



Sinematografik Düşüncenin Tarihi History of the Cinematographic Thought

İkbal Bozkurt Avcı,^a Enderhan Karakoç^b

Dr. Fırat Üniversitesi, Elazığ, Türkiye.

ibavci@firat.edu.tr

ORCID: 0000-0002-6904-7291

^b Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi, Konya, Türkiye.

enderhan@selcuk.edu.tr

ORCID: 0000-0001-8969-6144

MAKALE BİLGİSİ

Makale Geçmişi:

Başvuru tarihi: 23.03.2020

Düzeltilme tarihi: 14.05.2020

Kabul tarihi: 22.06.2020

Anahtar Kelimeler:

Sinema,

Felsefe,

Sinematografik düşünce,

İmge.

ÖZ

Sinema, felsefenin sonunun ilan edildiği bir dönemde ortaya çıkmış ve düşüncenin dönüşümüne olanak sağlamıştır. Filmin felsefeyi dönüştürmesi temelde bir düşünme biçimi olmasından ve imge üretme potansiyelinden ileri gelmektedir. Sinemayla ilgilenen düşünürler filmin özüne yönelik bazı sorular sormuş ve bunlara cevaplar aramışlardır. Bu sorgulamalarla filmin ne olduğunu anlamaya çalışan teorisyenler, sinemanın bir hareket mi, zaman mı, görüntü mü, süreç mi olduğu üzerinde durmaktadırlar. Sinemayla ilgilenenler soruşturmalarını ontolojik, epistemolojik ve fenomenolojik bağlamlarıyla ele alarak felsefi argümanlardan hareket etmişlerdir. Sinema düşünürlerinin bu çabaları, sinematografik düşüncenin gelişimini de şekillendirmiştir. Sinematografik düşüncenin gelişimi klasik ve modern olarak iki döneme ayrılmaktadır. Thomas Wartenberg, (2005) görüntünün felsefesinin klasik dönemini Hugo Münsterberg'in Fotoplay isimli metniyle başlatmakta; Stanley Cavell'in çalışmasıyla bitirmektedir. Modern dönemi de Gilles Deleuze'ün iki ciltlik sinema felsefesi kitabı ile başlatmakta ve günümüze kadar devam ettiğini ifade etmektedir. Bütün bunlardan hareket eden bu çalışmanın temel amacı sinematografik düşünce tarihsel gelişimini ortaya koymaktır. Çalışmada sinematografik düşünce imgesinin gelişimi, yorumlayıcı yöntem ile tarihsel perspektiften ele alınmaktadır.

ARTICLE INFO

Article history:

Received: 23.03.2020

Received in revised form: 14.05.2020

Accepted: 22.06.2020

Keywords:

Cinema,

Philosophy,

Cinematographic thought,

Image.

ABSTRACT

Cinema emerged at a time when the end of philosophy was proclaimed and enabled the transformation of thought. The film's transformation of philosophy is basically because it is a way of thinking. Thinkers interested in cinema asked some questions about the essence of the film and sought answers. In these inquiries, it is tried to understand what the movie is; It focuses on whether cinema is a movement, time or image. Ontological, epistemological and phenomenological based studies on what the cinema is about were carried out based on philosophical arguments. These efforts of those who think about the film have also shaped the cinematic philosophy. The main purpose of this study, which moves from all this, is to reveal the historical development of the cinematographic image. The development of cinematic philosophy is divided into two periods, classic and modern. Thomas Wartenberg starts the classical period of the philosophy of the image with the works of Hugo Münsterberg and ends with Stanley Cavell. It states that the modern period started with Gilles Deleuze's two-volume cinema philosophy book and continued until today. In the study, the development of the image of cinematographic thought is handled in a historical perspective with the interpretive method.

Atıf Bilgisi / Reference Information

Bozkurt Avcı ve Karakoç (2020). Sinematografik Düşüncenin Tarihi. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 6 (1), Yaz, s.178-190.



