edebiyat eserleri filme uyarlanırken bu güncelliğini koruyamamaktadır ve çoğu zaman da edebiyattan sinemaya uyarlanan birçok film başarısızlıkla sonuçlanmıştır, bunun nedeni ise senaristlerin edebi ürünün büyük bir bölümünü filmin tek bir yerinde kullanma eğiliminde olmalarıdır. Örnek olarak Leonhard Frank'ın sinematik yapıdaki *Karl and Anna* isimli edebi eserinin psikolojik argümanlarının değiştirilerek *Hemecoming* adıyla perdeye yansıtılması bu durumu gözler önüne sermektedir.¹³⁵

2.2. SİNEMADA ANLAM OLUŞTURMA

Anlam bir sözcüğün, bir sözün, davranışın, düşüncenin, nesnenin vs. anlatmak istediği durum ve olgudur. Anlam dil ile ifade edildiğinden dil aracılığıyla ortaya konmuştur ve anlam aslında bir nesnenin özelliği veya onu niteleyen, belirten şey değildir, anlam nesnenin göstergeler aracılığıyla kazandığı ifadedir. Anlamın oluşum ve değişim değeri kültürler ve toplumlar arasında farklılık gösterebilmektedir. Örneğin

¹³⁴ Can ve Uğurlu, *a.g.e.*, s.79.

¹³⁵ Paul Rotha ve Richard Griffith, *Sinema Yazıları (The Film Till Now)*, Ayzer Ovatman (çev.), İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2001, s.11.

bizim kültürümüzde Ramazan ayında bir gelenek olarak Hacivat ve Karagöz tiplmeleri seslendirilerek köy seyirlik alanlarda halka eğlence ile ders niteliğinde sunulur. Türk Milli gelenek ve kültürümüzü yansıtan bu gölge oyunu bize ait, bizim kültürel yapımızda şekillenen bir boyuta sahiptir. Bu gölge oyunu diğer kültürler tarafından da oynatıldığında içinde bulunduğu kültüre göre anlamsal bir zenginliğe sahip olmuş olur.

Anlamın felsefi alandaki tanımı ise evren ve yaşamsal faaliyetler sonucu ortaya çıkan ilişkiler bütünüdür. Anlam ifadelerinde bir şeyi ifade etmekte güçlük çekiyorsak o zaman çıkarsama, benzetme veya olasılıklar üzerinden giderek de bir durum için anlamlar oluşturabiliriz.

Örneğin; bankta oturan bir gencin yanında değnekler varsa ve ayağı alçıdaysa yakın bir zamanda bir kaza geçirdiğini ve engel durumu olmadığını anlarız, fakat bu varsayımdır ve genel kanılardan kurtularak bir yorum yapılabilir. Bunun yanında artzamanlı dilbilim anlam çalışmalarında anlam değişikliği nedeniyle sürekli olarak şimdiki zaman dilimi içerisinde bir anlam oluşturma imkânı doğmaktadır.¹³⁶

“Dünyada neden film çevriliyor ve insanlar neden bu filmlere gidiyorlar? Seyirci ile yönetmenin karşılaştıkları yer neresidir? Karşılıklı iletişimi sağlayan olgular nelerdir? Böyle bir iletişim söz konusu mudur?”¹³⁷

Bu sorular bize sinemanın iletişim yapısını sorgulatır durumdadır, çünkü sinema sanatı kendi başına tek taraflı olup sanatında vermek istediği mesajı direk dışavurum tekniğiyle iletir. Bu bize sinema sanatının arzu edilenin sunulduğu ve bireylerin sinema sayesinde kendisine bir şeyler iletilmesinden hoşlandığını gösterir.¹³⁸ İmgelerin iletimi açısından anlamın sanattaki yeri yadsınamaz. Anlamsal açıdan baktığımızda film teorisyenlerinden Christian Metz'in ayna metaforu bize kazandırdığı en önemli imgesel argümanlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynada yansıtılanın aksine biz olmak istediklerimizi görür ve ona göre düşünceler evrenine dalarız. Metz her ne kadar bu düşünce argümanını geliştirmiş olsa da bizim zihinsel sinemalarımıza müdahalede bulunmaz, biz de fiziksel anlamda bize dayatılan görseller karşısında hareketsiz kalırız. Metz, filmleri analiz ve çizgisel ya da sentagmatik bir düzende bütün olarak işlenmeleri

¹³⁶ Süleyman Özcan, “Sinemada Anlam: Günümüz Türkiye Sineması'nda 12 Eylül Temalı Filmlerin İncelenmesi” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Ticaret Üniversitesi SBE, 2013, s.3-4.

¹³⁷ Özcan, a.g.e., s.4.

¹³⁸ Özcan, a.g.e., s.4.

için birbirinden farklı kısa parçalara ayırmıştır. İzleyiciyi gerçekliklerden ayıran bu görsel hizmetin izleyicide bir yoksunluk yarattığını ve izleyiciyi röntgencilığe ittiğini belirtir. Bu konu aslında bizi Sigmund Freud ve Jacques Marie Emile Lacan gibi psikanalistlere götürür.¹³⁹ Bu konuda Christian Metz konuya şöyle yaklaşmıştır; İzleyicilerin salonları doldurmasıyla her ne kadar makineler çalışmaya başlıyor olsa da aslında bu durum bir arzudan ibarettir ve bu biraz bulunulan konumdan kaynaklanan bir durumdur, izleyici kendisine hayal ürünü veya düş bir anlatımın sunulmuş şeklinden, kaynaklanmaktadır. Film izleyicisine karşı bir sorumluluk sahibidir. Çünkü sinema salonundaki biri sinema filmini izlemek için gelmiştir. Film bunun farkında olsa da olmasa da durum düşten ibaret bir yapı içindedir ve aslında sinema üreticisinin izleyiciden beklediği durumda bundan ibarettir. Fakat bireyi harekete geçiren film etkileyen konumda izleyen sinemada olduğunun farkındadır, oysa düş alanında görülenler ve gören bilinçli bir şekilde bunu göremez, sinemayı gerçek düşten ayıran nokta budur. Düşsel ve görsel-fiziksel konum arasındaki temel fark burada başlar ve burada birey yabancılaşmış bir mutluluk içinde sunulanın farkında olsa bile kendisiyle özdeşleştirmiştir.¹⁴⁰

Ayna'ya örnek olarak Cafer Panahi'nin İran'da işlediği *Ayna* isimli eserine baktığımızda; film Mina'nın okuldan çıkış serüveniyle başlamıştır. Annesi onu okuldan almak için geç kalmıştır. Mina'da evin yolunu kendisi kent sokaklarında dolaşarak bulmaya çalışır. Oldukça basit bir öykü olmasının yanında sinematografik ve filozofik soruların filmin yapısını oluşturması bakımından dikkat çekicidir. Mina'nın evini bulmak için sorular sorduğu halk ise sorulara verdiği cevaplarla Mina'yı tatmin edememektedir. Bütün bunlar olurken Panahi ise olaydan uzak bir şekilde Mina'yı oyuncularını, amatörleri, halkı, sokakları ve yol boyunca gördüğü her şeyi kamerasıyla kayda alarak takip eder.¹⁴¹

Panahi, kamera sokaktaki insan iletişim- ilişkilerini ön-arka plan olarak ele alırken görsel öğe olarak doygunluk kazanmak için kamera seslerinin de ardına düşmüştür. Jest-mimiklerden sokaklardaki arabalara kadar iner. Aksiyon-imaaj olarak başroller dışındaki insanlar dikkatleri çeker günlük hayatın içindeki bizim gibi otonom insanlar

¹³⁹ J. Dudley Andrew, **Büyük Sinema Kuramları**, Zahit Atam (çev.), İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2010, s.70-71.

¹⁴⁰ Özcan, **a.g.e.**, s.4-5.

¹⁴¹ Serdar Öztürk, "SineFilozofi'nin Günümüz Dünyasında Düşünceye Katkıları Üzerine...", **İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi**, Sayı 42, 2016, s.144.

yer alır. Mina'nın filmdeki ve gerçek hayattaki tek derdi annesini bulmak ve evine gitmektir. Kendi dünyasına ait olan sözcüklerle duygularını ifade ederken yetişkinleri anlamakta sıkıntı yaşamaktadır.

Ayna filminden yola çıkacak olursak; sinema sanatı anlam aktarımında bulunurken belli bir alt yapıya sahip olmak durumundadır ve yaptığı aktarımlar genel olarak psikolojik veya simgesel boyuttadır. Kaynak olarak da görüntü ve imgelerden yararlanır. Dildeki ile düşüncedeki sözcüğün sınırları sinemaya etki etmez o sınırsız imgelere de sahiptir. Bir konunun tasviri ve tanımı için görüntüleri kullanır, bu da anlamsal yoğunluğun artmasını sağlar. Somut örnekler, günlük yaşamdan izler taşır. Sanatçının filmlerinde ele aldığı konuları aktaracağı izleyici kesiminin de aynı konuya vakıf olacağı bir kültürel veriye sahip olması gerekir ki iletilen ve alınan veriler gerçek amacına ulaşmış olsun. Dikkat edilmesi gereken bir diğer unsur da halkın ihtiyaçlarının yanında sanatçının da ele almak ve işlemek istediği, hangi konuları ele alma ihtiyacı duyduğu, içinde bulunulan duygu-durumlarda önemlidir, çünkü duygu ve durumların dışı vurumu sinema sanatı gibi evrensel bir boyuttur. Sanat bir nevi dışı vurulmuş olanın bir estetik halidir. Seyircinin aktarılanı kavrayabilmesi için yönetmenin bakış açısını anlayıp kavramalıdır, bu da yönetmenin kullandığı senaryo, kurgu, ışıklandırma, dekor, çekim açıları, oyuncu yönetimi vs. ile açığa çıkar ve bu aslında filmin mantık alanını da belirler. Yönetmen bakış açısıyla filmleri ele alırken, farklı anlatım biçimlerini örneğin, trajik, komik vs. kullanabilir, izleyici ise kendi dünyasına hitap eden bakış açısını benimser, çünkü kendiyi özdeşleştirir.

Film yapımcısı Jon Pagano Peters'e göre filme özgü anlatım biçimi ile filmde verilmek istenen ileti birbirinden oldukça farklıdır. İleti bir filmde önceden bulunur ve ortak iletiler kullanılabilir, fakat anlam ise her zaman her film için ayrı ve farklıdır. Bir filmdeki anlam, içeriğin anlatım biçiminde görülür ve ileti/içerik önemli ve genel bir yapıdayken, anlam ise özeldir. Bir film oluşturulurken içerik belli bir yapıdayken biçim ise bilinmeyen bir konumdadır, çünkü biçimi oluşturan yönetmenin bakış açısıdır ve orda kullandığı renkler, alıcı devinimleri, açılar, görüntü düzenlemeleri, kurgu vs. filmin öğeleri oluşturulan filme özgüdür, çünkü yönetmen her filmi farklı birer bakış açısıyla oluşturabilir. Peters, biçim ve içeriğin birlikte bir anlam oluşturmak için bir araya gelirken ayırım, alıcı devinimleri ve görüntü düzenlemeleri gibi özellikler kullanmasına *birim* adını vermiştir. Birimler ise filmin anlamsal bütünlüğüne korurken, yönetmen bu

birimleri kullanırken bazen bilerek ve farkında olarak bazen de bilmeyerek kendiliğinden gelişen bir olgu olarak seçmiş olduğu göstergeleri kullanmış bulunur.¹⁴²

2.3. SİNEMA ALANINDA ÇALIŞMALAR VE GELİŞİMİ

Doğanın sinematik bir şemasını *Madde ve Bellek*'te ele alan Henri Bergson, *Yaratıcı Tekamül* argümanı ile insan zihninin alışkanlık halinde işleyişi üzerine yönelimli algılama boyutunda sinemayı örnek vererek bir şema oluşturmuştur. Bu durum bize felsefenin kendi akademik argümanlarına sinemayı dâhil ettiği alanın Bergson'a kadar gittiğini gösteriyor ve sinema sanatının felsefe içinde yer almasıyla sinemanın olanaklarının sadece bir eğlence aracı olmadığını açığa çıkarmaktadır. Sinema sanatının insan zihninde normal bir biçimde algıladığı ve tek tek hareketsiz parçaların yan yana gelişi olarak ifade eden Bergson'a göre sinema felsefeciyeye çok şey öğretebilir, belleğin, düşünce sürecinin sentezine yardımcı olur ve bellekte nasıl ki bir çemberin çevresi yer alabiliyorsa sinema sanatındaki imgenin de görevi aynı şekildedir. Sinemanın imgelerinin durağan durumda olması, doğal yapısının ise hareketli bir biçime sahip olması yaşamın kendisidir. Bergson, bilinç ve madde kavramlarını eşdeğer olarak alırken aynı zamanda felsefesinde madde ve zaman arasında bir devamlılık vardır. Sinema felsefesi genel olarak Bergson'dan beslenen Deleuze'a göre, Bergson'un sinemadaki hareketli yapıyı hareketsiz kesitlerle yeniden oluşturması felsefede daha önce yapılmış (Zenon paradoksları) veya doğal olarak algılanandan farklı bir şey yapmamaktadır. Bergson bu yüzden sinemayı fenomenolojiden ayırmaktadır, çünkü ona göre görüngübilim doğal algılanım alanından bir kopmadır. Anlık imgeleri oluştururken sürekli olarak geçip-giden-değişen karakteristik özelliklere sahip gerçeklikleri alıyoruz. Bu gerçeklikleri bilgi aygıtı içerisinde soyut-tek biçimli-görünmez oluşumlar içinde sıralamak mümkündür ve bu imge algılanımı zihinsel işlem ve dil içerisinde yoğrulmuş oluşumlar meydana gelir. Bergson'un yaklaşımının yanında fenomenologlar sinema sanatına çok daha farklı yaklaşmışlardır. Örneğin; varoluşçulardan Merleau-Ponty'e göre; algı dünyanın bilimi olmadığı gibi bir edim, dayanak olmayıp, bütün edimlerin bağlayıcısı, ortak noktası ve varsayılmanın temelidir. Dünyanın bütün düşüncelerinin, açık algılarının doğal ortamı olduğunu ve evrenin kuruluş yasasının kişinin kendisinde olmadığını söyler. Bir diğer varoluşçu düşünürlerden Jean Paul Sartre ise, *İmgelem* adlı kitabında sinematografik imaj dışında tüm imajlar üzerine düşündüğü görülmüştür.

¹⁴² Özcan, a.g.e., s.5-6.

Bergson'un da, *Madde ve Bellek*'te sinematografik imajla doğrudan ilgilenmediğini fakat bu konuda çizdiği evren tablosuyla nasıl düşünmemiz gerektiğini belirtmiş, hareketi madde-imaj-enerji ile eşitleyerek kronolojik olmayan bir zaman zarfına almıştır. Hareketin mekândan soyutlanarak bölünmeden zaman içinde algılanmasıyla, imaj; bu gölge, temsil statüsü veya psikolojik bir kategoriden uzaklaşmış, İmaja tüm evrende varolan bir ontolojik değer biçilmiş, bunu yanında evren ve sinemanın, hareket ve zaman bloklarından oluşmasıyla evren meta-sinema haline gelir.¹⁴³ Bütün bunların yanında duyulara ve duygulara etki edebilecek montaj tekniği bedeni ve zihni birleştirerek düşünceye yönelir ve bu durum seyircinin yaşadığı düşünce şoku duyular için bir idrak etme alanı sunar. Eisentein'e göre montaj düşünce süreci yasalarının yeniden inşasıdır ve bu durum insan zihnindeki eylem ve olayların yeniden oluşumunu sağlar. Eisentein, sanatın çatışma gerektirdiğini ve çatışmalardan titreşimler oluştuğunu ve montajın bu bağlamda birbirinden bağımsız iki çekim yasaının çarpışmasından türeyen fikir olduğunu belirtmiştir.

Dil oyunları ile sinemada söylenmeyen dile getirilmediği anlayışıyla düşünürlerden Wittgenstein, sinemayla ilgili doğrudan bir eser üretimine girişirse de sinemada önemli bir alana yer açtığını söyleyebiliriz. *Tractacus*'da da bu konuya vurgu yaparak konuşamadıklarımız için susmamız gerektiğini ve susma ediminde ise yerine imajların gösterilmeyeni gösterdiğini belirtir. Geliştirdiği *dil oyunu* (*Sprachspiel*) kavramıyla hayatın içindeki oyuna dahil olmayı sağlayan bir araç olarak görür. Dili kullanmak bir oyunu oynamak gibidir, kelimelerin işaretli eylemleri ifade ediş biçimleridir. Hayatın içindeki gerçeklikleri nasıl ki sinema kayda alıyorsa dilde gerçeklikleri sözlerle ifade ediyor.

Martin Heidegger sinema sanatını ele alırken sorgulama yöntemiyle olaya yaklaşmıştır. Bu konuda ele aldığı sorular ve çözüm argümanı şöyledir; *Teknoloji nedir?* sorusunun yerine, *teknolojinin özü nedir?* sorusunu sorar ve bu konuya cevap olarak ise *teknolojinin özü, teknolojik bir şey değildir*, cevabını yöneltir. Klasik tanımlamalara karşı çıkararak aynı şekilde insan ürünü olan araçların amaçlar için kullanımını düşüncesini de teknolojik düşünceden uzak olarak görmüştür. Sanat ve

¹⁴³ Hülya Akan, "Felsefe Olarak Film: Asghar Farhadi Sinemasında "Sinematik Etik" (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi SBE., 2018, s.12.

teknolojiyi iki karşıt güç olarak görür ve onun için teknoloji yıkıcı bir güç konumundaysa sanat ise karşıt bir tepki olarak yapıcı, kurtarıcı güç konumdadır. Yabancılaşan, yozlaşan ve bozulan evrende sadece manipülasyondan ibaret olan bir umudun oluşu inancının gerekçesi olarak Heidegger Antik Yunan'ı bulur ve ona göre modern bir şekilde dizayn edilen teknoloji bir göz boyamadan ibarettir. Bu yüzden modern çağda kurulan ilişkinin *estetikten-estetiğe* yani bilimsel bir yöne doğru ilerleyen bir bilim olup ve bu bilimde Descartes-sonrası bilim olup, bundan dolayı bu dönem net-bilimsel-hesaplanabilen-kesin bilimsel bir durumdur. Estetik açıdan ele alınan bu durum özne tarafından benimsendikten sonra nesnel bir durumun içinde kendini bulur ve bu durum sanatın açılım yönünde tıkanmalara neden olur. Heidegger'in bakış açısını Robert Sinnerbrink değerlendirirken; Heidegger için fotoğraf ve filmde de modern teknoloji tarafından sanatın aşağı çekildiği görülmüştür.

Walter Benjamin'in ise diğer düşünürlerden farklı bir pencereden baktığını görülmüştür. Benjamin'e göre fotoğraf sanatıyla birlikte ilk defa insan elinin sanatsal yükümlülükten kurtulduğunu ve bu sorumluluğu objektif gözün üstlenmesi gerektiğini belirtmiş, bu durumu da ele aldığı *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı makalesiyle bildirmiştir. Benjamin'e göre sanat yapıtındaki yeniden üretim olayı, sinema sanatının konumunu belirlemektedir. Hakikatin ise bu durumun dışında yani teknik yolla elde edilen üretimin dışında kaldığını düşünür. Bunun sebebi ise ilk olarak; teknik yolla yapılan üretimin daha bağımsız olması diğer nedeni ise; teknik yolla yapılan üretim biçiminde eserin özgün biçiminin kopyası için düşünülemeyecek seviyeye getirilmesidir, bu yapıtın izleyiciye ulaşımını kolaylaştırır.¹⁴⁴

Andre Bazin'a göre duyu ve anlam yaratımı için sessiz sinemanın hâkim olduğu dönemde dil montaj yoluyla oluşturulmuştur ve montaj sayesinde film ve fotoğraf arasındaki fark belirlenmiş olur, çünkü fotoğrafa hareket katan asıl şey montaj sistemidir. Montaj sayesinde görüntüler birleştirilerek yüklenen anlam yoğunluğu izleyicide etkisini çözümlene olarak göstermesi üzerine kuruludur. Sessiz sinemanın hâkim olduğu dönemlerde Sovyet sinemasının montaj çalışmaları üzerinde yaptığı çalışmalar teorik ve pratik boyuttayken, Alman sinemasının ise daha iyi bir görsel şölen

¹⁴⁴ Akan, a.g.e., s.13- 14.

için görüntü ekipmanları, ışık ve dekor üzerine yoğunlaşmıştır. Andre Bazin ise çalışmalarında montaja ağırlık verirken yapmak istediği asıl şey gerçekliği örtbas etmek değil, görüntülerde anlam derinliği ve plan-sekans aracılığıyla seyirciyi anlam arayışına sürüklemektir. Aynı zamanda film yönetmenlerini de *imaja inananlar* ile *gerçekliğe inananlar* adı altında ikiye ayırmış olsa da yönetmen-filozoflardan olan Jean Epstein bu ikililiği yıkıp yerine kendine özgü olarak oluşturduğu üçüncü bir alan olan sinemanın *fotojenik* niteliğine vurgu yapar. Fotojenik yapıda asıl yapılmak istenen insan yüzünün ve nesnenin sanatsal etkinliği olmayıp gerçekliğin algılama düzeyini arttırmak için sinemanın yavaşlatma, yakın çekim, ışıklandırma gibi çekim tekniklerinin kullanılmasıdır. Sinemadaki sanat fikrinin de fotojeni kavramıyla açığa çıkarak geliştiği aşikârdır. Epstein sinema sanatının oluşumunu modern bir yapıda görerek, Aristoteles'in *mimesis* yani öykünmece tarza başvurmadan kameranın yaşamsal olanın olduğu gibi kadraja alındığını vurgulamıştır. Benjamin bu konuda mekanik bir yeniden üretim biçimini benimserken, Vertov ve Epstein ise olaya *ben bir sinema-gözüm* anlayışıyla hareket ederek kameranın dünyayı olduğu gibi algılayarak bir makinanın gözünden anlam derinliğine inmeye ve insan gözünün görmediği açılar yakalamaya çalıştığını, görüntülerdeki varlığın kendinde oluşunu titreşim, tınlaşım olarak kayda aldığını belirtmişlerdir.

Sanat dünyasının sinemaya şüpheyle yaklaştığı bir dönemde sinema üzerine birçok yazı yazan Faure sinemayı sanat olarak savunmuş ve Jean Epstein, Andre Bazin ve Gilles Deleuze gibi birçok düşünürü etkilediği gibi yönetmen Jean-Luc Godard'ın filmlerinde etkileyici oynamıştır. Faure'ın düşünürleri etkilediği nokta sinema sanatının plastik bir yapıda olduğunu düşünmesinden kaynaklanır ve ona göre sinema sanatı hareket halindeki bir mimari yapıdan ibaret olup belirli bir düzeni olmadan sürekli olarak gelişen yani devinen bir senfoniden farksız değildir.¹⁴⁵ Faure sinema sanatını plastik bir sanat olarak görmektedir, bunun nedeni ise sinema sanatının kendi içinde kendine ait tekniklerle yapılar yaratma özelliğidir. Sinema sanatı kullandığı tekniklerle *ton-ölçü, ışık-gölge, biçim-hareket, irade-jestler, espri-canlandırma* arasında uyumu sağlayan sürekli bir parçadır. Bu yüzden Faure sinema sanatı için *sineplastik* kavramını kullanırken, Godard ise *düşünen biçimler* kavramını uygun bulur. Faure ve Godard sinemanın düşünen plastikler yaratma gücü sayesinde filmlerin imajlarının dikkatimizi

¹⁴⁵ Akan, a.g.e., s.15-16.

çektğini söyler. Sinemanın benzetildiklerinin dışında sadece sinema olduğu görüşünde olan Faure'a göre sinema sanatı fotoğraf, resim, heykel, müzik, mimari, edebiyat, dans, tiyatro değildir, bütün bunların toplamıdır ve hepsinden güç alarak ilerler. Bazin'ın 1958'de ele aldığı *Saf Olmayan Sinema* teorisi de sinemanın bu bütüncü yapısından meydana gelir ve bu olgular sinemanın içerisinde yer alırken bütün bu olanakları içinde barındırabilen bir konumdur. Alain Badiou'da Bazin'in bu formülünden yararlanarak sinemanın karma bir sanat olduğunu, diğer sanat dallarını kendine çekerek kendi içinde sinematografik olarak sinema adı altında yeni fikirler üreten, kısaca tüm *sanatların bir fazlası ve sahte bir devinim* olduğu görüşündedir.

Walter Benjamin'in *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı* adlı eseri sinema felsefesinin başlangıcı hakkında bilgi veren bir konumdur. Bu eserde sinemadan önce bütün sanatları kendine ait bir aurası ve biricikliği, gizemi olduğu düşünülürken sinema sayesinde bütün sanatlar sinema sanatının alanına dâhil olmak durumunda kaldığı düşüncesi değerlendirilir. Sinema sanatının ışığı, muhatapları üzerinde oldukça etkili bir konumdur. Biricik konumdaki sinema sanatı kendine özgü olan bu yaşam stilini mekanik yeniden üretim tekniği sayesinde kırmış, modern bir sinematik yapı olarak ortaya çıkmış. Sanat eserleri zaman ve mekânın dışında kopyalanma özelliği ile hızlı bir yayılım göstermektedir. Bu durumda fark edilecektir ki kopya ve asıl arasında hiçbir fark olmamaktadır, zaten sinemadaki asıl önemli noktada burada başlar, sürekli üretim halinde olması ve kameranın gerçeği mekanik bir tarzda sunması *yeniden-üretim-dağıtım* ilişkisini harekete geçirir. Faure'un sineplastığı, Epstein'in fotojenisi sadece diyalog, hikaye ve anlatıya odaklanmayan poetik bir yapıda olmalarına rağmen Benjamin'in ise çok daha farklı yaklaştığını ele aldık. 1980'lerden sonra sinema felsefesinde önemli bir yere gelen düşüncelerin, şekillenmesinde etkili olan düşünürler Faure, Bazin ve Epstein'dir. Deleuze Faure için sinemada *düşünceyi* gören bir düşünür ve sanat eleştirmeni olduğunu ifade etmiştir.¹⁴⁶

2.5. SİNEMA KURAMLARI VE GERÇEKLIK İLİŞKİSİ

Kuram dünyamıza kapalı soyut bir kavram olmadığı gibi yaşamsal bir kavramdır, çünkü günlük koşuşturma içerisindeki yaşanmışlıklara gizlenen derinlerdeki anlamı ortaya çıkararak bir yapıdadır. Derinlikli yapısı itibarıyla kuramlar sinemanın sanat

¹⁴⁶ Akan, a.g.e., s.17.

olmasını desteklemişlerdir. Sinemanın özünde varolanı açığa çıkarmaya, diğer sanatlarla, sanat ve toplumla ilişkisini açıklamaya çalışmışlardır. Kuramlar yönetmenlerin sezgileriyle yaptıklarını rasyonel bir kalıba dökerler ve bunu yaparken filmleri ayrı ayrı ele almazlar. Kuramlar genel olanla ilgilenirler, ayrıma giderken de sinemanın özünü anlamlandırmaya çalışırlar.¹⁴⁷ Sinema kuramının temel çıkış noktası Aristoteles'in *mimesis* kavramıdır. Mimesis kavramına baktığımızda sanatın doğa ve insanı taklit etme biçimine dayandığını görmekteyiz. Mimesis kavramı sanatta uyum, bütünlük ve eserin özünü vurgulayan insan merkezli bir anlayıştır. André Bazin ile Siegfried Kracauer'in de savunduğu bir sinema anlayışına sahip kuramcılardandır. Bu alanda ele alınan ilk kuramlar gerçekliğin işlenişinden ziyade yönetmenin ham malzemeyi işlerken yapabileceklerini göz önüne alan *dışavurumcu* kuramdır. *Biçimci* kuramcılar ise sinemanın bir dil olduğunu belirtirken aynı zamanda hareketli yani devinden bir sinema anlayışına yönlendirirler. *Gerçekçiler*, biçimcilerden farklı olarak, doğa-sanat ilişkisini ele alırken *şiiysel* yapıyı var-olanı dönüştürme sürecinde değil var-olanın yansıtılmasında kullanırlar. Sinema kuramcılarının ortak noktası ise yaşamın özündekini bozmanın moderniz ve teknolojik kaos olduğudur. Sinema doğa ve birey arasındaki bozulan düzenin bir nevi görülmesini sağlayarak aradaki iletişimin yeniden kurulmasını sağlar. Gerçekçi sanat anlayışına göre sinema sanatı, gerçeğin sanatıdır ve sinema sanatı gerçekçilere göre gerçeğe yaklaştığı oranda bir sanat olma özeliğine sahip olabilir. Bu konuda Bazin, Bir'in görüntüsünü gerçekliğin kendisi olarak almıştır, sunulan görsellerde yönetmenin ülküsüyle birleşen bir yapıda görüntü anlatımı yapılır. Kracauer'a göre, sinema sanatının doğal işlevi, teknik donanımıyla gerçekliğin gerçekliğin kaydı ve aktarımını sağlar. Kracauer ise sinemasal anlatıya en uygun biçimin fotoğraf olduğunu ve filmde kullanılacak öykülerin *bulunmuş öykü* tarzında olmalarına yani kurgulanmadan keşfedilenin, hayatın içinden alınan, müdahalenin olmadığı en saf ve net haliyle *olduğu gibi* olmasına önem verir. İki boyutlu bir alanı içinde barındırdığı için bir imge sanatıdır. Çünkü göstereceği görüntüleri izleyenleri etkileyecek bir tarzda ele alırken aynı zamanda izlettiği görüntünün içeriğinin çok boyutlu olması izleyiciye yaşanmışlık deneyimi sunacak kadar da canlı bir boyuttadır. Bu etkiyi sinematik duyumsama yoluyla yapar, kullandığı araçlar ise; *hareket, zaman, ritm, ışık, gölge, doku, renk ve ses aracılığıyla, seçilen görüş alanıyla, kamera ve*

¹⁴⁷ Andrew, a.g.e, s.51-54.

kameranın optik devinimleri ile gerek nesnel, gerek öznel kamera kullanımıyla, alan derinliği ile, açı karşı açılarla, genel plan yakın plan geçişleriyle bir uzamı kurarak ve kurgu yoludur. Bütün bu araçsal argümanlar kullanılırken elde edilen anlamsal bütünsellik ile her bir argümanın tek başına anlamsal olarak birbirinden farklıdır. Her bir görüntü için kullanılan parçanın kendi içinde derinliği vardır ve bu durumu Eisenstein'da desteklemiştir. Kracauer'in ise sinema filmlerindeki asıl önemin belgesel boyutunda olmasıyla mümkün olduğu düşünmesidir. Ona göre sinemada kullanılacak olan oyuncu ya gerçek hayatta da aynı rolü paylaşan biri olmalı ya da ya da amatör olmalı ve sınırlı sayıda sözcükler kullanılmalıdır. Bir filmde kişiler ne kadar önemliyse eşyalarında o kadar önemli olduğuna değinir ve filmin anlatım diline zarar vermemek için diyalogların aşırıya kaçmaması gerektiğine vurgu yapar. Bu durum aslında bir bakıma bizim içinde önemli bir unsurdur, çünkü sinemanın dili görseldir ve anlatmak istediği çoğu şeyinde görsellerle de ifadesi en sağlıklı olanıdır. Bazin'in ondan farkı gerçekliği bu kadar basite indirgememesi ve sinema ile gerçeklik ilişkisini zamanın kollarına fotoğrafla bırakmasıdır. Bu konudaki görüşünü de şu sözlerle ifade etmiştir: *Zamanı mumyalayan, onu olağan çürümesinden koruyan sinema ve fotoğrafta yaşar.*¹⁴⁸

Kuramın ardına düşen sinema kuramı eskimez, fakat kuramlar sanat eseri oluşurken onu takip ederler ve bir kuramın oluşumu için sanata dair yeteri kadar eser üretilmiş olmalıdır. Kuramcılar, sinema sanatının basit bir eğlence aracı olduğunu düşünmelerine rağmen ilerleyen zamanlarda sinema sanatının önemine değinmişlerdir. Bu yolda ilerleyen düşünürler şöyledir;¹⁴⁹

Hugo Munsterberg; sinemanın en büyük kuramcılarındandır, sinemayı bir anlatı aracı olarak görmektedir. Sinema ve psikoloji arasında bir bağlantı kurarak sinemayı entelektüel bir yapıya kavuşturmuştur. Munsterberg, 1916 yılında *The Photoplay: A Psychological Study* (Senaryo: *Psikolojik Bir Çalışma*) eseri hiçbir önceliği olmadan yazmış olması doğrudan ve aracısız olarak eserlerini yazan bir sinema kuramcısı olduğunu gösterir. Onun tartışmaları genel olarak zihinsel tartışmalardaki gürültünün dışında olup, argümanları gelişigüzel bir oluşun dışında ilerlemiştir. Bunun sebebi ise sinema sanatının elindeki imkanlar dahilinde üretebileceklerini üretmeyişi ile sofistike

¹⁴⁸ Cüneyt Gök, "Sinema ve Gerçeklik", *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, 2007, s.117.

¹⁴⁹ Andrew, *a.g.e.*, s.55-60.

bilginin yoksunluğu etkili olmuştur.¹⁵⁰ Psikolojik ilkeleri sinema sanatına uyarlamaları kuramların ulaşımına ön ayak olmuştur.¹⁵¹ Filmi ele alırken tiyatroyla karşılaştırmaya gitmiş, filmin dolaylı, fiziksel gerçeklikten daha uzak ve akılsal bir boyutta olduğunu belirtmiştir. Ayrıca ilk filmleri bu konuda gerçekliğe daha yakın olduğu düşünülse de ses ve renk yoksunluğu bu tür filmleri daha çok fantastik bir boyuta taşımıştır.¹⁵²

Munsterberg, eserini oluşturduğu vakit sinema salonlarında filmler izlemiştir, daha iyi bir şekilde eserlerini ortaya çıkarmak için bunu yapmıştır. Kitabının alan ve içeriği dolayısıyla modern psikolojinin kurucularından biri olarak da gösterilir. Münsterberg, izleyici ile daha fazla ilgilenme düşüncesindedir ve film üretme amacı gütmemiştir. Eleştirilerinde yönetmen, senarist vs. kesimini eleştiren bir düşüncede olmamıştır. Bunun nedeni ise filmin oluşumunda etkili olan ekonomi, teknoloji ve sosyal yapının yönetmen ve senaristler üzerindeki etkisidir. O eleştiri ve yazınlarını oluştururken daha çok “*üretilen bu filmlerin daha çok neyin ürünü olduğu, bu filmlere kimler can veriyordu, hangi yönetmenler sinemayı üretip gün ışığına çıkarıyordu,*” gibi başlıklar Hugo Münsterberg’in konularında yer verdiği temel ilgi alanlarındandır. Bu soruların çağrışım uyandırma ve ilham kaynağı niteliği taşımalarından dolayı bu sorulara anlatma – düşünme yeteneği gibi soyut bir anlamlandırma yüklemiştir. Bu tür durumları sanatçı – kişilik değil, öznenen bağımsız öznesiz bir yol olarak üretici bir kişilik olarak değerlendirir. Bu üretici kişiliği genel bir kimlik olarak nitelendirir ve kimlik olarak nitelendirilen bu genel özne *insan zihni* olarak kabul görür. Bu sebeple Münsterberg gibi idealist filozofların insan zihnini ham madde olarak kavrayabilecekleri ileri sürülmüştür. Oysa Munsterberg’te farklı olarak psiko-fizyolojik kanıtların etkisi bağlamında karşılık verebileceği görülmüştür.¹⁵³

Bela Balazs, film üzerine yazdığı erken dönem ve sonradan yazdığı denemelerinin sistematik hali *Theory of the Film* adlı kitabında toplanmıştır. Aslında orijinal bir eser olarak görülmemesine rağmen 1922’lere dayanan bu kitabı Papan film tekniğiyle oluşturulmuş, açık, anlaşılır ve uyarıcı bir etkiye sahip olan bir eserdir. Film sanatının doğuşundan yola çıkarak sanatını oluştururken yapmak istediği kendi

¹⁵⁰Andrew, **a.g.e.**, s.61.

