

Ingmar Bergman'ı Sinematik Felsefe Açısından Düşünmek¹

Serdar Öztürk

Sinemanın en temel özelliklerinden birisi, bize umudu ve mucizeyi göstermesi. Dolayısıyla sinema topluluğu öğrencilerinin böyle bir etkinliği düzenlemesi ve buna tutkuyla bağlı kalması, aynı şekilde coşkulu dinleyicilerden gelen sorular, böyle coşkun bir ortam, tıpkı sinemadaki umut ve mucize gibi. Dolayısıyla öncelikle sizi tebrik ediyorum. Bana göre, bu tür minör alanlara ve umuda ve biraz da mucizeye ihtiyacımız var.

Benim konuşmam temelde iki parçaya ayrılabilir. İlk olarak, sinematik felsefe dediğimiz felsefenin nasıl bir şey olduğunu tartışacağım. İkinci olarak ise, sinematik felsefede Ingmar Bergman nerede duruyor meselesine yanıt vermeye çalışacağım. Bunun için herhangi bir metin hazırlamadım. Metnin beni çerçeveleyeceğini düşünmekteyim. Bu konuşmamın çerçevesini muhtemelen bu zamana kadar yaptığım okumalar ve Bergman filmlerine olan aşinalığım, deneyimlerim belirleyecek. Daha sonra belki olgunlaşmamış bu düşünceler ileride bir yazıya dönüşecek. Dolayısıyla sizin soracağınız sorular, katkılar; oluşturacağım fikrin, aynı zamanda tohum hâlindeki fikrin olgunlaşması anlamında önemlidir diye düşünmekteyim.

Sinema tartışmalarında genellikle yapılan temel problemlerden birisi bence, *mediumun* kendisini unutup olmamız. Felsefe neyle yapılır? Konuşmayla yapabilirsiniz, yazı ile yapabilirsiniz, bir de hareket- zaman bloklarıyla yapabilirsiniz yani sinematik imajlarla yapabilirsiniz. Biliyorsunuz ki Antik Yunan'da sözlü olarak başlayan felsefe -Sokrates'in gençliği kışkırtmasıyla başlayan felsefe- giderek yazının hâkimiyetine geçiyor. Yazının içselleşmesiyle birlikte felsefe artık yazılı yapılmaya başlanıyor. Ama Sokrates'in zamanında Sokrates Atina gençliğiyle tartışırken, konuşurken, felsefeyi sözlü yaparken; "Sokrates felsefe yapıyor, yapmıyor" diye bir durum da söz konusu değildi. Sokrates gerçekten felsefe yapmaktaydı. Ama *medium* neydi? Söz. Yani şu anda benim yaptığım gibi. Sözün kendine ait bir ontolojisi vardır, varlığı vardır. Siz felsefeyi sözle yapabilirsiniz.

Daha sonra ne oluyor? Antik Yunan'da yazı içselleşmeye başlıyor. Sokrates'in öğrencisi Platon'u biliyorsunuz, Platon da o yazılı belleğin çocuğu, Sokrates'in diyaloglarını ve kendi düşüncelerini harmanlayarak eserlerini yazmaya başlıyor. Yani felsefesini artık yazılı yapmaya başlıyor. Bu yapılan felsefe nasıldır? Dikkat ederseniz, Platon'un yazılarını okursanız, bir diyaloji vardır. Yani tıpkı sözlü konuşmalar gibi bir diyaloji, söyleşmenin olduğu bir yapı bulunur. Analitik bir kitabı okumak yerine insanlar kendi seslerini verirler. Sürekli iç seslerinizle konuşursunuz, kendi kendinize konuşursunuz. Böyle bir dünyadan söz ediyoruz.

Ve giderek felsefe yazılı yapılmaya başlandı. Ne zamana kadar yazılı yapılıyor? Sinemaya kadar, 1890'lara kadar. Sinemaya kadar felsefe yazılı yapılıyor.

¹ Bu konuşma, 11 Mayıs 2019 tarihinde Trakya Üniversitesi'nde 2. Yönetmen Filmleri Festivali'nde yapılmıştır. Konuşmanın özgün haline YouTube'da Serdar Öztürk kanalından ulaşabilirsiniz. Konuşmanın deşifresi Aysel Boyacıoğlu tarafından yapılmış, yazı diline uygun olarak düzenlenmiştir.

Yazının kendi analitik yapısı, yazının kendi kuru, durağan yapısı bizi yazısız felsefe yapmayacağımız biçimde düşüncelere götürüyor. Biz de artık yazısız felsefe yapılamaz diye düşünüyoruz. Yazının ontik yapısı, *mediumu* neyden oluşur? Yazıdan. Peki, sinema dediğimiz şey nedir? Sinema, Gilles Deleuze'ün bize söylediği gibi, hareket- zaman bloklarıyla yapılır yani imajlarla yapılır. Yalnız burada imaj derken meseleyi biraz da doğru ifade etmek gerekiyor. Bergson şunu söylüyor bize: "Her şey imajdır". Her şey imajdır, ne demek? Çünkü sabit bir öz yoktur, her şey birbirine dönüşür. Zaman değişim demektir. Bu ne demektir? Madde enerjiye, enerji maddeye; katı, sıvı, gaz birbirine dönüşebilir. Biz de dönüşürüz. Her şey birbirine dönüştüğüne göre her şey imaj değil midir? Zaten sinemanın kendisinden önce de evrenin işleyişi sinematiktir. Başlangıçta evrenin kendisi bir tür meta sinemadır. Peki, o zaman neyi konuşuyoruz? Bizim konuştuğumuz sinemadaki imaj şu: Hareket imaj. Hareket imaj gerçek yaşamda gördüğümüz şekilde zamanın ve hareketin işlemesidir. Bunu daha önce hiçbir sanat yapamıyordu. Hareket ve zaman sinemada olduğu gibi işliyor, bunu sinemadan başka hiçbir sanat yapamıyor. Dolayısıyla "Sinemanın özü nedir?" sorusuna sinema filozoflarının verdiği yanıt şudur: "Sinemanın özü, hareket-zaman bloklarıdır". Peki, resmin özü nedir? Resmin özü de çizgi bloklardır. Eğer illa biz öz arıyorsak bu şekilde. Peki, müziğin özü nedir? Ses bloklarıdır. Şimdi bu ontolojiyi bilmeden yani ontoloji üzerine yeterince düşünmeden bazı problemler ortaya çıkıyor diye düşünmekteyim. Sinema felsefesi anlamında, sadece sinemanın kendi içerisinden bir düşünüş, içkin düşünüş bize bazı ipuçları verebilir.