1. Giriş

Bir şatoya iki farklı şekilde gidilebilir: İlk seçenekte şatoya giden yol uçakla kat edilerek şatonun yalnızca patikalar içerisindeki manzarası ve onu çevreleyen kırla nasıl uyumlu bir şekilde konumlandığı öğrenilir. Diğer seçenekte ise Kafka'nın 'Şato'sunun kahramanı K. gibi çatalaşan patikalar, dolambaçlı yollar ve dar ara sokaklar yürünerek yani bizzat deneyimlenerek şatoya ulaşılır. Walter Benjamin 'Tek Yön' isimli metninde "Malzemenin (şatoya giden yolun) üzerinden uçarak mı yoksa içinden dolaşarak mı?" (Benjamin, 2011: 17) geçilmesi gerektiğini sorgular. Benjamin'in cevabı açıktır: Malzemeyi seyretmekten ziyade bizatihi şatoya giden yolun yürünerek deneyimlenmesi gerekmektedir. Çok odalı ve katlı şatolar gibi çok anlamlı ve katmanlı filmleri de yalnızca seyretmek mi yoksa filmlerin patikalarını, ara sokaklarını, engebeli yollarını arşınlamak mı temel teşkil etmelidir?

Tarkovski'nin (2008) [...] "filmlerin yıldızlar ve deniz gibi yani bir manzarayı seyrederi gibi izlenmesi gerektiği" düşüncesinin aksine filmler bir manzara gibi hayranlıkla seyredilmemelidir. Öyle ki filmler, birer manzara gibi seyredilse dahi optik₂ bir gözle değil; haptik₃ bir gözle izlenmelidir. Çünkü sinema filmlerine manzaradan yani uzaktan bakmak, filmleri seyirlik "eğlence" nesnesi olmanın ötesine taşımaz. Oysa filmlerin iç dünyasına girerek onların "düşünce" ile kurduğu bağı açığa çıkarmak izleyiciye yepyeni bir düşünme minvali sunar. "Sinedoksal" ⁴ bir yapıya sahip olan filmlere sıradan bir izleyici olma dışında herhangi bir ilgi duymayan seyirci, film ile düşünce arasındaki ilişkiyi anlamlandıramayabilir. Çünkü Rainer M. Rilke'nin belirttiği gibi "Ve biz, izleyiciler, her zaman ve her yerde, şeylerden bakmak yerine, şeylere bakıyoruz!" (Rilke, 1977: 59 [65]). Sıradan izleyicis, filme yalnızca bakmayı tercih eder. Oysa bu çalışma filmlere düşünceden bakma yolunu seçerek çok anlamlı film şatosuna manzaradan değil; filme giden ara yolları ve patikaları deneyimleyerek ulaşmayı hedeflemektedir.

Filmlerle karşılaşan zihin, yalnızca yeni bir düşünme stili edinmekle kalmaz, aynı zamanda bu sinematografik düşünme tarzı, felsefeyi de dönüştürerek farklı bir boyuta taşır. Bu doğrultuda sinema ve felsefe arasındaki bağlar daha da belirginleşir ve bu durum pek çok soruyu beraberinde getirir. Bu temel sorular şu şekilde sıralanabilir: "Film ve düşünme arasında nasıl bir ilişki vardır?" "Filmlerle felsefe yapılabilir mi?" (Wartenberg, 2007: 2; Frampton, 2013; Cox ve Levine, 2018: 16). "Filmler ne ölçüde felsefi soruşturma araçları olabilir?" (Smith ve Wartenberg, 2006: 1). Öyle ki bu sorular bir adım daha ileriye taşınarak tam da felsefenin sonunun ilan edildiği bir dönemde "[...] filmlerin felsefenin yerini alıp almayacağı" (Bischoff, t.y.: 2) dahi tartışılabilir. Esas olarak bütün bu soruların yanıtı Damian Sutton'un 'Sanat-Oluş' başlıklı metninde cevabını bulur:

¹ Antik Yunan'dan beri nesnelere ya da olgulara "yukarıdan, üstten, tepeden" bakmak teori/nazariye olarak ifade edilmektedir. Heidegger'e göre (2011: 72) bir nesnenin herhangi bir doğal niteliğini ortaya koyan 'görünüm'üne dikkat kesilmek yani onu salt 'seyrederek', el-altında-varolanı kavramak mümkün değildir. Nesnelere yöneltilen saf teorik ya da seyredici bakış ile el-altında-varolanlar keşfedilemez. El-altında-varolanları keşfetmek için ateorik (bakışsızlık anlamına gelmez) ve spesifik bir görme minvaline ihtiyaç duyulmaktadır. Bu görme biçimi "bir şey için" bakıştır. Bir şey için bakış ise ilgilenme temellidir.