¹⁵¹ Burak Buyan, **Sinema Kuramları-I Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar**, Zeynep Özarslan (ed.), İstanbul: Su Yayınları, 2013, s.23.

¹⁵² Andrew M. Butler, **Film Çalışmaları (Film Studies)**, Ali Toprak (Türkçesi), İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2011, s.17.

¹⁵³ Andrew, **a.g.e.**, s.61-65.

çalışmasını sinemayla sınırlandırmak, bunun dışında *sinemanındilsel formunda* konuyu ele almaktır. Marksist yapısına binayen sinemanın estetik ve sanatsal argüman olarak görüldüğü bu durumdan kendisi uzak durmuştur. Sinema sanatını büyümesi eğlence amacı güden salon yöneticilerinin insafına kalmış, bu süreçte sinema vodville, müzik salonları ve popüler tiyatro ile bir yarış halinde olan sinema sanatı bunların yanında tüm sanat dallarıyla rekabet halinde olmuştur. Bu durum sinema sanatının tek başına işlevini yerine getirmesi için arayışlar olmuş, bu durumda doğa sinemaya birden düşen bir argüman olmuştur. Sinemadaki starlar dışında daha çok hayvan – çocuk – diğer doğal durumlar ve ortamlar konuya dâhil edilmiştir. Bütün bunlar filmin konusunu oluşturmak ve film yapmak için uygun koşulları sağlasa da Balazs’a göre bunlar yetersiz ve sanata hiçbir şey katmıyordu. Sinema sanatı bu şekilde fotoğraflanmış bir tiyatro eseri olarak görülüyor, işlediği konu bakımından bir fark yaratıyordu. Balazs, bu konu hakkında çeşitli sorgulamalara giderek, sinemanın ne zaman ve nasıl tiyatrodan farklılaştığını, hangi dile sahip olduğu ve hangi yöntemleri kullanarak özgür bir sanat olduğu, sinema ve tiyatroyu birbirinden farklı kılan nedir vs. konularına değinmiştir.

“Bunlara yanıt vermek için Balazs iki aracın kısa karşılaştırmalı bir analizini yaptı. Belirli bir mesafeyle izleyiciden ayrılan bir mekansal süreklilik içindeki kendi eylemini her zaman sürdüren bir araç olarak teatral durumu tanımladı. Üstelik izleyici bu eylemi görmektedir ve değiştirilemez bir açıdan bu mekanı görmektedir. Fotoğrafa alınmış tiyatrodaki dramının sahneleri arasındaki mesafe ve açı sık sık değişmektedir, her olay (ya da bütün sahne) değişmeksizin açıklığa kavuşmaktadır.”¹⁵⁴

Bu durum bize iki sanat dalının da sorgulanıncaya kadar aynı olduğunu gösterir. Balazs, D. W. Griffith’in sahnelerini parçalara ayırırken aslında sinema için yeni bir dil oluşturmuştur. Kameranın aç ve mesafesini parçalarla değiştirerek oluşturduğu bu yeni dil sahneler arasında bağlantı kurmaktan ziyade parçalardan oluşan montaja filmin bir araya getirdiği zamanla oluşur. Sinemanın biçimi - dili ele alınacak konu - teknik arasındaki ilişkinin doğal bir ürünü olup, konular oluşturulurken ekonomik faktörler yeni konu arayışına sürüklemiştir ve bu konular oluşturulurken montaj ve yakın çekim gibi yeni çekim tekniklerini gerektiriyordu. Balazs’da sinemanın yirmilerinde belli bir

¹⁵⁴ Andrew, a.g.e., s.153-179.

şekle ve düzene sahip olduğunu belirtmiş ve bu döneme uygun konu seçiminin yanında uygun sinemasal biçimlerde sunulması sağlanmıştır.¹⁵⁵

Rudolf Julius Arnheim, sinemanın çıkış evresinde bir sanat dalı olarak kabul edilmesinde etkili olan ilk film kuramcılarında biridir. *Sanat Olarak Sinema (Film als Kunst, 1932)* adlı eserini Gestalt Psikolojisi'ni sinemaya uyarlayarak oluşturmuş ve eserinde sinemanın sanatsal ve estetik yönünü belirtmiştir. Bunların yanında bir filmin oluşumunda etkili olan ses, diyalog ve sürekli olarak yeni teknolojiye adapte olma sürecini de eleştirir. Arnheim ilk olarak yazılarını oluştururken “...gerçek, yaşamın sadece bir yeniden üretimi olsaydı, sinema bir sanat olamazdı,” fikrinden yola çıkarak yazılarını ele almış. Bu fikir bağlamında dijital sinema dönemini kusursuz film ve ikinci tür gerçeklik kavramlarıyla ortaya koymuştur.¹⁵⁶

Arnheim, eşlemeli sese güvenmemiş, ses yoluyla bir resimden bir şeyler beklemeyi anlamsız bulmuştur. Ses ona göre, hareket ve jest ve mimikleri kısıtlayacaktır. Ses ve renk onun için sinemayı tiyatrodan ayıran film için hayati önem taşıyan argümanlardır. Tiyatrodaki eylemler birden fazla olmaktadır, oysa filmde kamera tüm özelliklerini işleve geçecek eyleme odaklamıştır ve elde edilen görüntüye göre kamera bakış açısını oluşturur.¹⁵⁷

Sanat Olarak Sinema eseri yayın döneminde 1933'te Yahudilerin yazdığı eserlere Nazi Almanyası tarafından yasak getirilmiş. Bunun üzerine Arnheim,1932'de Beriiner Tagesblatt Gazetesi'nde Hitlere eleştirilerde bulunmuş, Naziler tarafından tepki görünce 1933'te İtalya'ya gider ve sinema üzerine eserler yazmaya devam eder.¹⁵⁸

Andre Bazin; yazdıkları ile gerçekçi kuram içerisinde büyük bir öneme sahiptir. Üzerinde durduğu konularda tümdengelim sistemi oluşturmaz, fakat fikirleri sağlam bir mantık ve tutarlılığa sahiptir. Bazin, çalışmalarına Paris'te Pierre-Aime Touchard'ın kurduğu *Edebiyat Evi* olarak bilinen sinema kulübüyle başladı. Bazin, yazmanın aslında sinema olduğu görüşünü savunan *Cahiers du Cinema* yazarları arasındadır. Onlardan

¹⁵⁵ Andrew, **a.g.e.**, s.153-180.

¹⁵⁶ Bülent Küçükdoğan, **Sinema Kuramları-I Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar**, Zeynep Özarıslan (ed.), İstanbul: Su Yayınları, 2013, s.35.

¹⁵⁷ Butler, **a.g.e.**, s.24.

¹⁵⁸ Küçükdoğan, **a.g.e.**, s.35-37.

farklı olarak film üretmeyip eleştirilerle yetinen tek yazar olmuş, hep kuramcı olarak kalmıştır. *Cahiers du Cinema'nın* iki temel ilkesi bulunmaktadır, bunlar şöyledir:

a- Sahneye Koyma (Mise-en-scene)

b- Yazarların Politikası (La politique des auteurs)

1950'lerde Auteur Kuramı adını alan *Yazarlar Politikası* ilkesiyle *Cahiers du Cinema*, Atlantik ötesine kadar adını duyurduğu gibi yazarları da Amerikan sineması hayrandı. Fakat daha sonra ise Amerikan sinemasının sadece emperyalist görüşlerini benimsemek dışında bir şey yapmamışlardır. Bazin bu duruma karşı çıktığı gibi Auteur kuramcıları, sinemada genel olarak Shakespeare ve Rembrandt vs. görmek istiyorlar. Bu bakımdan bireysel anlatım tarzına sahip olan eserler filmde ilerleyerek o seviyede kalmaktadır. Bazin'e göre, resim ve yazın bireysel emek gerektiren yapıtlar olmasına rağmen sinema sanatının bireysel bir yapıya dayanmadığını belirtmiştir. Çağdaşlarına daha zıt bir yapıda ilerlemiştir. Örneğin; Alexandre Astruc'un kameranın bir kalem gibi kullanılabileceğini söyleyerek Bazin'la çelişmesi gibi, Giraudoux ise yapıtların değil yazarların var-olduğunu söylemesi, Truffaut'da bu sözü onaylayarak yazarların politikasını oluşturmaktadır. Bazin ise bu görüşlerden oldukça farklı bir düşünceye sahiptir. Yazarın yeteneğinin yanında sinema tarihi içinde filmin önemine de dikkat çekmiştir.¹⁵⁹

*"Griffith' in Birth of a Nation'ı (Bir Ulusun Doğuşu) (1915) Abraham Lincoln'a (Griffith, 1930) göre; Eisenstein'in Paternkin Zirhlisi (1925) Korkunç Ivan'a (1944); Orson Welles'in Yurttaş Kane'i (1941) de Mr. Arkadin'e (1955) göre üstündür. Bazin, yazarların politikası yanlılarının Welles, Lang, Renoir, Hawks ya da Rossellini'nin tüm yapıtlarının aynı biçim ve anlam özellikleri taşıdığı izlenimi vermelerinden korkuyor."*¹⁶⁰

Bazin'e göre sinema sanatının izini her filmde görmek mümkündür. Yazar en kötü yapıtı bile çok iyi bir biçimde işleyebilir ve bu konuda Bazin, yazar-konu-yapıt denkleminde yola çıkarak konunun bu denklem içindeki değerini hiç görmediğini belirtmiştir. Birçok yönetmene yazı ve kuramlarıyla yol göstermiş, ondan önce sinema hakkında yazılan eserler magazin tadında günlük eleştiri niteliğindedir. Bazin ile birlikte sinema eleştirileri hız kazandığı gibi, yazdığı eleştiriler birden fazla dile çevrilerek

¹⁵⁹ Küçükdoğan, a.g.e., s.155-157.

¹⁶⁰ Küçükdoğan, a.g.e., s.157.

üzerine yazılar yazılarak tartışmalara konu oldu. Yazıları *Sinema Nedir? (Qu 'est-ce que le cinema?)* adı altında dört ciltte toplanmıştır, bunlar;

1 - Ontoloji ve Dil (Ontologie et langage, 1958),

2- Sinema ve Diğer Sanatlar (Le cinema et les autres arts, 1959),

3- Sinema ve Toplum Bilim (Cinema et sociologie, 1961)

4- Bir Gerçeklik Estetiği: Yeni-Gerçekçilik (Une esthetique de la realite: le neo-realisme, 1962).¹⁶¹

Bazin, özet olarak sinemanın gerçekliğinin ve kalbinin asıl noktasının gerçeklikten kaynaklandığını belirtmiştir. Bu gerçekliğin hammaddesinden ziyade, siluetinden bıraktığı izlerdir. Bu izler bulunduğu kalıbın kendi yapısına ait olması yani gerçekliğine bağlı olmasından kaynaklandığı gibi kendi nesnelere koparılmaları durumudur. Bu izler bir parmak izi veya x-ışını gibi göze batması gerekenden uzaktır. Fakat fotoğraflar için bu durum imkânsızdır. Dünyada olanlar sinemada bir iz olmanın yanında fenomen olanı kopyaladı. Bu da bize sinemanın dünyaya benzeyen bir yapıda olduğu fikrini aşılır. Oysa Bazin, erkene yansıyan bir *gerçeklikten ziyade geometrinin alanına sığınarak Sinemanın gerçekliğin bir asimptotu* olduğunu ve ne kadar ona yaklaştığımızı hissederek edelim hiçbir zaman ona bağlı olduğumuz halde ona yaklaşamayacağımızı belirtmiştir.¹⁶²

Sergei Mikhailovich Eisenstein; 1925'teki *Paternkin Zirhlisi* filmiyle tanınmıştır, sadece altı filmine rağmen en etkileyici film yapımcısı ve kuramcısı olarak görülmüştür. Eserlerinin oluşumunda etkili olan kişilerden biri mimari ruhunu besleyen Renaissance'ın mekân anlayışıdır, bir diğeri ise Leonardo da Vinci'nin çalışmaları ile birlikte Da Vinci'nin çalışmalarına Freud'un getirdiği yorumların etkisi olmuştur. Eisenstein, bozulmuş mekân konseptini teknolojinin çarpıtmasıyla sinema anlayışıyla ele alır. Renaissance tarzını bütünleme yoluna giderken makinalaşma çağının bıraktığı etkiyle anlamaya çalışmış ve makinalaşmayı Renaissance tarzına nasıl eklemeyebileceğini düşünmüştür. Bunun yanında çalışma tekniği olarak *Quattrocento* 'nun ruhunun Marksizm'in hümanizm anlayışıyla oluşumunu sağladığını

¹⁶¹ Küçükdoğan, a.g.e., s.157-158.

¹⁶² Andrew, a.g.e., s.232-233.

temellendirme çabasında olmuştur.¹⁶³ Bir film yapımcısı olan Eisenstein'a göre, film anlamını kurguda bulur, anlamın imgelerin ardında resimlerde saklı olduğunu belirtmiştir. Kurguda iki çelişik imgenin birlikte kullanımından yararlanır ve bu seyirciyi entelektüel yapısının yanında devrimci bir yönünü de açığa çıkarır.¹⁶⁴ Kurgu kuramı alanındaki çalışmalarında Mayakovsky'den yardım almıştır. Oluşturduğu kurgu kuramını diğerlerinden farklı olduğu için *çekim kurgusu* adıyla nitelendirmiştir. Çekim kurgusu, birbiriyle ilişkisi olmayan iki görüntünün yan yana getirilerek psikolojik bağ kurulması ve bu bağın duygusal tepkiye sebebiyet vermesi olayıdır. Sinemacı bu yöntemle seyircisinin bilincine göndermek istediği mesajla seyircisini yönlendirmektedir. Sinemanın sanat ve bilimin bir bileşimi olduğunu düşünmektedir ve bu prensip onun bütün kariyerini etkilemiş ve kendisinden sonraki yönetmenler üzerinde de etkili olmuş, bu yöntem Amerikan anlatı tarzına alternatif bir dil olarak ortaya çıkar. Eisenstein, sinema eseri oluşturulurken dikkat edilecek noktaları şöyle belirlemiştir;

“Bir sinema yapıtının etkili bütünü belirli öğelerin bastırılmasına ve diğerleri yararına tarafsızlaştırılmasına değil, verili koşullarda filmin içeriğini, anlamına, temasına ve ideasına maksimum nitelikte açığa vurma kapasitesi olan o öğenin belirli bir anda tüm özelliklerini verebilecek o anlatımsal araçların zekice kullanımına bağlıdır.”¹⁶⁵

Bu durumda kurgu işin içine girerek görüntülerin kesintisiz bir şekilde sunulmasını sağlar, bu sayede zaman – mekân – konu yeniden perdede canlanma imkânı bulmuş olur. Kurgusal yöntemlerle oluşturulan sinemasal yöntemler, sinemacının gerçek zaman – mekân içinde betimlemelerde anlatım yününü zenginleştirerek oynama imkânı sağlamış olur. Eisenstein için sinemada kurgunun elde edimi için iki farklı renk, iki düşünce veya herhangi bir resimde yan yana gelen eserler vs. Eisenstein'ın kurgu olarak almasına yetmiştir. Eisenstein için *sanat daima çatışmadır*, bu durum ise sinemada kurguyla oluşturulur. Kurgunun oluşumu için çekimlerin birbirine bağlanmasını eleştirir ve bu yönde montaj ve onun hücreci konumunda bulunan kurgu ile tanımlanabilir, yönünde sorgular. Cevabı ise; çatışma ve iki zıt parça arasındaki çelişkiyle, olmuştur. Filmlerde dış dünyaya ait gerçekliklerin ve doğal yapının yansıtılmasını sanat eseri olarak görmemektedir. Onun için varlıklar ve nesnelere

¹⁶³ Küçükkerdoğan, a.g.e., s. 107.

¹⁶⁴ Butler, a.g.e., s.20-21.

¹⁶⁵ Küçükkerdoğan, a.g.e., s.108.

arasındaki eşyaların yapısı itibariyle bitmeyen ilişkinin derinliklerindeki gerçekliği bulmak sinemacının görevidir. Eisenstein'in *Old and New* (1929), *Romance Sentimentale* (1930) ve *Thunder over Mexico* (1933) adlı tartışma yaratan çalışmalarının yanında ortaçağ destanı olan *Alexander Nevsky* (1938) adlı filmini ortaya koymuştur. Bu filmi, Stalin'in Rus kahramanına övgüsünü anlatmaktadır. Film, kolektivizmin başarısı olarak görülmüştür. Filmin müziğini Ünlü Rus besteci Prokofiev yapmıştır. Görüntüler ve müzik birlikte işlenerek tek bir ritmik birlik yaratmıştır. Eisenstein'ine göre kurgu sadece yalın ve düz bir anlatım tarzından ayırt etmeyi sağlamaktadır. Daha çok sinemanın duygusal yönde ele alındığını görebilmekteyiz, oysa Sovyet sineması bu duygusal yönün ilkel toplum yapısından geldiğini ve sömürüldüğünü öne sürmüştür. Fakat zamanla teknoloji ve eğitim sayesinde bilinçlenerek sinemayı bir eğlence aracı olarak görmüşlerdir. Bu yüzden Eisenstein sözleri entelektüel kesimi etkilemiştir ve aslında bu konudaki hassasiyet, sinemanın henüz çözülemeyen bir teknoloji olmasında yatmaktadır.¹⁶⁶

2.6. SİNEMADA KURGUNUN GERÇEKLIĞE ETKİSİ

Kurgu (montaj-editing) sinemanın sahip olabileceği en değerli şey olduğu bir gerçektir. Sinema ardı arkası gelerek izleyiciye görseller sunan bir yapıdadır, kurgu ise bu yapının arkasındaki verilmek istenen mesajın biçimini ve yönetmenin sanatını oluşturma yöntemini belirler. Sinema kuramcılarında biri olan S. Eisenstein'a göre kurgunun asıl amacı *Her sanat yapıtında olduğu gibi kurgunun da ödevi, olayın konunun veya hareketin ard arda anlatımıdır*. Karmaşık yapıya sahip olan kurgu, birçok olguyu içinde barındıran bir yapıya sahiptir ve görüntü boyutunda olan kurgulamalar estetik bir yapıda ortaya çıkar. Kurgu farklı çekimlerim farklı kural ve yöntemlerle birbiriyle uyumlu olarak ardı ardına uyumlu bir şekilde sıralanması işlemidir. Kurguda üç yöntem kullanılır, bunlar; bir çekimin birinden diğerine geçiş sağlayacağı zaman diliminin ne zaman olacağı, çekim süre ve sıralarının ne olduğu, olumlu bir yapıya sahip bir şekilde sürekli olacak biçimde görüntülerin nasıl elde edileceğidir. Bu tekniklerin yanında filmin çekimindeki incelikler de önemlidir.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Küçükerođan, a.g.e., s.108-113.

¹⁶⁷ İhsan Gülüş, "Sinemada Görsel Zaman ve Mekân Kurgusu" (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi SBE., 2006, s.112.

Rus film yönetmeni Vsevolod Pudovkin'e göre film yapısını son yapılan tahlillerdeki kurgu belirler ve kurgunun aslında farklı çalışma, biçim, öge ve ilkeleri olabilir. Çünkü kurgu oluşturulurken birbiriyle çatışan görüntüler kullanılabilir, aynı zamanlama içinde bir kurgu olabileceği gibi farklı öğelerin birleşimiyle oluşturulacak öğelerde kullanılabilir. Kurguda farklı olaylar aynı yerde ele alınabileceği gibi aynı olaylar farklı yerlerde de ele alınabilir, Pudovkin, dünyanın duyusunun çekimlerle elde edilen gerçeklikte bulunduğunu söyler ve bunu yüksek seviyelere ulaştırmanın yolu iyi şekilde yapılan kurgulamaya dayanmaktadır. Pudovkin'e göre izleyici gizemliliğini sağlamak için olayların öykü veya temalarını birbirine eklemek isterken, Eisenstein ise bu ikisi arasında bir bağlantı kurmaktan ziyade çatışma sayesinde bunun sağlanabileceği görüşündedir ve asıl amaç ise edilgen yani olaylardan etkilenen değil, olaylara dahil olabilen, olayları yönlendiren bir izleyici kitlesinin gerekliliğine değinmiştir. Eisenstein için sinema çok yönlü bir montaj sanatıdır, bu durum tek pencereden bakan bir montaj durumu ise plastik bir bütünsel çalışmanın ürünüdür, fakat çok yönlü bir yapıya sahipse o zaman kurgusal bir çalışmanın, sesli bir yapıdaysa müzikal bir çalışmanın ürünüdür. Yani tek yönlü bir montajsa plastik bir kompozisyonudur, çok yönlü bir montajsa kurgusal bir kompozisyonudur ve sesliyse film o zaman müzikal bir kompozisyonudur. Bu Eisenstein'in geliştirdiği *montaj teorisidir*. Bazin ise daha çok *alan derinliği* tekniğiyle hareket etmeye çalışmıştır ve bunun yanında *plan-sekans* yani sürekli çekim, uzun çekim ve çekim içinde kurgu anlayışına dayanan teknik anlamda çalışma alanı içerisindedir. Alan derinliği daha çok derin odaklı ve aksiyon alanının bütününe emek sarf ederek hâkim olma biçimidir. Sinemadaki gerçeklik kuramıyla yakından ilişkili olup ön planda olanın arka plandaki niteliklerle aynı olma durumudur. Alan derinliğinin içerisinde sistemli bir ilerleyiş hâkimdir. Odak derinliğinde ise izleyici filmde daha yakın bir gerçeklik ilişkisi yaşar. Alan derinliğinde ise söz dizimsel sinematografik imajlara karşıdır, çok boyutlu ve hareketli bir yapıdadır.¹⁶⁸

2.7. SİNE-FİLOZOFİK BİR DENEYİM OLARAK SİNEMA

Genel olarak sinema ve felsefe birbirine yabancı olan biri eylemsel diğeri düşünsel olarak ilerlemekte ve ortak noktaları deneyimler oluşturmaktadır. Sinema üzerine yapılan felsefi çalışmalarda düşünürün deneyimlerinin ürünleri açığa çıkacaktır. Platon'un Gorgias diyalogunda sinemanın felsefi bir durumdan ibaret olduğuna

¹⁶⁸ Gök, e.g.e., s.121.

değnilmiştir. Diyalogda Sokrates-Kallikles arasında geçen tartışmada adalet kavramı hakkında iki düşünür de kendine göre yorum yaparak fikir üretirler. Aralarında ilişki kurulamayan kavramlarla temel oluşturduklarında fikirler açığa çıkar. Diyalogun bölümlerinde geçen;

“Kallikles’e göre güçlü insan haklıdır ve mutlu insan diğerleri üzerinde hükümlerlik kuran tirandır. Sokrates ise haklı insanın adil insan olduğunu savunur. Böylece Kallikles ile Sokrates arasındaki karşılaşmada şiddet olarak adalet anlayışı ile düşünce olarak adalet anlayışı arasında gerçek bir ilişkinin olmadığını görürüz.”¹⁶⁹

Görüldüğü gibi birbirine yabancı olan görüş ve kavramlar üzerinde durulmuştur, felsefe ilişkisi bulunmayan şeyler arasında ilişki kurmaya yaramıştır. Örneğin; ölçüleri günlük hayatta kaybolan Panahi’nin filmindeki kahramanlardan Mina’nın ve yetişkinler arasındaki diyaloglarına da dayandırabiliriz. Bir diğer örnek olarak ise Arşimed’in ölümüyle ilgilidir ve olay Roma’nın Yunanistan’ı işgal etmesiyle ortaya çıkar. Matematiğe olan düşkünlüğü sebebiyle esir bulunduğu sırada çölde sürekli olarak geometrik şekiller çizmekle meşguldü ve bir gün yine çizimle uğraşırken bir asker generalin onu çağırdığını bildirir. Fakat askerin birkaç uyarı, tekrar ve emirlerine rağmen Arşimed çizimi bitirmeden kalkmak istemez. Bu yüzden asker öfkelenerek onu silahıyla öldürür. Kısaca görülüyor ki iktidar ve düşünce arasında tartışma yoktur ve ortak bir ölçütte buna sebep olmamaktadır ve sonuçta iktidarı sağlayan şiddet olmuştur. Düşünce ve eylemler bağımsızken birbirini etkilemiştir. Hakikat olarak iktidar ve yaratma arasında mesafe bulunduğu gibi aralarında bir ölçüt bulunmamaktadır. Aralarındaki mesafeyi ise felsefe açıklamak durumundadır.

Bir diğer film olarak ise Kenji Mizoguchi’nin Oharu’nun *Yaşam* filmidir. Filmin konusunu yüksek sınıf ve alt tabaka arasındaki statü farkından dolayı yaşanan ayrılık, idam ve sürgün olayları oluşturur. Yüksek sınıftan bir aile yapısına sahip olan Oharu adlı kız ile alt sınıftan olan İnosuka’nın aşkı anlatılır. Yasak bir aşkı konu alan filmde İnosuka idam edildikten sonra Oharu ve ailesinin sürgün edilmesi ve Oharu’nun daha sonraki çalkantılı hayatı konu alınır. İnosuka idam sehпасındayken mahkemede son isteği olarak Oharu’nun aşk dışında başka hiçbir kriter sebebiyle kimseyle evlenmesini istemediği bir mektup yazdırır. Toplumsal sınıf, ataerkil yapı, bunu devam ettiren körelmiş bir düşünce, kadının bu durumu ve yaşananlar karşısında susması, erilin

¹⁶⁹ Öztürk, a.g.e., s.417.

egemenliği bunlar toplumun yıkılmaz tabuları haline gelmiştir ve aynı zamanda hem hayattan hem de güncel olan bir durum işlenmiştir.

İncelediğimiz üç filmde bizlere verdiği düşüncelerle felsefenin yaptığı görevler şöyledir: İlk görevi düşünceler arasındaki köklü seçimleri açıklamak ve bu Sokrates ile Kallikles karşıtlığına dayanan bizi hem ilgilendiren hem de ilgilendirmeyen bir boyuttadır. Felsefenin ikinci görevi olarak ise düşünce ve iktidar arasındaki mesafeyi açıklamak ve ölçmek için uygulanan ve Roma iktidarı ile Arşimed'in yaratıcı düşüncesi arasındaki mesafeye dayanır. Üçüncüsü ise Oharu ve İnosuka'nın geleneksel toplum yapısındaki ayrıksı eylemleri içinde barındıran; istisnanın değerini, olayın değerini, yarığın değerini açıklama edimindedir. Görüldüğü gibi tüm bu durumlar bize sinemanın bir kitle sanatı olduğunu toplumun geneline hitap eden bir yapıda olduğunu gösterir. Oysa uzun süreçlerle bir sanat olduğunu kanıtlamaya çalışan sinema diğer sanatlardan farklı olarak bu yönüyle dikkatleri çekmiştir, diyebiliriz.

Bunun yanında bazı filmler ise evrensel insanlık olgularına değindiği için birçok insana ulaşmıştır. Örnek olarak ise Alain Badiou'un da incelemeye aldığı Chaplin'in filmleridir. Badiou'ya göre Chaplin'in filmlerini *türe özgü insanlık* (generic humanity) kavramıyla tanımlar. Ona göre *Şarlo* kültür, dil, kültür, ırk fark etmeksizin tür olarak insana hitap eder. Bu türde bir yapımın, insan figürünün Türkiye'deki örneği ise Kemal Sunal'ın canlandırdığı *Şaban* tiplemesidir. *Şarlo* ve *Şaban* tiplmeleri farklı taklit ve taktiklerle var-olmaya çabalayan bireyin ironi bir şekilde mizah içerisinde günlük yaşam içine sıkışmış bireyin yaşadığı ilişkilerden kurtulmaya çalışarak ilerlemeye çalışırken, küçük adama karşı büyük adam ve iktidar üçlemesi etkin rol oynar.¹⁷⁰ Aynı şekilde *Diktatör* filmine değinen Bazin, filmde *Şarlo* ve Hitler ilişkisini ele alır. Bazin'e göre Hitler bu bıyığı *Şarlo*'dan almıştır. Bu konuya şöyle bir açıklık getirmektedir: Hitler filminin kahramanı Hinkel'dir ve bu isim benzerliğinden yola çıkarak bu kahramanı Hitler'in hiçliği olarak görür ve son olarak ise *Mitin gücü: Hitler'in bıyığı gerçektir*, diyerek bitirir.¹⁷¹

Kitlelere hitap eden, toplum içindeki durumlara yabancı kalmayan halkın içinden bir sinemayla karşı karşıyayız, çünkü olması gereken de budur. Halka bir nevi umut

¹⁷⁰ Öztürk, a.g.e., s.148-419.

¹⁷¹ Küçükkerdoğan, a.g.e., s.167.

olmaktadır, halk bir nevi kendisiyle de yüzleşmek, sorunlarını açığa vurmak açısından sinemaya ihtiyaç duymaktadır.

2.8. SİNEMATİK DENEYİMİNİN DOĞASI

Sinemayı, sistemleri, etkileri, etkileşimleri, teknik olguları ve çalışma yöntemlerinin dışında bir biçimde ele almak için *deneyime* yönelmemiz gerekecektir. Deneyim kavramı bir şeyleri öğrenmeyi, sonraya hazırlamayı ve onu şeyi tanımayı sağlayan bir yönteme sahiptir. Örneğin, 13 aylık bir bebek yeni yürümeye başladığı zaman bir yerlere tutunarak yürümeyi dener, ayakta durup duramayacağını bilmek ister. Destek almak için tutunacağı birçok nesne bulur, fakat kış ayında sıcak bir sobaya dokunduğu ilk anda elinin yanması sonucu artık sobanın ona acı veren ve dokunamayacağı bir nesne olduğunu anlar. Artık soba sıcak olmadığı zamanlarda da onun acı deneyimini yaşadığı için dokunmamaya dikkat eder ve bu onda bir soba deneyimi yaşatmış olur. Filmlerde böyledir, bize bizden olanın ve farklı olanın deneyimini sunar, bizlerde onu kendimize ihtiyacımız ve duygularımız bağlamında alıp yontarız.

Sinemasal deneyimi ilk olarak bizler Lumiere'in tren garından çıkışıyla yaşamış oluyoruz. Deneyim kavramından da anlaşılacağı üzere bizi bir şey bağlayan ve bize bir şeyler yaşatan bir durumdur. O an hem korkup trenden kaçmak için geriye atılırız hem de oradaki ortam bağlayıcıdır.¹⁷² Sadece bu değil şuan bile bir filmi izlemeye gideceğimiz zaman ilk olarak kendi ihtiyaçlarımız ve duygularımıza hitap edecek filmler seçeriz. Mutluysak veya mutlu olmak istiyorsak komik filmler izleriz, duygusal bir duygu durumu yaşıyorsak duygusal filmler izleriz, eğer bir savaş dönemindeyse savaş konulu filmleri izleriz. Bu durum aslında bireyin bir kaçış veya rahatlama, kendini arama olayıdır. Birey kendinden bir şeyler görme umuduyla da bir filme yönelme ihtiyacı duyabilir ve çoğu film bu amaçla üretilmiştir. Örnek olarak Türk Sineması'ndaki sinemacı Yavuz Özkan'ın *Maden(1978)* filminde aslında sorunlar gün yüzüne çıkarılmaya, bir şeyler için farkındalık yaratılmaya çalışılmıştır.

Bütün bunların yanında sinemasal deneyim, bize sinemanın oluşum, değişim, gelişim dönemleri, tarihi, film izlemenin etkilerini, neden film izlediğimizi sorgulama

¹⁷² Francesco Casetti, Sinemasal Deneyim, Defne Kırmızı (çev.), *Sinema Araştırmaları Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2, 2011, s.81.

imkânı sunar. Bir nevi sinema üzerine tartışma alanı oluşturmuş olur.¹⁷³ Deneyim, bilim ve teknoloji dışında tutulan ve yaşama dair eksik olarak görülen şeylerin ihtiyaçlarına cevap verir. Deneyim bölme noktası değildir, o bir bütün olarak molar/yani kendi yapısı içinde bölen, ayırıştırın bir özellikte olarak bir yapı içinde kendini oluşturan moleküler saf yapısıyla oluş haline geldiğinde farklı bir noktaya ulaşma yolları arar. Sinemada kullanılan teknikler aynı bu şekilde bize gerçek hayatın izlerini hatırlatır, gerçeklerden izler taşır, ders verir, deneyim sunar ve belki de her hikâye aslında birbirinin kopyasıdır, bunun farklılığını gösterense kişiler ve düşüncelerdir. Sinema, farklı sanat dallarıyla etkileşim içinde olup, bunları kendi himayesine alarak bileşik bir yapı olarak meydana gelmiş ve gündelik yaşamı ele alarak hayatın içine işlemiş ve onun alanının gelişimine katkıda bulunmuştur. Sinema sanatı farklı minör hikâyelerle molar sistemin nasıl çalıştığını gösterirken aynı zamanda verili dünyayı eleştirmenin yanında minör kaçış hatları yaratır. Sinema sadece hayatın bir bölümüne veya dâhil olanına değil hayatın bütününe etki ettiği gibi yaşamımızdan taşın şeyleri farkı yoklayarak yani varlığın içindeki farklılıkları anlayarak yapar. Bütün bunları kavramların yokluğundan yararlanarak değil, varlığın iç sesiyle bağ kurarak yapabiliriz. Aynı zamanda sinema filmleri bize yaşamdaki farkları, çelişkileri, paradoksları, çatışmaları, zıtlıkları ve görünmeyenin ardındakileri yoklama imkânı sunar. Bu açıdan algılanmayan algılanmış ve fark edilmiş olur. Bunları sinema ve felsefe kendi araçlarıyla yapar. Örneğin; felsefe kavramlarla, sinema ise imajlarla aradaki farka yönelir. Deleuze, felsefenin kavram üretmek bilgi verdiğini, bilgisiz kesime zarar verdiği üzerinde durmuştur. Sonuç olarak diyebiliriz ki felsefi bir yapıya sahip olan sinema sahip olduklarının üstüne çıkarak düşünce üretme yeteneğine sahip bir yapıdadır.¹⁷⁴

¹⁷³ Casetti, **a.g.e.**,s.82.