Ve daha sonra 1980'lerde, özellikle sinema felsefesi nasıl bir şey meselesi üzerine kafa yoruluyor. Ama sinemanın ilk yönetmenleri, sinema üzerine ilk yazan insanlar zaten filozofik yazmışlar, felsefi metinler üretmişler. Eisenstein hem film yapıyor hem de film üzerine ciddi filozofik düşünüyor, felsefi düşünüyor. Keza ilk eleştirmenlerden Béla Balázs, Görünen İnsan kitabında gayet filozofik yorumlar yapıyor. Özetlemek gerekirse şunları söylüyor: Biz varlıkları zaten görmüyoruz ki artık. Gerçek yaşamda varlıkların görünüşü ortadan kalktı. Biz insan yüzlerini görmüyoruz, biz nesnelere görmüyoruz, hayvanları görmüyoruz. Niye? Çünkü bilim, teknoloji ve yazı o kadar çok soyutlaştırma yaptı ki her şeyi o kadar soyutlaştırdı ki biz bir insana baktığımızda onun yüzünü değil, onun yüzü hakkında yazılan yazıyı görüyoruz. Yazıdan geçerek insanın kafasını görmeye başladık. Yazı bir üçgen hâline geldi. Ben, karşıdaki nesne veya varlık ve yazı üçgeni kuruyor. Peki, varlığı nasıl tekrar yeniden göreceğiz? İşte elimizde bir sanat var: Sinema. Sinema bize varlığı doğrudan gösteriyor. Artık o yüzdeki kıvrımları, heyecanı, enerjiyi, oradaki tutkuyu biz sinematik imajlarda görebiliyoruz, diyor.

Ve daha sonra yazılan yazılara bakalım. Türkçeye de çevrilen Kracauer'un *Film Kuramı* kitabına bakın. *Film Kuramı* kitabında Kracauer bize ne diyor? Diyor ki: Gerçek yaşamın özgürleştirilmeye ihtiyacı var. Gerçek yaşam denilen yaşam Platon'un mağarasına döndürüldü. Platon'un mağarasında neler vardı? Esirler, arkada ateş, ortada kuklaları taşıyan insanlar ve sesler. Nereye yansıyor? Gölgelelere yansıyor. Esirler sadece gölgeleri görüyor ve sesleri duyuyor ve diyorlar ki: "Evet, gerçek budur". Platon, "Ne yapmamız gerekiyor?" diye soruyor. Yanıt, mağaradan dışarı çıkmak. Yavaş yavaş mağaradan dışarı çıkmamız gerekiyor. Ve diyor ki Platon: Aslında dünya ikiye ayrılmıştır: Bir tarafta görüngüler dünyası, öbür tarafta asli dünya, özsel dünya, aşkın dünya, olması gereken, ideal dünya. Platon bu şekilde bir yarık yaratıyor ve bizi dışarı çıkmaya davet ediyor. Diyor ki: "Oradaki, mağaradaki gölgeler illüzyon".

Platon yanılıyordu! Oradaki gölgeler illüzyon değildi, oradaki gölgeler gölgeydi. Ne demek bu?

Eğer arkada ateş varsa, insanlar da önünde kuklaları taşıyorsa, esirlerin önlerinde de duvar varsa o gölgelerin yansması gereklidir. Eğer orada gölge olmasaydı, o illüzyonu diyebilirdik. Dolayısıyla oradaki gölgeler imajdır. Peki, oradaki gölgelere yol açan nedir? Kuklalar ve kuklaları taşıyan insanlar. Kuklaların özü nedir? Kuklalar neden yapılıyor? Ağaç. Peki, ağaç nerede? Kökleri toprağa bağımlı ağaç. Ağacın özü ne? Ağaç da başka bir şeyin değişimi değil mi, oluşumu değil mi? Yani sabit bir gerçeklik yerine *görelî bir gerçeklikten* ancak söz edebiliriz. Şimdi, tabii bunlar felsefi tartışmalar burada kafanızı fazla yormak istemiyorum, sadece şunu anlatmaya çalışıyorum: Özetle, felsefede iki ekol vardır. Birisi *aşkın ekoldür*, öbürü *içkin ekoldür*. Aşkın ekol, ta Sokrates'ten, Platon'dan başlayan ve günümüzde de egemenliğini bir ölçüde sürdüren ekoldür. Aynen Platon'un dediği gibi bir görüngüler dünyası var, bir de gerçek dünya vardır diyen yaklaşım aşkın ekoldür. Bu yaklaşıma göre, her şey başka bir şeyin temsilidir. Yani gerçek dünya diye sandığımız şeyler başka bir şeyin temsilidir. Eğer temsilse sinema da bir temsildir. Biz sinemaya bakmakla varlıkların kopyalarını, onların bir temsilini görürüz. Sonra da elimize bir sinema kuramı alırız, mesela psikanalitik kuramı alırız, sinema filmlerini psikanalitik kurama göre işleriz. İşte psikanalitik kuramda şu yazılır, Oidipus kompleksi. Psikanalitik kuramda ne yazılır? Elektra kompleksi yazılır. Bunları iyice okuruz, okuruz, okuruz, ondan sonra dersiniz ki hadi şimdi bunların görüngülerine bakalım, bunun, yani kuramın karşılığına bakalım. Nerede bakacağız? Sinemada. Sinema filmlerini, sinema filmlerindeki varlıkları görmek yerine sinema filmlerindeki varlık yani o hareket-zaman bloklarını görmek yerine, sinema filmlerinde sinema filminin içinden çıkmak yerine *kuramı filme dayatırız*. Biraz önce ne demiştim? Béla Balázs ne diyordu? Yazı insanları o kadar soyutlaştırdı ki biz varlıkları yazıyla görmeye başladık, kavramlarla görmeye başladık. Böylece kuramları okuya okuya filmlerdeki varlıkları, ilişkileri, içkinlikten çıkararak görmek yerine kuramı filme dayattıktan sonra varlıkları görmeye başladık. Diyeceğim o ki, kuram ve sinema arasında yaratılan bu yarığın Platon'un mağarasından çok da bir farkı yoktur. Özetle şunu anlatmaya çalışıyorum: Aşkın felsefe hâlen devam etmekte.