² Heidegger'in "kadrırlama/çerçeveleme" olarak nitelendirdiği bu durumda insan varlığı tablolaştırılmaktadır. Bu tarz bir görme biçimine hâkim olan optik göz, ayrıntılar ve incelemeler üzerinden işlemektedir. Dünyanın tablolar ve rakamlar bağlamında açıklandığı bu bakış estetik değil; sınıflandıran, bölen, hiyerarşik ve "teleskopluyan" bir bakıştır (Baker, 2014: 373-375).

³ Haptik göz, optik gözün göremediği "haecceitaları" görmektedir. Dokunmanın, dokunarak hissetmenin ve duyumsamanın temel alındığı bir göz olan haptik göz, optik gözün aksine sınıflandırmalardan ve hiyerarşilerden ziyade ışıltıları, dokuları ya da görünmez olan şeyleri görmeyi yeğler (Baker, 2014: 374).

⁴ Sinedoksal kavramı, sinemanın "düşünce-eğlence" olarak nitelendirilen paradoksal yapısını ortaya koymak için kullanılmıştır.

⁵ **Sıradan İzleyici:**

- Film izlerken "edilgen" bir konumdadır.
- Film izleme sırasında özel bir amacı olmadığı için yalnızca filmi görür ve işitir.
- Filme bağımlı olduğu için kendini filmin akışına bırakır.
- Filmle "özdeşleşme" söz konusudur.
- Temel amaç haz olduğu için film, genellikle zaman geçirme aracıdır (Vanoye ve Goniot-Lété, 1999: 13 akt. Gündeş, 2003: 11).

“Sanat bir çeşit felsefe olabilir ama bu sanatın felsefeyle aynı şey olduğu anlamına gelmez. Felsefe kavramlarla ilgilenir. Felsefe olmayan fakat felsefeyi canlandırma imkânına sahip olan sanat ise felsefenin kavramlarını ve

meselelerini açığa çıkararak onlara biçim verir. Felsefe yorulduğunda ya da bir çıkmaza girdiğinde sanat, kavramları ve meseleleri yeni ve farklı bir şekilde sunarak felsefeye aşması gereken yeni güçlükler gösterir, yeni bakış açıları kazandırır” (Sutton, 2014: 85-86).

Kavramsal düşünme biçimi olan felsefenin açmaz noktalarında sanat, duyularla devreye girerek felsefeye yeni düşünme alanları ve çıkış yolları sunar. 20. Yüzyılda yine bir açmaza giren, hatta sonunun geldiği düşünülen felsefe, çağın sanatı sinemayla çıkmazlarının üstesinden gelerek insan zihnine imgesel bir düşünme biçimi kazandırır. Bu yeni düşünme şekline Don DeLillo romanın karakteri şöyle açıklık getirir: “[...] filmler yirminci yüzyıl zihninin bir başka parçasıdır (Woessner, 2011: 131). Bu doğrultuda “resmin göze, müziğin kulağa, sinemanın zihne hitap ettiği” (Butler, 2011: 18-19) düşüncesi de dikkate alınır, film ve felsefe arasındaki ilişkinin zannedilenden daha kuvvetli olduğu ortaya çıkar. Münsterberg’e göre film, insan zihninin süreçlerinin “alıcısı-kaydedicisi-yansıtıcısı” konumundadır. Bu durum, sinemanın temelinde tekniğin değil; zihinsel yaşamın olduğunu göstermektedir (Andrew, 2010: 69).

Film ve felsefe ilişkisi, düşünce tarihi açısından Elea Okulu temsilcilerinden Zenon’un hareket paradokslarına kadar uzanmaktadır. Parmenides’in zamandan azade ve değişmeyen varlık anlayışını temel alan Zenon, çokluğu reddederek zaman ve değişimin sadece birer yanılısma olduğunun altını çizmektedir. Zenon’un zaman ve hareket paradoksları sinemanın hareket ve zaman imgesi yaratma kapasitesini açıklamada temel oluşturmaktadır. Bu paradokslara göre “bilim hareketi parçalar, hızını değiştirir, sonsuz sayıda gözlemlenebilir, ölçümlenebilir küçük süresizliklere böler. Sinemadaki hareket, Zenon’un hareket kuramına benzer olarak bir paradoks oluşturur. Zenon’un Ok’u gibi gerçekte hareketsiz olan film, insan zihninde hareketlenir” (Sofuoğlu, 2004: 14-16). Sinemanın teknik yönünü açıklarken sıklıkla Zenon’un paradokslarına başvurulmakta; film anlatılarının gerçeklikle ilişkisini ele alırken ise Platon’un ‘Mağara Alegorisi’nden faydalanılmaktadır. Felicity Colman’a göre, (2009: 253) Mağara Alegorisi’nin ontolojik koşulları, film felsefecilerinin elinde Hollywood için yeniden geliştirilmektedir. Fakat burada vurgulanması gereken nokta, sinemanın mağaradaki gibi gerçek yaşamın salt bir kopyası olarak görülmemesi gerektiğidir. Çünkü sinema filmleri, gerçekliğin sıradan bir yeniden üretimi değildir. Filmler, izleyicinin gerçekler ve görüngüler üzerine düşünmesine ve soruşturmalar gerçekleştirmesine olanak sağlayan yaratımlardır.