¹⁷⁴ Çakır, **a.g.e.**, s.188.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FELSEFE VE SİNEMA İLİŞKİSİ

3.1. BİR DÜŞÜNME ÇABASI: SİNEMA VE FELSEFE

İnsanlık tarihi sinema ile 20. yüzyılda tanışırken, aynı zamanda bu sinemanın yanında sinema ve felsefe ilişkisinin de ele alındığı, incelendiği, araştırılmaya çalışıldığı, tartışma konusu olduğu bir dönem olmuştur. Sinema sanatı ontolojik yapısı gereği de eleştirilen bir konumda olmuş ve bu yönde kendi içinde gelişerek, doğadaki her türlü şeyin görsel ifadesini ortaya koymasıyla gücünü imgelerle ifade edebilmiştir. Sinema felsefesi imgelerle kendini kanıtlamıştır. Felsefe alanı içerisinde kendine yer bulan sinema Henri Bergson tarafından da ele alınmış bir alandır. Bergson, *Madde ve Bellek* ile *Yaratıcı Tekâmül* adlı çalışmalarında sinemaya yer vermektedir. *Madde ve Bellek*'te tematik bir evren tablosu çizerken, *Yaratıcı Tekâmül*'de sinemayı insan zihnindeki alışkanlıklara göre yönelimine benzetmektedir. O, insan zihni ve düşüncesi ile sinemanın nesnelere birleştirilerek bir bütün olarak sunma biçiminden dolayı sinema ve felsefe arasında bir bağ olduğu görüşündedir. Sonuç olarak bu düşünce biçimiyle sinemanın sadece bir eğlence ve güldürü aracı olmadığı ortaya çıkmış olur. Sinema için felsefenin hareket bulmuş hali diyebiliriz.

Sinema ve felsefe ilişkisindeki en önemli ilişkilerden biri de tarihtir, çünkü insanlığın evrenle ilişkisi neden ve sonuçlar silsilesinden oluşmasıyla birey zihinsel süreç içerisinde soru ve cevaplara yönelir bu da düşünce noktasında oluşturduğu kırılmayla onu düşünmeye sevk eder. Düşünme edimi bireyi imgelere götürür, düşüncedeki yaratım ve üretim fikri sinemaya doğru yol alır, bundan dolayı sinema ve felsefe birbiriyle ilişki içerisine girer, fakat iki alandaki düşünme biçimi birbirinden oldukça farklıdır. Çünkü Tarkovsky'nin de ele aldığı gibi sinemanın kendine özgü sanatı ve felsefesi, önceden bir belirlenmişliği ve daha önce diğer sanatlar tarafından bir keşfedilmemiş bir yapısı vardır. Sinema sanatı gerçekliği olduğu gibi aktaran bir yapı değildir, imgelerle yaşamsal olguları kamera sayesinde sunar, yani sinematik argümanlar, ses, ışık, renk, biçim, sözcükler ve yaşam alanı teknolojik unsurlarla yeniden üretilerek tekrardan insan hayatına dâhil olur. Sinemayla gerçeklik algısı yeni bir anlam kazanırken dünya ve algı alanı arasında bir uyum sağlanır, felsefe sinematik kavramlarla algılanmış olur. Evrenin farklı katmanlarındaki gerçeklik ve bu gerçeklikle

olan ilişki fark edilmiş olur. Düşsel dünyanın hissiyle sanatçı kameraya yansıttıklarını felsefe kavramlarıyla bir deneyim sunmak maksadıyla sunar ve bu deneyim felsefeye olan ilgiyi ve kavramsal deneyimi sinema yoluyla arttırır. Deleuze ve Guattari, *Felsefe Nedir?* adlı çalışmalarında da felsefi kavramların yeniden bir ürün üretme sanatı olmaktan ziyade kavram yaratan bir disiplin olduğunu belirtmişlerdir.¹⁷⁵

Birey ürettiklerinin etkilerini ve üretilme aşamalarını görmek ister, sinema da bunu en iyi şekilde görselleştirerek ele alır. Bu iz düşün biçimlerinde bireyin eski öğrenme biçimine ket vurmaktan kaçınır. Çünkü ilk öğrenilen ve yaşanan şeyler unutulmak için değildir fakat eski ve yeni arasındaki kopuşun biçimleri sinemayla gösterilirken bireye bir imkân ve düşünme biçimi sunmaktadır. Bu durum Daniel Frampton'un da belirttiği gibi bir doğum şok gibidir, gelen bilginin ardından ortaya hangi bilginin çıkacağı biraz belirsizliktir ve yeniden bir kavram üretimi sağlanır. Sinema sanatı kendine ait imajlarla düşünmeyi sağlar ve yaşanmış veya yaşanmamış durumları hayal gücü ve imgelerle sunarken aslında felsefenin kavramsal boyutuyla aynı işlevi görmüş oluyor. Çünkü iki alanda kendi içinde bireyi düşünmeye sevk ediyor, sadece biri kavramlar diğeri ise imgelerle somut hâle getirdiği görsellerle düşünmeye sevk ederek bir deneyim sağlamış ve yol göstermiş oluyor. İnsan zihnin ve bedeni birbirinden çok daha farklı bir yaşam biçimi içindedir, çünkü düşünülen şey her zaman eyleme geçirilemeyebilir, aynı şekilde kavramlar bazen stabil biçimdedir ve onların ifade biçimi sınırlı ve katı olabilir. Oysa sinemada kavramların yaratımı, canlanma biçimi bu argümanı yıkan bir tavır sergiler. Felsefede kavramsal bir ilerleme varken, sinemada bu kavramın girebileceği farklı roller mevcuttur. Bunun yanında sinema sanatının en önemli özelliklerinden biri de beklenilenin yanında beklenilmeyenin de gözler önüne serildiği bir sanat biçimidir.¹⁷⁶

Kenji Mizoguchi, *Ay Işığı ve Yağmur Hikayesi* (Tales of Moonlight Rain) filminde yolculuk metaforuyla geleneksel yapı ile modern yaşam tarzı arasındaki çatışmayı konu edinmektedir. Deleuze'un, *yersiz – yurtsuzlaşma* (deterritorialisation) kavramıyla bu durumu özdeşleştirmek mümkündür. Bu durum bireyin yaşam alanındaki değişim, göçebe hali ve kendine uygun bir yer bulamama kaygısıyla eşdeğerdir ve bütün

¹⁷⁵ Merve Özaltun, "Sinema ve Felsefe" (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**), İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi SBE, 2019, s.64-67.

¹⁷⁶ Özaltun, a.g.e., s.67-69.

bu mekânsal tartışmalar içinde birey artık toplumsal yapının temel taşı ve insanlığın geçmişinin en önemli taşıyıcısı olan kültürünü geride bırakarak yaşamını devam ettirmeye çalışır. Fakat yaşam boyu sürekli olarak modernizm ön planda ve istenilenken kültüründe geleneksel yapının vazgeçilmezi olması onu biricik hale getirmektedir. Burada modernizm kültürü yok sayıp sömürürken, geleneksel yapının desteklemesi arasındaki çatışma *varoluşsal* bir çatışmanın en bariz örneklerinden biridir. Filmde ele alınan günlük yaşam parçalarının birleştirilmiş halde işlenerek felsefe alanı imgelerle temellendirilirken görsel düşünceler seyircilerle buluşturulmuştur.

Sinema sanatı varlığın çoklu görüntülerini sunarken tabiata, insan ve kendi düşünme biçimine dair bize görsel bir okuma şöleni sunmaktadır. Sinema sanatı kendini anlatmak için kullandığı araçlar sinemanın kendini ifade etme yollarıdır. Sinema sanatı kendini ifade ederken ses, söz ve görsel efektlerden yararlanır ve bunların ardında kalan içinde barındırdığı tinsel düşünceler bize algılanan ve algılanmayan dünyanın bilgisini sunar. Sınırlandırmadan film bittikten sonra bireyin yaşamında devam eden ve belli bir bakış sunmadan geniş bir yelpazeye yayılır.¹⁷⁷

3.2. SİNEMA FELSEFESİ

Sinema ve felsefe her ne kadar farklı alanlar olarak görülse de felsefenin düşünce havuzunda sinema felsefesi kendine özel bir yer oluşturmakta ve felsefenin gelişmekte olan en yeni disiplinlerden biri haline gelmektedir. Anlam yoğunluğu üzerine kurulu olan sinema felsefesi yeni duyulmaya başlansa da sinemanın varlığından beri kendi içinde bir anlam arayışında olmuştur. Her şey gibi sinema felsefesi de doğadaki nesne, düşünce ve görsellerin birer etkileşimiyle ortaya çıkan bir dal olarak oluş nedenleri üzerinde yoğunlaşılması gereken bir konudur. Fakat zamanın ilerlemesiyle insanlığın ihtiyacı olan bilgi ihtiyacı da farklılık göstermiş, felsefede yoğunlaşan anlama ve anlamlandırma çalışmaları da farklılık kazanmış, sinemanın sanat olup – olmadığı probleminde uzaklaşılarak sinemayla felsefe yapmanın artıları üzerinde yoğunlaşmıştır.¹⁷⁸ Sinemada gerçek anlamda felsefe var mıdır, neden felsefe sinemayla uğraşsın, neden onun içinde yer alsın, nasıl bir konumda olsun, gibi sorular üzerinde daha fazla durulduğunu görmekteyiz.

¹⁷⁷ Özaltun, a.g.e., s.69-71.

¹⁷⁸ Elif Nuyan, “Kısa Bir Sinema Felsefesi Tarihçesi: R. Arnheim, S. Eisenstein, A. Tarkovsky”, **Kaygı Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi**, Sayı 16, 2011, s.141.

Felsefe açısından sinemayı ele aldığımızda sinema felsefesinin felsefenin bir alt dalı olarak kabul görmemesine rağmen sinemanın tek başına bir düşünme eylemi olması takdire şayandır. Felsefe bu konuda günümüz açısından biraz daha kısaca girmiş durumdadır ve felsefe yapılmadan önce tartışılan asıl sorunun *neyin felsefe olup, neyin felsefe olmadığı*, sorunudur. Kendi döneminde bile anlaşılmadığı için felsefenin dışına itilen Nietzsche ve Kierkegaard gibi düşünürlerin yanında felsefe ne olduğu veya olmadıkları ile ilgilenmek biraz güç bir durum olup konumuz gereği ele aldığımız sinema ve felsefe ilişkisi de hayli üzerinde tartışılacak bir konu olarak önümüze çıkar. Bu açıdan konuyu biraz daha anlaşılır kılmak açısından iki dalın da kavramsal yapısına inmeye çalıştık ve önümüze çıkan önemli konulardan biri de sinemanın sanat olup olmadığıdır ve bu konuda da günümüz açısından herkesçe bilinen ve geniş kitlelerce kabul gören en etkili sanat dalı olduğunu söylemek mümkündür. Badiou, sinemayı felsefe yapmanın bir gereği ve günümüz için tek yolu olarak görmekte ve felsefe yapmak için sinemanın bir hazine olduğu düşüncesindedir ve kısaca diyebiliriz ki sinema felsefe yapmanın şartı konumundadır ve etkinlik üretme ve düşünme biçimi için bir yoldur.

Deleuze'un karmaşık kavramlar silsilesi ve girift felsefesi belki de sinemanın ne olup-olmadığı üzerine felsefi argüman ve sorulara yöneltip çözüm bulan bir yapıdadır. Deleuze'un felsefesine baktığımızda genel olarak ilk çağlardan beri diğer düşünürlerden farklı olarak felsefenin tanımı için yaptığı *felsefe yeni kavramlar üretmektir, yaratmaktır* tanımı onun görüşünü açıklar niteliktedir. Felsefe için asıl olması ve yapması gereken şey bir kavram üretimidir, çünkü filozoflar görüş ve düşüncelerinin önem ve farklılığını, zenginlik ve üreticiliğini kavramlarla ortaya koyarlar. Felsefe sadece bir ürün veya düşünce biçimi ortaya çıkarmakla kalmayıp aynı zamanda bu kavramların disiplindir.¹⁷⁹ Sinema kendi içinde düşünme imajlarını barındırdığı için üzerine çalışmalar yapılması gereken bir alan olarak ele alınır. Deleuze, felsefenin düşünme aracı olma özelliğiyle okuyucu kitlesine geniş imkânlar sağladığını belirtmiştir. Deleuze, sinema ile düşünme noktasına dikkat çekerek, diğer düşünürlerin yaptığı gibi sinema hakkında düşünmeyi mantıklı bulmamaktadır. Bu durumu sinematik imge ve düşünce arasındaki ilişkide de ele almıştır. Aralarındaki ilişki için felsefenin

¹⁷⁹ Gökhan Gürdal, "Hareketli Resimlerin Felsefesi ve Felsefe Olarak Film," Kaygı, **Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi**, Cilt 18, Sayı 1, 2019, s.47.

diğer düşünümsel alanların dışında olmayıp onlarla iç içe olduğunu belirtmiştir. Sinematik imge ile düşünce arasındaki ilişkiyi ortaya koymaya çalışan Deleuze'e göre; felsefe diğer sanatlar için olduğu gibi sinema sanatı içinde dışardan bir düşünüm biçimi olmayıp, diğer alanlarda iç içe ve aktif bir konumdadır, soyut ve zor bir durumla ilişki içerisinde değildir. Sonuç olarak da sinema ile de bir düşünüm meselesi değildir.¹⁸⁰

20. yüzyıl, insanlığın sinemayla tanıştığı ve sinema ile felsefe ilişkisinin anlaşılmasının yanında, sinema ve felsefenin de birbiriyle olan iletişiminin de tartışıldığı bir dönem olmuştur. Sinema ve felsefe arasındaki ilişkiyi ele alırken daha çok biçim ve içerik alanında bir sorgulamaya gidilmiştir. Bu alanda sorulan sorular “felsefenin temel soru(n)larından estetik üzerine eğilmekle ve esas olarak insan ve onunla ilişkili olgular üzerine düşünce geliştirmekle başlamıştır.”¹⁸¹ Bununla birlikte felsefenin de estetik olana yönelmesi konusunda eser olarak insan ve insanla ilişkili olgular üzerine düşünce geliştirmekle işe başlanabilir.

Genel olarak baktığımızda sinemanın felsefenin bir alt dalıymış gibi hiyerarşik sıralamaya gidildiği konusunda görüşler olmasına rağmen böyle bir görüş mevcut değildir, çünkü her iki alanda kendi içinde kendine has konumlara sahiptir. Bunun yanında tabii ki de birbirinden beslenmekte ve birbirini etkileyebilmektedir.

Sinema sanatı, aynı zamanda varoluşu üzerine de çok soru sorulan, eleştiri alan bir konumda olmuş ve bu onun kendine yetmek, kendini oluşturmak için temel öğelerini bulmaya yönelmesini sağlamıştır. Bu durum düşüncenin görsel gücünü sunmayı gerektirmiştir ve bu sayede sinema sanatının dünyadaki gidişatı görüntülerle sanat olarak sunması sinemada imgesel düşünmeyi ortaya çıkarmıştır. Bu hareketinden sonra sinema sanatının imgelerle düşünen bir sanat dalı gelişim göstermiş ve bu yolla sinema felsefesinin var-oluşu üzerine yapılan tartışma, kabul ve reddedişler kendini ortaya çıkarmasını sağlamıştır.¹⁸²

Sinema sanatının ilk yıllarında felsefeden uzak olmadığını Münsterberg, Arnheim, Balázs, Faure, Eisenstein, Bazin, Karacuer gibi yönetmen ve kuramcılarının çalışmalarında görmekteyiz. Örneğin; Faure sinema sanatına şüpheyle yaklaşıp, sanat için sinema anlayışı üzerinde yoğunlaşmıştır ve bu düşünce biçimi düşünürlerden

¹⁸⁰ Akan, a.g.e., 19.

¹⁸¹ Akan, a.g.e., s.1.

¹⁸² Özaltun, a.g.e., s.64.

Deleuze, Bazin ve Epstein üzerinde etkili olmuştur. Aynı şekilde 1970-1980'lerde Gilles Deleuze ve Stanley Cavell'in sinema felsefesi üzerine yaptığı tartışmalar sinemanın bir düşünce olarak ele alınmasına olanak tanımış ve 80'lerde sinema felsefesindeki çalışmaları hızlandırmıştır. Filmlerde sinema ve felsefe arasındaki ilişkinin filmlerde boy göstermesi, felsefeye atıfta bulunulması ilk olarak tarihi filmlerde gerçekleşmiştir.¹⁸³ İki dal arasındaki ilişki sinemanın ilk ortaya çıktığı dönemlerde etkisini gösterir. Sinema ve düşüncenin etkileriyle ortaya çıkan, sinema tarihinde önemli bir yere sahip olan ve felsefi göndergelere sahip olan ilk sessiz filmler/eserler şöyledir;

David Wark Griffith'in *Intolerance (Hoşgörüsüzlük - 1916)*,

Sergei Eisenstein'in *Bronenosets Potyomkin (Potemkin Zırhlısı - 1925)*,

Fritz Lang'ın *Metropolis (Metropolis - 1927)*,

George Melies'in *La Voyage la Luna (Aya Seyahat - 1902)*,

Charlie Chaplin'in *The Great Dictator (Büyük Diktatör - 1940)* ve *Modern Times (Modern Zamanlar - 1936)*,

Dziga Vertov'un *Chelovek s kino-apparatom (Kameralı Adam - 1929)* ve *KinoGlaz (SineGöz, 1924)*'dir.

Felsefi içeriğinin yanında filozofun yaşam tarzı ve yaşamında etkili olan olaylarda yönetmenlerin filmlerine konu olmuştur. Örnek olarak Batı Felsefesi'nde etkili olan düşünürlerden; Socrates, Rene Descartes, Blaise Pascal, Giordano Bruno, Galileo Galilei ve Hypatia, Doğu Felsefesi'nde etkili olan düşünürlere de; İbn-i Sina, İbn-i Rüşd, İmam-ı Gazali ve Konfüçyüs örnek verilebilir. Orientalist bakış açısı yani Batı'nın Doğu'ya karşı önyargısı filmlerde de etkisini göstermiştir. Örneğin; 1970 yılında Socrates'in hikayesi filme çekilirken, öğrencileriyle olan diyalogları, mahkemede yargılanma süreci ve bu süreçteki savunmasından ölümüne kadar olan bütün yaşamı ele alınmıştır. *Socrates* filmi aynı zamanda Rönesans ve Aydınlanma dönemine ait ilk biyografik eserdir. Socrates filmi üzerinden ise günümüz şartlarına binayen Rosellini, Amerikan akademik çevresini, medyasını ve iş dünyasında

¹⁸³ Serkan Paydak, "Bir Senaryo Olarak Filozoflar", *Sinefilozofi Dergisi*, 2019, s.315.

kariyerini, refahını düşünen liberal kesimi eleştirmiştir.¹⁸⁴ Filmin dışında sinema üzerine yazılan yazınsal ürünlerde mevcuttur. Örneğin; sinema ve felsefe arasındaki ilişki *Deleuze'un Cinema I ve Cinema II kitaplarının* yayınlanmasıyla önem kazanmıştır. “Deleuze’un sinema felsefesi kuramı ise Bergson’a dayanır. Bu bakımdan Bergson’un sinema felsefesinin birçok düşünüre referans noktası oluşturduğu söylenebilir.”¹⁸⁵

Sinema felsefesi yaklaşımlarından biri olan felsefe olarak film yaklaşımı üzerinde duran kuramcılar Daniel Framptan, Stephan Mullal, Robert Sinnerbrink’dir. Örneğin; Framptan için filmozofinin amacı kendini felsefe ile olan ilişkisinde ikincil konumdan kurtarmaktır. Filmozofi kavramına baktığımızda ise; filmi bir düşünme biçimi olarak ele alıp, film-varoluş ve film teorileri üzerinde durur. Asıl üzerinde durduğu nokta filmlerin kendi başına ne düşündüğünü anlamak, özel bir film deneyimi yaşatmanın ne denli şiirsel olabileceğini araştırmaktır. Bu konuda Frampton’un yaklaşımı da bu alandadır, filmlerin kendi başlarına düşündüğünü, felsefe yaptıklarını ve sinemaya filmozofi kavramıyla yeni bir bakış açısı getirerek aslında sinemanın farklı bir açıdan anlaşılmasını sağlayan bir manifesto olduğu görüşündedir. Film farklı kavramlarla ele alan Frampton, *film-zihin*, *film-dünya*, *film-düşünce*, *film-varlık* üzerinde durmuş, filmsel düşünmeyle insanın düşünmesinin çok farklı olduğu görüşündedir. Filmin asıl doğası tefekküre dayalıdır, bu da filmozofik bir yapı kazandırır ve bu durumu Heideggerci tefekküre dayandırır.

Sinema ve felsefe alanıyla ilgili çalışmalar yapan diğer kuramcılar şöyledir; Murray Smith, Daniel Frampton, Alain Badiou, Stephen Mullhal, Thomas Wartenberg, Paisley Livingston, Bernd Herzogenrath, Patrica Pisters, Noël Carroll, Robert Sinnerbrink gibi kuramcılar sinema ve felsefe alanında çeşitli çalışmalar yapmışlardır.¹⁸⁶ Örneğin; Carroll, sinema ve felsefe açısından tanımlamalara gidilmesini doğru bulmamıştır, tanımlar onun için iki alanında sınırlarını daraltmış ve bunun filmlerin yorumlanmasında da yapıldığını belirtmiştir. Framptan, sinemayo başlı başına bir düşünme aracı olarak görmüş ve geliştirdiği sistemine filmozofi adını vermiştir. Badio, sanatın hakikat yoluyla birbirine bağlı olduğunu belirtmiştir. Smith, sinemanın farklı amaçlar bağlamında yapılan bir pratiklik hâli olarak görür. Mullhal,

¹⁸⁴ Paydak, **a.g.e.**, s.315.

¹⁸⁵ Akan, **a.g.e.**, s.1.

¹⁸⁶ Akan, **a.g.e.**, s.2.

sinema ve felsefe arasında ilişki kurulabileceğini belirtmesinin yanında filmlerin felsefe yaptığını da belirtmiştir.

Sinema felsefesi alanında yapılan çalışmalar her ne kadar Türkiye’de artsa da felsefe olarak film yaklaşımıyla az sayıda eser verilmiştir. Sinemadaki film ve felsefe açısından ele alınan filmler daha çok filmin araç olarak kullanıldığı filmler olmuş ve film kendi içinde felsefeyi barındıran bir konumda olmuştur. Sinema ikinci plana atılmış, film felsefi konuları ele aldığı için incelenmiştir. Oysa felsefi olanı somutlaştırmaktan ibaret filmlerdir ve bu konuda Badiou’un *sinema, karmaşıklığın yeni bir formudur*, sözü bu durumu açıklar niteliktedir. Sinema sanatı düşünce üretimi konusunda felsefeyle ilişkili bir yapıdadır ve sinemanın üretimi kendine has bir düşünceye sahiptir. Bu konuda Andrey Tarkovsky sinemanın diğer sanatlar gibi kendine özgü; şiirsel bir anlamı olduğunu, önceden bir belirlenmişliği ve bir yazgısı olduğunu belirtmiştir. Sinema sanatının, yaşamdaki gizli kalmışlığı, hayatın örtülü hazinelerini, algılanmamış olanı ve diğer sanat dalları tarafından henüz ele alınamayanı sunmak için yola çıktığını görüyoruz.¹⁸⁷ Ayrıca sinema, kendine ait bir dünyası olan, gerçeğin tıpatıp aynısı olmayan bir yapıya sahiptir. Kendi dünyasıyla birlikte imaja dair iletişimsel araçların hızla arttığı ikinci dünyadır, diyebiliriz, çünkü kendine has bir yapısı vardır ve gerçekliği olduğu gibi kopya olarak değil kendi içinde yoğurarak sunar ve kendi düşünce biçimiyle sunar.

Sinema sanatının kendine has dünyasında 21.yüzyılda hareketli imajın artmış olması bizim için yeni bir yaşam alanı sunar konumdadır. Bu konuda Frampton, hareketli imajın dikkatle algılanıp anlamlandırılması için yeteri kadar kavramın elde edilmesi gerektiğine vurgu yapmaktadır. Bu durumun sinema sosyolojisi içinde geçerli olduğunu ifade ederken filmin toplumsal etkilerini anlamak için de filmin bizi nasıl etkileyeceği üzerinde de düşünmemiz gerektiğini vurgular. Sinemanın kendi imkânlarıyla filmsel bir dünya yaratırken ortaya felsefi görüşler sunar ve orda gerçek yaşamla ilgili felsefi konular hakkında düşünmemize olanak sağlar. Sinemanın felsefeyle anlatmak istedikleri insan doğasını anlamada bir araç olmak ve insan ve doğa arasında varoluş, yaşamın anlamı, ahlak, din gibi düşünme araçlarını oluşturmaktır.

¹⁸⁷ Akan, **a.g.e.**, s.2-7.

Felsefî kavramların somutlaşarak perdeye yansımaları ise zaman - mekân ilişkisinde birçok imgenin sorgulanmasını olanaklı hale getirmiştir.¹⁸⁸

Evrendeki kaos ve kozmos tartışması her ne kadar İlkçağ felsefesinden beri ele alınsa da halen daha devam etmektedir. Bu konuda Deleuze, sanat, bilim ve felsefenin bireyin kaosla karşılaşmasından ortaya çıktığını savunmaktadır. Kaosa karşı düzen elde etme yolunda sanat-bilim-felsefe insanın izlediği bir yoldur. Otonom bir yapıda olan bu üç disiplinden felsefe kavramlarla, sanat duyularla, bilim ise fonksiyonlarla çaba üretir. Deleuze üç disiplinin farklı olmadığını ve felsefeyi sanat veya bilim dalından uzak tutmanın bir anlam ifade etmediği görüşündedir. Birbiriyle sürekli bir alışveriş ve iletişim halinde olan sinema sanatı ve felsefenin birlikteliği aşikârdır ve aralarındaki işbirliğinde etkili olan felsefî çaba mutlaka var olmalıdır. Sinemanın ortaya çıkış ve ilerleyiş sürecine şahit olan Henri Bergson, sinemanın neliğine dair önemli fikirlerde bulunmuş ve bu fikirlerin Deleuze’u etkilemesiyle sinema onun için Bergson’un hareket üzerine sunduğu tezlerin açılıp yorumlanması olayıdır.

Sinema ve felsefe arasında bağ kurarken veya bu iki alanla ilgili ortaya çıkan sorunları ele alırken asıl yapmamız gereken felsefeyle anlatılmak istenenin sinemaya dair uzaklık-yakınlık ilişkisi olmalıdır. Felsefî olanın alanının genişlemiş olması sinemanın felsefeye katkısını arttırdığı gibi felsefe yapma yeteneğini de arttıracaktır. Bazı film ve yönetmenler açısından sinemanın felsefe olma bu konuda T. Wartenberg’in iddiasına göre de bize uygun bir felsefe yapan, felsefî olabilen film ve akım sayısı çok azdır.¹⁸⁹

3.3. SİNEMA FELSEFESİ YAKLAŞIMLARI

Sinema felsefesi yeni bir dal olmasının yanında kendi içinde sürekli bir anlam arayışında olmuştur. Düşüncenin asıl noktası sinema olmuştur. Sinema kendi içinde oluşturduğu felsefeyi eylemsel olarak ifade edebilme şansına sahip olmuştur.

Bernd Herzogenrath’a göre; sinema felsefesinde genel olarak dört yaklaşımdan söz edilebilir. Bunlar:

- ✓ filozoflar hakkında filmler,
- ✓ felsefî önerilerin somutlaşması olarak filmler,

¹⁸⁸ Akan, **a.g.e.**, s.8-9.

¹⁸⁹ Gürdal, **a.g.e.**, s.47-53.

- ✓ film felsefesi,
- ✓ felsefe olarak filmler şeklinde ele alınabilir.

Filozoflar Hakkında Filmler: Bu filmler düşünürlerin hayatının, yaşantı biçimlerinin, felsefi görüş ve düşüncelerinin hem belgesel hem de kurgusal bir yapıda sinematik yöntemlerle ele alındığı belgesel tadında filmlerdir.¹⁹⁰ Düşünürlerin hayatını ele alan bu filmlerde filozoflar hakkında bilgi verme amacı güdülmektedir.

Felsefi Önerilerin Somutlaşması Olarak Filmler: Felsefe alanında ele alınan etik, adalet, estetik, intihar, yaşamın anlamı ve aşk gibi problemlerin sinematik bir boyutta felsefi bağlamda ele alınan filmlerden oluşur. Bu gibi filmler günümüzdeki filmler dahil ilk filmlerden itibaren ele alınan bir konudur, çünkü bireyin sosyal yaşam içindeki durumu, yaşam şekli ve yaşadığı bunalımları göz önüne sermekte halkın iç sesi olarak ortama sunulmaktadır. Asıl yapılmak istenenin felsefi açıdan somut düşüncelerle sunulmasıdır. Örneğin; bir araştırmacı Zeki Demirkubuz'un filmlerinde ele aldığı konular eserinde felsefeye hangi boyutlarda yer verdiği, ne açıdan ele aldığı ile ilgilidir.¹⁹¹

Film Felsefesi: Film felsefesi yaklaşımı Analitik Anglosakson ve Kıta Avrupası yaklaşımlarını içinde barındırır. Sinema kuramında asıl üzerinde durulması gereken problemleri irdeler. Felsefede olduğu gibi film felsefesinin de kendi içinde üzerinde durduğu problemleri *film imajları, filmin sanat olup olmaması, filmlerde teknolojik, estetik ve ontolojik yönler ve film izleme deneyimi* olarak tanımlanır. Film felsefesinin üzerinde durduğu sorulardan bazılarını da *Hareket-imaaj nedir? Zaman-imaaj nedir? Film estetiği ne demektir? Tüm filmleri aynı estetik ölçütlerle değerlendirmek mümkün müdür* olarak belirtir.¹⁹²

Bu durum sinemanın felsefe içerisinde Bu durum sinemanın felsefe belli kalıplarla olmasa bile, belirli ölçütlerle ele alındığını, aynı zamanda düşünceyle yoğrulmuş sanatın estetik bir amaç güttüğünü de göstermektedir. Estetik kaygı sadece güzel olanda değil, ya da sadece güzeli aramakta değildir. Neyi, nasıl ve ne şekilde, nasıl olması gerektiği ve neye uygun olduğu üzerine de düşünmeyle ilgili bir durumdur.

¹⁹⁰ Akan, a.g.e., s.22.

¹⁹¹ Akan, a.g.e., s.22.

¹⁹² Akan, a.g.e., s.23.

Felsefe Olarak Film: Bu yaklaşımda ise birçok kuramcının, düşünürün, teorisyenin görüşleri ele alınmaktadır.–Örneğin: Daniel Kramptan, Stephen Mullhall, Robert Sinnerbrink ve Patrica Pisters’in teorilerinin etkisini görmekteyiz. Aynı şekilde Cavell ve Deleuze’ün düşünceleri radikal bir biçimde etki etmektedir.¹⁹³ Bu bize, düşünürlerin temel, sistemli argümanlarının düşüncedeki yapısını anımsatmaktadır. Nasıl ki, Thales için evrenin oluşumu su ile mümkünse ve her şeyin asıl sebebi su ise aynı şekilde sinemadaki düşünceler belli felsefi kalıplar çerçevesinde ilerlemiştir. Yani bu demektir ki felsefedeki argümanlar nasıl sistemli bir şekilde yeni fikir ve düşünceler üretiyor ise sinematik filmler de kendi alanı içindeki yapıya ve özelliklere bağlı kalarak düşündürürler.

“Bu yaklaşımda filmler, ne felsefecilerin ne de sosyal bilimcilerin ham malzemeleridir. Filmlerin kendileri felsefe yapar. Daniel Frampton’un ifadesiyle filmlerin kendileri düşünür. Filmlerin kendi tarzıyla felsefe yaptığını söyleyen bu yaklaşım felsefenin birincil, sinemanın ikincil olarak gören film içinde felsefe yaklaşımına karşı çıkar. Filmin içinde felsefe yaklaşımı filmi sadece araçsallaştırmaktadır.”¹⁹⁴

Felsefenin daha ön planda tutulduğu, sinemanın yan dal konumunda olduğunu bu görüşten çıkarabiliriz. Filmin emek için araç konumunda olması onun bir üretim aracı konumunda olmasına neden olmuştur.

3.4. SİNEMATOGRAFİ KAVRAMI IŞIĞINDA DÜŞÜNÜMSEL EDİMLER

Sinematografi kavramı ışığında düşünümsel edimler üzerine felsefi kavramlarla ilişkili olarak ele aldığımızda kıyaslamaya gidilecek olan diğer düşünceler üzerine de çalışma yapmamız gerekecektir. Bunun için kullanılan yöntem ve teknikler bizi filmlerdeki imajlara dayandırarak kavramlara götürdüğü gibi sinematografik imajları daha götürmek durumundadır. Burada yapılmak istenen asıl şey kavramın hedef noktasına odak noktasını bulabilmektir. Kavramın sinemadaki ve yazınsal alandaki bulunduğu konumun üzerine tartışılıp tartışılmayacağı kavramlar arasındaki benzerlikler, farklılıklar vesaire sinematografide ele alabileceğimiz problemlerdir. Bunun yanında sinematografik imajın kavramsal yapısı dışında neleri açığa çıkarabileceği de önemlidir.

¹⁹³ Akan, a.g.e., s.23.

¹⁹⁴ Akan, a.g.e., s.23

Bu yüzden felsefi kavramları ve konuları tartışma halinde filme dayandırarak belirtmek yerine onları filmde aldığımız etkilerle sinematografik imajlarla ele almak yeni fikirlere, kavramlara, tartışmalara ve sorulara olanak sunabilir. Çünkü, sinematografik imajı ve felsefi kavramı aynı alanda karşılaştırmalar şeklinde incelemek imaj açısından taşan yönlerle bağ kurmamızı ve kavram açısından da geniş bir anlamın oluşmasına olanak sağlar. İmajın ve kavramın karşılaştırılmasında, kavramdan imaja doğru bir gidiş varken, kavramı bu ilişkide imaja uyarlamak ya da ona benzetmek için yapılmayıp, ikisi arasındaki etkileşim yaratan unsurları belirlemek asıl olması gerektir. Farklı alanlarda sanat tarafından üretilen sinematik yapıdaki kavramsal kişiliklerin somut olarak ele almak felsefeye katkı sağlayabilecek bir konuma ulaşmasını olanaklı kılar. Sinema genel kalıplara sığdırılan günlük hayatı yok sayan felsefeye binâyen gündelik yaşamdaki nesne ve ilişkileri açığa çıkaran, yaşamdaki umut ve mucizeyi hissetmemizi sağlayarak yaşamdaki gidişata müdahalede bulunarak felsefeye katkı sağlayabilen bir özelliğe sahiptir.¹⁹⁵

Sinema sahip olduğu olanak ve düşünce biçimiyle fikir üretebilen, düşünceye müdahale edebilen ve bu olanakları sayesinde felsefe yapabilen bir konumda olmasıyla gündelik hayatta bizden uzaklaşan varlıkları, yaşayan canlıları varoluş şartları içerisinde ele alabiliriz.