Peki, içkin felsefe nedir? Tam da bir başka konuşmacının sabah anlattığı Nietzsche'ci ekolün felsefesidir. İçkin felsefe varlığın kendi içkinliğinden yola çıkan felsefedir. Varlığın kendi ontolojisini dikkate alan felsefedir ve gerçek hayatı gerçek koşullarla gören, bölünmeye izin vermeyen felsefedir. Her şey bir ve aynı şeyin farklı türevleridir. Bu nedenle şu anda ben Serdar Öztürk'sem, benim bir fiziksel bedenim varsa, benim bir zihnim varsa aslında beden ve zihin bir ve aynı şeyin farklı görünümüdür. Ben, Descartes'in dediği gibi beden ve zihin diye ikiye bölünmedim. Ben buyum. Yani ben zihnimle, düşüncemle, beynimdeki nöronların hareketleriyle, bu bedenle, etle birlikte varım. İçkinlik. Benim bedenimden yola çıkarak siz analiz yapabilirsiniz. Benim şu konuşmalarımın yola çıkarak analiz yapabilirsiniz. İçkin felsefe budur. Peki nereden geliyor? Spinoza'dan beri geliyor. 17. yüzyılın büyük düşünürü Spinoza'dan beri geliyor. Spinoza hayatın kendisini hayatın içine bakarak açıklamaya çalışır ve "Hayatın kendisi hareket ve sükûnet arasında bir bağlantıdır" der, "Gidip gelmelerdir" der. Biraz önce bir soru sorulmuştu ya, "Sessizlik mi yoksa ses mi?". Bu soruyu Spinoza'ya sorsaydınız ikisi arasında gidip gelmelerdir, hareket ve sükûnet arasında bağıntıdır derdi. Ya o ya bu yerine ikisi arasında gidip gelmeler. Peki, bu felsefeyi kim takip ediyor? Bergson, Nietzsche...

Nietzsche, çok önemli çünkü Bergman'ın en önemli okuma kaynaklarından birisi Nietzsche. Yani içkin felsefenin önemli temsilcilerinden birisi de Nietzsche'dir. Daha sonra kimler devam ettiriyor içkin felsefeyi. Deleuze ve Guattari ve onu takip edenler. İşte sinemanın felsefesini yapanlar, sinematik felsefenin kurucuları da içkin felsefenin kurucuları oluyor genellikle. 1980'lerden sonra Deleuze ve Guattari -özellikle Deleuze- tekrar başa dönüyor. "Sinemanın başlangıcındaki teorisyenler ve yönetmenler filozoftular" diyorlar. Yani Deleuze sinema felsefesine dönüş yapıyor.

Sinema felsefesi dediğim felsefe, 'sinema ve felsefe' biçiminde anlaşılmalıdır. Sinema bir tarafta, felsefe bir tarafta denilmekle ilgili bir durum değildir. Felsefenin yapıma biçimidir. Felsefe, bu konuşmanın başlangıcında söylediğim üç türlü yapılır. Sözlü yapılır, yazılı yapılır, sinematik yapılır. Sinematik yapılan felsefeye sinematik felsefe diyoruz. Peki, sinemanın araçları ne? Hepimiz okuyoruz, sinemanın operasyonları vardır. Sinema sinematik araçlara başvurur. Sinemanın kendi araçları, diğerlerinde olmayan üç aracı vardır: Kamera hareketi, kamera açısı ve kurgu. Peki diyeceksiniz ki, "Hocam, diğerleri ne oldu?". Diğerleri de var; ses var, renk var, bunun dışında senaryo var. Evet bütün bu unsurlar da var ama bunlar diğer sanatlarda da var. Sinema bunları kompoze ediyor. Ama sinemada olup da diğerlerinde olmayan üç tane araç var. Ve sinema ne yapıyor? Bunları kompoze ederek; içinde diyalogları, sesleri, görüntüyü, kamera hareketini, kamera açısını devreye koyarak bize kendi felsefesini kendisi üretiyor. İşte biz buna sinematik felsefe diyoruz. Sinemanın kendisinin yaptığı felsefe...

Şimdi, bunun tabii ki ayrıntıları çok fazla, ben bunlara girmeyeceğim çünkü bu uzun bir konuşma ama son kitabım olan *Sinema Felsefesine Giriş*'te bunun detaylarını örnekleriyle epey açıkladım. Biz kavram üreteceksek sinemanın kendi içinden yararlanarak da kavram üretebiliriz. Ve bunun örneklerinden birisi de o kitapta verilmişti. *Sineaşk* demiştim örneğin. Aşk üzerine dünya kadar felsefi yazı var. Aşk felsefesi diyoruz biz buna. Ama Atıf Yılmaz'ın *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ın son sahnesine bakınız, orada sinemanın kendi ürettiği aşka bakınız, hiçbir yazılı felsefeye uymaz. Bir örnek vereceğim, daha sonra Bergman'a geçeceğim. Yazılı felsefe aşkı; romantik aşk, etik aşk, karşılıklı aşk, güç yönelimli aşk diye sınıflamalarla inceler ve yazılı felsefede hiçbir zaman aynı anda iki aşkı göremezsiniz. Peki, *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ı izlemiştinizdir, onun sonunda ne görüyorsunuz? Aytmatov'un romanının uyarlamasıdır bu film. Bir tarafta şoför İlyas, diğer tarafta Cemşit. Cemşit Asya'ya bakmıştır, çocuğunu koşulsuz kabullenmiştir. Diğer tarafta kim vardır? Tutkulu aşkı, gençlik aşkı İlyas. Peki, soru şudur: Asya kimi seçecektir, Asya tutkulu aşkı mı seçecektir? Aslında tutkulu aşk, toplumsal yapıya meydan okuyan aşktır. Aşkınızın peşinden giderseniz, toplumsal yapı umurunuzda bile değildir. O yüzden çok ilginç bir özelliğe sahip. Diğer tarafta etik aşk/ Kantçı aşk/ ödev aşkı/ ödev etiğinden beslenen aşk. Yani siz algılarınızı bırakıyorsunuz, tutkularınızı bırakıyorsunuz, sadece ödev duygusu nedeniyle bu aşkı seçiyorsunuz. Şimdi bakalım Asya'ya. Asya, önce İlyas'a gider, İlyas'a hareket eder ama çocuğu bir üçgendir. Çocuğu üçgeni kurar ve çocuk Cemşit'e yönelir. Yöneldiği andan itibaren Asya da Cemşit'e yönelir ve o anda Asya kendi iç sesini devreye sokar. Sinemada biz onun hem görüntüsünü hem iç sesini ve de montajla aynı anda Cemşit'in yüzünü ve İlyas'ın yüzünü görürüz. Asya der ki: "Sevgi neydi? Sevgi emektir." der ve dolayısıyla bir tercihte bulunur, etik bir tercih yapar kendince. Etik aşkı seçer.