Klasik anlatı sineması açısından Aristoteles’in ‘Poetika’ metninde ortaya koyduğu “mimesis, diegesis, katarsis” kavramları ne kadar önemli ise modern anlatı sinemasının düşünsel zeminin temellendiren Henri Bergson’un “imge, zaman, süre, hareket” kavramları da sinemanın çağdaşlaşmasını anlamak açısından o kadar önemlidir. Bergson’un düşüncesinin nüvelerini David Hume’un insan zihni üzerine geliştirdiği argümanlarda bulmak mümkündür. Çünkü Hume, rasyonalist düşüncenin statik zihin anlayışına karşı zihnin dinamik olduğuna dikkat çekmektedir. Hume’a göre (2007: 13) “insan, bedeni itibarıyla bir gezegene sıkışıp kalmışken; zihni her yeri gezebilecek kadar özgürdür.” İnsan zihninin bellek sayesinde akışkan olduğuna dikkat çeken Hume’un fikirlerinden yola çıkıldığında zihin, belleğin geçmişteki anıları, şimdiki anlarını ve gelecekteki düşlerini bir arada tutabilmektedir. Zihnin iç fonksiyonları onu, günlük yaşamın çizgiselliğinden ve sınırlarından kurtarmaktadır. Böylece zihnin içsel fonksiyonlarıyla paralel bir şekilde işleyen fakat dışsal bir mekanizma olan sinemayla benzediği ortaya çıkmaktadır. Frampton ‘Filmozofi’ manifestosunda Hume’un düşüncelerini destekleyerek “sinema salonlarında beden devre dışı bırakıldığını, zihnin ise iş başında kaldığını” (Frampton, 2013: 12) belirtmektedir.

Hume’un zihin ile ilgili düşüncelerinden etkilenen Bergson, sinematografik mekanizmanın işleyişine dair sorgulamaları başlatmıştır. Bergson, ‘Madde ve Bellek’ (Matière et mémoire-1896) metninde imgeyi derinlemesine irdelemekte ve imgenin tasarımından sabitlenmesine kadar bütün artalanını ortaya koymaktadır. ‘Yaratıcı Tekâmül’ (L’Évolution créatrice-1907) çalışmasında ise insanın pratik bilgi mekanizması ile sinematografik aygıtın işleyişi arasında bir benzerlik olduğuna dikkat çekmektedir. Fakat Bergson, sinematografik mekanizmanın işleyişini “mekanik yanılısma” olarak nitelendirmektedir. Bergson’un sinemayı bir illüzyon olarak görmesinin temelinde yaşadığı dönemde sinemanın henüz ilkel



bir biçimde icra edilmesi yatmaktadır. İlkel sinema, mekâna bağlı olan ve hareketsiz çekimlerden oluşan tek biçimli ve soyut bir zaman algısına dayanmaktadır. Kurgu, hareketli kamera ve özgür çekimlerin farkına varılması sinemanın özgürleşerek evrimini gerçekleştirmesini sağlamıştır. Böylece sinematografik mekanizmanın bir “yanılsama” olduğu düşüncesi yerini “hareket-imge”nin doğrulanmasına bırakmıştır (Baker, 2017: 277-278).