Gündelik hayatta yaşadığımız gerilim, çatışma ve paradokslar kamera sayesinde açığa çıkararak yaşanılanların düşünülmesini sağladığı gibi yaşanılmayan ve gizli kalanın da hissedilmesini sağlar. Bir açıdan dünyadaki varlıklar ve varlıklar arasındaki ilişkiler bütünü sinematik imajlarla yapılan filmlerin deneyimi sonucu aslında açığa çıkmış olur. Bu durumda sinemanın elde edilen kavramlar sayesinde felsefi açıdan yeni kavram ve sorgulama imkânı sağladığını söyleyebiliriz. Kavram ve imajlar arasındaki sinemasal ilişki virtüel olarak vardır ve imajlar seyircide bıraktıkları etkilerin soruya dökümüyle kavramları virtüelden edimsele taşımış olur. Buna örnek olarak Deleuze'un sinemadan ürettiği kristal imaj, itki imaj, zihin imaj gibi kavramları ele alınabilir.¹⁹⁶

Film-yapımı felsefenin doğasını biraz daha açığa vurmaya gerekirse; örneğin kamera sadece bir kayıt cihazı değildir, aynı zamanda normalde görülmeyeni yakın

¹⁹⁵ Serdar Öztürk, "SineFilozofi'nin Günümüz Dünyasında Düşünceye Katkıları Üzerine...", Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, **İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi**, Sayı 42, 2016, s.187.

¹⁹⁶ Öztürk, **a.g.e.**, s.187.

çekimle ifşa ettiği gibi çıplak gözle görülmeyen büyüklükleri kamera lensleriyle bir duygu yaratarak görünür kılar. Aynı zamanda sinematik imajlar içinde, bireyin zihninde belirsizlikler yaratan görüntülerde de bir duygu ve imaj durumu yaratma imkânı vardır. Buna sinemanın işini yaparken ortaya koyduğu felsefe de denilebilir çünkü oluşum halindeki durumu algılanan çizgiden çıkarıp duygulardaki hissine yol almaktadır. Kamera oyunları-çekim teknikleri ise varoluşsal boyutları yakalama amacı güderken, zaman içindeki değişimin boyutları elde edilmiş olur. Normal şartlarda görülmeyen-bilinmeyen-zihnin kör noktalarında kaybolan olayların açığa çıkması sağlanabilir ve günlük yaşamda *alışılmadık bileşikler, ret ve aşına* şeklindeki üç nesne bizim dikkatimizden kaçsa bile sinematik teknikler sayesinde gün yüzüne çıkar.

Sinema sanatı günlük yaşamdaki parçaları birleştirerek bir bütün haline getirdiği gibi günlük yaşamda görmek istemediğimiz, görüş alanımız dışında kalan, bilinçaltına attığımız, gerçekliğini reddedip kabul etmediğimiz, kanıksadığımız şeyleri göz önüne getirerek bizi kurulu olanın dışına çıkarır. Örneğin; ruhsal varlıkları görmek bizi korkutabilir veya bir doğa felaketi, bu gibi durumlar karşısında neler hissedebileceğimize zihnimizde bile yer vermeye cesaret edemezken görsel bir şöenle hissetmek daha iyi bir durumdur. Sonuç olarak sinema bize sunduğu görsel şöeninde ifşa edici özelliğiyle soyut ve genel ifadeleri, kültürel kodları, varoluş içerisinde yer alan varlıksal kavramlarıyla, molar çizgisiyle, ön yargı ve hırslarımızın bir ifadesidir.¹⁹⁷ Sinema sayesinde olan ve olabilecek her durum tüm açıklığıyla gözler önüne serilmiş olur.

3.4.1. Felsefî Bakış Açısı Olarak Film

Felsefe açısından zaman ve yaşamın ele alınış ve inceleniş şekli oldukça farklıdır, çünkü yaşam akıp giderken yaşananların belli bir sınırı ve belirlenmişliği yoktur, her şey olabilecekler bağlamında gerçekleşebilir. Oysa zaman kavramı bağlamında ele alınacaksa o zaman belirlenmişlik, sınırlar vs. çizilmeye başlanır. Bu kadar çelişkinin olduğu bir yerde sinema filmi işlenecekse felsefe nasıl yapılabilir? Örnek olarak; Yönetmen Pelin Esmer'in duvardaki saat ve rüzgarda sallanan perdenin belirsizliği arasından izlediğimiz durmadan yaşanan hayatı filme yansıttığı eseri *İşe Yarar Bir Şey* (2017)'dir. Sinemanın sunduğu olanaklar dâhilinde bu film çerçevesinde de felsefe

¹⁹⁷ Öztürk, a.g.e., s.186-187.

yapmaya çalışabiliriz.¹⁹⁸ Film, zaman ve imaj açısından somut örnekler içeren bir yapıya sahiptir. Sinefilozofik bir bağlamla ele alınmış, felsefeden de beslenen bir yapıyı gözler önüne sermiştir. İmajlardan kavramlara sürekli bir tekrar içinde giden kavramsal ve biçimsel diyaloglardan oluşan bir filmidir. Deleuze'un kavramsal çalışmalarıyla bir bütün içinde ilerleyen bir yapıdadır. Filmin felsefi bakış açısını şöyle ele alabiliriz; "Film, devraldığımız ve normal kabul ettiğimiz pratik/faydacı/öngörülebilir bakışa karşı sanat, sezgi ve estetiğin merkezde olduğu ve dilin ampirik sınırlarının ötesine geçen sezgici ve sanatsal bakışı çatıştırır durumda görünür."¹⁹⁹ İmaj olarak ise;

*"Şiir, ses, müzik, renk, ışık, gölge, yansıma ile yüklü duyular bizleri virtüel ve edimsel düzlemler arasında ima edilmiş bir düş gibi dünya hareketine sokmaktadır. Filmde algıladığımız ilişkiler ve varlıklar şiir, müzik, gölge, ayna, iç ses ve sinematografinin değişik imajlarıyla Leyla'nın ima edilmiş düşlerine taşınır. Bir dünya hareketi olarak bu, zamanda ve mekânda çatallanma yaratır."*²⁰⁰

"Virtüel ve edimsel olan ikiye bölünür ancak bazen neyin virtüel neyin edimsel olduğunu hissedemeyiz. Geçmiş, şimdi ve gelecek iç içe geçer, kristalize olur. Bu paralize olma durumu artık zaman-imaj sinemasıyla karşı karşıya olduğumuzu anlatır."²⁰¹ Genel olarak filme ve kuruluş şekline baktığımızda tek bir pencereden bakmak ve değerlendirmek olanaksızdır. Öykü, filmdeki materyallerle; ses, ışık, kamera açıları, müzik vb. ile iç içe geçmiş durumdadır.

3.4.2. Sinema Ve Filozofik Düşünme Üzerine Filmsel Değerlendirme

Sinemanın içinde taşıdığı felsefi izler filmler üzerinden değerlendirilecek olursa Akira Kurosawa'nın *Düşler* filminin bir bölümünde değindiği kısım olan *Su Değirmeni Köyü* adlı çalışma, düşünmenin, anlamının önemi üzerinde durmuş, düşünme eyleminin tefekkür edici boyutu ve hesaplayıcı boyutu arasındaki çatışmayı gün yüzüne çıkarılmıştır. İlk başlarda bir uğraş olarak yaptığı çömler, savaş döneminde Genjuro'nun; hırs, madde, meta ve değer karşısındaki çöküşünü ele alır. Tefekkür edici düşünceye vardığı an hayatın tüm ilüzyonu bozulmuş ve Genjuro geç kalmıştır. Akli başına geldiğinde ise eşi ölmüş ve çocuğuna tek başına bakmak zorunda kalmıştır.

¹⁹⁸ Serdar Öztürk, *Sinema Felsefesine Giriş (Film-Yapımı Felsefe)*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2018, s.261- 262.

¹⁹⁹ Çakır, **a.g.e.**, s.190.

²⁰⁰ Öztürk, **a.g.e.**, s.190.

²⁰¹ Öztürk, **a.g.e.**, s.190.

Düşünme ediminin zaman-imge ile hareket-imge argümanlarıyla ilişki içerisinde olduğunu Deleuze'un sinema üzerine yazdığı felsefi eserlerinden de anlamaktayız.

Deleuze, felsefi düşünme ve filmlerle düşünme üzerine ayrıma giderken düşüncenin duygu/duyum ve kavram olarak iki kaynağı olduğunu belirtmiştir. İki kaynak arasında bir sınıflamaya gidilemeyeceğini de belirtmiştir, bunun yanında felsefenin kavramları, sanatın ise duygu-duyumun kapsayanı olduğu görülmüştür. Kaosun olduğu ve insanların bu çatışmanın içinde kaybolduğu durumlar sebebiyle sanat ve düşünce toplumun uyumu birlikte ilerleme eğiliminde olmalıdır.²⁰²

Batı felsefe dünyası ve bilim çevresi evrenin imajlardan oluşmasına dayanak olarak imajları gerçekliğin bir kopyası olarak görmüşlerdir, fakat evrendeki nesnelere fenomenlerini algıladıklarımızdan farklı değildir. İmaj kavramını sinemaya yansıyan biçimiyle özü bakımından hareketli olmasıyla ayrıştığını söyleyebiliriz. Bu konuda Deleuze, sinemadaki imaj kavramını *hareket-imaj* kavramıyla adlandırırken, *zaman-imaj* kavramının varlığını zamanı olduğu gibi algılamamızı sağlayan argümanlar olarak görür. Zaman-imaj ve hareket-imaj kavramları bize gerçek hareketin zaman içindeki hareketinin canlılığını hem algılatır hem hissettirir hem de görüntüsünü sunma imkânına sahiptir. Aslında imajın iki alanı da bize geri getirilemeyecek, tekrarı olmayan, deneyimleyemeyeceğimiz ve hissedemeyeceğimiz zamanı hareket-imajın montajıyla dolaylı yoldan sunarken, zaman-imaj argümanı ile süre içerisindeki zamanı olduğu gibi en sade ve saf haliyle algılatma özelliğini kendi içinde barındırır. Yani olmayanın olduğu, olanın tekrarı olduğu, hiçbir şeyin kaybolmayacağı bir his bıraktığını söyleyebiliriz. Bu iki imajın zaman ve hareket içindeki olguları bize tüm canlılığıyla zaman olgusuyla sunması nihilizm için bir tez konumundadır.²⁰³

Zamansal kavram ve imajlar içerisinde sinema bize bir anlamsal kolaylık sağlamaktadır. Savaş sonrası yaşamsal değerlere umutsuz gözlerle bakan insanlara sinema yarattığı güçlü ve güçsüz rollerle bireye kendisiyle yüzleşme imkânı da sunmuştur ve insanın dünyaya, modern nihilizme inanma ihtiyacını karşılamıştır.

²⁰² Öztürk, a.g.e., s.141.

²⁰³ Öztürk, a.g.e., s.142.

3.5. SİNEMA VE FELSEFEDE ÇALIŞMA İLE EMEK

Çalışma ilişkileri günümüzde genel olarak belli bir zaman dilimine sıkıştırılmıştır, fakat ilkel topluluklarda bu durum söz konusu değildi, çünkü o dönemlerde ekonominin üretim ilişkilerinin yaşamdaki koşulları belirlemede etkisi olmamıştır. Zamansal bir sınır çalışmayı sürekli olarak ve bireyin yaşamının merkezi konumunda gören ve çalışma zorunluluğu olmayan zihinsel bir yapının ürünü olarak görmüştür. Toplumdaki sınıfsal yapı geçimini idame etmek zorunda olanlar ile böyle bir zorunluluğu olmayanların aynı toplumda yaşamaları sonucu ortaya çıkmıştır. Bu durum zihinsel bir farklılığa yol açmaktadır ve bu toplumun yönetici sınıfının belirlenmesinin yanında uygarlıkların gelişmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Çalışma yaşam standartlarını belirleyen en önemli koşullardan biridir, çünkü sınıflı yapıda çalışma sayesinde bir gelişim sağlandığı zaman çalışma övülen ve değer verilen bir konuma getirilir ve yaşam koşullarını belirlemesi nedeniyle kültürel bir boyut kazanmış olur. Bu durumda önümüze çıkan diğer bir durum ise düşünürlerin/filozofların zaman konusundan bağımsız ve özgür bir şekilde yaşama istekleri, çalışmaya ve düşünmeye ayrılan bir yaşam arasındaki tartışmanın çıkış noktasıdır ve bu durum felsefede ele alınan bir durum olmuştur. Filozofların düşünmek için zaman kavramını kendi ihtiyaçları bağlamında kullanmaları ile bir kısım bireyin düşünmeye ayıracak kusurlu bir zekâya sahip olmadıkları görüşü iki duruma açıklık getiren bir konumda olmuştur.²⁰⁴

Genel olarak filozofların yaşamlarına baktığımızda düşünümün gerçekleşebilmesi için çalışma hayatının terk edilmesi gerektiği vurgulanmıştır. Özellikle bu durum Aristoteles'ten Heidegger'e süren bir serüvendir. Bu konuda Arent, Aristoteles'in düşüncesini Antik düşünce çerçevesinde ele alırken bireyin özgürlük alanıyla ilgilenmiştir. Antik açıdan bireyin hareketsetel eylemi ve düşüncesinde etkili olan iradi-gayri iradi etkide bulunamaması bireyin hayatının anlamsızlığını ifade eder. Kültürel açıdan bu durumu irdelediğimiz zaman Antik Yunan'da iki olgununda çok farklı eylem ve farklı yaşamsal yapıya sahip olduğunu görebiliriz. Örneğin; düşünme faaliyetini gerçekleştirmek için doğan bireyler evren tarafından bu ruh üzerine doğdukları gibi, çalışma hayatından muaf, zekâyla donanmış, zihinsel özgürlük ve rahatlık alanıyla yaşamını sürdürür. Bu gruptaki bireyler yönetmek için vardırırlar ve düşünme edimi

²⁰⁴ Ali Gürbüz, "Sinema ve Felsefe İlişkileri Üzerine: Sinemada Tembellik Hakkı", *Sinefilozofi Dergisi*, Cilt 5, Sayı 10, 2020, s.772.

çalışma ediminin yasalarını ve siyasi kurumu belirten bir yapıdadır ve onlar filozof olarak bilinir. Çalışma faaliyeti üzerine doğan bireyler ise; filozof olmayan diğer grup ise; yönetilmek için doğmuş, zamana bağlı olarak günlük ve iş hayatını sürdüren, kusurlu zihinsel yapıya sahip, çalışma hayatı ve yurttaş olma sorumluluğunu yerine getirmek zorunda olan gruptur. Filozofun oluşturduğu siyasal yapı ve zaman arasında bir bağlantı ve uyum vardır ve bu durum herkesin mutluluktan pay alabilmesi için oluşturulmuş bir sistemdir. Birey konumundaki iki grup içinde söz konusu olan özgürlük-zorunluluk-zaman argümanları farklılıkları belirleyen temel etkenlerdir.

Bütün bu argümanlar *Sinemada Tembellik Hakkı* adlı eserde ele alınmış, kültürel boyutta çalışmanın emeğe karşılık geldiği ve felsefi tartışmalara konu edildiği apaçık ortadadır. Birey tabiata özgü bir durumda olmasının yanında ihtiyaçlarını karşılamak için zamansal bir düzene ihtiyaç duymaması da doğal yapısından kaynaklanmaktadır. Fakat emek doğada belli bir zamandaki çalışmayla ücretle ilişkilendirilmiştir ve bu durum emeği mitsel argümanlara sürüklemiştir. *Devlet*'inde çalışmanın zamansal koşul ve zorunluluğundan bahsederek mitsel argümanlarını da ele alan Platon, çalışmanın yaşam içinde teknik bir boyut kazandığını ve bunun yanında *yabancılaşmayı* da oluşturmasıyla çalışma düşüncesi arka planda kaldığını belirtmiştir. Çalışma kavramı üzerine yoğunlaşan Rousseau ise; modern devletin çalışma üzerine inşa edilebileceğini ve herkesin mutlu olması için çalışmaya ve ödevlerini yapmaya gayret etmesi gerektiğini belirtir. Hobbes ise *Leviathan*'da, doğayla birlikte yapılan çalışmanın belirsizliğinden olduğunu ve modern devletin bunu düzenlediğini belirtmiştir. Çalışma ve emek üzerine birçok tanım yapıldığı gibi, aralarındaki ilişkisellik için bazı yol ve yöntemler izlenmiştir. Bu durum için klasik felsefe izlenip modern felsefeye kadar gelinmiştir. Çalışma kavramının antik-mitsel düşünceden, dinsel düşünce argümanlarına varıncaya kadar ilerleyen bir kavram olduğu ve övgünün yanında desteklendiği gibi eleştirilere de maruz kalan bir yapıda olması, muğlaklığının yanında eleştirilip-sorgulanmasını zorlaştırmıştır.²⁰⁵

3.6. DÜŞÜNDÜREN FİLMLER

Sinema ve felsefenin kavramlar üzerine kurulu olması düşünceye gönderme yapar. Bu konuda sinema sanatının hareket –imge ve zaman – imge argümanlarıyla ele

²⁰⁵ Gürbüz, a.g.e., s.772-773.

alınması gereken bir sanat olduğunu söyleyen Deleuze, sinema ve felsefedeki düşüncenin ifade biçiminin sinemada görsel efektlerle felsefede ise aklın ilkeleriyle çalışması gerektiğini belirtmektedir. Felsefede iletilmek istenenler kavramların içerikleriyle verilmeye çalışılırken sinemada ise seyirci düşünsel argümanlarla baş başadır. Düşünme ediminin ortak noktaları olan sinema ve felsefe birlikte ilerledikçe yeni bilgi ve görme deneyimleri yaşayacaklardır. Bunun yanında Felsefe kavramlarla gözün estetiksel boyutunu arttırırken, görmenin arka planında düşünme edimine vurgu yapar. Sinema ise düşünme ediminin gözle iletişimini imajlar üzerinden görsel öğelerle sağlar ve iki alanın birlikte yapacağı işte felsefe zihinsel yapıya katkı sağlarken sinema ise görme eylemine katkı sağlamaktadır.²⁰⁶

Kavramlar üzerine kurulu olmaları nedeniyle örnek olarak *şüphencilik* hakkında bir kavram taramasına gidecek olursak eğer örnek olarak *iyi* kavramına değinmemiz gerekecektir, çünkü iyi kavramı hakkında İlkçağ'dan itibaren şüpheli fikir ve düşüncelere gidildiğini söyleyebiliriz. Mesela Platon'un diyaloglarında Sofist karakterler iyinin mutlak olmadığını, iyi, adalet gibi kavramların ise diktatör olanın imtiyazına kalmıştır. İyi kavramının Septik düşünürlere göre ise doğal olarak insanların bilemeyeceği bir kavram olduğu ve hakikatinin insan zihnine kapalı olduğu ve ancak üzerine söyleşebilecekleri boyutta öngörülebilirler.²⁰⁷ Şüphe bir sorgulama ve kendinin farkına varma alanıdır, çünkü filmler bize ürünleri sunarken bizden bir şeyler üretmektedir ve adeta bize bizim olan ama kabullenemediğimiz veya inkâr ettiğimiz yaşamsal durumlarımızı görsel bir şölenle yeniden açığa çıkarır. Bu görsel şölen bazen de ders niteliği taşır. Bazı hataları önler, bazı hatalara sebebiyet verir bazen de yaşamaya gerek kalmadan bizlere deneyim sunar. Evrenle iletişimde bir nevi arabulucudur, iletişimi sağlayan tekrarlar silsilesidir. Bütün bunlar bizim neyi yaptığımızı, neden yaptığımızı ve neler olabileceği üzerinde düşünmeye sevk eder. Felsefe burada düşündürür, ihtimaller yaratır zihinde, oysa sinema bir nevi düşünceleri ve eylemleri kanıtlar niteliktedir.

Bu bağlamda düşündürülen filmlere örnek olması açısından bir filme yer vermek uygun olacaktır. *Selvi Boylum Al Yazmalım* Atıf Yılmaz'ın edebiyat eserlerinden sinemaya uyarladığı en değerli yapıtlarından biridir. Sevginin sorgulandığı, sevginin ne

²⁰⁶ Özalp, a.g.e., s.57-58.

²⁰⁷ Hümeysra Özturan, **Ahlak Felsefesinin Temel Problemleri**, Ankara: İlem Yayınları, 2015, s.113.

olduğu ve birileri filmi çeken şeyin etkisinin ne olduğu üzerinde durulurken, filmde emeğin ve sevginin arasındaki bağın güçlülüğüne değinilmiştir. Filmde Asya ve oğlu Samet'in tek başına Cemşit'le yaşama kararı almaları ve baba kavramı tartışılır. Adalet ve emek konuları üzerinde de durulur.

Samet, İlyas'ı hiçbir zaman baba olarak görmeyecektir, idealize edilmiş biridir. Aynı zamanda bu film emek anısına 1 Mayıs 1977'de işlenmiştir. Filmde bireye değer verilmemesinin yanında eşyaya verilen değer ve bireyin eşyaya taparcasına onunla kurduğu bağın ön plana çıktığını görmekteyiz. Örneğin İlyas'ın kamyonunun arakasında *Aldırma Gönül* yazısı varken, Asya'yı hayatına alması ile *Al Yazmalım* olur. Burada kadının ve eşyanın özdeşleştirildiğini her ikisinin de aynı sevgiyle aynı aşkla sevilmesi gerçekten şaşılacak bir durumdur. Yüzlerce yıldır *eril egemen* ve *feodal zihniyet* atavrat-silah üçlemesiyle ifade edilmiştir. İlyas'ında arabasıyla kurduğu bağ buna benzetilir, çünkü oda arabasıyla dertleşir, konuşur. Bu tıpkı eski insanların atlarıyla konuşması gibidir. İlyas, sorumsuz, olgunlaşmayan ve yaptıklarını düşünmeden yapan sonradan hüsrana uğrayan bir karakterdir. Cemşit ise tam tersi bir bireydir. Bu yüzden Cemşit daha güvenilir biri olarak görülür. Dikkati çeken en önemli yer Asya'nın hâlâ kulaklarımızdan silinmeyen *sevgi neydi, sevgi emektir* sözleridir, çünkü aslında düşündürülen nokta da burada başlar. Seyirci artık aşkın dışında kendini ve emeğini sorgulatan, emeğin her şeyin üstünde olduğunun farkına varan bir konumdadır. Halkın ütopyalarında hep üretilen emeğe ve üretim araçlarına hâkim olma isteği ile devrim aşkı cereyan etmektedir.²⁰⁸

3.7. HAREKET EDEN İMAJLARIN FELSEFESİ

Sinema felsefesi tartışmaya açık bir konu olsa da Harvard Üniversitesi'nde felsefe ve psikoloji profesörü Hugo Munsterberg tarafından 1916'da yazılan *Photoplay: A Psychological Study* adlı çalışmada işlenen sinema felsefesinin daha sonraları pek de ilerleme kaydetmediği görülmektedir. Noel Carrol'un hareketli resim yerine hareket eden imajların felsefesi kavramını ele almıştır. Sinema felsefesi 1960-70'lerde göz önüne çıksa da 2000'lere kadar yine gözden çıkmış ve felsefenin yan dalı olarak bile görülmediği gibi bir disiplin olarak da ön planda değildir.

²⁰⁸ Hülya Soyşekerci, *Yüzyıllık Perde*, İstanbul: Alakarga Sanat Yayınları, 2014, s.254-255.

Şimdilerde ise sinema felsefesi adı altında felsefi kuramlar oluşturulmaya, filmler aracılığıyla teoriler oluşturulmaya çalışma popülerlik kazanmıştır. Sinema felsefesinden önce ortaya çıkan film teorileri, filmlerin teknik özelliklerini anlamada ve filme bir ürün olarak yaklaşmayı olanaklı kılarken, sinema felsefesi ise sinemadaki neliğe, imgelere ve kavramlara yönelmiştir. Bu konu hakkında yazılan eserler de konuya açıklık getirmektedir. Örneğin; Deleuze'un *Hareket-İmge ve Zaman-İmge* adlı eserleri sinema felsefesi üzerine yazılan kavramsal eserlerdir. Film teorisi üzerine yazılan bir eserde James Monaco'ya ait olan *Bir Film Nasıl Okunur?* adlı çalışmadır. Sinema felsefesi ve film-medya teorisi arasında bir ilişki olmasına rağmen sinema felsefesinin sadece film teorisinden ibaret olduğunu söylemek imkânsızdır. Noel Carroll sinema felsefesinin gelişiminin durduğu 1960-70-2000'li dönemlerin nedenini demografik ve entelektüel olarak ele alır. Demografik açıdan baktığımızda; 1960-70'lerde televizyonun yaygın olmadığı, sinema kültürünün henüz oturmadığı ve bu konuyla ilgilenen kesimin azlığından kaynaklanan bir durumdur. Entelektüel problem ise; demografik sorunun akademik camiada yer bulmamasıdır. Akademik sınıfın sinema felsefesi hakkında eserler vermeleri, bu konuya ilgi duymaları ve bu konu hakkında yazıp çizdiklerinin yanında tartışmaları, çevrilere yönelmeleriyle felsefenin bir alt disiplini halini almasını sağlamıştır. 1980'lerin sonunda majör film teorisyenlerinin (Rudolf Arhnhheim, Sergei Eisenstein, V. I. Pudovkin, Andre Bazin, Siegfired Kraucer vs.) yolundan ilerleyerek kendi düşünce dinamiklerini oluşturan akademik camia yenilenmiş çalışmalarını *kültürel çalışmalar* adıyla değiştirmesiyle film ve teorisyenler için karışıklığa sebep oldu. Sonuç olarak entelektüel problem düşünürlerin çabalarıyla bir sonuca varmış ve sinema felsefesi akademik bir gelişim göstermiş ve bunun yanında içerik olarak gelişim gösterdiği gibi izleyici kitlesinde büyük bir değişim olmuştur.²⁰⁹

3.7.1. Sinemada Hareket ve Montaj

Edebi eserlerden esinlenerek veya onlardan yararlanılarak oluşturulan filmlerdeki değişim ve dönüşüm süreçleri aklımıza montaj ve hareketliliğin eserle bağlantısının yanında görüntülerle de ifade ediliş ve yöntem biçimlerini de getirmektedir. Filmler oluşturulurken elde edilen görüntüler üzerine kurulu olmaları ve bunun hareketli ışıklara dayandırılarak yapılması elde edilen hareketin de oluşum evre ve süreçlerini göz önüne getirmektedir. Hareket, filmden önce ve filmin oluşturulma sürecinde 4 farklı biçimde

²⁰⁹ Gürdal, a.g.e., s.39.

ele alınır. Bunlar: Evrendeki her şeyin ve her canlının tek bir karede kadraja alınması ve bunun özdek yani bilincin dışında ve nesnel bir biçimde ifadesidir.

1. Kameranın çekim anında gerekli gördüğü platformların yanında hareketli olanı fotoğraflamak için sarf ettiği hareketli ve hareketsiz takip etme yöntemi mevcuttur.
2. Bu hareket biçimi görüntü ile filmin öyküsünün mantıksal bir süreklilik çizgisinde ilerleyerek zaman ve mekândaki oluşumudur. Bu hareket filmin bütününü oluşturan montaj ve toplama yöntemindeki *aralıklar kuramı* yani bir eylemden sessizliğe, ani bir durumdan durağanlığa geçiş sürecini niteleyen bir durumdur.
3. Bu hareket biçimi yan yana ve birbiriyle ilişkili resimlerin hareketinden oluşan bir yapıya sahiptir, triptik özelliğe sahip olan bu hareket biçimi mikroskopla büyütülen veya farklı bir araçla büyütülerek elde edilen görüntülerin ekranın iki yanına yansınmasıyla oluşan tv veya perdenin yani seyirciye yansıtılan ekranın kendi içindeki hareketidir.²¹⁰

Bütün bu sinematografik hareketler ekranın yapamadığını yapar, çünkü perdedeki hareketler seyircinin dikkatini çeken asıl olaydır ve bunu zıt ışıkların birbirine karşı yoğunluklarıyla yapar. Filmlerdeki bütünlüğün montajdaki hareketlerin birbiri ile uyumuyla sağlanır. Bunlar:

- a) Filmdeki tematik öykünün akıldan sonra işleyişe son olarak da kullanılabilir temaların muhakeme ve sebeplerini barındıran bir yapıda kadraja alınan senaryoyla bütünleşmesi halidir.
- b) Fotoğrafın üretiminde film stüdyosunun dışında veya içinde olsun asıl önemli olan işlenecek konunun yönetmenin elinde bulunması ve insan doğasının ve idrak gücünün etkisiyle gerekli olan araç-gereçleri kullanmaktır.
- c) Film şeritleri fotoğrafik şekiller için gereklidir ve bu fotoğrafik şekiller; uzunluk, ışık, malzemenin hareketindeki değişim ve seyircide etkili olabilecek zihinsel ölçüm değerleri vs. üzerinde etkili olabilmektedir.²¹¹

²¹⁰ Rotha-Griffith, **a.g.e.**, s.11-12.

²¹¹ Rotha-Griffith, **a.g.e.**, s.12-14.

Bu sine-organizasyon yöntemi montajın gerçek duygu ve düşünceleri yaratması için gereklidir. montaj sistemini işler hale getirip onu işleyen beyin yönetmendir ve montaj organizasyonu sayesinde filmdeki kompozisyon sağlanmış olur. Filmin oluşum süreci de genel olarak şu yollar izlenir: Temayı seçip işledikten sonra çekim senaryosu oluşturmak,

- a- Malzemenin genel olarak hareket özelliğine sahip olmasına dikkat etmek,
- b- Çekim için kullanılacak stüdyo ayarlarını yapmak ve dış görünüş alanını düzenlemek,
- c- Malzemenin toparlanmasını için çekim senaryosundaki yapıcı yayın ve kesim yoluyla sağlanması gerekir.

Tüm bu koşullar filmdeki kompozisyon için gerekli olup, bu işteki mutlak kolektivizm sine-organizasyonun temelini oluşturmaktadır. Bütün bunlar montaj denemisi için gerekli olan denemenin koşullarını sağlar.²¹² Montajın ardından tamamlanmış halde sunulan film artık titreşim etkisiyle bütün bir şekilde izleyiciyle etkileşime geçme imkânına sahip olur.

3.7.2. Sinemanın Anlatı Yapısında Filmsel Zaman

Zaman kavramı sinemaya 1950'lerde Bergson tarafından getirilen bir unsurdur. Sinemadaki olay sırası ve zaman farklı anlarda çekilse bile tek tek parçalar birleştirilerek bir bütün haline getirilir. Geçmiş ve gelecek şimdiki zaman içerisinde ele alınırken, görsel ifadelerde zaman kavramı bulunmamaktadır. Zaman kavramını bazen çizgisel bir algıda bazen de Bergson'un iç içe geçen süre kavramıyla kullanır. Sinemada kullanılan zaman kavramı mutlak bir zaman olmayıp, zamansızlığı, sürekliliği ve dönülmez bir zaman dilimi kullanılabilir. Bu zaman dilimi filmsel zaman dilimi aracılığıyla oluşturulup nesnel ve öznel olabilir, sanat ve felsefeden yararlanarak geçmiş ve gelecek arasında gidip gelebilir. Zaman kavramı açısından sanat ve felsefe ele alındığında zamansız bir algı oluşturabilir, nedeni ise *yeni zamana çizgilerinin oluşumu ile kaçış çizgileridir*. Örneğin; Shakespeare'in sanatındaki zaman kavramı sürekli olarak yinelenen ve şimdi ile süreklilik zaman algısını da bozan ve zamansız bir yapıdadır. Filmler zamanı yeniden dönüştüren bir yapıda oldukları için farklılık arz ederler ve

²¹² Rotha-Griffith, a.g.e., s.15.

zamani yeniden dönüştürmek aynı zamanda öznenin de kendini yeniden dönüştürebileceği ihtimalini oluşturur. Bu durum duyguların mekanik zamanı önemsizleştirilmesiyle gerçekleşir. Zaman kavramının filmlerde parçalara bölünmesi filmin içerisinde farklı oluş ve görsellerin oluşumunu sağlar. Filmler imgelerle seyirciye farklı düşünce, duygu ve algı alanlarını sunar. İmgeler mutlak bir anlamı ifade ettikleri için zamansızlıkla değişime uğratılabilirler ve imgeler sinema sayesinde zaman ve özne ile tanışmış olurlar. İmgeler anlamsal zenginliğe sahip oldukları için bu anlamların dışına çıkabildikleri gibi anlamsızlığında bir ifadesi olabilirler. Örneğin; bir filmde bıçak sahnesi varsa bu o filmde kesme gücünü gösterdiği gibi tehdit edilen bir gözlemci bakış açısını da sunar, aslında bir anlamsızlıkla oluşan bir olay var ve duygu oluşumu yapılmaktadır.²¹³

Şimdi kavramı filmsel zamanda bulunmaz ve bu kavramı etkin hale getirebilmek için bir özne tarafından parçalara bölünmesi gerekir, o anda ve gerçek zamanda yapılan bir iş ise oluş halinde bir zaman dilimi olduğu için algılanmaz, sanal alanda algılanan zaman kavramı ise davranışa ve harekete dönüşebilir. Algı alanındaki bu değişim imgesel algılar tarafından daha özgür bir biçimde anlam yüklemek ve oluşumdaki gizemi anlamak için yeniden bir oluşum içine girmiş olur, bu da sinemada yeni bir gerçeklik alanına ortam hazırlar. Dışardan etkilerle zihinsel bir süzgeç evresi yaşarız ve bu durum evren ve dış koşulların şartları ile değil bizim edimlerimizle şekillenir. Örneğin; “uzay, zaman ve nedenselliğin üstesinden gelme ve olayları iç dikkat, hafıza, düş gücü ve duygu dünyasına uydurma”²¹⁴ kısaca edimlerimizle değiştirebilme, şekillendirme ve oluşum sağlarız. Oluş birey tarafından her ne kadar kendi algılayış biçimiyle algılansa da evrendeki hareket her zaman hareketin varlığıyla kameranın açısından kaçma fırsatı bulamaz. Özne düzenleme alanının dışında olarak diğer varlıklarında hareket alanına sinema sayesinde dâhil olmuş olur. Yani sinematik zaman içinde olan şeyler mutlaklaşmadan, mutlaklaşma ihtimaline karşı yersiz-yurtsuzlaştırılır. Zaman zıt değil daha çok eş zamanlı olarak alınır ve burada oluşturulan zaman fikri içindeki hareket filmler açısından Deleuze’un imgesinde hareket barındırmayan bir yapıyı temsil eder. Hareket–imge özgürlüğünü kaybeden bir noktadır ve bu durum filmlerin evrenle ilişkili düşüncelerini gerçekliğin dışına almasına neden olur ve sonuç

²¹³ Özaltun, a.g.e., 81-83.