² Kamera hareketi, kamera açısı ve montaj

Peki, acaba Asya romantik aşkını yani tutkulu aşkını iptal mi etmiştir, yok mu olmuştur bu aşkı? Hayır. Atif Yılmaz'ın o filminin son karelerini izlerseniz, Asya'nın o arzusunu, tutkusunu fotoğraf kareleriyle dondurduğunu görürsünüz. Tutkulu aşkı artık virtüel yanadır. Felsefede, Deleuze felsefesinde virtüel yan ve edimsel yan vardır. Bizim hem virtüel yanımız var hem edimsel yanımız var. Edimsel yan gerçek hayatta gerçekleştirdiğimiz aksiyonlardır. Virtüel yanımız nedir? Arzu, çoğulluk, olağanüstü kaynamaların, patlamaların olduğu yer virtüel yerdir. Peki, nasıl gösteriyor Atif Yılmaz? Fotoğraf kareleri biçiminde gösteriyor.

Yani aynen Asya'nın tutkularını dondurması gibi fotoğraf kareleri biçiminde gösteriyor. Siz hem romantik aşkı hem de etik aşkı aynı anda görebiliyorsunuz sinemada. İşte bunu sinema yapıyor. Sinemanın dışında başka hiçbir sanat bunu yapamaz. Sinemanın özelliği, farklılığı buradan kaynaklanır. Sinema kendi ifade araçlarıyla felsefe yapıyor. Peki, Atif Yılmaz bunu bilerek, etik felsefeyi, etik aşkı okuyarak mı buna ulaşıyor? Hayır, bunu okumasına gerek yok. Yönetmenin kendisi imajlarla düşünür.

Şimdi buradan Bergman'a geliyoruz. Bazı yönetmenler vardır ki dünyaya dair tasarımları vardır, dünyaya dair yaşam anlayışları vardır. Bazı yönetmenler ciddi okumalar, ciddi tartışmalar yaparlar, ciddi bir entelektüel birikimleri bulunur. Bunlar kendi entelektüel birikimlerini kompozisyonlarına taşırlar. Şimdi *auteur*lük üzerine çok tartışma yapılmıştır. *Auteur* kuramını duymuşsunuzdur. Ama sinemanın kendisi aslında kolektif bir üretimdir. Dolayısıyla "sinema yönetmeni bir *auteur*dür" demekle "sinema filmi kolektif *auteur*lüğün bir ürünüdür" demek arasında fark vardır. Günümüzde, hareket imaj sinemasının örneklerinden birisi olan *Avengers* serilerine bakılırsa acaba bunlar gerçekten *auteur*ün damgasını bastığı filmler midir yoksa ciddi bir kolektif üretimin mi ürünleridir? İçerisinde senaristin ve diğerlerinin ortaklaşa üretimde bulunduğu ciddi bir endüstriyel üretim midir? Bakın, orada ışıkçısından tutunuz bilgisayarısına, bütün her şey kolektif bir üretimdir. İşte burada ana tezimin merkezlerinden birisine geliyorum. O da şu: Bergman gibi yönetmenler kolektif *auteur*lüğün ötesinde gerçekten bir *auteur* olmaya başlıyor. Niye? Çünkü zaten yaşama dair ciddi bir tasarımı var Bergman'ın ve kendisini ifade etmek istiyor. Bazı kaygıları da var, yaşama dair kaygıları var ama aynı zamanda kendisini de gerçekleştirmek istiyor. Kendini gerçekleştirme arzusu.

Ve burada anahtar sözcüklerden birisine geldik: Arzu. Bergman filmlerini izleyen bazı kuramcılar genellikle Bergman'ı psikanalizle ilişkilendirirler, filmlerine oradan bakarlar ve buradan kendi anlamlarını çıkarmaya çalışırlar. Fakat hem Bergman filmlerinde hem de Bergman'ın kendi okumalarında buna dair izler göremezsiniz, tam tersine *Bergman psikanalizmi eleştirir*. Şimdi size bir imaj göstereceğim, bir sahne göstereceğim. Bu sahnede acaba bu psikanalisti mi, psikanalistin sözlerini mi olumluyor yoksa imajın kendisi tam da bu psikanalistin söylediğine karşı çıkan bir bağlamda mı veriliyor? *From the Life of the Marionettes* yani *Kuklaların Yaşamından* filmi, Bergman'ın bana göre çok önemli filmlerinden birisidir çünkü Bergman felsefesini yansıtan ilginç örneklerden birisidir. *Kuklaların Yaşamı* ilk etapta son derece basit gibi görünür. Peter diye bir karakter var, maddi durumu son derece iyidir, Katarina isimle bir kadınla evlidir ve psikanaliste karısını öldürmek istediğini söyler, bu konuda müthiş bir arzu duyduğunu belirtir. Bu arzusu iki yıldır sürmektedir. "Neden?" diye sorar psikanalist. "Bilmiyorum" der, "Ama sadece bu duygu bende var." diye devam eder. Daha sonra bir fahişeye buluşurlar. İlginc bir şekilde fahişenin ismi de "Ka" dır, Katarina'nın "Ka" sı. Ve Peter fahişeye karşılaştığında hiç öldürme arzusu duymamaktadır.

Ama olaylar anlık gelişir ve hayat kadını öldürür. Daha sonra film gidış gelişlerle gelişmeleri bize gösterir. Filmin ilerleyen sahnelerinde, belki de sonlarına doğru bu psikanalist Peter'i çözümler. Sahneye baktığınızda Peter'in ve psikanalistin yüz hatlarına dikkatle bakmanız gerekiyor. Psikanalist, Peter'e nutuk vermektedir. Ancak duygulanım imaja, yüzüne baktığınızda, bir de duruşuna baktığınızda, "Söylediği şeylere inanıyor mu?" sorusunu sorarsınız. Yakın planda yüzünde aksiyona dönüştürülmemiş izleri görüyorsunuz ve bu arada renk kendi felsefesini yaratıyor. Aslında profesörün söylediğiyle Peter'in canlı renkteki görüntüsü birbiriyle çelişiyor. *Görüntü şunu söylüyor: "Hayır, profesör senin yaptığın analiz doğru değil".*

Şimdi aynı filmde bir başka sahneye bakalım. Biraz uzun bir sahne. Burada cümleler ile görüntüye dikkat etmek gerekiyor. Sahnede Peter'in eşcinsel arkadaşlarından birisini görürüz. Burada kendisini tanımlamaya gayret ediyor. Yine aynı soru: "Acaba bunda başarılı mı?" Bakalım. Kendi kendine konuşmasını aynaya bakarak yapıyor. "Kontrol edemediğim bazı güçler beni idare ediyor." Oysa psikanalizm her şeyin açıklanabileceğini söyler. Her şeyi kendisine indirir. *Bergman ise ısrarla bazı eylemlerin analitik olarak açıklanamayacağını filmleriyle bize gösterir.*