Bergson, sinematografik aygıtın işleyişiyle ilgili soruşturmasını merkeze felsefeyi alarak yapmıştır. Bu durumda sinemaya dair bir düşünce ortaya koymaktan ziyade “hareket, zaman, imge, süre ve bellek” kavramları etrafında şekillenen fikirlerini temellendirmek adına sinematografik aygıtı yöneldiği görülmektedir. Fakat bizzat sinema ile ilgilenen Hugo Münsterberg, Rudolf J. Arnheim, M. Sergei Eisenstein, André Bazin, Siegfried Kracauer, Stanley Cavell, Noël Burch, Gilles Deleuze, Alain Baudio gibi sinema düşünürleri filmin özüne ilişkin birtakım sorgulamalar yapmışlardır. Bu film teorisyenleri “film bir hareket mi yoksa zaman aralığı mı, görüntü mü yoksa süreç mi, mekânı mı yakalayıp aktarıyor yoksa zamanı mı donduruyor?” (Elsaesser ve Hagener, 2014: 9) soruları ile sinemanın ne olduğunu ontolojik, epistemolojik ve fenomenolojik bağlarıyla felsefi argümanlardan hareketle ortaya koymaya çalışmışlardır. Teorisyenlerin sinemayı anlama çabaları, sinematik felsefenin şekillenmesinde de etkili olmuştur. Bütün bu argümanlardan hareket eden bu çalışma sinematografik düşüncenin tarihsel gelişimini ortaya koyma amacı gütmektedir. Görüntünün felsefesi ya da sinematografik düşüncenin gelişimi klasik ve modern olarak ayrılmaktadır. Thomas Wartenberg (2005, akt. Öztürk, 2016: 29) Sinema felsefesinin klasik dönemi Hugo Münsterberg’in *Photoplay* (1916) isimli çalışmasıyla başlatılmakta; Stanley Cavell’in *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (1971) metniyle son bulmaktadır. Modern dönemin başlatıcısı *Sinema I: Hareket İmge* (*Cinéma I: L’image-mouvement-1983*) ve *Sinema II: Zaman İmge* (*Cinéma II: L’image-temps-1985*) isimli iki ciltlik sinema felsefesi kitabı kaleme alan Gilles Deleuze’dür. Deleuze’un sinematografik imgeyi sınıflandırmasıyla başlayan modern sinema felsefesi tarihi günümüze kadar devam etmektedir.

2. Sinema Felsefesinin Klasik Dönemi

Filmi, psikolojik ve felsefi bir zeminden hareketle açıklamaya çalışan ilk teorisyenlerden biri Hugo Münsterberg’dir. Öyle ki film felsefesinin klasik dönemi onun *Photoplay* (1916) çalışması ile başlatılır. Noël Carroll’e göre Münsterberg, bu metni yayımlayarak “hareketli resmin ya da görüntünün felsefesi”ni başlatmıştır (Carroll, 2008: 1). Münsterberg, filmi dramaturjik olarak en yakın gördüğü tiyatro ile karşılaştırmış ve şöyle bir çıkarımda bulunmuştur: “Tiyatrodan farklı olarak sinema maddesel prensibi yenerek yani elle tutulur dünyayı mekânın, zamanın ve nedenselliğin ağırlığından kurtarıp onun yerine kendi bilincimizin formlarıyla donatarak hazzı yaratmaktadır” (Stam, 2014: 40). Münsterberg, bu çıkarımları yaparken aslında Kant’ın fenomenal âlemin kategorileri olarak isimlendirdiği “zaman, uzam ve nedensellik” formlarından yararlanmakta ve sinemanın bu formları gerçek yaşamdaki sınırlarından nasıl kurtardığını açığa çıkarmaktadır. Münsterberg bu şu şekilde anlatır: “Fotoplay, dış dünyanın zaman, mekân ve nedensellik biçimlerini aşarak; iç dünyanın da dikkat, bellek, hayal gücü ve duygu biçimlerini ayarlayarak insanın öyküsünü anlatmaktadır” (Munsterberg, 1916: 173). Münsterberg’in bu yaklaşımı insan zihninin düşünme fonksiyonları ile sinematografik aygıtın işleyişinin benzerliğini ortaya koyması açısından önemlidir. Buna göre gündelik yaşamda lineer olarak ilerleyen zaman ve mekân formlarına karşı sinema anlatısında zaman ve uzam birliği parçalanabilmekte ve döngüsel bir hâl alabilmektedir. Zihindeki gibi sinemada da zamansal ve uzamsal sıçramalar yapılmakta; içinde bulunulan an anıya dönüşürken, hayaller, rüyalar ve gerçekler iç içe geçmektedir.