²¹⁴ Özaltun, a.g.e., s.83.

olarak ortaya bir taşma olayı çıkar ve taşma sonucu zaman–imge kavramı da gerçekliğin dışında olanla ilerlemek durumunda kalır. Gerçekliğin hareket–imgede belli olma nedeni gerçeğe yakın görüntülerin hareket argümanı ile birlikte verilmesinden kaynaklanmaktadır. Zaman–imge de ise sinema yapıtı çok farklı bir boyutta ele alınır, filmdeki zaman kendi gerçekliğini oluşturur, sanal bir gerçeklik vardır, yoğun bir imge durumu mevcuttur, sunulanın ötesinde düşünmeyi mümkün kılar.²¹⁵

Sinematik yapının temsilini zaman kavramı oluşturduğu gibi bu zaman kavramını sinemada iki açıdan ele aldığımızda sinemasal zaman ile gerçek zaman arasındaki farklılaşmanın bunu sağladığını söyleyebiliriz. Nasıl ki bir filmde sanatını oluşturmak için yönetmene ait bir mekân varsa aynı şekilde zamanda vardır, bunu sağlayan ise filmlerdeki sahne ve görüntülerin oluşturulmuş bir biçimde ortaya konmaları ve yapıcı bir biçimde ulaşımı sağlanabilmesiyle ilgilidir. Bir sahnenin kaydediliş şekli onun yansıtılmak istendiği biçimi ifade eder. Aynı zamanda bir sahne oluşturulurken farklı karelerden yararlanılması o filmin aslında gerçekliğin olduğu gibi yansıtılmadığını gösterir. Yansıtılan karelerin farklı zaman, mekân ve biçimlerden elde edilmesi ve perdenin bunu birleştirerek sunması görselin sinema perdesine yabancı olmadığını gösterir.²¹⁶

Bir filmin çekiminde ele alınan olayların yaşandığı süre ile olayın ele alınış süresi arasındaki farklılık filmin kendi varoluşsal zamanını oluşturma imkânı sağlar. Fakat kameranın kayda alma özelliğiyle sinema sanatı, kendi sanatındaki mekân ve zamana dayanarak öyküleme yapma yoluna girmiş oluruz.²¹⁷

3.8. SANAT OLARAK SİNEMA

Sinema sanatı daha önceleri bir tür eğlence aracı olarak görülürken daha sonraları ise bir ifade aracına dönüşmüştür. Sinema alışılmışın dışındaki görselleri parça parça olarak imgelerle bütünsel bir yapı haline getirmiştir. Sinema, alışılmışın dışında görsel imgeler sunarak farklı bir açıdan da bakma imkânı sağlar. Sinema gerçek dünyadan aldıklarını kurguyla da bütünleştirerek görme alanını oluşturur. Sinema aynı zamanda görsel öğelere hareketlilik katmak için kurgu, montaj ve kameranın özellikleriyle başka bir dil oluşturur. Dünyayı kapsamlı bir şekilde ele alan bir sanat dalı olması ortaya

²¹⁵ Özeltun, **a.g.e.**, s.83-84.

²¹⁶ Rotha - Griffith, **a.g.e.**, s.21.

²¹⁷ Vincenti, **a.g.e.**, s.24.

konan üründe bir heyecan ve coşku oluşturur. Göremediklerimizin yanında görünmeyene de perde aralamakla insan zihninde yeni imgelerin oluşmasını sağlar. Sinema sanatı hayatın içinde olan ve tekrar geri gelmeyen, kaçırdığımız yaşamı gözler önüne seren bir yapıdadır. Doğada olanı veren bir sanat olarak somut bir sanat eseri ortaya koymaktadır. Sinema sanatı sadece kendi içine çekip yaşatmak istediğini yaşatıp asıl olandan uzaklaştırmaz, bireyin aynı zamanda gündelik hayata devam etmesine izin verir. Sinema sanatı izleyicisini düşünülme, görülmeyen ve hissedilmeyenin ötesinde bir etki yaratarak bu duyguları da yaşatacak bir potansiyeldedir ve görünmeyenin derinliklerindeki de açığa çıkarabilecek bir konumdur.²¹⁸ Örneğin; bu konuyu destekleyecek bir biçimde düşünce ve tahlillere sahip olan Chaplin'in *Altına Hücum* filmidir. Filmde bir maden işçisi olan Şarlo, acıkınca kirli botlarını pişirerek yer. Bu sahnede olması gereken bir sofraya uygun olarak tabakta yenilen tuhaf bir yemek mevcuttur. Yemeğini usulca yiyen Şarlo, yemeğini güzelce dilimleyerek yemeğin üst kısmını kaldırır, çivileri ayıklar bu kılıcı çıkarılmış balıketi görünümüne sahiptir. Çivileri tavuk eti yemiş gibi emerken bağcıkları ise spagetti şeklinde çatalla dolar. Filmde aslında zengin – fakir karşıtlığı tüm farklılıklarıyla birlikte ele alınırken aslında sinemanın görsel gücünün etkilerini de görmekteyiz. Çünkü sinema görünmeyeni göstermek için aslında görünen metaforlardan yararlanarak gücünü göstermektedir. *Altına Hücum* filminde de ayakkabı metaforu kullanılmış ve içinde bulunan evrenin temsili niteliğinde olan bu metafor aynı zamanda üst ve alt sınıfı temsil eden bir konumdur. Kamera filmde gücünü temsili metafordan alır, yaratmaya çalıştığı dünyayı görsel öğelerden yararlanarak oluşturmuş olur. Her bilgiyi içinde barındırdığı gibi, estetiksel bir yapıyı da içinde barındırması özne konumunda olan somut olaylar sayesinde sinemaya kendini ait hissedir. Bir sanat eseri ele alınacaksa ona iat tüm yapısal özellikleri ele alınmalıdır.

“Bir sanat eserinin birkaç katmanı bulunur. Bu katmanlardan birincisi, eserin görünürdeki gerçeklik boyutudur. Bu boyutuyla her eser bir gerçek hikâyeye sahiptir. Bir sanat eserinin ikinci katmanı, o sanat eserinin, genellikle okuyucu ya da izleyici tarafından semboller olarak değerlendirilen şeylerin ardına gizlenmiş alegorik anlam katmanıdır. Alegorik anlamlar, sanatçının ya rasyonel yöntemlerle akıl süzgecinden geçirerek eserin içerisine yerleştirdiği, ya da daha üst katmanlardan geldiği için bilinç-üstünden seslenerek oluşturduğu sembollerin arkasına gizlenen anlamlarıdır. Sanat eserlerinin üçüncü katmanı Ananda Coomaraswamy'nin ruhsallık dediği, Orta çağ Skolastik düşüncenin tinsel olarak

²¹⁸ Özaltun, a.g.e., s.58-61.

tanımladığı katmandır. Bir sanat eseri, ister bir roman, şiir, ister bir film olsun, bu üçüncü katmana açılabilirdiği oranda ve bu üçüncü katmanın, ikinci katmanı sembollerinden soyup saf bir şiirselliğe ulaştırabilirdiği oranda başyapıt değeri kazanır ve zamandan, mekândan, kültürden bağımsız bir halde hayatını sürdürebilir.”²¹⁹

Sanatsal bir yapıya sahip olan sinemadaki katmanlar onu karmaşık bir yapı olmasından kurtarır. Sinemanın yapmak istediği görünenin ardındaki görünmeyeni göstermektir. Sinema sanatı bize var-olanı olduğu gibi kabul etme ve sunu görme imkânı sunar, aynı zamanda nesnedeki değişimlerin de ele alındığı bir sanat biçimidir. Sinema sanatı düşüncede olanı felsefe gibi mantık süzgecinden geçirerek, kavramların düşünce yeteneklerinden yararlanarak bilgiyi sunmanın dışında olanı olduğu gibi doğrudan sunan, görsel-işitsel argümanlardan yararlanarak düşünceyi bize sunar, tıpkı Tarkovsky gibi. Sinema düşünce üretimi bağlamında felsefeyle eşdeğer görünse de kendi içinde yeni bir dünya olarak bir düşünce üretimi gerçekleştirir. Sinema sanatı aynı zamanda evrendeki çoklukları birleştirerek bir bütün olarak imgelerle bize sunar ve bunu dış dünyadaki duyular yoluyla yani dünyadaki duyulan sesi, dünyaya ait olan bir dili kullanır.²²⁰

3.9. BİR YÖNETMENİN GÖZÜNDEN SİNEMATİK FELSEFE: ANDREY ARSENYEVİÇ TARKOVSKY

Tarkovsky, 1932-1986 yıllarında yaşamış olan Sovyet-Rus film yönetmeni, senarist ve film kuramcısıdır. Son dönemlerin en büyük ve en etkili film yönetmenlerinden biri olduğu düşünülmektedir. Tarkovsky'nin, sinema üzerine yaptığı düşününsel yoğunluğu onun sadece bir yönetmen değil aynı zamanda bir sinema filozofu olduğunu kanıtlar niteliktedir. Sinema sanatını yeni imkânlar içinde gelişen bir sanat dalı olarak seyirciyi fetheden bir olgu biçiminde görür. Sinema alanının sanat dalları arasındaki yerini alabilmesi için bu sanat dalıyla ilgilenen yönetmenlerin sinemanın amaçları, işlevleri ve olanakları üzerine de yoğunlaşmaları gerekmektedir. Tarkovsky bu şekilde sinemanın yüksek bir forma sahip olacağını düşünür. Bu düşüncesiyle hareket ederek tüm yaşamı boyunca sinemanın ne olduğu ve olanaklarının

²¹⁹ Özaltun, a.g.e., s.61-62.

²²⁰ Özaltun, a.g.e., s. 62-64.

neler olduğu üzerinde yoğunlaşmış, bu okumaları sırasında da sinema konusunda meslektaşlarıyla çalışmalarını karşılaştırma çabası gütmüştür.²²¹

Tarkovsky sanatla iç içe olmanın yanında birçok eser ortaya çıkarır ve Rus şair ilk olarak Moskova Devlet ve Sinema Enstitüsü'nden mezun olduğu dönemde *Yol Silindiri* ve *Keman* adlı kısa filminin yanında uzun metrajlı 7 filminden de ödül alır. Eserlerinin içeriğine değinecek olursak; *İvan'ın Çocukluğu* (1962) adlı eserinde; savaş ve şiddetle mücadele eden İvan'ın öyküsünü ele alır. *Andrey Rublev* (1966) ise; biyografik bir eser olup filmin adını taşımaktadır ve eser Rus Ortaçağ'ın önde gelen ressamlarından birinin hayatını işler. *Solaris* (1972)'de; duygusal krizlerden dolayı başarısızlıkla sonuçlanan bir uzay deneyi söz konusudur. *Ayna* (1974)'nın; Tarkovsky'nin yaşamından izler taşıdığını, düş ve gerçeğin iç içe sindiği bir bütün olarak, duygu ve imge zenginliğine sahip bir eser olduğu söylenebilir. Tarkovsky, *Stalker* (1979)'i, İtalya'da *Nostalghia* (1982)'yi ve son olarak İsveç'te *Kurban* (1986)'ı çeker. *Stalker*'de; Türkçe adıyla *İz Sürücü* adlı çalışması Sovyet Sineması'nda, bilim kurgu açısından ele alınmıştır. Eser zamandan bağımsız olarak bir şehirde bölge olarak adlandırılan bir yerde gerçekleşen olayların algılanmayıp anlaşılardan ortaya çıkan fenomen yapıların ortaya çıkması üzerinedir. *Nostalghia*'da; Kendi hayatından kesitler sunmuştur. *Kurban*'da; Ölüm değil ölüm korkusu hâkimdir.

Filmlerinde klasik müzik ile jenerik yazı iç içedir, ekrandaki nesnelere doğaya ait olmakla birlikte gerçeklikten sıçramışçasına kurgusal olmayan resimlerin yavaş yavaş filmde yer aldığını söyleyebiliriz. Bütün bu uyum ise zihnimize yaşama dair belirtilere yer verir. Eserlerini filmlerde gösterime sunmasının yanında Rusya'da tiyatro oyunlarına, Londra'da operada sahneye alır.²²²

Tarkovsky'nin sinema sanatıyla ilgili yaptığı çalışmalar içerisinde yaşadığı karmaşıklık ona Mühürlenmiş Zaman adlı eserini oluşturma imkânı sunmuştur. Günlük şekilde kaleme alınan bu eserde, Tarkovsky sanata dair sorunları değerlendirmekte ve filmlerini oluştururken karşılaştığı problemlere değinmektedir.²²³

Tarkovsky bu eseri, sinemasının saçmalık – anlamsızlık – aşırı kişisel – halka uzak olarak algılanmasının önüne geçmiştir. Eserinde sinema sanatının anlaşılması zor,

²²¹ Elif Nuyan, **Sinema Felsefesine Giriş**, İstanbul: Sentez Yayıncılık, 2016, s.65-66.

²²² Andrei Tarkovsky, **Mühürlenmiş Zaman**, Füsun Ant (çev.), İstanbul: Afa Yayınları, 1986, s.57.

²²³ Nuyan, **Sinema Felsefesine Giriş**, s.66.

yüksek bir yaratıcılık gerilimi içeren özgün bir sanat biçimi olduğunu belirtirken aynı zamanda bunun anlaşılmayı güçleştirmek için yapılmadığını, sadece genel kitle için yapılamayacağını belirtir.

O, sanat eserinde kitleye hitap etmenin mutluluk getirmeyeceğinin farkındadır ve bunun içinde sanattan bağımsız film yapılması gerektiğini de önerir. Örneğin; *Star Wars* ve *Superman*, *Batman* gibi. Bu şekilde sinemanın insanlığa bir şeyler öğretemeyeceğini de belirtmiştir. Tarkovsky, sinema sanatının da diğer sanatlar gibi kendine özgü; bir yapısı, şiirsel anlamı, önceden belirlenmişliği, bir yazgısı olduğunu belirtmiştir. Fakat sinema kendine ait olmanın içinde kendinden farklı olanı da ortaya çıkarmıştır. Sinema sanatı diğer sanat dallarından farklı olarak evrensel döngüdeki fark edilmemiş gizli hazineleri çok daha farklı bir yolla ifade edebilme gücüne sahiptir. Nasıl ki evren sürekli bir değişim gelişim halindeyse tıpkı Herakleitos'un da belirttiği gibi aynı şekilde Tarkovsky'de sinema için de aynı şeyi düşünmüştür. Onun için sinema sanatı sürekli olarak değişen-dönüşen ve gelişen bir boyutta olduğu gibi bu döngü içinde yeni görüntüler de sunan bir boyuta sahiptir, aynı zamanda gerçekliğin görünmeyen yönünü de açığa çıkaran fenomen boyuttaki bir sanat biçimi olarak görmüştür.²²⁴ Bu yüzden sinemayı izleyiciyi ele geçiren bir sanat dalı olarak nitelendirir. Tarkovsky sinemayı sadece görsel efektlerden oluşan bir yapı olarak görmemiş, onun için sinema sanatının gelişimi daha çok sanatsal yönde olmalıdır. Bu işin sadece onu oluşturan yönetmenin sinemanın amacı, yöntemi, yapabildikleri, işlev ve olanaklarını gözetmesinin yanında onunla ilgilenen herkesin üzerine yoğunlaşarak, üretim odaklı olarak ilerlemesi gerektiğini düşünür.²²⁵

Sinemanın sanattaki yeri ve yapabilecekleri üzerine yoğunlaşan Tarkovsky, sinemanın çok yeni bir sanat dalı olduğunu ve bu alanda çalışmalar yapan yönetmen ve yapımcıların da iyi bir iş çıkarmaları konusunda önerilerde bulunmuştur. Tarkovsky bu alanda özellikle *Mühürlenmiş Zaman* adlı eserini yazarken sallantıda olan, sanat olup ya da olmama içinde gelip giden bu sinema sanatını tüm karmaşıklığıyla ele almış, sinemaya ve sanata dair pek çok sorunu tartışmıştır. *Mühürlenmiş Zaman* "Tarkovsky'nin ilk film çalışmasından itibaren, karşılaştığı sorunları bütün gelişme

²²⁴ Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman*, Füsun Ant (çev.), s.57.

²²⁵ Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman*, Füsun Ant (çev.), s.57.

evreleriyle sergileyen bir tür günlük olarak yazılmıştır.”²²⁶ Tarkovsky, bir yönetmen olmasının yanında sinemanın yapısı üzerine düşünen, filmlerdeki felsefi sorunları ele alırken aynı zamanda felsefi tarzda da eserler yazarak sanatın neliği ve gerçekliği üzerinde durmuş, varoluşun anlamını ve amacını sorgulayan sinema filozofudur.

3.9.1. Tarkovsky'nin Sanat Anlayışı

Sanat eseri Tarkovsky'e göre ideal olanı sunmalıdır ve ideal olan aslında pislik olandan kurtulmak için var olmaz, daha çok kusurlu olanın sunumuyla ideal olanı hatırlatma çabası içerisinde. Bu durum Tarkovsky'nin zıtlıkların diyalektiğinden yararlanarak bir sanatsal üretim içerisinde olduğunu gösterir. Zıtlıkların birliğinden yararlanılarak oluşturulan varoluş biçiminde bir bilgi birikimi mevcuttur ve bu bilgi evrensel olmadığı gibi nesnel de olmayıp kişiden kişiye değişiklik gösteren bir yapıya sahiptir. Sanat bu yüzden kişinin bu evrendeki varoluşunu anlaması için bir yol gösterici olmasının yanında bir tür *katharsis* (arınma) görevini üstlenir. Bu durum sinema alıcısını daha iyi olmaya yöneltir. Bu duruma Aristoteles'in *katharsis* kuramında da rastlamaktayız ve Aristoteles bu kuramı oluştururken tragedyalari geliştirmek adına geliştirdiği bir kuram olmuştur. Bu durumda bireyler tragedyalardaki kötülöklere karşı içlerindeki kötölöklere arınmış, içsel arınma ile bir *katharsis* yaşamışlardır. Nietzsche, Aristoteles'i bu noktada eleştirir, çünkü o sanata temizlik görevi yüklemiştir, oysa sanat sadece arındırıcı bir müshil olmanın dışında çok daha fazlasıdır. Tarkovsky'nin de arınmayı bir çeşit sanatı oluşturma yolu olarak gördüğünü söyleyebiliriz.²²⁷

Tarkovsky'ye göre; bir sanat eseri oluşturulurken umut içeren, manevi değerler üzerine kurulur. Sanat eseri insana ait olan duyguları kendinde barındırmalı, insana yararlı olmalıdır, insanı geleceğe hazırlamalı bir nevi bireye yön belirlemelidir. Oysa umutsuzluk üzerine kurulu bir sanat eseri insanı kendine ve geleceğine hazırlayamaz. Bunun yanında *Stalker* adlı filmi her ne kadar umut kırıcı ve trajik olarak ele alınsa da Tarkovsky için durum tam tersidir ve olaya farklı bir pencereden bakılmasının ne kadar önemli olduğunu da bize göstermektedir. Tarkovsky'nin bakış açısına göre sanat eseri umut hissi veren bir yapıda olmalıdır. O, Aristoteles'in *katharsis* kavramı bağlamında

²²⁶ Elif Nuyan, “Eisenstein ve Tarkovsky'de Sinema Sanatı ve Felsefe” (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi, SBE, 2010, s.59.

²²⁷ Çüçen, *Varoluş Filozofları*, s.356-357.

trajedinin bireyi arındırdığı görüşündedir.²²⁸ Bu çalışmasından her ne kadar bilgi elde etme arayışı içinde olsak da sinema sanatının ait olduğu alan bize ve ruhumuza kattığı anlamlar dışında bir çıkar gözetmemektedir.

Tarkovsky'nin sinema alanındaki düşünce etkililiğinin felsefi bir boyut kazanmasında sanat alanında kendi düşüncelerini, duygularını ve bilgisini felsefi bir sorgulama argümanına tabi tutmasından kaynaklanıyor. O, sanatını oluştururken sanatın ne için ve kim için sanat oluşturulacağı sorularından yola çıkarak bir yol belirlemiştir. Onun, felsefe alanındaki gelişimini bir nevi sorgulama ve bu sorgulamayı da sanata dayanarak yapmasına borçluyuz ve bu alandaki bilginin kaynağı aslında sanat olmuştur. Tarkovsky, sanatın bireyi yaşama hazırlaması gerektiği üzerinde durmuştur. Örtük bir düşünce daha çok düşünmeye sevk eder. Seyirci deneyimlemeyi bir nevi kıyaslama ve eserle aynı anda düşüncelerinde yaşamış olur. Bu durum olguların geniş düşünce yelpazelerinin eseridir. Çünkü her olgu aynı olayların bütünü değildir ve her eser de aynı şekilde etki etmeyebilir, her bireyin farklılığı buna en iyi örnektir. Sanat eserinin kolay ve herkesçe anlaşılabilir bir yapıda olmaması gerektiği görüşündedir. O zaman sanat eseri farklı düşünceler doğurabilmiş, farklı düşüncelerde farklı şekillerde açığa çıkmış, yeni bir biçim yaratmıştır. Tarkovsky, mantık ve matematik gibi bilimsel dalların tekniğini kullanarak sanat yapılamayacağı görüşündedir.²²⁹ Farklı durumlardan aynı sonucu beklemek gibi bir şey olur, bu da imkânsızdır, çünkü yaşamsal problemler, toplumsal sorunlar, yaşanan olgular ne kadar aynı olursa olsun farklı farklı bireysel yaşamlarda farklı zihinsel süreçlerden ve duygusal düşünülerden geçerek ortaya çıkar. Herkesten bir olaya aynı şekilde bakması ve aynı düşünceyi ifade etmesini beklemek mümkün değildir. Formüllerle ispatlamaya çalışmak, aynı kalıba sığdırmak ve aynı tarzda düşünceler üretmek insanlığın yapısına uygun olmayıp, aynı zamanda da etik değildir.

Tarkovsky'e göre, sanat eseri sadece bir meta olarak bilinmekten uzak kalmak istiyorsa o zaman topluma ve hayata dair amacı olmalıdır, çünkü sanat eseri insanı kendine getiren, düşündüren bir boyutta olmalıdır. Meta haline getirilen eserler bireyi kendi eserlerine de yabancılaştırmış, kendinden olana bile esir olmuş durumdadır, insan bir nevi ürettiği ürünün kölesi durumundadır. Varoluşunu kanıtlamak için ortaya

²²⁸ Nuyan, "Eisenstein ve Tarkovsky'de Sinema Sanatı ve Felsefe", s.71.

²²⁹ Nuyan, **Kısa Bir Sinema Felsefesi Tarihçesi**, R. Arnheim, S. Eisenstein, A. Tarkovsky, s.138.

koyduğu ürün onu kendinden yoksun bırakmakta, kendi olamamaktadır ve bunları kendi bile kullanamamaktadır. Bu yüzden insan yaşamının anlamı artık umutlarını besleyen düşünce dünyasının ürünü olan görsel sanatlara bırakılmıştır.

Tarkovsky'nin sanatı insan varoluşundaki bir tür yol gösteren bilgi olarak görmesi bu bilginin bilimsel bir bilgi olması, öğretilen ve yaşama uyum sağlayabilecek türden olması anlamına gelmez. Çünkü sanat eserinin kendine özgü bir yapısı, bir manevi boyutu vardır. Aslında burada görebiliyoruz ki söz konusu olan sanat dalının açıklayıcısı olan bir bilgi hâkimdir. Burada da görebiliyoruz ki sanat ve bilim birbirlerinden bilgi olarak çok farklıdırlar. Aristoteles'e göre sanat ve bilginin kullandığı yöntem ve argümanları birbirlerinden farklıdır.

Tarkovsky'ye göre de sanat eseri bireye bilgi konusunda hizmet etmelidir ve bu bilgi argümanı bir *katharsis* boyutundadır. Yani her an yeniden farkına varma, kendine gelme, yeniden ortaya çıkma, kendini baştan yaratma, küllerinden yeniden doğma gibi bir arınma durumu yaşanmaktadır. Bütün bu yenilenme sürecinde bir bilgi birikiminden yararlanılsa da etik anlamdaki bilinçlenme her defasında yeniden kendini inşa eder. Birey sürekli bir şekilde doğa ile mücadele ederek doğayla bir uyum içinde olmaya çalışmaktadır, fakat bu imkansız olmuştur, çünkü birey sürekli olarak isteyen, değişen, bencilliğinin içinde yaşadığı acıyla yoğrulmaktadır.²³⁰ Çünkü doğanın mükemmel bir şekilde yaratılması insanda da en iyisi olma duygusunu aşlamış olsa da birey sürekli olarak bir arayış içinde olmuş ve elindekilerle yetinmeyi becerememiştir. Bu durum ortaya yeniden başlama, tekrar etme hissini çıkarmıştır ve aynı çerçevelere farklı açılardan bakılmaya, farklı yollardan ilerlemeye çalışılmış.

Tarkovsky'ye göre, sanatın şekillenip ilerlemesi için öncelikle sanatı ele alan bireyin dünya görüşü, yaşama isteği iyi bir yönde olmalı ve o hayatı sevmelidir. Hayatı seven bir birey aynı toplumda farklı bireylerinde özgürlüğünü gözeterek etik çerçevede yol alacaktır. En önemli eserler de etik açıdan kendini ortaya çıkarabilen eserlerde görülür. Çünkü yaşamayı seven ve bunun için de bir şeyler yapmak isteyen birey etik çerçevede ilerlerken özgür olmaktan korkmaz. Bireyin bunun için yapması gereken en önemli durumlardan biri de düşünsel amaçlardır. Bir eserin düşüncelerden fikre ulaşması bunların etik çerçevede ifade edilme çabasının ürünüdür. Bir sanatın oluşum

²³⁰ Nuyan, **Kısa Bir Sinema Felsefesi Tarihiçesi**, R. Arnheim, S. Eisenstein, A. Tarkovsky, s.140.

evresinde Tarkovsky için önemli olan sanatın taşıdığı, etik yapısı, evrensel düşünme biçimi, düşünsel amaçlarıdır. Sinema sanatında da zaten etik değerler dikkate alınır, genel-geçer kurallar değil. Sürekli bir değişim ve gelişim içinde olan bireyin yaşantısını belli kalıplara sığdırmaktan ziyade daha geniş bir çerçevede şiirsel bir yapıda ele alarak yansıtmak daha anlamlı olacaktır.²³¹

Tarkovsky’de bir sanat eseri hakkında gerçek anlamda bilgi sahibi olmadan o sanata dair eser üretmeye çalışmak ruhsuz ve hissiz olmaktan öteye gitmez. Sanatı Rus sanatçılar gibi diyalektik bir anlayış içinde ele alarak, zıtlıkların mücadelesiyle yeni bir ürün meydana geleceğini savunmuştur. Sanatın ideal olanı elde etmesini düşünürken kötü olanla birlikte ele alınıp açığa çıkarılması gerektiğini belirtmiştir. Bu durum kameranın açısında da kendini gösterir. Örneğin; büyük bir nesnenin yerine küçük nesneyi getiren göstergeler kullanılır, sanatçı canlı olandan bahsedecekse ölü olana değinir, sınırlı olanı sunar ki sonsuz olanı ele alabilir. Bir nevi zıtlıklar sanatı ortaya çıkarmaktadır. Tarkovsky’ye göre; sanat insanın umudunu dile getiren, manevi temellere dayanan bir boyutta olmalı ki sanatsal yapısını korusun. Eğer sanat ahlaksal olanları gerçek bir biçimde ifade ediyorsa geleceğe ulaşma çabasındadır. Bu bir nevi sanatın insan varoluşuna da anlam katan yol gösterici bir yapıda olduğunu gösterir. Sanatçı sanat eserlerini sunarken sunulan şeyin özünü açığa çıkarır. Bu konuda sanatçının zekasını belirleyen şey, sanatçının istediklerini ifade edebilmesi, varoluşsal çerçevede ele almasına bağlıdır. Tarkovsky çağımızın gidişatından pek memnun değildir, böyle düşünmesinin altında II. Dünya Savaşı’nın etkileri ve tüketim odaklı yaşam tarzının etkili olmuştur. Tarkovsky, sanat eseri varlığa ve düşünsel evrene tinsel bir yapıya sahip olduğunu, kendilerinin de materyalizme ve pragmatizme bağlandıklarını gösterecektir, çünkü insan ancak düşüncelerinin bilincinde olduğu vakit materyalist bir haz anlayışından uzaklaşıp kendinin farkına varabilir. Tarkovsky savaş ve yıkımlar sonucu insanlığın tutunabileceği dalların yok olduğunu ifade ederken bu durumu eserlerine de yansıtmıştır. Yeryüzünde bitmek bilmeyen savaş, yıkımlar, baskı ve çile olgularının sonsuz tekrarlarla kendini yenilediğini belirtmiş, insanlığın bir iç sesi olmuştur, çünkü sürekli bir yaşamın ilk koşulu sürekli üretim halinde olmaktır ve bunu en iyi şekilde sağlayan ise şüphesiz ki sanat eserleri yaratmaktır.²³² “Örneğin *Kurban*

²³¹ Nuyan, **Kısa Bir Sinema Felsefesi Tarihçesi**: R. Arnheim, S. Eisenstein, A. Tarkovsky, s.139.

²³² Nuyan, “**Eisenstein ve Tarkovsky’de Sinema Sanatı ve Felsefe**”, s.59-63.

adlı filminde, ölçü tanımaz bir konformizmin alıp başını gittiği, savaşın ve nükleer dehşetin her an üstünde asılı durduğu bir evrende, yalnız kendi yararı için değil, insanlık adına da kurtuluş yollarını arayan bir insanı anlatır. Bu durum insanın etik ve erdemli, olmasıyla daha iyi bir şekilde sağlanabilir. Bunun içinde insanın kendi varoluşunu sorgulaması ruhunun bağlı olduğu sanata dönmesi gerektiğine dikkat çekmiştir. Sanat, insan ruhunu, *iyi* olanı algılamaya hazırlar. Tarkovsky'e göre, sanatsal imgeler ruhu canlandıran, arındıran ve kendine getiren bir boyuttur. İşte bu yüzden, o imgenin iletişimi sağladığını söyleriz; ama bu, kelimenin en yüksek anlamında iletişimdir. Bu iletişim, bir düşünce aktarımı şeklinde değildir. Tarkovsky'ye göre sanat eseri bireye bu hayatı sevdirmekten ziyade bu hayattaki ölüm gerçeğini bireye hissettirme amacındadır.²³³ Bu ölüm bir yeniden doğuş için gereklidir. Genel olarak baktığımızda sanatında bilim gibi bir anlam içerdiği gibi bilgi de vermektedir. Tarkovsky, bilim ve sanatı karşılaştırırken şöyle bir paralellik görür: Gerçekliği bilimsel ve duygulardan arınmış olarak alırsak bu ona geniş bir alanda çalışma imkânı sağladığı gibi sanat dalı için de bu geçerlidir, çünkü sanat dalı da kendi içinde mükemmel bir bütünlük içinde sonsuz bir düşünce alanı yaratır. Nasıl ki bilim dalı bir süreklilik ve yenilik içinde gelişiyor ise sanat dalı da insan varoluşuna ait olanı gün yüzüne çıkarırken ne güncelliğinden kaybetmiş ne de yozlaşmıştır. İki alanında farklı olduğu düşünülse de aslında birbiriyle sürekli olarak iletişim halinde olup, birbirlerinin yerini tutmayan, gelecek adına özel bir alan oluşturan bir yapıya sahiptirler.

Tarkovsky için sanat yapısı bakımından geniş kitleye hitap edecek boyutta olan bir iletişim biçimine sahiptir. Sanatın önemine değinmiş ve sanatı bireyin bilgi alışverişi açısından bir üst-dil olarak görür. Aslında birey olarak kendimizin farkına vardığımız gibi başkalarının da varlığının bilincinde olduğumuz zaman varoluşumuzun bir anlamı olmuş olur, çünkü insanoğlu tek başına yaşamını sürdüremez ve bu çok güç bir durumdur. Kendimizi fark etmek içinde başka benliklere ihtiyaç duyarız. Burada pratik bir faydadan ziyade özveride bulunma, kendini gerçekleştirme adına yaratma eyleminde bulunma olayı hakim iken birey sadece kendini düşünerek bencil bir tavırla yaratma ediminde bulunamaz. Sanatçı ve izleyici arasındaki iletişimin bu boyutta olması gerekir. Bu noktada Tarkovsky sanatsal eserler için yapılması gerekeni hakikatle ilişki kurmak

²³³ Nuyan, "Eisenstein ve Tarkovsky'de Sinema Sanatı ve Felsefe", s.64.

şeklinde değerlendirir.²³⁴ Çünkü bireysel düşünceler etkin olduğu zaman ancak gerçeklik kendini gösterebilir, bu da gerçek yaşamla bağlantı kurmaya ortam sağlar.

Sanatçı nedir, sanat nasıl gerçeğe yakın olur, gerçekliği nasıl ifade eder dersek; “sanatçı varoluşun şiirsel yapı özelliklerini algılayabilen kişidir. O, düz mantığın sınırlarını aşarak kırılğan ilişkilerdeki farklı özü ve tüm karmaşıklığı, tüm gerçekliği içinde hayatın tüm gizemli görüngülerini olduğu gibi yansıtabilir.”²³⁵ Sanatçı eserini oluştururken her şeyi en doğal haliyle ele aldığı gibi bu eserine de yansıtabilen, her defasında olmasa da arada aynı tonu yakalayabilen bir eser ortaya koyabilir. Örneğin; bir tiyatro eserinde oyuncular ve sahne gerçeğe uygun bir şekilde giydirilip tasarlanabilir, fakat bütün bunlara rağmen gerçekliğin dışında bir boyuta sahip olabilme ihtimal, çok yüksektir. Tarkovsky’ye göre bir sinema eserinde sadece olgulara değil duygulara da gerçeklik yüklenmelidir. Çünkü bir sanat eseri sinema dahil gerçekliğe yaklaştığı oranda elle tutulur bir yapıya sahip olabilir. Gösteri sanatı eserinde hem yaşamdan kopuk olmamalı hem de yaşama sınımsız bağlı olmamalıdır, aksi halde iki noktada da seyirciyi kendine çekemez. Sanatın istenilen ve olması gerekenden ziyade var olan boyutu ve şekliyle ele alınmalıdır ki sahte ve ruhsuz bir izlenim vermesin, çünkü burada hakikatin peşinden gitmek gerekir. Gerçekliğin kırılma noktaları tekrar yaşanmayacak boyuttadır ve bu yüzden bun gerçekliklerin birey ve duyguları üzerindeki etkileri de önemli olup, gelişi güzel bir şekilde ele alınmamalıdır. Aynı zamanda bireyin kendini ve sanatını en iyi yansıtabilmesi için üreticisi olduğu kaynak ve kendisi arasında karşılıklı anlaşma, gerçek bir alış-veriş anlama ve anlaşılma ve farkında olma ile gerçekleştirilir. Nasıl ki iki insan arasında bir iletişim söz konusuysen karşılıklı anlam-iletim, bilgi alış-verişi, dönüt-bağlam ilişkisi içinde geliyorsa sanatta öyle olmalıdır. Tarkovsky bilgi ve iletişim yolları gibi anlama biçiminin de mantık ve akıl süzgecinden geçirilerek oluşturulması gerektiğini düşünür. Örneğin; bir sanatsal eserde varolan eseri *anlama* o eserin duygusal anlamdaki ve duygu-üstü bir boyuttaki güzelliğinin farkında olmaktır. Bu tıpkı bir bilim adamının sezgileriyle oluşturduğu ilham veren olayların bir bilgi süzgeci ve deneysel argümanlara tabi tutularak bilimsel bir boyutta ele alınmasına benzer. Çünkü onun sezgileri ilham olarak görülebilir, fakat mantıksal süzgeçten geçerek ele alınır. Mantık süzgecinden geçerek bilimsel statüye geçen her bilgi aslında

²³⁴ Nuyan, **Kısa Bir Sinema Felsefesi Tarihçesi**, R. Arnheim, S. Eisenstein, A. Tarkovsky, s.139.