Biliyorsunuz, Freud'un Hans vakası vardır. Bir çocuk rüyalarını anlatır, psikanalist ise çocuğun rüyalarını değerlendirir. Rüyada Hans mesela at görür, Freud hemen atı babayla, atın cinsel organını babanın cinsel organı ile yer değiştirir. Yani bir şeyi başka şeye benzetir. "Aslında çocuk burada atı görmekle babasını görmüş" der. İşte buna karşı çıkan şizoanalizciler yani içkin ekolcüler yani Deleuze ve Guattari der ki: "Kardeşim, o çocuğun gördüğü at gerçekten attır." At, attır. At güçlüdür, arkadaşlar. At duygulanım yaratır yani bedensel semptomları yaratır. Biz her şeyden etkileniriz. Aynen biraz önce sahnede izlediğiniz gibi, kontrol edemediğimiz atalarımızdan devraldığımız o kadar çok bileşen vardır ki; korkularımızdan tutun şu andaki ışık, ısı, sizin bakışlarınız, bütün bunların hepsi bizi etkileyen güçlerdir ve bu bizde bedensel duygulanıma yol açar. Duygulanım, *affection* dediğimiz şeydir. Bunun üzerine felsefe ekolü bile var, duygulanım felsefesi. At kudretlidir ve siz atı görmekle sadece atı görürsünüz, başka şeyi değil.

Diyorlar ki, sinema edebiyattır. Aslında edebiyat edebiyattır, sinema da sinemadır. Çok basittir. Edebiyatın kendine ait bir ontolojisi vardır, sinemanın kendine ait bir ontolojisi vardır. Fark önemlidir, fark ise basitçe farktır, Deleuze'ün dediği gibi kendi içinde farktır. Önemli olan farktır. *Sinema okuması diyorlar. Sinema filmi okunmaz. Sinema filmi izlenir.* Gözlere sahibiz. Gözlere sahip olan insanlar sinema filmi izler, daha sonra onun üzerine tartışır, yorumlama yapar, *alımlama* yapar. Alımlama diye bir kavram var biliyorsunuz. Kitap okunur, yazılar okunur, film izlenir. Şu anda benim başvurduğum *medium* ne? Söz. Sözün kendine ait ontolojisi vardır.

Biraz daha devam edelim. Şimdi, 1930'larda İsveç'te psikoloji üzerine yazılar yazan bir kişi vardır, felsefeci aynı zamanda: Eino Kaila. Kaila'nın kitapları İngilizceye çevrilmedi. 1930'larda *Psikolojiyi Giriş*, yanılmıyorsam böyle bir kitap yazıyor İsveç dilinde. Filozof Livingston'un dediğine göre, Bergman bu kitabı okuyor. Kaila'nın temeldeki tezleri tam da içkin felsefeye oturuyor. Bu kitap psikanalizme karşı bir kitap. Freudçu psikanalizimi yerle bir eden kitaplardan birisi. Kaila'nın temeldeki tezi şu, aynen biraz önceki karakterin söylediği gibi: "Bizi etkileyen güçler çok fazla ve biz buna eğer bir isim veriyorsak arzu diyebiliriz, istek

diyebiliriz” diyor. *Hayatın kendisine yayılmış bir arzudan bahsediyorum.* Enerji, işte o Bergson’un söylediği elan vital, yaşam atılımı. Her şeye yayılmış, kendi içkinliğinde var olan bir arzu ve siz bunu ne kadar analiz etmeye çalışırsanız çalışın hep kaçan ve taşan şeyler olacaktır. Hayatın kendisi, arzunun kendisi psikanalistin yaptığı gibi bu şekilde sınırlamalarla, bu şekildeki analizlerle çalışmaz. Açıklayamayacağınız pek çok etmen vardır. İstek, arzu. Ve dolayısıyla, “Bizim motivasyon kaynaklarımızdan en önemlisi arzu” der Kaila. David Hume gibi... David Hume ne diyordu? “Aslında aklın kölesi değiliz biz, duyguların kölesiyiz”. Kaila da der ki: “O zaman eğer arzu her tarafa yayılmışsa iyinin ve kötünün ötesinde düşünmek zorundayız, doğru ve yanlışın ötesinde düşünmekteyiz.”

Kaila’nın pek çok argümanı var. Ben bunu Paisley Livingston diye bir sinema filozofundan gördüm, en önemli kitaplarından birisinde savunuyor bu tezi.

Diyor ki Kaila, “Eğer bir arzu karşılanmazsa siz bunu telafi edecek şeylere girişirsiniz. Ne yaparsanız yapın arzu çoğul olarak varlığını sürdürür ve sınırlama veya karşılanmaması durumunda bunu telafi edecek, onu karşılayacak, onu zenginleştirecek, sürekli bir telafi edici mekanizmalarla vekâleten mekanizmalarla da uğraşırsınız”.

Bergman bunu okuyor, okuduktan sonra motivasyon güçleri üzerine filmler yapmaya çalışıyor. Şimdi diyeceksiniz ki, “Hocam, Bergman bunu okumuş ve daha sonra hayat tasarımı olarak filmlere aktarmış”. *Ancak Bergman’ın filmlerini izlediğimizde Kaila’dan farklı şöyle bir şey var.* Ne demiştin, iyinin ve kötünün ötesinde, doğru ve yanlış kategorilerinin ötesinde hayata bakmak gerekiyor, arzunun çoğulluğu merkezi konumda. Fakat Bergman’ın filmlerine baktığımızda, Bergman bize ürettiği imajlarda *doğru ve yanlış arasında tercihlerin yapılabileceği üzerine izler veriyor.* Biraz daha somutlaştırırsam söylediğimi, Bergman ürettiği imajlarda *negatif arzular ve pozitif arzular olabileceğini söylüyor.* Yani yaşamı yıkan, yaşamı yok etmeye çalışan arzular da var; yaşamı çoğullaştıran, yaşamı bize hissettiren deneyim içerisindeki arzularımız da var. Ne demek bu? Mesela *Yedinci Mühür*’den bir imaja bakalım. Tabii sahne uzun ama burada şunu söylüyor: “Bu anı hiçbir zaman unutmayacağım. Verdiğiniz ikramı, tabağı, o güneş ışığını, buradaki coşkunuzu, buradaki tutkularınızı, o anı hiçbir zaman unutmayacağım”. Haçlı seferlerinden dönmüş Orta Çağ şövalyesi bunu yaşamı olumlayan kimselere söylüyor.