Hugo Münsterberg gibi psikoloji eğitimi alan Rudolf J. Arnheim, sanat psikolojisine yönelmiş geliştirdiği teorilerde “düşünce içinde duyu algısının rolü”ne odaklanmıştır (Braudy ve Cohen, 2009: 167). Gestalt ekolünün düşüncelerinden etkilenen Arnheim, *Sanat Olarak Sinema* (*Film als Kunst*) adlı eserini kaleme alırken amacının “Gestalt psikolojisini sinemaya uyarlamak” olduğunu belirtmektedir. Gestalt kuramı, “aklın algıladığı renk, koku, tat, ses ve duyguları tespit ettiği ve bireyin dünya anlayışını biçimlendirdiği yönündeki düşünce” (Butler, 2011: 17) olarak nitelendirilmektedir. “Hareket algısı” ve “görsel alan” ile ilgili deneyler yapan Gestalt psikologları, (Stam, 2014: 70) dış dünyanın yalnız

realitesiyle insanın algıladığı gerçeklik arasında önemli farklılıklar olduğuna dikkat çekmektedirler. Buna göre “en basit görme süreci bile dış dünyanın mekanik kayıtlarını üretmemekte, duyumsal hammaddeyi

yalınlık, düzen ve reseptör mekanizmasına egemen olan denge ilklerine göre yaratıcı biçimde düzenlemektedir” (Arnheim, 2002: 9). Zihnin aktif olduğu düşüncesini kendisine temel alan Arnheim, o dönemde sıkça tartışılan “gerçekliği yeniden üreten film bir sanat olabilir mi?” sorusuna odaklanmaktadır. Filmin sanat olduğunu kanıtlamak için kayda değer bir çaba sarf eden Arnheim, insan gözünün algıladığı gerçeklik ile film sanatının temel niteliklerini karşılaştırma yoluna gider. İnsan gözü ve film aracının kaydettiği görüntülerin birbirinden apayrı olduğunu ortaya koymak için “benzerlik, süreklilik, kapalılık, yakınlık, şekil-zemin ve simetri” (Arnheim, 2011) olarak sıralanan altı temel Gestalt ilkesinden hareket etmektedir. Arnheim, (2002: 15-35) bu ilkeleri sinemaya “cisimlerin düz bir yüzeye yansıtılması, derinlik hissinin azalması, renklerin yokluğu ve ışıklandırma, zaman ve uzam sürekliliğinin yokluğu, duyuların görülmeyen dünyasının yokluğu” şeklinde dönüştürmektedir. Arnheim, insan gözünün dünyayı algılaması ve sinematografik görüntü arasındaki farktan kaynaklanan bu altı prensipten hareketle filmin gerçekliğin basit bir mekanik yeniden üretimi olduğu iddiasını çürütmeye çalışmaktadır. Arnheim’e göre filmin eksiklikleri ve kusurları aslında sinemanın sanatsal yönünü oluşturmaktadır. Filmin eksikliklerinin farkında olan yönetmenin duygulanımı ile mizansenin birleşimi filmi mekanik bir kayıt olmanın ötesine taşımakta ve bu durum sinemanın estetik gücünü ortaya koymaktadır.

Filmde “montaj” ile “düşünce üretimi” arasında bir eşitlik olduğunu vurgulayan Aleksey Sokolov, (1995: 13-14) “dış duyuların sınırlı ve kendine özgü olanaklarıyla aynı ölçüde koşullu” olduğunu ifade etmektedir. Buna karşı sinema, montajla bu sınırları aşmaktadır. Filmin insan düşüncesinin yasalarıyla olan paralelliği Sokolov gibi Sergei Eisenstein’in da ilgisini çekmiştir. Eisenstein, filmlerin kurgu yoluyla düşündüğünü ileri sürerek kurgunun art arda sıralanan çekimlerden ziyade birbirinden bağımsız iki çekim arasındaki çatışmadan türeyen yeni bir “düşünce” olduğunu belirtmektedir. Eisenstein’a göre (1988: 236) “yapı olarak montaj, düşünce sürecinin kanunlarının yeniden yapılandırılmasıdır.”