²³⁵ Nuyan, **Kısa Bir Sinema Felsefesi Tarihçesi**, R. Arnheim, S. Eisenstein, A. Tarkovsky, s.139.

bilimsel yasalarla ele alınıp incelenir. Bu durum sanat eseri için mümkün değildir, ortaya çıkan bir görüntüyü deneysel aklın süzgecinden geçirmek imkânsızdır. Tarkovsky, yaşadığı dönemi ele alırken; bireyin günlük yaşamdaki karşılaştığı güzelliklerin farkında olmayışından yakındır. Toplum sadece tüketici olup, üretici konumundan uzaklaşarak kendine yabancılaşmış, tek bir kalıba sıkıştırılmış yaşam biçimi içinde varlığını devam ettirmektedir. Sadece tüketen topluma özgü bir biçimde oluşturulan kültürel değerlerin *protezler medeniyetinin* ruhları sakatladığı görüşündedir. Bu durum bireyin kendi varlığı üzerinde düşünerek kendini sorgulamasını, kendinin farkına varmasını engellemiştir. Bu yüzdendir ki toplumun kaderi bir nevi sanatçıya bağlanmış ve bu açıdan da Tarkovsky için; sanatçı eserini oluştururken de genel anlamda da topluma karşı algılarını ve sanatını kapatmamalı, çünkü aldığı algılar eserindeki yaratımda etkili olduğu gibi iradenin yapısını ve disiplinini oluşturan etkenlerdendir.²³⁶

Tarkovsky'nin sanatın neliği, ve eylemi üzerine ele aldığı “ontolojik belirlemeleri, Onu, bir sinemacı ve kuramcı olarak genelde sanat felsefesi özelde ise sinema felsefesi bakımından özel bir yere koymayı gerektirmektedir.”²³⁷ O sanatın sadece bir biçimden ziyade sanatın neliği ve yararlılığı, olanakları üzerinde dururken bunu aynı zamanda yönetmenin kuramı ve felsefenin sorulara cevap oluşturma etkinliği için gerekli olduğu kanaatindedir. Tarkovsky kendi kuramında sanat, bilim ve felsefeyi ele alırken, insanın doğası hakkındaki farklı bilgi ve türevlerini birlikte ele alma çabasında olmuştur. Bu alandaki tasvir ve karşılaştırma metodu sanat felsefesi için oldukça gerekli bir konumdadır.²³⁸

3.9.2. Sinema Kuramı

Sinema sanatı Tarkovsky'e göre yaşamın farklı boyutları ele almaktadır ve bu durum bize sinemanın ortaya çıktığı 20. yüzyılın yeni bir yaşamsal faaliyet ortamının da bu durum üzerinde etkili olduğunu gösterir.²³⁹ O, bireyin 20. Yüzyılda toplumsal olaylara her yüzyıldan daha fazla bir oranda katıldığını belirtir ve bu durum üzerinde etkili olan psikolojik ve sosyal olaylar üzerinde durur. Bu dönemde birey sanayi, ekonomi, bilim ve diğer farklı teknolojik çalışma alanları üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu

²³⁶ Nuyan, **Kısa Bir Sinema Felsefesi Tarihçesi**, R. Arnheim, S. Eisenstein, A. Tarkovsky, s.139-141.

²³⁷ Nuyan, **Kısa Bir Sinema Felsefesi Tarihçesi**, R. Arnheim, S. Eisenstein, A. Tarkovsky, s.141.

²³⁸ Nuyan, **Kısa Bir Sinema Felsefesi Tarihçesi**, R. Arnheim, S. Eisenstein, A. Tarkovsky, s.141.

²³⁹ Çüçen, **Varoluş Filozofları**, s.357.

durum bireyin zamanının üçte birini alarak yaşamsal alandaki faaliyetler sonucu zamanının büyük bir bölümünü çalmıştır.²⁴⁰ Sanat dâhil diğer bilimsel ve çalışma alanlarındaki faaliyetlerdeki artış bireyselliğe yol açmıştır, her birey kendi dünyasına hapsolmuş, kendi çalışma ve faaliyet alanına dönen bir mekanik bir otomata dönüşmüş ve bireyi bu durumdan kurtarıp sosyal alana çeken, kendinin ve çevresinin farkına varmasını sağlayan sinema olmuştur. Sinema sanatı aslında yok olan, geri getirilemeyen, yaşanmış olanı çağrıştıran bir etkiye sahiptir ve biz buna sinemanın, Proust etkisiyle yaşamı ve geçmişi hissettiren bir yapısıyla *kayıp zamanın izini sürme* olanağını sağlayan bir sanat dalı olduğunu söyleyebiliriz. Bireyin geçmişindeki kayıp şey aslında manevi boyuttadır ve birey mekanikten kurtulup şiirsel doğasına ulaşmak için sinemaya ihtiyaç duyar. Tarkovsky'nin filmsel çalışmalarında da karşılaştığımız durum bu boyuttadır ve bireyin iç dünyasını doldurma gayesinde olan bir sinema sanatı mevcuttur.²⁴¹ O, sinemayı bireyin gerçeği daha üst seviyede yaşamak için tercih ettiği bir teknoloji aracı olduğu görüşündedir. Ona göre, sinema sanatı bireyi sınırları olmayan bir alanın içine toplumla kaynaşmasını sinema salonundaki insan yığınlarıyla sağladığı gibi tüm dünyayla ilişkisini sağlar.²⁴² Bu yüzden sinemayı sanatın en yüksek formu olan dallarından biri olarak gören Tarkovsky, “sinemanın ne olduğu ve olanaklarının neler olduğu konusunda çalışmış,”²⁴³ aynı zamanda sinema kuramını oluştururken kendi olanakları dâhilinde bir kuram oluşturmuştur.

Diğer sanat dallarında olduğu gibi sinema sanatının da kendini ifade edebilmesi için düşünölmeye, düşünöme ve düşünöceye etki edebilmesi gerekir. Tarkovsky'ye göre sinema sanatı gerçeği daha iyi gösterebilmek için teknoloji çağının en önemli araçlarından biri olarak doğmuştur. Çağın gelişimini sinemada görmek bu şekilde mümkün olabilir. Ona göre, her sanat dalı bireyin düşünsel ve duygusal yanımızın tek tek parçalarını veya bir kısmını açıklayabilecek durumdadır. Bu yüzden de o bize sinemada hayatın görünmeyen, kavranamayan boyutunu gözler önüne sermeye çalışmıştır. Sinema sanatının insan hayatına 20. yüzyılda girmesi olayı da bir tesadüf olmayıp, Tarkovsky'nin üzerinde durduğu diğer bir konudur. Aynı zamanda bu yüzyılda insanlar olağan bir şekilde toplumsal ve psikolojik olgulara dikkati çeken

²⁴⁰ Tarkovsky, **Mühürlenmiş Zaman**, Füsün Ant (çev.), s.96-97.

²⁴¹ Çüçen, **Varoluş Filozofları**, s.357-358.

²⁴² Tarkovsky, **Mühürlenmiş Zaman**, Füsün Ant (çev.), s.76-96.

²⁴³ Nuyan, **Kısa Bir Sinema Felsefesi Tarihçesi**, R. Arnheim, S. Eisenstein, A. Tarkovsky, s.138.

faaliyetlerde fazlasıyla bulunmuşlardır. Toplumsal yaşamdaki olgu ve durumlar, insan hayatından zamanını alan olaylardır ve toplumda insanlar zamanlarının büyük bir bölümünü feda etmişlerdir. Toplumdaki uzmanlaşmanın yaygınlaşmasıyla bireyin tüm yaşamsal etkinliği, yazgısı yaptığı işe bağlanmıştır.²⁴⁴ Zorunlu durum ve yaşanılan şartlar, zamanın zorlukları bireyin yaşamına sınırlılıklar ve belirli kalıplarda düşünceler getirmiştir. Bunun sonucunda insanlar “deneyimlerini en geniş anlamda, yani iletişim ve hayattan edindiği dolaysız izlenimler anlamında kökten kısıtlayan, daha içe dönük, rutin bir günlük programa göre yaşamaya başlamış,”²⁴⁵ alışılmışın dışındaki yaşam biçimlerini dışlamışlardır. Bu da tıpkı Albert Camus’un *Dönüşüm* adlı eserindeki Gregor Samsa’yı bize hatırlatmaktadır. Çünkü farklılık dışlanmayı, farkındalık ise yalnızlaşmayı beraberinde getirmiş, farkında olmak insanları yormuş ve kendi varlıklarından soyutlamalarını gerektirmiştir. Makinalar insan insanları robotlaştırmıştır.

Aynı zamanda insanlar arasında tek düze şekilde bireysel olma arzusuyla tek bir uzmanlık alanına yöneldiğini, daha çok maddi bir hayatın ön planda olduğu ve insanların maneviyat ve iletişim açısından her şeyden uzak olduğu, kendi kabuğuna çekildiğini görebiliyoruz. Bu durum günümüzde hala devam ederek gelen bir olgu haline gelmiştir. İnsanlar sadece kendi imkân ve olanaklarını geliştirmek için tüm zamanlarını iş yaşamına ayırıp, kendilerine ve çevresindeki manevi değerlere daha çok uzak kalmışlardır. Her şey bir metamorfozu (dönüşümü - değişimi) hatırlatıyor bize fakat bu düzeni yıkan bir Gregor Samsa’yı görmemiz imkânsızlaşıyor. “Tarkovsky’ye göre, sanayileşmenin gereklerine her geçen gün biraz daha terk edilen kişiliklerin bireysel özelliklerini ve ruhlarını mükemmelleştirme uğrunda gösterdikleri çabaları hiç önemsenmeyerek, insanların hayat çizgileri standartlaştırılmış,”²⁴⁶ tek düze halinde devam eden ilişkiler yumağına dönüştürülmüş. Çünkü insanları kendine getirmek, onlara önemli olduklarını hissettirmek daha pahalıya mal olacaktı. Mesela malın üretim değeri ile bireyin kâr ve zarar oranı, enflasyon değeri, maddi ve manevi değerlerin yeri belirlenecek birey en azından ürettiğinin farkında olabilecekti.

İnsanlar, toplumun kural ve normlarına maddi olarak boyun eğmek, kabullenmek zorunda bırakılmışlardır ve onların tek kaçış noktası olan ve bir nevi hayatın bu

²⁴⁴ Nuyan, “Eisenstein ve Tarkovsky’de Sinema Sanatı ve Felsefe”, s.71.

²⁴⁵ Nuyan, “Eisenstein ve Tarkovsky’de Sinema Sanatı ve Felsefe”, s.71.

²⁴⁶ Nuyan, “Eisenstein ve Tarkovsky’de Sinema Sanatı ve Felsefe”, s.71.

monotonluğundan insanı kurtaran tek şey sinema olmuştur. Tarkovsky, “neden sinemaya gideriz, sinema insanları neden çeker, neden insanlar karanlık bir salonda oturup bir perdeye yansıtılmış gölgelerin oyununu saatler boyu izlerler,”²⁴⁷ gibi sorularını sorarken aynı zamanda bu sorunların cevabı olarak da günlük yaşamın bir kaçış noktası olarak görüldüğünü, insanların dertlerinden uzaklaşmak, eğlenmek için tercih ettiklerini belirtmiştir. Tabi bunun dışında bize bizi de gösteren, bizden bir şeyler yansıtan, bizim yerimize de düşünen eserler de yok değildir.

Sinema sanatı insanlığı oyalamak için bir tür özel uyuşturucu, halkın afyonu olarak görülür. Bununla birlikte “dünyanın her yerinde, sinemayı ve televizyonu kendi amaçları için sömüren eğlence şirketleri bu yüzden vardır.”²⁴⁸ Halkı sömürmek için kullanılan araçlar ve sanatsal argümanlar, manevi duyguların manipüle olarak kullanılması yaygındır. Aynı şekilde insanlar dini de bir kaçış yolu olarak görmüşlerdir. “Din; Marx’a göre “kalpsiz bir dünyanın kalbi”, olup günlük gerçekliklerden kaçıp sığınılan bir limandır. Bu cümlede görüldüğü gibi Marx dini eleştirmiştir. Marx’ın diğer bir eleştirisi ise “din halkın afyonudur” cümlesidir. Marx’a göre din egemen sınıfların sahip olduğu güce ve çıkarlara itaat etmektedir.”²⁴⁹ Din bu dünyadaki gerçekleri örten, toplumu avutan bir durumdadır ve din toplumsal eşitsizliği görmezden gelen, normal karşılayan araç olup, toplumun bütün gücünü elinde tutan varlıklı ve güç sahibi olan kesimi normal ve masum gösteren bir yanılmaca olmuştur. Fakat sinema sadece bir uyuşturucu değil bir ayaklanmadır, çünkü dinden farklıdır, bir kaçış değildir. Orda görmek istediklerimiz mevcuttur ve her şey tüm açıklığıyla ele alınır. Fakat Tarkovsky’e göre, sinema insanların dünyayı sahiplenme ihtiyacıyla ilgilidir. O, insanların *yitirilmiş, kaçırılmış ya da henüz erişilememiş zaman yüzünden* sinemaya gittiklerini düşünür.²⁵⁰ Sinema sanatı, diğer sanat türlerinden farklı olarak yaşam deneyimi sağlar, sadece bir eğlence aracı değildir.

Sinema, insanları sınırları olmayan, bütün insanlarla kaynaşabileceği, yitirdiği zamanı arama hissi veren, manevi boşluğu doldurmaya yarayan bir alanda gerçekleşir. “Tarkovsky, sinema sanatının, genel olarak sanatın amacını gerçekleştirmedi, yani insanın varoluşunun anlamlandırılması ve etik ideallerin ifade edilmesi bakımından

²⁴⁷ Nuyan, “Eisenstein ve Tarkovsky’de Sinema Sanatı ve Felsefe”, s.72.

²⁴⁸ Nuyan, “Eisenstein ve Tarkovsky’de Sinema Sanatı ve Felsefe”, s.72.

²⁴⁹ Nuyan, “Eisenstein ve Tarkovsky’de Sinema Sanatı ve Felsefe”, s.72.

²⁵⁰ Nuyan, “Eisenstein ve Tarkovsky’de Sinema Sanatı ve Felsefe”, s.72.

olanaklarının çok zengin olduğunu ve bu olanaklardan yeteri kadar yararlanılmadığını düşünmektedir.”²⁵¹ Sinemanın bu kadar şey vadetmesinin karşısında karşılığını alamadığını düşünmüştür. İdeal filmlerin ise yaşama dair gerçekliklerin yeniden yaratılmasında bulmuştur. “Tarkovsky, sinemada kendisini çeken şeyin, alışılmamış şiirsel bağlantılar”²⁵² “(poetic links), şiirselliğin mantığıdır (logic of poetry), Tarkovsky, “şiirsel mantık”ı sinemanın olanaklarının geliştirilmesi bakımından vazgeçilmez bulmaktadır.”²⁵³

*“Ona göre filmsel malzemenin sentezini yapmanın yolu, insan düşüncesinin mantığını sergilemektir. Bu durumda olayların sırasını ve her şeyi bir bütünlük içinde bir araya getiren kurguyu da bu mantık belirler. Şiirsel mantık, hem düşünce geliştirmenin yasalarına hem de genel olarak yaşamın yasalarına klasik dramaturjinin mantığından daha yakındır. Şiirsel bağlantılar, olağanüstü duygusal bir ortam yaratarak seyirciyi harekete geçirir.”*²⁵⁴

İnsanın varoluşsal anlam arayışında filmlerinde sorgulama yoluna gitmesi, insan yaşamına yardım olabilecek deneyim ve zenginlik katmak için uğraşmıştır. “Bu deneyim birikimleriyle onların daha iyi insanlar olmalarına yardım edeceğine inanır. Zaman zaman bu filmler insanları mutsuz etse bile amacının, filmleriyle insanları mutsuz etmek ya da karamsarlığa sürüklemek olmadığını”²⁵⁵ belirtir. Sanatın amacının insan ruhunun derinlerine tesir ederek iyi karşısında insanı savunmasız bırakmaktır. Bu insanların ruhlarını en iyi düzeye taşıyarak insanın iyi huylu ve erdemli olmasını sağlamaktır.

Şiirsel mantığı sanat için daha uygun bulduğundan, Tarkovsky’nin *Andrei Roublev* filmi için bölümler arasında mantıksal açıdan bir bağlantı olmadığını fakat fikirsel açıdan içsel olarak bağlı olduğunu belirtir. Bu filmi oluştururken, kuralcı, mantıksal ve biçimsel şemalardan kaçınmasının nedeni hayatın anlamsal yoğunluğunu kısırlaştırmasıdır. Film izleyen her bireyin evrensel boyutta bir heyecana sahip olması gerektiğini ve sanat eserindeki yeni görüntülerdeki farklılığa rağmen izleyicide aynı duyguyu hissettirmelidir. Tarkovsky için izleyici filmi izlerken artistik imajın peşine düşerse eğer bu durum düz mantığa yani zihinsel bir yapıdan başka bir şey olmayıp,

²⁵¹ Nuyan, “Eisenstein ve Tarkovsky’de Sinema Sanatı ve Felsefe”, s.76.

²⁵² Nuyan, *Kısa Bir Sinema Felsefesi Tarihçesi*: R. Arnheim, S. Eisenstein, A. Tarkovsky, s.138.

²⁵³ Nuyan, “Eisenstein ve Tarkovsky’de Sinema Sanatı ve Felsefe”, s.76.

²⁵⁴ Nuyan, *Kısa Bir Sinema Felsefesi Tarihçesi*: R. Arnheim, S. Eisenstein, A. Tarkovsky, s.138-139.

²⁵⁵ Nuyan, “Eisenstein ve Tarkovsky’de Sinema Sanatı ve Felsefe”, s.77.

seyircinin izlediği filmi bir gezgin gibi sadece izlemesi gerektiği görüşündedir, çünkü ona göre görsellik zihinsel bir etkinlikten daha etkili olmaktadır.²⁵⁶

Tarkovsky'e göre filmler bireyi yaşamsal faaliyetlere bağlarken şiirsel bağlarla oluşturulan ortamlardan yararlanır ve bu burada yazarın katı kuralları ile dayatılan argümanlar mevcut değildir. Ona göre, seyirci ve yönetmen varoluşun şiirsel yapı özelliklerini algıladığı zaman ve gözlem sayesinde gerçekliğe ulaşabilir. Gözlem için en iyi örnek olarak ise eski Japon şiirine ait bir geleneksel tür olan *Haiku*'yu verir. *Haiku*'lar onun için hayatın içinden yapılan en saf gözlemler olarak görür ve film Tarkovsky için dolaysız gözlemlerden oluşur ve bu gözlemler sinema bağlamında bize filmsel görüntüler olarak yansır. Filmsel görüntüler ise fenomenlerdir ve bunlar zamanın içine sızan görsel gözlemlerle yaşamsal olguların gözlemlenmesiyle açığa çıkar. Bu gözlemler seçim yaparlar ve sinema sanatı da istediğini seçimler yaparak işleyen bir yapıya sahiptir. Film şeridinde önemli olanların kaydedilmesi ve zamanın doğallığının bozulmaması gerektiğini, sadece eklenilmek kaydedilecek filmsel şeritlerin yer alabileceğini belirtmiştir. Filmsel görüntülerin zamansal bir boyuta ulaşması için zamanında filmin içinde yer bulması gerekmektedir. Zaman argümanı sinema sanatı için asıl malzemedir, çünkü bu sayede filmsel şiir ortaya konulabilmektedir.²⁵⁷ "Tarkovsky'de *şiirsel bağlantılar* ve *şiirsel sinema* kavramları birbiriyle karıştırılmamalıdır. Şiirsel sinema, *şiirsel bağlantıların* kurulmasıyla yapılmamaktadır. Tam tersine bu bağlantılar kurulmadığı için, Tarkovsky, *ayağa düşmüş şiirsel sinemayı* eleştirir."²⁵⁸ Şiirsel sinema asıl hayattan uzaklaşsa da kendine özgü yapısı olan bir bütünlüğe sahip olan bir yapıdadır ve bu yaklaşımı sinemadan uzaklaşma olarak görür ve onun için bir ideal film, yaşanmış olanın yeniden yaratımıdır. İdeal filmde gerçekliğin aynısı yaratılama ve bu filmler belgesel niteliğinde değildir. Sinemayı yaşamsal gerçekliklerin sunumu için bir form olarak görmüş olmasının nedeni yaşamsal güzelliklerin ancak sinema sayesinde hissedilebileceği ve bizim bunları gerçek yaşamda elde edemeyeceğimiz gerçeğidir.²⁵⁹

²⁵⁶ Nuyan, *Sinema Felsefesine Giriş*, s.81-82.

²⁵⁷ Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman*, Füsun Ant (çev.), s.22-79.

²⁵⁸ Nuyan, *Sinema Felsefesine Giriş*, s.83-84.

²⁵⁹ Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman*, Füsun Ant (çev.), s.84.

3.9.3. Tarkovsy İçin Zaman Algısı

“Tarkovsky için film sanatı, Auguste Lumiere’in *Tren Geliyor* adlı filmiyle başlar.”²⁶⁰ Önce beyaz bir perde ve yeni icat edilen makinanın sunumu vardır, aynı zamanda yeni icat karşısında halkın tepkisi bulunmaktadır. Halk beyaz perdeye yansıyan görüntünün gerçek yaşamın kendisi sanmıştır, oysa gerçeğin filme yansması ve halkın olaya tepkisi test edilmiştir. Bütün bunlar sinema sanatının gerçeklik boyutunu gözler önüne sermektedir. Her ne kadar o anki görsel şölen “heyecan uyandıran şey, yeni icat edilen kamera, film şeridi ve gösterim aygıtının denenmesi”²⁶¹ olsa da Tarkovsky için durum çok farklı olup, “teknik bir olay ya da görünür dünyayı yansıtanın yeni bir biçimi değildir.”²⁶² Bir sanatın doğuşudur. İnsan ilk defa zamanı elinde bulundurabilmiştir.

*“Tarkovsky zamanı "ben"imizin varlığına bağlı bir koşul olarak görür. Zaman insanlar için, ortaya çıkmaları (made flesh), kendi kişiliklerinin farkına varmaları için gereklidir. Tarkovsky bununla, yokluğunda hiçbir eylemin yapılamadığı, hiçbir adının atılmadığı düz zamanı kastetmez. Eylem bir sonuçtur. Tarkovsky için önemli olan insanın etik açıdan (moral sense) besleyen temeldir. Bir insan yaşadığı zaman süresince kendini hakikat peşinde koşma yeteneği olan ahlaksal bir varlık olarak kavrama olanağına sahiptir.”*²⁶³

Tarkovsky, zamanı insanın varoluş ve benlik koşulu olarak görmüş, zaman olmadan bir şeyler yapmanın olanaksızlığına dikkatleri çeker. Zamanı insana verilen acı ve tatlı yanları olan bir durum olarak görür ve insanın yaşamı boyunca hakikatin peşinde koşma yeteneği olan bir varlık olarak görmesini sağlayan yine zamandır. Zamanın içindeki “yaşam ise kendi insani varoluş amacına uygun bir ruh geliştirmesi için insana tanınmış bir süreden başka bir şey değildir ve insan bu gelişimi gerçekleştirmek zorunda”²⁶⁴ bırakılmıştır. Zaman insanı içine hapseden, sorumluluklarını açığa çıkaran bir yapıdadır. Eğer kişilerin hayatlarına hapsolmalarını ve birbirleriyle olan ilişkileri, özellikleri üzerinde kendilerinin ve kendileri dışındaki bireylerin var olan zaman içindeki durumlarına sessiz kalmak istemiyorlarsa o halde öncelikle kendilerini tanımalı ve daha sonra ise sinemanın karakterlerini tanımalılardır. Bizimde yapmak istediğimiz aslında burada yer alıyor, karakterler ve düşüncelerinin sinemaya yansması, sinemada yer bulmasıdır.

²⁶⁰ Nuyan, “Eisenstein ve Tarkovsky’de Sinema Sanatı ve Felsefe”, s.84.

²⁶¹ Nuyan, “Eisenstein ve Tarkovsky’de Sinema Sanatı ve Felsefe”, s.84.

²⁶² Nuyan, “Eisenstein ve Tarkovsky’de Sinema Sanatı ve Felsefe”, s.84.

²⁶³ Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman*, Füsün Ant (çev.), s.92

²⁶⁴ Nuyan, “Eisenstein ve Tarkovsky’de Sinema Sanatı ve Felsefe”, s.85.

Japonların zaman olgusunu sahiplenmeleri Tarkovsky'nin dikkatini çekmiştir. Çünkü Japonlar için her türlü malzeme sanat için zamanda yer alır. Örneğin; Sovyet gazeteci Ovçinnikov'un Japonya anılarına baktığımızda onların her şeyden etkilendiğini belirtir. Onlar yaş almış ağacın koyu rengi ve ona dokunurken süzülen bir elin hissinden bile etkilenmektedirler. Yaşlanmanın izi onlar için bir pas yani *sabadır*. Bu *saba* zamanda mühürlenmiş büyüğü ve eskiye ait bir mühür olup, zamanın *patinasıdır*. Tarkovsky onlar için bu durumu bir saba ülküsü olmasıyla sinematografik bir ülkü olduğunu ve sinemanın bir aracı olduğunu düşünür.²⁶⁵

3.9.4. Tarkovsky Filmleri

Tarkovsky, filmlerinde varoluşsal amacı sorgulatır ve eserlerindeki amacı bireyin yaşamında ona yardımcı olabilecek deneyim ve imkânlar sunabilmek ve seyircinin daha iyi insan olmasını sağlamaktır. Bireyin ruhunun derinliklerine inmeye çalışırken işlediği konularda filmlerinde karamsarlığa sürüklenme ve mutsuz etme amacıyla olmayıp iyiye yönlendirmektedir. Bir nevi insan ruhunu iyi olana çıkarsız bir şekilde yönlendirerek iyi olmalarını sağlamaktır. Filmleri felsefi akımları anlaşılır kılmak, belli kurallar çizmek ve bu yolda onları materyal olarak görmek filme sanata bir nevi anlamsızlık yüklemektir, oysa her film kendi içinde sanatsal ve filmsel bir yapıya sahiptir. Bu yüzden sanatsal birer eser olarak filmleri felsefe açısından ele alacağız.²⁶⁶

Çalışma yöntemlerine baktığımızda Tarkovsky'nin eserlerinde genel olarak *konuşmayı ve sessizliği* kullandığı bağlama görevi değiştiğini görmekteyiz. Örneğin; “*Andrey Rublev ve Offret*’teki Alexander sessizlik yemini ederler.”²⁶⁷ Aleksander, Tanrı ile yaptığı bir antlaşmanın parçası olarak ve bir inanç göstergesi olarak yemin ederken Rublev, ise sessizliği hem kendi günahları hem de dünyadaki diğer günahlara karşı bir protesto olarak kullanır. Bu Tarkovsky'nin dile güvenmediğini, daha net söylemek gerekirse konuşma diline ve rasyonel akla güvenmediğini göstermektedir. İnanç bakımından kullandığı dil ise filmlerinde kullandığı şiirsel dildir, bu sebeple dilin gerçekliğin ötesindeki bir dışavurumunu şiirde kullanmıştır, diyebiliriz. Tarkovsky'nin eserlerinde kullandığı diğer bir öğede sanat ve sanatçı açısından resimlerdir, örneğin *Offret*’teki Leonardo'nun *Adoration of the Magi/Müneccim Kralların Tapınması* tablosu

²⁶⁵ Nuyan, *Sinema Felsefesine Giriş*, s.92.

²⁶⁶ Nuyan, *Sinema Felsefesine Giriş*, s.84-85.

²⁶⁷ Sean Martin, *Andrey Tarkovsky*, İstanbul: Kalkedon Yayıncılık, 2013, s.40.

bunun en güzel örneklerinden biridir. Tarkovsky sinemayı sanatın en yeni formlarından biri olarak görüyor. Eserlerinde tabloları kullanmasının nedeni karakterler veya olaylar üzerinde yorum yapmayı olanaklı kılmaktadır. Bu tablolar onun sahneleri çekme metodunda etkin bir rol oynamaktadır aynı zamanda eserlerinde bir karakteri bir çekim içindeki yerde göstermektedir. Resim sanatını eserlerinde kullanırken mantıksız bir de imkânsız bir şekilde mümkün olmadığı halde iki yerde kullanılıyor. Örneğin Ortaçağ'dan sonra azizlerin yaşamlarını gösterirken çevrelerinde onları tasvir etmek amacıyla resimlerden yararlanmaktadır. Örneğin filmlerinde sık görülen *natürmortlarda* üç tanesini belirtmek gerekirse masanın üstünde duran çay fincanları, tarak ve ayna, bardak ve *teyp momento mori* denilen geçici olduğunu hatırlatan resim yöntemini yansıtır. Tarkovsky'nin eserlerinde değindiği bir diğer konu ise *kıyamet* konusudur, çünkü hayatı boyunca zihinsel olarak kafa yorduğu, onu meşgul eden bir konu olmakla beraber filmlerinin büyük bir kısmında kıyametle yani dünyanın sonu ile ilgilenmiştir. Örneğin; *Stalker*'deki ekolojik dengedeki çöküntü buna büyük bir örnektir. Bu yüzden eserlerinde kendi kendini kurtarma arzusu kişisel bir boyutta ele alınmış olup doğum düşüncesiyle ilişkilendirilmektedir. Bu durumdan dolayı üzerinde durduğu diğer noktalardan biri olarak Dostoyevski'nin *Budalayani İdiot* kitabı ve Rus edebiyatı genelinde *kutsal delilere* oldukça yer verilmiştir. Tarkovsky'nin bir diğer yöntemlerinden biri de *havaya yükselme ve uçmadır*. Bu filme daha fotojenik ve daha filmsel bir hava katmaktadır. Filmlerde yükselme ve havaya yükselme diye tanımlayabileceğimiz tarzda sahneler yatağın üzerinde gerçekleşmiştir. Bunlar zevk, haz ve cinsel aşkı temsil eden metaforlar olarak kullanılır. Örneğin *Solaris*'te Hari ve Kelvin'in kütüphanede yer çekimi olmadığını belirtmek niteliğindeki kütüphanede havada süzülüşleri *doğa ve dört element* argümanında ise eserlerinde doğaya dair birçok şeye yer verir. Tarkovsky için doğa, sırların ve bilgeliğin koruyucusudur. Birey bunun farkında değildir insanların yanlış yola sapmasını doğa halinde gösterirler. Örneğin; *Bölge*'deki verimli topraklara rağmen kirletilmiş ve verimsiz bir toprak olarak nitelendiriliyor, bunun nedeni ise gerçek ve modern doğada ruhsal körelmenin ifade edilmiş biçimidir. *Ateş ve su* ise sinemasında önemli motiflerden biri olarak görülse de *ateş* geleneksel anlama saflaştırılan bir boyutta ele alındığı gibi gerçek anlamda yakıp yıkan, yok eden bir boyuttadır. Bunun yanında *su* ise yıkayıp temizleyen, arındıran bir konumdur. Eserlerinde *hayvanların* iki cins üzerinden ele alındığını ve doğanın

kendisine benzediğini görmekteyiz. Yaygın olarak kullanılan atlar ve köpekler genel olarak *Andrey Rublev*'de ulaşım aracı olarak kullanılmalarının yanında doğal bir rahatlığın olduğu, ego ve zekâ yarışının olmadığı, insanlar gibi meyve tüketen atların filmin kadrajına takıldığını söyleyebiliriz. Atlar aynı zamanda ölümü ve kıyameti getiren bir yapıdadır. Bunun yanında kıyameti anımsatan atların *Nostalghia* ve *Offret*'te soluk renktedirler. *Stalker*'deki köpeğe baktığımızda sadece bir köpekten ibaret olmadığını rüya ve gerçeklik âlemi arasında geçişlerde yer aldığını görmekteyiz. *Rüyalarda* ise daha çok hissettirmek için daha bulanık ve dağılan görüntü ile kaba bir müzik girişiyse bir film seansı şeklinde verilir. Tarkovsky, rüyaların giriş ve bitişinin yanında kimin içinde yer aldığı aynı şekilde neyin rüya neyin gerçek olduğu çok fazla da belirtmemiştir. Eserlerindeki karakterler kadınlar genel olarak iki kategoride ele alınır. *Anne ve eş* bağlamında aynı kadının farklı portreleriyle film ilerler. Güçlü olan taraf hep erkek olmuş ve kadın bu erkeğe bağlı bir konumda olmuştur. Tarkovsky'nin kadınlarla olan probleminin filmlerine de yansıdığını fakat bir kadın düşmanı olmadığını söyleyebiliriz ve kadınların politik açıdan kendilerini feda etme anlayışlarının altında koşulsuz sevgiyi görmüştür. Tarkovsky'nin *ev görüntüleri* genel olarak taşradan bir kır evi olmuştur. Genel olarak *Nostalghia* ve *Zerkalo*'da eve dönme umudu hâkimken *Offret* ve *Solaris*'de yaşanan ailevi problem evden kaçışı mümkün kılmıştır. Film içerisinde odalar sürekli olarak farklı bir evmiş izlenimi vermektedir, çünkü odaların birbirine göre konumları değişmektedir. Ev ile ilişkilendirilen dantel, süt ve cam motiflerini filme canlılık katmanın yanında çekici bulduğu için ele aldığını, her zaman masanın üzerinde kullandığı kitapların ise sanata dair eserler olduğunu söyleyebiliriz. Biçim açısından eserlerindeki yöntemlerine baktığımızda *kamerayı* kullanma yönteminde farklılıklar gözlemlenmektedir, çünkü o klasik yollardan ziyade daha çok *plan sekanslar* kullandı. Bu yöntemde kamera hareketlerinin kısıtlı bir kısmını ve daha uzun bir şekilde artan kısımlarını kullanarak ilerledi. Bu yöntemi ise *Solaris*, *Andrey Rublev* ve *Zerkalo*'da kullanmıştır. Örneğin *Stalker*'de yatay hareketler (panlar) yerini zumlara bırakmıştır. Karakterler filmde bir meşguliyet içindeyken kamera onları izler ve filmleri gitgide felsefi ve doğaüstü bir boyuta ulaştığından kamera hareketlerini de artık daha bir düzenli ve dikkatin kareografik bir biçiminde inşa eder. Diğer bir biçimsel yöntemin ise *renk* olduğunu söyleyebiliriz. Eserlerinde kullandığı renkler dış dünyadan bağımsız bir şekilde oluşturulmuştur. Ona göre

doğadaki gerçek renkleri ekrana yansıtırsak dikkat dağınıklığına neden olduğunu ve renkliliğin bir dergi albenisi oluşturduğundan renkli fotoğrafların anlamla savaştığını belirtmiş. Bu durumu ressamların resim yapma tekniğine benzetmiştir. Tarkovsky'e göre sinema eseri filmi işlerken kendine uygun renkleri seçmelidir ve ona göre siyah - beyaz renkleri gerçeği çok fazla yansıtmadığı halde daha dürüstçe bulunmuşlardır. Örneğin; *Rublev*'in ölümünden sonrası, bitiş kısmı olduğu gerekçesiyle renkli resimlere ressamın yaptığı değişimle geçtiğini göstermektedir. Daha sonraları ise filmlerinde sırasıyla renkli ve tek renkli sekansları kullanarak spektrumların yarattığı etkiyi yumuşatmaya çalışır. Tarkovsky, tıpkı resimde olduğu gibi seste de gerçekliğin peşine düşmüş ve seslerde derinlik arama yoluna gitmiştir. Buradaki amaç seyirciyi filme çekmek, yaşamsal bir etki bırakmak ve filmden sonra bile izleyicinin yaşamı üzerinde etkili olmaktır.²⁶⁸

Ele alınan konu bağlamında Tarkovsky'nin belli başlı filmlerini detaylı olarak incelemek ve değerlendirmek konuya açıklık getirmesi bakımından önemlidir.