Bergman filmin başka yerlerinde de bu yarılmaya dair bize imajlar sunar. Nedir bunlar? Örneğin bir sahnede, sirkteki akrobatlar köylülere son derece ilginç şovlar sergilerler ve birden dehşetli bir müzik girer ve daha sonra kilisenin nezaretinde birbirlerine eziyet eden insanlar görürüz. Bunlar az önce yaşamı olumlayan güçlerin arasından, kasabanın merkezinden geçmeye başlarlar. Birdenbire manzara değişir. Bir tarafta yaşam varken o yaşam birdenbire kedere, üzüntüye dönüşür. Coşkunu ortadan kalkar. O enerji, yaşam enerjisi yok olur. Bergman ikiye böler, iki dünyayı karşılaştırır ve imajları tercihini gösterir: yaşamı olumlayan pozitif enerjinin yanındadır Bergman.

Bir şey ikiye bölündüğünde bizim için önemli bir şey vardır. Felsefe yarıklarda işler, felsefe paradokslarda, felsefe problem durumunda çalışır. Dolayısıyla siz, problem durumunu, yarığı, bu paradoksu yazıyla yapabilirsiniz, sözle yapabilirsiniz ya da sinematik imajlarla yapabilirsiniz. Bergson’un felsefe tanımı bize şunu söyler: “Felsefe demek düşüncenin normal istikametine müdahale etmek demektir”.

Düşüncenin normal istikametine ya söz müdahale eder ya yazı müdahale eder ya da sinema müdahale eder ama hepsi kendi araçlarıyla müdahale eder. Bergman ne yapıyor? Bize antagonizmalar yaratıyor, yarıklar yaratıyor. Bir tarafta yaşam oyuğu, diğer tarafta ilişkiler, ilişkilerin kendisi içerisinde yarıklar, etik ve etik olmayan şeyler arasında yarıklık, doğru-yanlış arasında yarıklık ve daha sonra bizi uçurumun kenarına, *aporiaye* götürüyor, Sokrates'in söylediği uçurumun kenarına. Uçurumun kenarına getirip bırakıyor ama bırakırken sloganik bir şekilde bırakmıyor; bir taraf takınıyor, bu tarafını çok fazla belli etmiyor ama bu yarattığı imajlara yansıyor. İmaj türleri vardır. Bunların detaylarına giremem ama yarattığı imajlar kesinlikle Bergman'ın bulunduğu noktayı ele veriyor. Yaşam tasarımını filmlerine yansıtıyor. Bergman sinematik operasyonlarıyla sinema felsefesini kendi tarzında kuruyor.

Teşekkür ederim, sorularınızı bekliyorum.

Soru ve Yanıt Bölümü

S.Ö. (Tam işitilemeyen bir soruya yanıt olarak): Şimdi buradaki mesele şu: Yani bunu aslında konuşmamda da söylemişim. Tabii ki çoklu yorumlar mümkündür, yapmalıyız. Ama o yorumu içkin yapmalıyız. İçkin ne demek? Yani varlığın kendisinden yola çıkarak yorum yapmalıyız. Gördüğümüz şey neyse önce oradan yola çıkarak hareket tarzımızı belirlemeliyiz. Bir şey görüyorsunuz, oradaki hareket imajı görüyorsanız oradaki hareket imaja bakacaksınız, zaman imaja bakacaksınız, ondan sonra onun sizin üzerinizde yarattığı titreşimlerle diğer deneyimleriniz, diğer karşılaşmalarınız arasında bir ilişki kurmanız gerekiyor. Ama şöyle yaparsanız yöntem ters işliyor: *Benzetmeyle*. Daha önce psikanalizin üzerine dünya kadar okuma yaptınız ya da başka bir soyut okuma yaptınız, dil bilimi kaynaklı okumalar yaptınız ve sonra dediniz ki: "Sinema bir dildir". Yanlış, sinema bir dil değildir, hareket-zaman blokudur. Daha sonra okumalarınızı filme dayattınız yani filmi o çerçevede görmeye başladınız. Bunu bir psikanalist yapabilir, bunu bir feminist teorisyen yapabilir, bunu başka birisi yapabilir. O soyutlaştırmayı filme dayatırsınız. Ama filmde ne görüyorsunuz, benim size biraz önce gösterdiğim şeyde ne görüyorsunuz? Analizimize nereden başlayarak çıkmalıyız?

Bakın, en son gösterdiğim imajda (*Yedinci Mühür*) kuş cıvıltılarını işitiyorsunuz, bir bebek görüyorsunuz, anne ve babası bebekle oynuyorlar ve yüzlerde mutluluğu görüyorsunuz, bir yaşam görüyorsunuz ve insanlar mizah yapıyor. Şimdi, bir tarafta mizah, yaşam coşkusu, yaşam enerjisi, öbür tarafta yaşamı baskı altına alan iktidar var, kilise. İkisi arasındaki yarığın hissediyorsunuz ve daha sonra o imajlara bakarak çözümleme yapmaya başlıyorsunuz. Diyorsunuz ki benim şu anda söylediğim gibi, bakın, burada büyük "İ" ile başlayan iktidar aşağıda küçük "i" ile başlayan iktidar, ikisi tarih boyunca hep çatışma içerisinde olmuştur. Tıpkı Arşimed'in ölümü gibi. Arşimed nasıl ölmüştü? Marcellus, asker göndererek Arşimed'i çağırdı. Arşimed asker geldiğinde denklem yapmaktaydı, kendi dünyasında, yaratıcı hattındaydı. Askerin seslenmesine Arşimed tepkisiz kaldı: "Denklemini bitireyim, ondan sonra geleyim." dedi ama Romalı asker üçüncü seferde kılıcını çıkardı, Arşimed'i öldürdü. Şimdi burada büyük bir yarıklık vardır. Nedir? İktidarla, şiddet uygulayan iktidarlara yaratıcı hattında gitmek isteyen yaratıcılar, sanatçılar arasında tarih boyunca her zaman bir uçurum vardır. Felsefe bunun üzerine düşünür çünkü ikisi arasında mesafe vardır. Biraz önce dediğim gibi felsefe yarıklık üzerine düşünmedir. Biz bunun üzerinde düşünmeye başlarız, bunun üzerine konuşuruz.