Sinemayı yeni bir düşünce imgesi yaratma alanı olarak başka bir isim de Elie Faure’dır. Faure, bu yaratma edimini Kant’ın dört temel kategorisinden hareketle “*niteliksel, niceliksel, ilişkisel ve modal*” olarak sınıflandırır. Sinema, niteliksel olarak diğer sanatlarda görülmeyen bir düşünce yaratmıştır. Niceliksel olarak kitlesel bir düşünce alanı olan sinema ile halk özdeşleşmekte ve kitleler düşüncenin öznesi olarak konumlanmaktadır. Sinema sanatının evrensel bir dil olması onun ilişkiselliğini ortaya koymaktadır. Modal açıdan bakıldığında da sinema, düşünceyi indirgenmiş basitliklerden kurtarmak için onun olasılıklarını zorlamaktadır (Deleuze, 2006: 99-100). Faure, sinemanın imge yaratma kapasitesini açıkladıktan sonra neden plastik bir sanat olarak değerlendirilmesi gerektiğine eğilir. Faure’ye göre sinema, özgün biçimsel yapılar ürettiği için plastik bir sanattır. Bu bağlamda Faure’nin sinema için kullandığı “sineplastik” ve “otomatizm entelektüel” kavramlarının Deleuze’ün zaman-imge düşüncesinde ortaya koyduğu “tinsel otomat” kavramına doğrudan kaynaklık ettiği görülmektedir (Gönen, 2006: 19).

Louis Delluc “fotojeni” (photogénie) kavramına yeni bir anlam yükleyerek filmsel imgeye dikkat çekmiştir (Wall-Romana, 2012: 51-52). Delluc, fotojeni kavramını “sinemanın kanunu” (Stam, 2014: 44) olarak tanımlamaktadır. Delluc’un ‘Le Tonnere’ (1921) filminde görev alan Jean Epstein bu kavramı öğrenme fırsatı bulmuştur (Leibmen, 2012: 84). Delluc’un erken ölümünden sonra Jean Epstein ve Germaine Dulac, sinemanın olanakları, doğası ve diğer sanatlardan farkı üzerine yazılar yazmışlar ve fotojeni kavramına açıklık getirmeye çalışmışlardır (Gunning, 2012: 15). Epstein, fotojeni kavramı ile kameranın fotoğraflanan nesnenin gizli boyutlarını ortaya çıkarma konusundaki muazzam yeteneğine dikkat çekmiştir (Ben-Shaul, 2007: 3). Gerek fotojeni kavramına yeni bir soluk getiren Delluc gerekse kavramı onun kullandığı şekliyle anlamlandıran Epstein ve Dulac, fotojeni ile fotoğrafın niteliğini değil; sinematografik imgeyi, fotoğrafla arasındaki fark bağlamında tanımlamışlardır (Deleuze, 2014: 64).

Eleştirel sinema teorisyenleri arasında yer alan Béla Balázs, filmin oldukça önemli bir görsel haz alanı yarattığını ifade etmektedir (Aitken, 2001: 16). Sinema görsel bir haz yaratmakla birlikte bu görselliğin kefareti de ödemektedir. Diğer bir ifadeyle sinema, bozulan ve bastırılan gerçekliği kültürde yeniden görünür kılmaktadır (Kaes ve Levin, 1987: 24). Görselliğe yönelimle birlikte somut olanın filmde temsil