İvan'ın Çocukluğu (1962): Filmde, İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazi güçleri tarafından köyün harap edilmesi sonucu esir düşen 12 yaşındaki İvan'ın kamptan kaçarken başından geçenler anlatılmaktadır. Sovyet ordusundaki askerler onu koruma altına alırlar fakat İvan'ın niyeti savaşı oyuna dökmektir ve o yaşta düşman hatlarına sızarak casusluk yapar. Filme baktığımız zaman savaşın aslında kanlı yüzünden ziyade savaşın diyaloglarla anlatılarak sözcüklerle, görsel efekt ve duygularla hissedildiğini söylemek mümkündür. Filmde duvarda şöyle bir yazı görülüyor. *Hiçbirimiz 19 yaşından büyük değil. Bir saat içinde kurşuna dizileceğiz. İntikamımızı alın.* Bu aslında İvan'ın da içindeki intikamın yazınsal tarifidir. Mutluluğun her koşulda hissedilecek bir şey olduğunu bize anlatan bir yapıdadır. Örneğin onca yıkıma rağmen İvan'ın annesiyle kuyu başındaki diyalogu olan; *kuyunun içinden iyi bakarsan yıldızları görebilirsin,* sözleri mutluluğun birazda elde olanla yetinilebilecek bir şey olduğunu gösteriyor. Savaş sahneleri gösterilmediği gibi birey üzerindeki etkileri de düşsel yapıda sunuluyor. Aynı zamanda düşünde göğe doğru yükselerek bir yolculuk yapan İvan'ın bulunduğu durum tasavvuftaki ölüm temasına benzetilmiştir. Bu durum Tarkovsky'nin neredeyse bütün filmlerinde görülmüştür. Diğer karakterlerden Masha, Kholin, Galtsev arasında geçen aşk üçgeni savaşın etkisiyle daha karmaşık bir hâle dönüşmüştür. Filmde savaşın

²⁶⁸ Martin, a.g.e., s.41-45.

sesleri ve ortalığa yayılan gürültüyle bu sessizlik bozulur. Her ne kadar intikam peşinde olsa da filmin sonunda İvan'ın insancıl bir tavra büründüğü ve filmde genel olarak insancıl davranışların görüldüğünü söyleyebiliriz. Filmin sonunda çocukluğu cephelerde geçen İvan'ın darağacındaki son görüntüsüyle film sona erer. “Filmindeki insan; iç dünyası, duyguları, bağlılıkları, eksik ve hataları ile doğrudan salt bir insan tiplemesidir. İnsanın toplumsal ve ahlaki sorumluluklarına vurgu yapılmadan önce filmin ana temasında ilk olarak tartışılan, insanın bizzat kendisidir.”²⁶⁹ Filmde kalıplaşan yargı ve görüşlerin önüne geçen, varolma uğruna verilen mücadelenin savaşa birlikte daha da zorlandığı bir durum gözler önüne serilmeye çalışılmıştır.

Andrei Rublev (1966): Tarkovsky'nin uzun metrajlı ikinci filmidir, Moskova'da yayımlanır, Fransız şirketine satılan eser siyasi bir yapıya sahip olduğu gerekçesiyle yayımında engel oluşturulmaya çalışılsa da başarılı olunamamıştır. Filmin yasallığı üzerine hiçbir görüş belirtmeyen Tarkovsky, eserinin yalnızca belirtilen değişikliklere göre oluşturulmadığını belirtmiştir. Filmin içeriğine baktığımızda sanatçı-sanat-toplumsal kargaşa üçgenini birlikte ele aldığını görebiliriz. Eserdeki asıl sorun aslında siyasetle ilgili olmayıp, her kesimin kendine göre farklı olarak oluşturdukları gerekçeler etkilidir. Bir kesime göre dinsel, kimi için tarihsel bilginin saptırılmış olması, bazısı için ise şiddetin aşırılığıdır. Film daha sonra yasaklardan kurtulup tekrar gösterime girer ve yine eleştirilir. Filmin tarihsel bir yapıda olması Sovyet aydınlar tarafından ele alınır.²⁷⁰ Tarkovsky ise bu konu hakkında şöyle bir açıklamada bulunur; “Böyle bir ölçüt kullanıldığında yalnız Hamlet'in değil Jül Sezar'ın da tiyatro tarihinden atılması gerekeceği şeklinde olur. Eğer şimdiye ilişkin değilse, tarihsel filmin benim gözümde bir anlamı yoktur, diyen Tarkovsky filmde, hakkında çok az şey bilinen Rublev'e ilişkin genel yargılara da karşı çıkar. Tarkovsky, *ikon* sanatını Rublev üzerinde de işleyen çağdışı resamlara da karşıdır. “Çizgileri boş verin, acemi perspektif denemelerini de. Siz asıl renklere bakın! İkona demek renk demektir, çünkü. Renk ve ışık.”²⁷¹ Buradaki zevk bize *Tarkovsky Mavis*'ni verir. Ne de olsa çokbilmişçe davranan çırac Foma her şeyi bildiğini söyler. Şöyle der; “Olsun, ben maviyi herkesten daha iyi

²⁶⁹ Bâbek Ahmedî, **Kayıp Umudun İzinde Andrey Tarkovski Sineması**, Faysal Soysal ve Veysel Bastı (çev.), İstanbul: Küre Yayınları, 2016, s.28.

²⁷⁰ Serdar Öztürk ve Hüseyin Ölmez, **...Ve Sinema**, İstanbul: Hil Yayınları, 1987, s.21.

²⁷¹ Öztürk ve Ölmez, **a.g.e.**, s.44.

görüyorum.”²⁷² Böylesine bilmişçe bir tavrı karşısında Rublev çırağına onun artık her şeyi bildiğini ve ona artık hiçbir şey öğretemeyeceğini söyler. *Cehl-i mürekkebi* yutmuş olan Foma, artık bilmediğinin bile farkında değildir, gaflet uykusundadır, kendi kendisinden bile habersizdir. Ona bir şey öğretmek imkânsız olmuştur. Ona bir şey öğretilmeyeceği gibi hiçbir şey öğrenmeyi de kabul etmeyen bir konumdadır. Tarkovsky'nin bu eseri *opus magnumu* yani sanata dair ve sanatın ihtiyaç duyacağı bir şaheserdir. Eserlerindeki gelişim ufkundaki oranı ilerilere ve daha yükseğe doğru değil daha derine inen daha diplerde bir ağacın tohumunun toprakta filizlenerek yeryüzüne meyve vermesi gibidir onun duygu ve düşünceleri, gizli kalmış içgüdüleri orda saklıdır. Sanat eseri bireye birey olduğunu hatırlatmak için temel bir gereçtir, bu durum filmler içinde geçerli bir durumdur.²⁷³

Tarkovsky, Rublev için zorlu bir döneme rağmen umut aşıl原因 bir eser olduğunu belirtmiştir. Rublev'i işleminin nedeni olarak herkesten daha farklı olması, gördüğü ve karşılaştığı durumlara karşı duyarsız kalmaması, olağanüstü bir duyarlılığa sahip olmasıdır. Bütün bunların yanında sanatçının toplumun temsili olması en önemli gerekçelerden biri olmuştur.²⁷⁴ Tarkovsky'nin sadece teknik açıdan değil aynı zamanda Rublev için yaptıkları ermiş tabiri de onu çağdışı ressamlardan soğutur. Onlar için Rublev'in acı-iyilik-insanlık açısından da mavi gözlü-sarı saçlı acı çeken bir keşiş olması bunun durum için diğer nedenlerden olmuştur.²⁷⁵

Rublev bir *ikon* üreticisidir, ikonların kütleleşmesiyle insanların onlara yabancılaşması sonu ikonlara yeniden hayat vermiştir. Tarkovsky, Rublev'i evrensel bir birey kalıbına almıştır, sebebi ise onun kendi zamanının dışında tüm zamanlara hitap etmesi, tüm insanlar için umut-sevgi-inanç arayışında olmasıdır.²⁷⁶ Tarkovsky için bu ikonlar aslında her tarafı kaplamışken inkâr edilmeleri Rublev'in tam tersi derinlikli bir yapıya sahip olduğunu, karanlık yönünün yanında inatçı ve ateşli bir yapıya sahiptir. Filmdeki anlatılan konu ve yaşanan olayların yanında Rublev gerçekten de sanki özel bir güçle korunmuş, diğer bütün etrafında dönen olaylardan soyutlanmış, sanki hiçbir

²⁷² Dücane Cündioğlu, **Sinema ve Felsefe**, İstanbul: Kapı Yayınları, 2015, s. 45.

²⁷³ Cündioğlu, **a.g.e.**, s.45-46.

²⁷⁴ Andrey Tarkovsky, **Şiirsel Sinema**, John Gianvito (derl.), Ebru Kılıç (çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006, s.10-13.

²⁷⁵ Öztürk ve Sönmez, **a.g.e.**, s.21.

²⁷⁶ Tarkovski, Andrey, “Şiirsel Sinema”, John Gianvito (derl.), Ebru Kılıç (çev.), **SineFilozofi Dergisi**, Cilt 2, Sayı 3, 2017, s.172.

şey onu etkilemiyor hissi vermektedir. Bu eser aynı zamanda Tarkovsky'nin hayatıyla da özdeşleştirilecek boyuttadır, çünkü Sovyet yönetimi karşısında kendisi dışındaki bütün çağdaşları, arkadaşları ve yönetmenlerin aldığı cezaların yanında Tarkovsky'nin bunların dışında kalıp sadece eleştirilerin hedefi olması bunu açıkça ortaya koymaktadır. Örnek verecek olursak o dönem Sergo Paradjanov tarafından yönetilen *Narların Rengi* filmi ve Tarkovsky, *Andrei Rublev*'de bu konu hakkında görüşlerinin sunmanın yanında eser üzerinden sanatçı-toplum ilişkisinin de ele almayı ihmal etmemiştir. *Andrei Rublev*'in sonu da *Hamlet*'in sonu gibi kuşkulu, iyimserlikle örtülüdür ve bir çan ustasının oğlunu kendine örnek alır. Çevresindeki olumsuzluklar ve şiddete rağmen konuşmayı-yaratmayı-ikon üretmeyi bırakmışken ondört-onbeş yaşlarındaki bu çocuk sayesinde yeniden yaratma edimine doğru yol almış olur. Bu çocuk ise; baskı ve yağmalamalar sürecinde tüm halkı katleden beyin adamlarının kendisini öldürmemeleri için çan ustası babasından çok iyi bir eğitim aldığını ve iyi çanlar üretebileceğini söyleyerek onları buna inandırmaya çalışır. Daha sonra ürettiği bir çan tüm halk tarafından beğeniyle izlenirken çocuk tüm bunlardan uzak bir köşede ağlamaktadır. Sebebini Rublev sorduğu zaman açıklar ve aslında yalan söylemiştir, çünkü babası çan üretimi konusunda ona hiçbir bilgi ve beceri paylaşımında bulunmamıştır. Tüm bu durumlara rağmen yaşama dair umutla beslenmiş olan Rublev çocuğa çan yaparak kendisinin ise kilise duvarlarını ikonlarla süsleyerek birlikte yaşamlarını sürdürebileceklerini, artık birlikte çalışacaklarını söyler. Bu sahneden sonra film siyah-beyaz görüntüsünden sıyrılarak renkli fona döner ve kilise duvarlarında ikonlar çizen Rublev belirir. O sırada yağmur damlaları ikonları ıslatarak geçer ve bozulmadan kalan resimlerin bu tavrı sanatın zamana sürekli olarak direneceğini gözler önüne sermiştir.²⁷⁷ Andrey Rublev'in sanatı, Rus Rönesansı'nın zirve noktasını temsil ediyor. Kültürel bir bütünlüğü içinde barındıran Rublev'in sanatı da hayatı da bize zengin malzemeler sunmuştur.²⁷⁸ Bu eserinde filme ait bir kısım epizodlar/parçalar alınarak Tarkovsky natüralist bir eser olarak gösterilse de Tarkovsky kendisini halkı eğlendirmek için sanat üretimini gerçekleştiren bir yönetmen olarak görmemiştir. Halkı bilinçlendirmeyi varlık sebebimiz nedeniyle gerekli gören bir sanatçı olmuştur.²⁷⁹

²⁷⁷ Öztürk ve Sönmez, **a.g.e.**, s.22-23.

²⁷⁸ Tarkovsky, **Şiirsel Sinema**, s. 14.

²⁷⁹ Andrei Tarkovsky, **Mühürlenmiş Zaman**, Mazlum Beyhan (çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı, 2017, s.194-195.

Solaris (1972): Tarkovsky'nin üçüncü uzun metrajlı filmi olup, eleştirmen kesim gibi kendi yönetmeni tarafından da pek kabul görmeyen bir filmidir. Stanislaw Lem'in romanından uyarlanmıştır. Bilim-kurgu odaklı olması gerekçesiyle Lem senaryo açısından geri çekilse de Tarkovsky, eser açısından bilimsel-düşünümsel açıdan olaya yaklaşır. Tarkovsky filminde evcil ve insancıl yanı vurgulamıştır.²⁸⁰

Filmde imana muhtaç insanın öyküsü ele alınır, film, teknoloji ve ilerlemenin yanında maneviyata yön bulamama korkusunu içinde barındırır. Tarkovsky, *Solaris* 'te uzaya fırlatılan insanların farkında olmadan daha fazla bilgi elde etmelerini konu alır. Çünkü bitmek bilmeyen bilme arzusu bazen olumsuz sonuçlar doğurabilmektedir. Asıl hakikati bilemediğimiz için daha fazlasını elde etme isteği bir yerden sonra bireyi acıya ve ümitsizliğe sürükler.²⁸¹ “*Solaris* uzay istasyonunu dolduran *yanılsamaya dayalı* karakterler, uzay istasyonunun modern dünyasına geçmişten gelmiş olmaları bakımından alegoridir. Tarihselci-rüyamsı nitelikleri, onları gerçekliğin kendisinden daha gerçek, gerçeğe daha uygun hale getirir.”²⁸²

Film ekranda kozmonotlardan biri olan kahraman olarak görülen Chris Kelvin'in ev hayatıyla, romanda ise bilim adamlarının uzay mekiğine geçiş yapımlarıyla başlamıştır. İzsürücü, Moskova'da ailesiyle yaşamını sürdürürken görev sebebiyle *Solaris* gezegenine doğru yola çıkar. Bilimsel bir film olmasıyla bilimin etik yanlarına yer verilmiş, bunun yanında Tarkovsky daha çok bireyin geçmişi ve düşlemleriyle olan hesaplaşması üzerinde durmuştur.²⁸³

*“Solaris'teki problem insanın kendi kaderinin sınırları içindeki insan kalabilmek için karşılaştığı güçlüklerle mücadele yolunda inançların ve ahlaki dönüşümün üstesinden gelme problemidir. Yani Tarkovsky'nin buradaki amacı insanın kendi hallerinin sınırları içinde maruz kaldığı her güçlüğe rağmen insan olarak kalabilmek adına verdiği mücadeleyi gösterir.”*²⁸⁴

Solaris adlı eser, bilincin üst basamağına doğru yol alan insanları uzaydaki kaybolmaları, bütün benlikleriyle tek bir amaca odaklanmaları, bulunulan ortamın dışından gelen dayatmalar da bireyin duygu durumları üzerinde yeterince baskın bir rol

²⁸⁰ Nuyan, **Sinema Felsefesine Giriş**, s.86.

²⁸¹ Ahmedi, **a.g.e.**, Faysal Soysal ve Veysel Bastı (çev.), İstanbul: Küre Yayınları, 2016, s.212-225.

²⁸² Thorsten Botz-Bornstein, **Filmler ve Rüyalar Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Karwai**, Cem Soydemir (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2011, s.161.

²⁸³ Öztürk ve Sönmez, **a.g.e.**, s.23.

²⁸⁴ Nuyan, **Sinema Felsefesine Giriş**, s.86.

oynamıştır. Bunun sonucunda sürekli olarak ulaşılamayan gerçeğe karşı yaşanan umutsuzluk ve hayal kırıklıkları birey üzerinde etkili olur. Bu durumda ise bireyin ahlaki norm ve değerleri onu sınırlandıran bir diğer etmendir.²⁸⁵ Bütün bu duygu durumlarının yanında bilim adamları gezegende bireyin zihninden geçenlerin cisim/nesneleşmesi üzerinde durur ve bu durumu üç yaklaşımla ele alır. Bunlar:

a) Sartonus'da, bireyler konuklarının cisimleşmiş haline bilimsel olgu ve çalışmalarla yaklaşırlar.

b) Snaut'da, hesaplaşma eyleminin karşısında çaresi kalınır ve alkol tek çare olarak görülür, bu da bireyin acizliğini ve zayıflığını gösterir.

c) Chris'te ise, bilimin etik boyutundan ziyade bireyler için var olması ve bireylerin de ulaşım üretebileceği bir yapıda olması önemli olmuştur. Chris'in biraz daha duygusal yönü ağır basan bir yaklaşım olduğunu, belki de bireyin zayıf yönünü ele alan, bireyin bireyselliğine duygu yükleyen mekanizmanın asıl sebebi olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü Chris; artık eskisi gibi bir yaşam sürdüremez ve Solaris'teki yaşamında artık daha farklı bir yaşamsal boyuttadır. Eşiyle olan mutsuz ilişkilerinin sonucunda intihar düşüncesinde olan Chris artık burada kimseye verilmeyen ikinci bir şansa sahip olur ve zihnindeki düşüncelerin dışa vurumu filme yansır, acaba nasıl olurduk, daha mutlu ve huzurlu olabilir miydik türünden soruların biçimlenmiş hali görsel efektlerle gözler önüne serilir. Bu konuda Tarkovsky'nin fikri; bireyin evrene tek bir defa gelişi bazı şeylere göz yummasına, katlanmasına, yaşadıklarına ne olursa olsun anlamsal ve edimsel bir tavırla yaklaşmasına olanak sağlamıştır. Fakat burada Chris'e ikinci bir şans tanınması onarım şansı vermektedir. Bu onun bir şeyleri düzeltmesinin değil ona yeni bir imkân sunmanın yoludur, çünkü karşısında yepyeni bir eşle karşı karşıya olması onunda edim ve davranışlarında Hari'ye yani eşine daha anlayışlı ve daha arınmış bir biçimde yaşamasını sağlar. Bu filmde de Tarkovsky Chris üzerinden *öteki – ben* ilişkisine dikkat çeker. Chris yapısı bakımından katı ve sınırları olan bir kişiliktir. Dik kafalı, esnek olmayan, kendine güvene, ilkeleri olduğu gibi kabul eden, bir kişiliğe sahip olmasının yanında; insancıl ve güçlü bir yapıya sahiptir. Tarkovsky, bu eserinde ahlaki boyutun yaşam alanımız ve varoluşumuz açısından önemine de dikkat çekerken aslında ahlaki bir yoksunluk hissinin yanında gerçeğin çok daha farklı bir

²⁸⁵ Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman*, Beyhan (çev.), s.203.

boyutta olduğunu gözler önüne sermiştir.²⁸⁶ Bu durum bize tıpkı uzayın derinliklerine ve nesnenin içine parçalarına dalmak ve incelemek gibidir, çünkü dışardan bakılınca anlaşılmayacak bir durumdur, bakabilmenin ve görebilmenin asıl önemi bu noktada ortaya çıkmaktadır, çünkü üstünkörü bir gidişat sağlam bir yapıya dönüşemez.

Sonuç olarak Solaris'teki bireyler bir hayal kırıklığıyla karşı karşıya kalmaları onlar için çıkış yolu hayalci bir tavırla mümkün kılınır, çünkü bir çıkış yolu olması bireye umut aşıl原因 bir yapıdadır. Birey geçici olarak yaşamını sürdürdüğü bu evrende kalıcı olma isteği duyar ve onu bu evrene bağlayan bağların gerçeklikten yoksun olması daha vahim bir durumdur. Tarkovsky'nin *Solaris*'te üzerinde durduğu nokta bireylerdeki gizli cevheri açığa çıkarma ve yok-oluşa doğru giden bireyin anlamsız hayatının içindeki değerli hazinelerden biri olan *inancın* varlığı apayrı bir görsel ve düşünsel şölendir. Çünkü kendi varoluşuna sahip çıkmak için öncelikle birey kendine ve kendinden olana inanma biçimine sahip olmalıdır. Birey için en değerli varlık ve tek hazinesi kendi varoluşu içindeki inanç mekanizmasının varlığıdır.²⁸⁷

Ayna (1974): Filme adını veren ayna metaforu hemen hemen tüm sanatlar içerisinde kendine yer bulunmaktadır. Bu konuda Laca bireyin doğumundan itibaren hayata bir sıfır geride başladığını ve kendini diğer bireylerden ayırt etme çabasında olduğunu, bu fikri ise kendini aynada gördüğü anda edindiğini söyler. Bu gördüğümüz imge ise kusursuz bir yapıya sahiptir, onu belli kalıplara sığdırarak açıklamak ise eksik kalacaktır. Bizden daha iyi ve bizim dışımızda gerçekleşen bu imgeye *Ayna Evresi* denilmektedir. Christian Metz'in de geliştirdiği bir imge olarak ayna imgesiyle biz imgeler dünyasına giriş yaparız. Sinemada yaptığımız şeyler metafor görevi görür. Metz aslında zihinsel olanın yani bizim dünyamızın sinemasal katmanlarına müdahale etmeden bu metaforu oluşturur. Bize görünen metaforda her şey daha güçlü, daha cesur, daha zeki, daha varlıklı bir konumdadır. Biz bunların farkında olarak kendi karanlık dünyamızda sessizce oturmuş bekliyor bulunuruz. Metz, buna bilerek müdahalede bulunmaz, her şeyi bize bırakır. Bizde hareket etmeden beklerken sinema ekranının bizi yansıtmadan olmak istediğimiz kişiyi göstermesi bakımından daha bir hevesle izleriz. Dayatılan görselde kendimizi görmek istediğimiz gibi gördüğümüz kişinin biz olmasını da isteriz. Örneğin Brad Pitt olmadığımızı biliriz ama olsak da iyi olur diye düşünürüz

²⁸⁶ Öztürk ve Sönmez, **a.g.e.**, s.23-24.

²⁸⁷ Tarkovsky, **Mühürlenmiş Zaman**, Beyhan (çev.), s.203-205.

ve bunu en iyi görüldüğü filmlerden dolayı isteriz, mesela; 1998'deki *Meet Joe Black*'teki Joe Black dışındaki hallerinden biri olmayı tercih ederiz.²⁸⁸Bundan sonra ise aynanın zamansal bir metafor özelliğini içinde barındıran ve sonsuzluğu ifade eden, geçmişi ve geleceği içinde barındırmanın yanını görmek mümkündür.

Ayna filmi; Tarkovsky'nin yaşamından, çevresinden, ailesinden, yaşadığı olaylardan oluşur. Bu film selüloidin üstünde, *zamandan* alınan-eklenen, *zamanın* içinden-dışından oluşan bir özelliğe sahiptir. Tarkovsky'nin dâhil olduğu toplumda toplumsal-gerçekçi bir geleneksel sanat anlayışı hâkimken bu film *anın* dışında ilerleyen, mantığın sınırlarını zorlayan, çekimlerinin sırrının o zamanlarda da çözülemeyen bir boyutta olmuş ve çoğu yönetmen tarafından sorguya tabi tutulmuştur. Bu yaratıcı çekim fikirlerine G. Bataille'ine göre; Laseaux'un Mağarası'nın duvarlarında zamanın dışına taşan bir boyuttur. *Ayna* filminde gerçeklik dört farklı biçimde, atılma tekniğiyle fark edilmeyen bir şekilde gerçekleştirilir. İlk katmanda Tarkovsky'nin şu anı ikincisi anıları ve hatırladıkları, üçüncüsü bir çocuk olarak düşleri ve karabasanları, dördüncüsü ise anlatılan çağlara göre oluşturulan haber filmleridir. Bu katmanlar sinematik yapı içerisinde seyirciyle paylaşılmaz. *Ayna*'nın birden fazla görülmesinin nedeni filmin de karmaşık bir yapıya sahip olması ve *Nostalghia* gibi şiirsel bir düzenin aralıklı olarak ilerlemesinden kaynaklanır. Filmde genel olarak şiirler Tarkovsky'nin babası tarafından yazılıp okunuyor ve anne karakterindeki kadının çoğu zaman farklı stillerle farklı yaş grubunu ve farklı karakterleri canlandırmaktadır. Film ilk olarak kekeme bir çocuğun farklı tedavi yöntemleri uygulayan bir doktor seansıyla başlar ve bu süreci çocuğun atlatmasıyla filme gerçek bir sinemasal giriş yapar. Filmde aynalar bir zamandan diğer zamana geçişte kullanılır ve filmin renginde zamansal akış ve gerçekliğin boyutuna göre farklılık ve canlılık kazanır. Bu yöntem Tarkovsky'nin genel olarak eserlerinde kullandığı bu yöntem sinemasal dilde gerçekliklerin farkını ortaya koymak için başvurduğu bir yöntemdir.²⁸⁹ Filmde kullanılan bu yöntemler aslında birazda duygusal bir yoğunluğun en güzel biçimde ifade edilmiş biçimidir. Örneğin; biz geçmişi hatırlatırken eski ve o an ki duygu durumumuzu anımsatan daha soluk bir renkle hatırlarız. Özellikle hatırlamak istemediğimiz anılar daha gri ve sarı siyah tonların ardında saklanır, oysa mutlu olduğumuz ve sevinçleri paylaştığımız bizim

²⁸⁸ Butler, **a.g.e.**, s.80-81.

²⁸⁹ Öztürk ve Sönmez, **a.g.e.**, s.24-26.

için iyi geçen anıları daha bir canlı renklerle her an bizimle gibi yaşar ve o canlı renkle hatırlar.²⁹⁰

Filmde gösterilen yangın sahnesinin alevleri gündelik hayatta yaşadığımız savaş ve yıkım olaylarını yaşatırcasına berrak bir canlılıkla verilir.

“Yavaş çekimle alevlerin her şeyi yutuşu gösterilir. Bu gündelik, rastlantısal kıyametten, siyah-beyaza dönüşen filmin rengiyle birlikte toplumsal ve tarihsel bir şiddet düzlemine geçilir: Boğa güreşi ve İspanya İç Savaşı. Daha ilerde bir sahnede de İkinci Dünya Savaşı sonrası Kızıl Meydan’daki bir zafer kutlamasından, Hiroşima üstünde ölümcül mantar bulutu oluşturarak patlayan atom bombasına geçilecektir birden.”²⁹¹

Burada artık hayat durma noktasına gelmiş, alışılmışın dışında donuk duygular, iyiliğin–kötülüğün ardında bir boşlukla ilerleyen kaybolan yaşamlar ve insanlığın son bulunduğu, her şeyin resetlendiği bir noktadayız. Filmde ele alınan birçok siyasi olay ve olgu Tarkovsky’nin yaşamından kesitler sunar.

Ayna filmi siyasi anlamda parti tarafından Lenin’in sinema kitleler için bir sanat olması fikri bakımından eleştirilere ve yasaklara maruz kalır. Sovyetler Birliği tarafından film gösterime ve gişe hasılatına, konulan yasaklara göre belli kitlelere ulaşma imkânına sahip olsa da bu ekonomik ve siyasi sebeplerden dolayı sınırlı kalır. Film diğer yönetmen ve Sovyet sinemacılar tarafından da destek görmez, fakat bütün bunlara rağmen Tarkovsky filminin arkasındadır. Onun için böyle durumlarda susmak değil yaratmak ve bunalım değil yepyeni bir umutla ilerlemek sonuca vardırır. Tüm bunlara rağmen her ne kadar anlaşılmaz ve kitlelere hitap etmediği gerekçeleriyle de eleştirilen film Batı dünyasında ilgiyle karşılanmıştır.²⁹²

İzsürücü /Stalker (1979): Tarkovsky'nin baş eseri olan *Stalker* esrarengiz, mistik, ve büyüleyicidir. “Bu film, dünya sinema tarihinde hiç kimsenin kayıtsız kalmadığı ender filmlerden biridir.”²⁹³ Filmin adından da anlaşılacağı üzere İngilizce’den çevrili yapıldığı zaman *sinsice yaklaşmak, kaçak* anlamlarına gelmektedir. Sınırları aşarak yasak bölgeye giren kişinin mesleğiyle ilgili olan bu filmde *Bölge*, bütün arzu ve isteklerin gerçekleşeceği yer olarak görülmektedir. Hayali ve fantastik bir yer olabileceği de göz önünde bulundurulmalıdır ve daha çok üç kahramanın

²⁹⁰ Tarkovsky, **Mühürlenmiş Zaman**, Beyhan (çev.), s.201.

²⁹¹ Öztürk ve Sönmez, **a.g.e.**, s.25.

²⁹² Öztürk ve Sönmez, **a.g.e.**, s.26.

²⁹³ Semih Aslanyürek, **Tarkovski'den Sinema Dersleri (Tarkovski'nin Hayatı ve Eserlerine Dair)**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012, s.156.

karakterlerinden söz etmek için oluşturulmuş bir alandır.²⁹⁴ Bu kahramanlar; İzsürücü, yazar ve bir fizikçidir. Hiçbir şeye inanmayan insanların inançlarını açığa çıkarmak için oluşturulan *Arzular Odası*, hayali de olsa ihtiyaç duyulan bir alan olup, her şeye rağmen bir umudun olduğunun göstergesidir.²⁹⁵ Tarkovsky'e bu alanlar sorulunca *Arzular Odası*'ni da *Bölge*'yi de *İzsürücü*'nün umut aşılacak için mutsuz insanları götürdüğü bir alan olarak nitelendirmiştir.²⁹⁶ *Stalker*'in inanç-iman odaklı bir eser olduğunu söylemek mümkündür. Filmde üç maceracı arzu odalarına gitmeye karar verirler fakat vardıkları zaman içeri girmekten korkarlar, çünkü gerçek arzularının ne olduğu konusunda kararsızdırlar.²⁹⁷

Stalker, sinemadaki derinliğin hissedildiği, seyirciyi harekete geçiren, anlam yoğunluğu sağlayan bir film olmuştur. Sade, sıradan, anlaşılır bir sinema tekniği kullanılmıştır. Film bir laboratuvar hatası yüzünden iki kez çekilmiştir. Tarkovsky bu filminden şöyle bahseder: *Yapmak istediğim her şeyi gerçekleştirebildiğim tek filmidir.* Bu duruma artık Tarkovsky'nin sinema dünyası için pişmiş konuma geldiğini söyleyebiliriz. Salt bir çıkış yakalamak adına bu filmde yol kenarında piknik yapan iki kardeşle giriş yapılır, bu kardeşler Sovyet bilim – kurgu yazarı Arkadi ve Boris Strugatsky'nin hikâyesini işler. Bu hikâye *Bölge* olarak isimlendirilen yerde geçen tuhaf olaylar ve farklı fenomenlerin etkileri, göktaşı veya farklı bir cismin yerküreyi ziyareti üzerine ele alınan bir film olmuştur. Bu nedenlerden dolayı gizemli olayların görüldüğü bölge tahliye edilerek askeri koruma altına alınır, sorumluluğu ve yönetimi seçilecek olan üç görevliye bırakılır.

Filmde karakterler çok iyi bir şekilde ve yaşamdaki anlamı zenginleştirecek şekilde birey açısından insanlığın her katmanını ifade edecek biçimde oluşturulmuştur.²⁹⁸ Film, ismini seçilmiş bir kişi olan ve meteor taşının düştüğü düşünülen ve askerlerce korunan, kimsenin girişine izin verilmeyen sadece İzsürücü'nün bu bölgeye götürülmesiyle başlar. Halk için o meteor taşının yanına gitmek önemlidir, çünkü daha önce orda bulunan bir İzsürücünün dileği kabul görmüş.

²⁹⁴ Andrey Tarkovski, **Zaman Zaman İçinde Günlükler**, Seda Kervanoğlu (çev.), İstanbul: Afa Yayınları, 1994, s.61-62.

²⁹⁵ Tarkovski, **Şiirsel Sinema**, s.173. 291.

²⁹⁶ Tarkovsky, **Şiirsel Sinema**, s.75-211.

²⁹⁷ Slavoj Žižek, **Tarkovskî İçsel Uzamdan Gelen Şey**, Mehmet Öznur (çev.), İstanbul: Encore Yayınları, 2014, s.81.

²⁹⁸ Çüçen, **Varoluş Filozofları**, s.358.

Fakat mutlu olamayıp intihar eden bir İzsürücünün mâlum durumu mevcuttur. Tarkovsky'nin burada dikkat çekmek istediği aslında çağdaş düşünce yapısına sahip bireyin varoluşsal çaba dâhilindeki acizliğini, manevi değerlerin sonuçsuz kalması/çıkmaza sürüklenmesi sinema dilinde ele alma durumudur. Filmin her anı ve her sahnesi anlamsal yoğunluğa sahiptir. Örneğin *Bölge*'ye gönderilen askerlerin o bölgeye ulaşma ve izledikleri yol, istenilen yere varılınca kişisel çıkarların ön plana çıkması, bilimin (İzsürücü'nün zafiyeti olduğu düşünülerek) deneme amaçlı mı bu yolu izlettiği her saniye biraz daha zihinde tartışmalara ve bireyin düşüncelerinde bencilleşmeye yol açmaktadır. Bu eserinde Tarkovsky'nin kişisel yapılar üzerinden *mistik* düşünceye yol açması ve bireyi bu yöne çekmesi kaçınılmaz bir sondur. Bu eserin tarihsel yapısı ve bireysel farklılıklar sebebiyle *Sigmurg ve Kaf Dağı*'na götürülen hüthüt kuşlarıyla aynı olduğunu, bunun dışında sürüklenen, sürüye dâhil olan, çizilen yolun dairesel takibi bize bu kuşları anımsatmıyor değil. Yazar ve fizikçi buldukları *Bölge* üzerinde başkasının hâkim olması konusunda tabanca ve bombayı gizlice ortama getirir. İzsürücü ise dilek taşı hakkına rağmen istifini koruyup halk ve bilim için çabalaması sonucunda sıradaki sahnelerde yerde debelenerek odanın farklı yerlerinde görülmesi sıradan olmadığını gösterir. İki diğer çalışma arkadaşlarının ihanetini eşine anlatışı, her şeye rağmen var olan bir umut söz konusudur. Tarkovsky'nin diğer filmleri gibi bunda da üzerinde durduğu en önemli noktalardan birinin ışık ve su olduğunu söyleyebiliriz.²⁹⁹ Diğer filmlerinde de su-boş havuz, ıstık-mum, ateş, yağmur, şelale bütün bunları birçok eserinde kullandığını görebiliriz. Bütün bunlara sığınma, nesnelere anlamlandırma biçiminin altında sinemanın açısı içinde zamana yer vermektir.