Felsefenin yararı şu: Felsefede gidebileceğiniz yere kadar gidersiniz ama bunu dışarıdan dayatarak değil, içeriden yol alarak yaparsınız. Aradaki fark o. Ama bir kuram olsaydı, örneğin feminist kuram olsaydı ya da bir psikanalitik kuram olsaydı *Persona'yı* sadece psikanalitik kuramla yorumlardınız, psikanalitik kurama indirgerdiniz onu. Tıpkı Hans'ın bir atı rüyasında görüp atı babayla özdeşleştirmeniz gibi. At, attır arkadaşlar. "At, babadır." demekle "At, attır." demek arasında dünya kadar fark vardır. Niye? Çünkü atı babaya indirgiyorsunuz. At güçlüdür. At bir hayvandır. Hayvanlardan öğreneceğimiz o kadar çok şey var ki. *Nietzsche'nin Hayvanları* en son çıkan kitaplardan birisi. Hayvanlar unuttur, oysa insanlar unutmayı unuttu, diyor Nietzsche. Biz her şeyi hafızaya kaydediyoruz. Hayvanlardan öğreneceğimiz çok şey var. Hayvanlar sezgisel ve resimsel bakışla hayatı görür, *carpe diem* denen şeyi hayvanlar yaşar. Biz, sadece biriktiririz, biriktirdiğimiz şeyler bize eylemi yaptırır. Hayvan, hayvandır. Bizim kaybettiğimiz şey hayvanlığımızdır.

Bir ekleme yapacak mısınız, ya da sorunuzu yanıtladım mı?

Soru: Yanıtladınız. Yalnız bazı noktalarda sorun var. Mesela şunu dediniz: "Edebiyat, edebiyattır; felsefe, felsefedir." Mesela bunun içkinliğini nereden sağlıyoruz?

Bunun dışında varlık, evet, çok önemli. Varlıkla hareketlere başvururuz ama Heidegger bize bir şey gösterdi: Varlığa dair bir söz söylememiz, varlığa dair bir çıkarımda bulunmamız varlığı dışarı çıkarmayabilir, hatta onu bir kurtuluşa, bir yol gidişe sevk edebilir. Yani şöyle, ontoloji tarihi tamamıyla varlığın yol tutuşudur... Dolayısıyla varlığa ulaşmak ve oradaki içkini bulmak, asıl mesele bu değil mi zaten? Sizin varlık olarak gördüğünüz, işte varlık olarak sizde uyandırdığı şeyle bir başkasında uyandırdığı şey aynı olabilir mi? Varlıktan hareket ediyoruz ama herkes aynı varlıktan aynı şekilde mi hareket ediyor?

Yanıt: Şimdi şöyle birinci sorunuz: "Felsefe, felsefedir; sinema, sinemadır; edebiyat, edebiyattır." demek tam da içkin bakıştır çünkü varlığın kendisini kendi hakikati içerisinde değerlendiriyorsunuz. Burada herhangi bir problem yoktur. Tam tersine "Sinema edebiyattır" demek, sinemayı edebiyat içerisinde çöktürmektir, indirgemektir. 'Gibi' sözcüğü kadar tehlikeli bir sözcük yoktur. Şu, şu gibidir; bu, bu gibidir! Yani hayata "gibi" ile bakmak ile "ve" ile bakmak arasında dünya kadar fark vardır. *Birisi temsildir, öbürü içkinliktir.*

Ama ikinci sorunuza gelirim, buradaki merkezi noktalardan birisi duygulanımdır, affection. Şimdi, duygulanım, acaba kendi hattında mı işliyor yoksa duygulanım soyut teoriler tarafından ele geçirilmiş mi? Yani sormamız gereken sorulardan birisi bu. Mesela bir sahne vardı, *Nietzsche Ağladığında*'da. Çoğunuz izlemiştinizdir, bir kitaptır biliyorsunuz, daha sonra filme çevrildi. Orada Nietzsche Doktor Breuer ile karşılaşır ve Doktor "Seni tedavi etmek istiyorum." der. Nietzsche de ona sorar: "Niye?" Senin motivasyon kaynağın nedir? Senin beni tedavi etmekteki amacın nedir? Doktor Breuer'ün tedavideki amacı kendi soyut teorilerini uygulaması mı, kendini gerçekleştirme mi, yoksa Nietzsche gibi bir filozofu tanıma gayreti mi? Motivasyon kaynağı para mı? Motivasyon kaynağı iktidar mı? Dünya kadar mekanizma var gördüğünüz gibi. Şimdi, burada mesele ne? *Bizim motivasyonumuza etki eden güçler üzerinde bir miktar duygulanıma ve biraz da bilgiye sahip olabilirsek asla mükemmelliğe erişemesek de - çünkü mükemmellik ölümle eş değerdir- herhangi bir eksikliği ve bir şekilde hayatı daha fazla tanıma şansımız var.* Biraz daha somutlaştırırsam, mesela *Persona'*da şöyle bir sahne vardır. Şimdi ben filmin içerisinden girerek size yorum yapacağım. Orada Alma hemşire, Elisabet bir aktris ve dikkat ederseniz, hemşire bir fantezi dünyası da kurmuş.

Yani ne diyor? İşte senin de benden hoşlandığını düşünüyorum, ikimiz arkadaş olabiliriz. Yani kendine ait bir dünya tasarımı kuruyor ama bu biraz yanıltıcı bir dünya tasarımı. Karşısındaki Elisabet'i fazla tanımıyor. Peki, bu illüzyon nasıl bitecek, bu tasarım ne zaman bitecek? Bakın, bir karşılaşma oluyor? Nasıl karşılaşmaydı bu? Alma'nın mektup ile karşılaşması. Elisabet bir mektup yazıyor, Alma mektubu taşıyor, taşırken arabada mektubu açıyor, okuyor. Mektupta ne diyor? Diyor ki, Alma'nın benim hakkımda kendince düşünceleri var. Mektupta bunu biraz ironiyle, biraz mizahi tonla yapıyor. Ve böylece Alma'da birdenbire aydınlanma gerçekleşiyor ama bu tam aydınlanma değil, tam uyanış değil, kısmi bir uyanış. Uyanış biraz mümkün. Bakın, orada uyanışı gerçekleştiren bir mektup.

Devamedelim, *Winter Light*, *Kış Işığı* diye bir filmi var, biliyorsunuz. Önemli filmlerinden birisidir. Oradaki peder sürekli sorgulamalar içerisinde ama bir türlü itiraf edemiyor. Filmin ortalarına doğru kiminle karşılaşılıyor? Kiliseye gelen müdavimlerden birisiyle konuşuyor ve orada o karşılaşma neticesinde bir şeyler itiraf ediyor. Daha sonra kiminle karşılaşılıyor? Sevgilisiyle karşılaşılıyor. İtiraf büyüyor, büyüyor, Bergman o pederdeki uyanışı bize gösteriyor. Ama nasıl gösteriyor? Renk açılıyor. Yani bu siyah beyaz filmdir ama arka tonlar beyazlaşır. Niye beyazlaşıyor çünkü peder uyanıyor. Uyanış gerçekleşiyor. Bunun için şöyle mi yapıyor Bergman?