Bütün bunlara ek olarak da 1957'deki *Mayak Nükleer* kazası (bir süre gizli tutulmuş bir olaydır) sonucu boşaltılan çöl benzeri alanın Tarkovsky'yi etkilediği söylenir. Aynı şekilde filmin yayımından 7 yıl sonra yaşanan *Çernobil Faciası*nın ardından terkedilen bir çöl halini alması ayrı bir tesadüftür, o bölgede çalışan halk ise *İzsürücü* filminin de etkisiyle kendilerini *Stalker* çöl alanına dönüşen yeri de *Bölge* olarak adlandırır. Bütün bu benzer olaylar bize birer örnek olarak önlem alınıp tedbirli olunması mı gerektiğini yoksa yaşanan ve yaşanacak olayların tarihin tekrarlarından mı ibaret olduğunu gösterir bilemeyiz, belki de her iki durumda söz

²⁹⁹ Öztürk ve Sönmez, a.g.e., s.26-29.

konusudur. Örneğin; 2020-2022 yılları arasında yaşadığımız tüm dünyanın etkisinde olduğu pandemi süreci tarihin tekrardan ibaret olduğunu insanlığa göstermiştir. Geçmişin dikkate alınarak ilerlenmesi gerektiğini ve bireye aslında önceden bir haber verme özelliğinin yanında her türlü doğa durumuna karşı hazır bulunma durumunu hissettiren türden bir evrende yaşamaktayız.

Filmde sonlara doğru varoluş acılarından kurtulma amacı güderek bir tür arınma ve muhakeme gerçekleşmiştir. En sonda *Bölge*’den umudunu kesmiş olan ve bir yıkıma uğradığını düşüncesi hâkimken engelli çocuk telekinezi yoluyla masanın üstündeki bardakları hareket ettirir ve bu bize belli kalıpların dışında hâlâ bir umudun olduğunu gösterir.³⁰⁰ *Stalker*’de en zor olan durum da bireyin amaç, istek ve dilekleri için hayatlarını dahi tehlikeye atacak cesaretle olup, gittikten sonra bunu yapacak manevi güce sahip olmamaları dehşet verici bir durumdur.³⁰¹ Çünkü bireyi ayakta tutan, onu var eden tüm gerçeklik dini inancı, inancı olmadığı birey yok oluşa sürüklenir. Bu bir Tanrı’ya inanmanın dışında varoluş sebebi doğrultusunda şükran hissedeceği, acizliği karşısında sığınacağı, kendiyle baş başa olabileceği bir inanç biçimi ve ibadet durumu mutlaka her birey için her zaman gerekli olmuştur. Birey doğası gereği bir inanç ve teslimiyet üstüne doğmuştur.

Nostalgia/Bir Delinin Haykırışı (1983):Nostalgia, Tarkovsky’nin doğduğu ve büyüdüğü topraklardan uzak kaldığı dönemde ele aldığı ve kendine yakın hissettiği filmidir. Filmde köklerinden koparılmış, farklı bir yerde yaşamak zorunda bırakılmış, önceki hayatından uzak farklı bir hayatla karşı karşıya kalan bireyin yeni hayatı karşısında nasıl davranacağı ne yapacağı konu edilmiştir.³⁰²

Tarkovsky bu eserinde, kişisel yaşamını dâhil ettiği ve bu bağlamda diğer eserlerinde de ağırlıklı olarak geçen bireyin maddi-manevi çatışmalarına yer verir. Film Cannes festivalinde Dostoyevski’nin *Para* adlı kitabıyla yarışmış ve yaratıcı sinema dalından ödül almıştır. İlk defa bir sinema filminin yönetmenin ruhsal durumunu göz ardı etmediğini görülmüş. Filmdeki asıl yoğunluğun iç monologlar sayesinde ben ve öteki-ben üzerinde durulup filmin ardında gizli olan filmin aslında çekilmeye çalışıldığı dikkat çekmiştir.

³⁰⁰ Nuyan, *Sinema Felsefesine Giriş*, s.360.

³⁰¹ Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman*, Beyhan (çev.), s.203.

³⁰² Tarkovski, *Şiirsel Sinema*, s.172.

Filmde Tarkovsky'nin hayatından esintiler görülüyor. İlk noktadan başlangıca gelme umudu, ilk olana ulaşma amacı vardır. Filmde bireyin kendini başka bir bireye bağlı konumda görmesi yani ben - öteki ilişkisi vardır. Tek bir kimlikte kaynaşma durumu ve sonsuzluğun simgesi olan ayna sembolü, inanç ve bireysel çakışma hâkimdir. Gündüsel davranışlar bireyi bir nevi gerçek hayattan soğutmuştur. Eserin her sahnesinde farklı bir anlam ve önem yatmaktadır. Hiçbir şey kendiliğinden olmaz, her şey planlı ve programlıdır. Tarkovsky sadece bununla kalmamış resim sanatı, su ve ateş gibi simgelerde onun eserlerinde ayrı bir öneme sahiptir. Filmin içinde çalan müzikte ve seste aynılık mevcuttur.³⁰³ Bütün bunların yanı da filmin çekildiği sahnelerdeki hava durumu da film ve Tarkovsky'nin ruh haline hitap edecek boyutta olmasından dolayı şaşılacak bir boyuttur.³⁰⁴

Offret/Kurban (1986): Olay örgüsü genel olarak kahramanın yalnızlık dolu melankolik tavırlarından anlaşılacağı üzere yalnızlık, kanser ve ölümdür.³⁰⁵ Kurban; adak, özveri, anlamlarına geldiği gibi filmde ölümden ziyade ölüm korkusu vardır. Filmin başkahramanı Alexander, kendi dünyasında yaşayan sosyallikten soyutlanmış bir birey olarak filmin sonunda bu korkunun üzerine gitmeye çalışır. Ölüm, Tarkovsky için bir bireyin başka bir birey tarafından algılanma durumunun ortadan kalkması durumudur. Bu sebeple filmlerinde genel olarak zamanı mühürlemeyi, kristalleştirmeyi sağlayarak aslında ölümün önüne geçmeyi denemiştir.³⁰⁶ “Tarkovsky filmin ana fikrini şöyle açıklar: *Kurban, her kuşağın çocukları için yapmaları gereken şeydir. Yani kendilerini kurban etmektir. Tarkovsky de bu son filminde kendini kurban etmiştir.*”³⁰⁷ Kahramanın anti-pastoral bir tavırla evini yakması yaratıcı kişinin yaratıcı toprak ana ile yeniden bir bütün haline alma durumudur. Toprak sevgisi bir olumsuzluk durumu olup birey toprağın istediği gibi davranmak istemektedir. Burada Nietzscheci tavrın hâkimiyetini görebiliriz; hem güç istenci olumlanmıştır hem de aynı olanın bengi dönüşü kabul edilmiştir.³⁰⁸

Offret, daha çok bireyin varoluşu ve maddi yaşam arasındaki ilişki üzerinde durmuştur. Bireyin aslında bir arayış içerisinde olduğunu, acı çekmenin ve

³⁰³ Öztürk ve Sönmez, **a.g.e.**, s.29-32.

³⁰⁴ Tarkovsky, **Mühürlenmiş Zaman**, Beyhan (çev.), s.210.

³⁰⁵ Ahmedî, **a.g.e.**, s.136.

³⁰⁶ Öztürk ve Sönmez, **a.g.e.**, s.35.

³⁰⁷ Aslanyürek, **a.g.e.**, s.172.

³⁰⁸ Botz-Bornstein, **a.g.e.**, s.50.

uyumsuzluğun farkında olarak yaşama direndiğini, düşünsel bütünlüğün oluşumu için bunların farkına varmak ve bireyin kendini kurban olarak adaması gerektiği belirtilmiştir. Fakat varoluşçulardan Camus, Kafka, Bunuel gibi düşünürleri ve 20. yüzyıl aydınlarıyla kıyaslandığında Tarkovsky'nin maddi ve manevi boyutun bütünlüğüne gitmesiyle onlardan farklıdır, çünkü bu şekilde çileciliğe, inanca, umuda vs. varmasıyla aslında çözüme ulaşma çabasındadır. Filmde Alexander ve oğlu birlikte ağaç dikerler ve her şey eğik bir şekilde kameraya yansır, oğlu onun için en değerli varlığıdır ve eve dönerler sonra bu dinginliği raftan perdeye dökülen süt ile perdenin rengini değiştirir. Bir anda kendini nükleer bir savaşın ortasında görür. Farklı nesnelere bir arada yığın gibidir ve düşle gerçek iç-içedir. Evrenin eski haline dönmesi için *büyücü-emekçi* olduğu söylenen *Meryem Ana*'nın önünde secdeye varır. Düşten uyanan Alexander kendini bulma ve tinsel düşünce argümanları içinde kurduğu eski kendi dünyasını yakarken acı çekmektedir, çaresizdir. Son sahnede yapraksız ağacı sulayan oğlu belirir ve en sonda Tarkovsky geleceğe umutla bakabilme adına filme Alexander'ın ağzından şu sözcükleri yazar: *Oğlum Alyoşa'ya, umut ve güvenle.*³⁰⁹ Evrendeki mucizeler bize gelmek için kapalı algılara veya onları almak istemeyişimizin dışında kalan ve daha dinamik bir yapıda ilerleyen inanç ve çabaya gerek duyuyor muyuz? Bütün bunlar hakikatin kendisini oluşturur boyutta, çünkü ağacın ekimi, ve büyüme süreci bir çaba ve doğanın verici gücünün olduğuna olan inanç biçimi hâkimdir. Bu durum bize bir nevi hakikat ve inancın birbiriyle birlikte ilerlediğini gösteriyor.

*“Kurban filmi ile ilgili olarak da kendini kurban etme konusunun kendisine neden bu kadar cazip geldiğini açıklarken Tarkovsky'nin yerine yine insan olma sorunu ile uğraştığını görüyoruz, ister tinsel bir ilke uğruna olsun ister kendini kurtarmak uğruna ya da her iki motiften birden kaynaklanıyor olsun kendisini kurban olarak sunabilen kimse, maddi dünyanın ve onun yasaklarının dışına çıkar her şeyini kurban etmeye hatta kendisini kurban olarak sunmaya hazır kimsenin içinde hareket ettiği mekan bizim ampirik deneyimsiz mekanlarımızın karşı sahnesidir ama bu yüzden daha az gerçek olması gerekmez.”*³¹⁰

³⁰⁹ Öztürk ve Sönmez, **a.g.e.**, s.36-37.

³¹⁰ Nuyan, **Sinema Felsefesine Giriş**, s.88.

SONUÇ

Toplumsal yaşamda her zaman yeniden bir üretim ve tüketim kaçınılmazdır ve bu durum hem zihinsel hem de bedensel olarak da birey üzerinde etkisini göstermektedir. İnsanoğluna tıpatıp benzetilmeye çalışılarak üretilen robotların varlığı bunu destekler niteliktedir Biz insanlar ise her yeni gün kendimizi yeni bir olgunun içinde buluyoruz ve iletişim araçları avucumuzun içinde olmasına rağmen her şeyi takip edecek güçte değiliz. Bazen kendimizi bile göremeyecek boyutta hızlı bir yaşam koşuşturmasında kayboluyoruz. Bu koşuşturmanın içinde soluklanmamızı ve ne olursa olsun değişim ve gelişimini bireye zarar vermeden yaşayan iletişim sayesinde alıyoruz. Bu konuda bir terapist etkisi veren sinema ise bir nevi her anı Tarkovsky'nin filmlerindeki damlalar hızında bize hissettiriyor. Fotoğrafın emeklemesi duyguları her açıdan bize olması gerektiği gibi sunuyor. Belki de kendimizi iyi hissedebildiğimiz tek yer, duyguların yer aldığı, emeğin karşılık gördüğü, insan ruhuna işleyen sahnelerin gerçeklikten fırlayışıdır. Çünkü birey toplumsal yaşamın dayatmalarına ve olumsuzluklarına karşı esir düştüğünün bilincinde olmasına rağmen hiçbir şey yapamamaktadır. Birey bu durumun etkisiyle kendi ürününün gücünden korkar bir hâldedir ve uykusundan uyanması için zaman ve mekân unsurlarının farkına varması gerekir. İçinde bulunduğu konumun özelliklerinin farkında olmayan birey yapabileceklerinin de farkında olmamış demektir. Bu yabancılaşma argümanını sırtında *Sisifos* gibi taşıyan halk, varoluşunu gerçekleştirmek için kendinin farkına varmalıdır. Bu süreçte yaşayacakları onu sorumluluk sahibi yapacağı gibi özgürleştirecektir. Kendi sorumluluğunu alan birey, ancak özgür olduğunu, başkasına bağlanmadığını, köle durumuna düşmeyeceğini görecektir

Duygu ve düşüncenin yoğunlukta olduğu Tarkovsky filmlerinde felsefi düşüncenin etkisi kaçınılmazdır. Felsefe alanı düşüncedekilerin tezahürünü gerçekleştirirken sinema ise mevcut olanı duyuyla algılanabilen varlık alanıyla ele alıp çözümler. Görünenin ardındakilerini felsefe düşünürken sinema ise açığa çıkarmıştır. Sinema ve dünyayı birbirine bu açıdan benzetmemiz mümkündür ve ikinci bir dünya olarak nitelendirebiliriz. Felsefe için sinemayı bir okuma metnine benzetebiliriz, çünkü sinema düşüncede olanların bir nevi dışavurumudur. Bu noktada Deleuze bunu imge ve imajlarla zaman ve mekân kavramlarıyla ele alırken, Tarkovsky ise varoluş ve gerçekliklerle olduğu gibi ele alarak işlemiştir.

Tarkovsky'nin gözünden filmleri incelendiğinde, insan hayatında zamanın, mekânın, düşüncenin, toplumsal durumların ne kadar etkili olduğunu görebiliriz. Onun eserlerini bir bütün olarak ele aldığımızda insan için bir yalnızlık çağına vurgu yaptığını görebiliriz. Eserlerinde kendi başınalığı seven ve tek başına kalan bireyin hayatını inceleyen bir çizgide ilerlemiştir. Birey manevi olanın hakikatine ermek için ruhsal bir zenginliğe ulaşmalıdır ve bunu sanat eseri ortaya çıkarmaktadır. Filmlerinde insanlığa sunmak istediği asıl şey de tam da budur. Gerçek olana ve hakikatin bilgisine ulaşmada sanatı özel bir yol olarak görmüştür. Gerçeklik ve hakikat ise bireysel deneyimler sonucu elde edilen olgulardır. Birey deneyimleri sayesinde yeni bir dünya görüşüne sahip olur, evrenin yeni bir bilgisini elde eder. Tarkovsky'nin eserlerinde de dikkat çekmeye çalıştığı en önemli noktalardan biri de burasıdır. Ona göre sadece sürekli bir bilgi birikimi ve derine inme anlayışı dar görüşlülüğe ve bir şeye takılı kalmaya, etrafında olan bitenin dışında kalmaya neden olur. Oysa sanat eseri bireyde bir aydınlanma sağlar. Sanat eseri Tarkovsky için bir aydınlanma sağlarken hayatın asıl anlamı olan sevgiyi ve fedakârlığı yansıtır. Bu yüzden ki eserlerini oluştururken etik ve evrensel görüşlerin belirleyici unsur olmasına dikkat etmiştir. Sonuç olarak sanat eseri zihinsel bir çabanın ürünüdür ve bunu en iyi *Adrei Rublev*'in hayatında bunu işler. Trajik bir durum karşısında bile bireyin daima umut dolu olması gerektiğine vurgu yapan bir eserdir. Rublev'in kilise dışına çıkmasıyla aslında evrendeki olumsuzlukları görmemiz sağlanmıştır. Toplumsal bozulmalara, yaşadığı, şahit olduğu olumsuzluklara karşı Tanrı'ya sessizlik yemini ederken aslında bir nevi teslim olma, olumsuzluklardan kaçma, fedakârlık olarak da değerlendirilebilir, sessizlikle tepki göstermesine rağmen bireyin masumluğuna da inanmaktadır. Yaşadığı dönemin koşulları ve insanlığın zorbalıkları karşısında adaletin yoksunluğuna inanır ve dünya ona göre sanat sayesinde kurtulacaktır.

Tarkovsky'nin sanatında yapmak istediği şey kendi yöntemleriyle hakikati ortaya çıkarmak ve manevi hayatı eserleri yoluyla canlandırmaktır. İnsanın manevi bir yapıya sahip olması onu buna itmiştir ve sinema eserini düşüncenin iletirme şekli olarak değil manevi bir iletişim aracı olarak görmüştür. Bu yüzden sanatsal eserlerin insan düşüncesinden ziyade manevi hayatını etkilemesi gerektiğini düşünür. Sanat eseri bu yüzden etik idealleri oluşturma amacı güder ve sanat eserinin maneviyatı canlandırma amacıyla oluşturulan etik idealleri yansıtmaya çabasının ürünü olarak görür. Sanat eserinin

insandaki umudu, aşkı, sevgi ve inancı güçlendirirken manevi açıdan evrende boğulmayı engellediğinin farkındadır. Bundan dolayı sanatçıyı bireyin manevi içgüdülerinin bir temsilcisi olarak görmüştür. Dünyaya geliş amacımızı filmlerinde sorgulatan Tarkovsky'ye göre eğer biz spritüel bir gelişim için bu evrende bulunuyorsak o zaman sanat da bu yönde olduğunu ilerlemelidir. Sanat insana yardım etmelidir. Tarkovsky, bilgi birikimi ve elde edilen bilgide takılı kalarak derinliklere inmeyi aslında dar görüşlü olmaya ve tek bir pencereden bakmaya yorar. Bu yüzden sanat eserine yönelmenin ruhsal zenginlik yarattığını belirtmiştir ve özgür irademizi kullanmamızı sağladığını ifade eder.

Simge ve imgelerle ifade biçimi sağlayan sinema zengin düşünme argümanlarıyla varoluş içinde hayatın her anını bize en ince ayrıntısına kadar hissettirerek tekrar anlatmakta, görünmeyeni göstermekte ya da göremediklerimizi göstermektedir. Belki de umutların yeşermesi için gerçeklerin görülmesi ve hissedilmesi gerekmektedir. Sürekli tekrarlar silsilesi içinde gerçek hayatta mevcut olan savaş, ölüm gibi olgularla insanların sürekli karşılaşmak zorunda olduğunu sinema bize hatırlatır. Örneğin yakın bir zaman önce tüm insanlığı etkisi altına alan koronavirüs pandemisi yaşanmadan önce salgın temalı filmler perdeye yansıtılmıştır. Bu sinemanın bitmeyen ve sonsuz yapıdaki bir evren olduğunu ve geleceğe de ışık sezdirir. Bu durum bize sinemanın geçmişten ders alarak geleceğe yönelen bir yapıda olduğunu, evrende sürekli tekrarların yaşandığına yönelik farkındalık kazandırır.

Sinema ilk ortaya çıktığı andan itibaren tek bir kaynaktan beslenerek var olamayacağını ortaya koymuştur. Bütün öngörü, hayal ve düşünce dünyası, gerçek evrenin sunumlarından yararlanma olanaklarını ve düşüncedeki yerini belirleyerek kendini var etmiştir. Sonuç olarak diyebiliriz ki sinema ve felsefe bir bütün olarak bize kavram ve imgeler yoluyla gerçeklik payı sağlamakta, deneyim katmakta ve her türlü olumsuzluğa rağmen bu yol gösterici olmaktadır. Özellikle günümüz dünyasının keşmekeşliği ve monotonluğu içerisinde kendini kaybeden ve benliğine yabancılaşan bireyin varoluşunu yakalamak için buna ihtiyacı vardır.

KAYNAKÇA

- Ahmedi, Bâbek, **Kayıp Umudun İzinde Andrey Tarkovski Sineması**, Faysal Soysal ve Veysel Bastı (çev.), İstanbul: Küre Yayınları, 2016.
- Ajdukiewicz, Kazimierz, **Felsefeye Giriş**, Ahmet Cevizci (çev.). İstanbul: Say Yayınları, 2010.
- Akan, Hülya, “Felsefe Olarak Film: Asghar Farhadi Sinemasında “Sinematik Etik” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi, SBE, 2018.
- Albayrak, Barış Mehmet, “Felsefi Refleksiyon Kavramına Genel Bir Bakış”, **Sabah Ülkesi Kültür, Sanat ve Felsefe Dergisi**, Sayı 72, 2022.
- Andrew, Dudley J., **Büyük Sinema Kuramları**, Zahit Atam (çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2010.
- Arslan, Arslan, **Felsefeye Giriş**, Ankara: Adres Yayınları, 2010.
- Aslanyürek, Semih, **Tarkovski'den Sinema Dersleri (Tarkovski'nin Hayatı ve Eserlerine Dair)**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012.
- Aydın, Mehmet S., **Din Felsefesi**, İzmir: İzmir İlahiyat Vakfı Yayınları, 2010.
- Aytekin, Can ve Uğurlu, Faruk, “Gölgesizler Filmi ve Edebiyat Sinema İlişkisi Üzerine”, **Selçuk İletişim**, Cilt 6, Sayı 3, 2010.
- Bayraktar, Fulya, “Eğitim Açısından Felsefe ve Sanat İlişkisi”, **Sanat ve Tasarım Dergisi**, Cilt 1, Sayı 14, 2010.
- Bazin, Andre, **Sinema Nedir?**, İbrahim Şener (çev.). İstanbul: Doruk Yayınları, 2011.
- Kantarcı Bingöl, Zeynep, “Yaşamı İnkâr Etme İstencinin Tek Karşı Gücü Olarak Sanat”, **Sanat ve Tasarım Dergisi**, Sayı 27, 2021.
- Bolay, Süleyman Hayri **Felsefeye Giriş**, Ankara: Akçağ Yayınları, 2007.
- Botz-Bornstein, Thorsten, **Filmler ve Rüyalar Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-wai**, Cem Soydemir (çev.). İstanbul: Metis Yayınları. 2011.
- Buckingham, Will, **Felsefe Kitabı**, Emel Lakşe (çev.). İstanbul: Alfa Yayınları, 2012.

- Butler, M. Andrew, **Film Çalışmaları (Film Studies)**, Ali Toprak (çev.), İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2018.
- Buyan, Burak, **Sinema Kuramları-I Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar**, Zeynep Özarslan (ed.). İstanbul: Su Yayınları, 2013.
- Capelle, Willhem, **Sokrates'ten Önce Felsefe**, Oğuz Özügül (çev.). İstanbul: Pencere Yayınları, 2011.
- Casetti, Francesco, **Sinemasal Deneyim**, Defne Kırmızı (çev.). Sinema Araştırmaları Dergisi, Cilt 2, Sayı 2, 2011.
- Cevizci, Ahmet, **İlkçağ Felsefesi Tarihi**, Bursa: Asa Kitabevi, 1998.
- Cevizci, Ahmet, **Ortaçağ Felsefesi Tarihi**, Bursa: Asa Kitabevi, 1999.
- Cevizci, Ahmet, **Onyedinci Yüzyıl Felsefesi Tarihi**, Bursa: Asa Kitabevi, 2001.
- Cevizci, Ahmet, **Felsefeye Tarihinine Giriş**, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2002.
- Cevizci, Ahmet, **Felsefe**, İstanbul: Sentez Yayıncılık, 2008.
- Cevizci, Ahmet, **Felsefeye Giriş**, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 2010.
- Cevizci, Ahmet, **Felsefe Tarihi**, İstanbul: Say Yayınları, 2011.
- Cevizci, Ahmet, **Felsefenin Kısa Tarihi**, İstanbul: Say Yayınları, 2012.
- Cevizci, Ahmet, **Felsefeye Giriş**, İstanbul: Say Yayınları, 2014.
- Cündioğlu, Düccane, **Sinema ve Felsefe**, İstanbul: Kapı Yayınları, 2015.
- Çakır, Süreyya, “Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe – Serdar Öztürk”, **SineFilozofi Dergisi**, Cilt 3, Sayı 5, 2008.
- Çebi, Zafer, “1960 Dönemi, Türk Sineması ve Toplumsal Gerçekçi Çalışmalar” (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**), İstanbul: Marmara Üniversitesi, SBE, 2006.
- Çüçen, Abdülkadir, **Felsefeye Giriş**, Bursa: Asa Kitabevi, 1999.
- Çüçen, Abdülkadir, **Varoluş Filozofları**, İstanbul: Sentez Yayıncılık, 2015.
- Çüçen, Abdülkadir ve Zeynep, Zafer, **Varlık Felsefesi**, Adnan Esenyel (ed.). Bursa: Ezgi Kitabevi, 2017.

- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix, **Felsefe Nedir?**, Turhan Ilgaz (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Descartes, Rene, **Yöntem Üzerine Konuşma**, Afşar Timuçin (çev.). İstanbul: Bulut Yayınları, 2010.
- Diemer, Alwin, **“Bilgi Kuramı”, Günümüzde Felsefe Disiplinleri**, Doğan Özlem (drl.), İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2007.
- Diemer, Alwin, **“Felsefe”, Günümüzde Felsefe Disiplinleri**, Doğan Özlem (drl.), İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2007.
- Diemer, Alwin, **“Ontoloji”, Günümüzde Felsefe Disiplinleri**, Doğan Özlem (drl.), İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2007.
- Dinçeli, Duygu, “Yaratıcılık ve Sanat”, **Sanat Eğitimi Dergisi**, Cilt 8, Sayı 1, 2020.
- Durant, Will, **Felsefenin Öyküsü**, Ender Gürol (çev.), İstanbul: İz Yayıncılık, 2010.
- Erdem, Hüsamettin, **İlkçağ Felsefesi Tarihi**, İstanbul: Hü-Er Yayınları, 2010.
- Erdem, Hüsamettin, **Bazı Felsefe Meseleleri**, İstanbul: Hü-Er Yayınları, 2012.
- Erdem, Hüsamettin, **İlkçağ Felsefesi Tarihi**, İstanbul: Hü-Er Yayınları, 2020.
- Erkızan Hatice Nur ve Çüçen Abdülkadir, **Felsefe Tarihi I Antik Çağ ve Orta Çağ Felsefesi Tarihi**, Bursa: Sentez Yayıncılık, 2013.
- Esenyel, Zeynep Zafer, **Fenomenoloji**, Abdülkadir Çüçen (ed.), **Felsefe Tarihi III – XX. Yüzyıl Filozofları İçinde**, Bursa: Sentez Yayıncılık, 2016.
- Gök, Cüneyt, “Sinema ve Gerçeklik”, Ankara: **Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt 1, Sayı 2, 2007.
- Gökberk, Macit, **Felsefe Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.
- Güçlü, Abdülbaki, Uzun, Erhan, Uzun, Serkan, ve Yolsal, Ümit Hüsrev, **Felsefe Sözlüğü**, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2013.
- Gülüş, İhsan, “Sinemada Görsel Zaman ve Mekan Kurgusu” (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**), Konya: Selçuk Üniversitesi SBE., 2006.
- Gündoğan, Ali Osman, “Edebiyat ile Felsefe İlişkisi Üzerine”, Ankara: **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı 40, 1999.

- Gürbüz, Ali, “Sinema ve Felsefe İlişkileri Üzerine: Sinemada Tembellik Hakkı”, **Sinefilozofi Dergisi**, Cilt 5, Sayı 10, 2020.
- Gürdal, Gökhan, “Hareketli Resimlerin Felsefesi ve Felsefe Olarak Film,” Bursa: **Kaygı Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi**, Cilt 18, Sayı 1, 2019.
- Hançerlioğlu, Orhan, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1977.
- Heinemann, Fritz, “**Etik**”, **Günümüzde Felsefe Disiplinleri**, Doğan Özlem(drl.), İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2007.
- İlim, Fırat “**Yapısalcılık**”, **Felsefe Tarihi III – XX. Yüzyıl Filozofları İçinde**, A. Kadir Çüçen (ed.). Bursa: Sentez Yayıncılık, 2016.
- İmamoğlu, Tuncay, “Mantıkçı Pozitivizm, Wittgenstein ve Din”, **Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı 35, 2011.
- İpek, Özgür, “Gilles Deleuze Felsefesinde Düşüncenin İmge Hali”, Kayseri: **Erciyes İletişim Dergisi**, Cilt 5, Sayı 1, 2017.
- Küçükdoğan, Bülent, **Sinema Kuramları-I Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar**, Zeynep Özarslan (ed.). İstanbul: Su Yayınları, 2013.
- Law, Stephan, **Büyük Filozoflar**, Feza Çakır (çev.). İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2007.
- Law, Stephan, **Görsel Rehberler–Felsefe**, Hülya Yuvalı- E. Özlem Gültekin (çev.), İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2010.
- Magee, Bryan, **Felsefenin Öyküsü**, Bahadır Sina Şener (çev.) Ankara: Dost Kitabevi, 2004.
- Martin, Sean, **Andrey Tarkovsky**, İstanbul: Kalkedon Yayıncılık, 2013.
- Meral, Ziya, **Budala-Nietzsche ve Dostoyevski Karşı Karşıya**, İstanbul: Kaktüs Yayınları, 2011.
- Nuyan, Elif, “Eisenstein ve Tarkovsky’de Sinema Sanatı ve Felsefe” (**Yayınlanmamış Doktora Tezi**), Hacettepe Üniversitesi SBE, 2010.

- Nuyan, Elif, “Kısa Bir Sinema Felsefesi Tarihçesi: R. Arnheim, S. Eisenstein, A. Tarkovsky”, **Kaygı Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi**, Sayı 16, 2011.
- Nuyan, Elif, **Sinema Felsefesine Giriş**, İstanbul: Sentez Yayıncılık, 2016.
- Oralgül, Demir Ezgi, "Aristoteles Mantığı Ne Hakkındadır?", **FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt 13, Sayı 25, 2018.
- Soyşekerci, Hülya, **Yüzyıllık Perde**, İstanbul: Alakarga Sanat Yayınları, 2008.
- Störig, Hans Joachim, **Vedaldan Tractatus’a Dünya Felsefe Tarihi**, Nilüfer Epçeli (çev.). İstanbul: Say Yayınları, 2019.
- Önal, Vefa, **Estetik**, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2007.
- Özaltun, Merve, “Sinema Ve Felsefe”, (**Yüksek Lisans Tezi**), İzmir: İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi SBE, 2019.
- Özcan, Süleyman, “Sinemada Anlam: Günümüz Türkiye Sineması’nda 12 Eylül Temalı Filmlerin İncelenmesi” (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**), İstanbul Ticaret Üniversitesi SBE, 2013.
- Özlem, Doğan, **Etik**, İstanbul: Notus Kitap, 2019.
- Özturan, Hümeyra, **Ahlak Felsefesinin Temel Problemleri**, Ankara: İlem Yayınları, 2015.
- Öztürk, Serdar, SineFilozofi’nin Günümüz Dünyasında Düşünceye Katkıları, **İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi**, Sayı 42, 2016.
- Öztürk, Serdar, **Sinema Felsefesine Giriş (Film-Yapımı Felsefe)**, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2018.
- Öztürk, Serdar ve Ölmez, Hüseyin, **Sinema**, İstanbul: Hil Yayınları, 1987.
- Öztürk, Ümit ve Somuncuoğlu, Seda Özsoy, “Kültürel Çeşitlilik ve Felsefi Eleştirisi”, **Dört Öge Dergisi**, Sayı 14, 2018.
- Paydak, Serkan, “Bir Senaryo Olarak Filozoflar”, **Sinefilozofi Dergisi**, Sayı 4, 2019.
- Rotha, Paul ve Griffith, Richard, **Sinema Yazıları (The Film Till Now)**, Ayzer Ovatman (çev.), İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2001.

- Skirbekk, Gunnar ve Gilje, Nils, **Antik Yunan'dan Modern Döneme Felsefe Tarihi**, Emrullah Akbaş, Şule Mutlu (çev.), İstanbul: Üniversite Kitabevi Yayınları, 1999.
- Sözer, Mehmet Akif ve Sel, Burcu, "John Dewey'in Görüşlerinin Ontolojik ve Epistemolojik Temelde İrdelenmesi", Kırşehir: **Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi**, Cilt 3, Sayı 16, 2015.
- Şahin, Senar Alkın ve Tunca Nihal, "Felsefe ve Eleştirel Düşünme". Edirne: **Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Cilt 5, Sayı 2, 2015.
- Şenşekerci, Erkan ve Bilgin Asude, "Eleştirel Düşünme ve Öğretimi", **Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt 9, Sayı 14, 2008.
- Tarkovski, Andrey, **Zaman Zaman İçinde Günlükler**, Seda Kervanoğlu (çev.), İstanbul: Alfa Yayınları, 1994.
- Tarkovski, Andrey, "Şiirsel Sinema", John Gianvito (drl.). Ebru Kılıç (çev.). İstanbul, **SineFilozofi Dergisi**, Cilt 2, Sayı 3, 2017.
- Tarkovsky, Andrei, **Mühürlenmiş Zaman**, Füsun Ant (çev.). İstanbul: Alfa Yayınları, 1986.
- Tarkovsky, Andrei, **Mühürlenmiş Zaman**, Mazlum Beyhan (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı, 2017.
- Tarkovsky, Andrey, **Şiirsel Sinema**, John Gianvito (drl.), Ebru Kılıç (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006.
- Taşkın, Ali ve Becermen, Metin, **Felsefe Tarihi II Rönesans, Yeniçağ ve XIX. Yüzyıl Felsefesi Tarihi**, Bursa: Sentez Yayıncılık, 2013.
- Tepe, Harun, **Etik ve Metaetik**, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 2011.
- Thilly Frank, **Felsefenin Öyküsü-I Yunan ve Ortaçağ Felsefesi**, İbrahim Şener (çev.). İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2007.
- Thilly, Frank, **Felsefenin Öyküsü-II Çağdaş Felsefe**, İbrahim Şener (çev.). İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000.
- Timuçin, Afşar, **Sorularla Estetik Elkitabı**, İstanbul: Bulut Yayınları, 2009.

Topakkaya, Arslan., “Felsefî Hermeneutik”, **FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı 4, 2007.

Tüzer, Abdüllatif, **Din ve Rasyonalite Postmodern Bir Yaklaşım**, Ankara: Lotus Yayınevi, 2009.

Vincenti, De Giorgio, **Sinemannın Yüz Yılı: Araştırma-İnceleme**, Engin Ayça (çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayınları, 2008.

Zizek, Slavoj, **Tarkovskî İçsel Uzamdan Gelen Şey**, Mehmet Öznur (çev.). İstanbul: Encore Yayınları, 2014.