İşte peder o gün uyanışa geçmişti, uyanışının teorik nedenleri nelerdi, böyle bir açıklama mı yapıyor yoksa sinemanın kendi operasyonlarıyla mı pederin kısmi uyanışını gerçekleştiriyor? Sinema kendi felsefesini siyah beyaz tonlardaki açılmayla yapıyor. *Peki, ben bu analizi nereden yapıyorum? Analizi filmin kendi içinden yola çıkarak, dışı doğru açılarak yapıyorum.* Kendi soyut okumalarımı filme dayatmıyorum. Bunun kendisinin -ahlaki, ya da ahlaki demeyelim, ahlakla etik farklıdır- etik olmadığını düşünüyorum. Etik dünyevidir, ahlak aşkıdır. Ahlak doğruyu, yanlışı baştan söyler size ama etik; deneyimle, tecrübeyle ve güçle işleyen bir şeydir. Spinoza ikisini ayırır.

Soru: Oradaki siyahın beyazın oradaki deliğinden çıkması, bunların tarihsel şeyler olduğunu düşünüyorum. Bir kitapta karşılaşmışım. Renklerin anlamları tarihseldir, yani 13. yüzyılda maviye kullanılan anlamla 19. yüzyılda kullanılan aynı değildir. Sizin gösterdiğiniz sahnelerde böyle şeyler gördüm. Yani siyahtan beyaza doğru, açık renge doğru bir geçiş var. Bunu zaten biz de söylüyoruz ama olayın net değişiminin sizin söylediğiniz şeye tekabül edeceğini yine dışarıdan giderek söylüyoruz.

Yanıt: Ben tabii konuşma kısa olduğu için bunların hepsini söyleyemem. İşin bir organizma boyutu var, yaşam boyutu var. Şimdi kırmızı renk nedir? Biz bunu "coşku" olarak, "taşkınlık" olarak yorumluyoruz. Peki, bir boğa kırmızı rengi gördüğünde niye böyle şaşırıyor? Yani şöyle: O pigmentlerin, hareket ve devinimin kendisinin bir yaşamla, organizmayla, organik yaşamla ilgili de bir boyutu var. Bizim kültürel yaşam ona anlam veriyor ama bazı şeyler farklıdır.

Bir Katılımcı: Japonlar kırmızıya daha farklı bir anlam veriyorlar.

Yanıt: Evet. Verebilir ama şunu unutmamanız gerekiyor. Çok kısa bir şey söyleyeceğim. Şimdi siyaha bakalım. Niye siyah bu kadar problematiktir? Şimdi bakın, avcılık-toplayıcılık döneminde gece tehlikelidir çünkü karanlık ve siz görmek zorundasınız varlığınızı devam ettirmek için. Her şey varlığını koruma ve sürdürme mücadelesinin türevidir.

Eğer siz sürekli başka varlıkları görecekseniz ne olması gerekiyor, aydınlık olması lazım. Belki de bizim kolektif bilincimizde siyaha yönelik yüklediğimiz bu anlamın bununla da ilişkisi var. Yani dünya kadar neden vardır ama sonuçta birçok kültürde siyah kederi, matem, ölümü çağırır. Kargaya bakışımız bile onunla şekillenir. Pelin Esmer'in son filmi vardı ya *İşe Yarar Bir Şey*. Karga, ama orada kargayı tersyüz ediyor. O ayrı. Yani bütün bunların hepsi çoklu açıklamalara açık. Her yere yayılmış, kendimize bile yayılmış bir virtüel yan, bir çoğulluk, enerji, hayatın kendisine yayılmış bir güç var. Ve biz hayata biraz bu güç yönelimli bakarsak, gücümüzü artıran ve azaltan etmenlerle meselelere bakarsak sanki biraz daha yol almış gibi geliyor bana. Bir sinema filmine baktığımızda bizde yarattığı duygulanım nedir, gücümüzü artıran, azaltan etmenler nedir, *katarsis* gerçekleşiyor mu, *katarsis* sinema salonunda mı gerçekleşiyor yoksa film bittikten sonra devam ediyor mu? En iyi film, en kaliteli film bizi uçurumun kenarına bırakıp getiren ve daha sonra, sinemadan sonra sürekli sorular sorduğumuz film değil mi? Abbas Kiarostami'nin kendi demeçlerinde belirttiği gibi. Bu nereden çıkıyor? Bu, sinemanın kendi yarattığı duygulanımdır. At nasıl bizim üzerimizde bir duygulanım yaratıyorsa izlediğimiz sinema filmi de bir duygulanım yaratıyor. Kaosa karşı verilen mücadelede elimizde araçlar var. Deleuze'ün söylediği gibi, bilim fonksiyonlarla çalışıyor, sanat duygulanımla çalışıyor, felsefe de kavramlarla çalışıyor. Üçü yan yana iş birliği içerisinde dışımızdaki kaosa kapışmamıza yol açıyor. Kapışyorsunuz, kaosu alt edemiyorsunuz ama kapışyorsunuz. Bize kısmi yanıtlar veriyor. Ben bunu şuna benzetiyorum: Sörfçüyle dalgalar arasındaki ilişki gibi.

Bakın, okyanusta dalgalar kabardığında sörfçü dalgaları durdurmaz, onunla birlikte hareket eder, yani dalgalarla birlikte hareket ederiz. Eğer bu okyanus dalgalarını kaosa benzetirsek; anlam veremediğimiz bu güçler, kaos, dışımızdaki dünya, bütün evren, ne dersek diyelim, ona anlam vermek için elimizde üç tane mekanizma var; kendi tarzlarında çalışıyor ama birisi birisinden üstün değil. İşte bu temsil anlayışına ben karşıyım. Birisi birisinden üstün değil. Hiyerarşik bir ilişki yoktur. Fark vardır. Fark felsefesi açısından baktığımızda sadece şunu söyleriz: sinema edebiyattan farklıdır. Sinema müzikten farklıdır. Ee farklıysa ne oldu? Farklıysa farklı, ne güzel işte kaosa karşı birlikte mücadele ediyorsunuz. Dediğimi anlatabiliyor muyum? Ama bunları ayrıntılı yine konuşuruz.

Teşekkürler.

Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

SineFilozofi Dergisi Yayıncısı