edilebilmesi de söz konusu olmaktadır. Bu durum, maddi yönü ağırlıkta olan şeylerin sinemada bir portresinin yapılmasını gündeme getirmiştir. Balázs'ın film ile ilgili düşüncelerinin şekillenmesinde etkili olan başka bir faktör de “jest ve mimiklerin anlam ve önemidir.” Jest ve mimiklere ilişkin endişe, 1920'li yıllarda Alman edebiyatında ve görsel kültürde insan bedeninden felsefi ve metafiziksel olarak büyülenme şeklinde sıklıkla işlenmektedir (Aitken, 2015: 99-100). Balázs, bu edebi, kültürel ve felsefi zeminden hareketle ‘*Görünen İnsan ya da Sinema Kültürü*’ (*Der Sichtbare Mensch Oder die Kultur des Films-1924*) çalışmasını kaleme almıştır. Balázs, bu eserinde “modern folklor” (Cooper, 2013: 59) nitelendirdiği sinemanın dönüştürücü gücüne dikkat çekmek üzere filmin “insanı bir kez daha görünür hale getireceğini” (Balázs, 2013: 25) ifade etmektedir. Sinema insanı yine görünür kılmalıdır. Çünkü matbaanın icat edilmediği, görsel sanatların ise en parlak dönemini yaşadığı çağlarda insan ruh ve beden olarak ayrılmamış, insanın tını de “ebedi” olarak nitelendirilmemiştir. O dönemde ruh henüz kavramlara hapsedilmediği için ressam ve yontu sanatçıları tını vücuda getirmektedir. Bu sanatçılar zihinlerinde bulunan bir fikri önce kavramsallaştırmak zorunda değildir. Dolayısıyla bir düşünce, illüstre edilerek doğrudan bir beden haline getirilmektedir (Balázs, 2013: 24). Oysa matbaanın icat edilmesiyle insanların yüzlerinin görünürlüğü yavaş yavaş silinmiş ve zamanla insan yüzü bir kitabın sayfalarından okunur hale gelmiştir. Bir kitabın sayfasından okumak insana o kadar avantaj sağlamış ki artık jest ve mimiklerle anlam oluşturmak neredeyse geçersiz bir iletişim kurma biçimi olarak görülmüştür. Béla Balázs'ın (2013: 23) ifadesiyle baskı makinesi “görünür” olan tını, “okunur” bir tınıya dönüştürmüştür; bu durum kültürün de “görsel” olandan “kavramsal”a evrilmesini beraberinde getirmiştir. Bu değişim bütün bir yaşamın çehresini de değiştirmiştir. Kültürün yeniden görsele çevrilmesi gerektiğini belirten Balázs'a göre görsel kültür, insanın aşına olduğu gündelik yaşamın akışına farklı ve yepyeni ifade biçimleri kazandırmalıdır. Balázs, kültürü görsele dönüştürerek insana ve yaşamına yeni bir çehre kazandıran bir makineden söz etmektedir. Bu makine kameradır. Kamera, dolayısıyla da sinema, sözel artikülasyon alanında kaybolan insanı görülebilir alana geri döndürmektedir (Balázs, 2013: 28). Sinema “yazılı dilin henüz kendini insan varoluşu ile yüz yüze iletişim arasında bir yere konumlandırmamış olduğu bir çağa geri dönüşü ifade etmektedir” (Elsaesser ve Hagener, 2014: 115). Balázs'a göre sinema, kültürü yazılıdan yeniden görsele dönüştürürken; aynı zamanda kavramlar ve kelimeler altında gizlenen insan varlığını da görülebilir alana döndürmüştür. Böylece yüzü, jestleri, mimikleri ve tını bir kitaptan “okunan insan” yeniden “görünen insan” olmuştur.

Filmin gerçeklik ile kurduğu ilişkiyi ontolojik bağlamları içinde ele alan André Bazin ise sinematografik imgeye yaşadığı dönemin düşünsel atmosferi doğrultusunda yaklaşmıştır (Orr, 1997: 70). O dönemde Fransa'da Varoluşçu felsefenin yaygın bir şekilde kendini göstermesi, Bazin'in sinemayı “fenomenolojik” yöntemle ele almasında etkili olmuştur (Rancière, 2016: 117). Bu yöntem, Bazin'i “varlığı, varlık olarak incelemeyi düstur edinen Ontoloji'ye yönelmiştir.” Varlığın nedenini açıklama düşüncesinden hareket eden Bazin, ‘*Fotoğrafik Görüntü Ontolojisi*’ metnini bu doğrultuda kaleme almıştır (Özön, 1995: 11). “Dünyadan filme varlığın foto-kimyasal olarak aktarılması” (Wollen, 2010: 305) fikriyle temellendirdiği bu yazısında Bazin, fotoğrafı resim ve heykel sanatlarıyla karşılaştırarak resmin resmedilen nesneyle yalnızca benzer olduğuna dikkat çekmektedir. Fotoğrafta ise nesnenin yerine geçebilme söz konusudur. Fotoğrafik imge ile görüntülenen nesne arasındaki aynılığı, “fotoğrafik görüntü nesnenin kendisidir” (Bazin, 2011: 19) cümlesiyle açıklar. Bazin, mizansene yani odak derinliği ve plan-sekans tekniklerinin önemine dikkat çekmektedir. Çünkü bu çekim teknikleri, izleyicinin zihinsel olarak filme daha çok katılmasını sağlamaktadır (Monaco, 2011: 386). İzleyicinin filme zihinsel olarak katılımı meselesini de ‘*Sinema Nedir?*’ metnine tanıtım yazısı yazan Hugh Gray (2011: 10) şu şekilde anlatmaktadır: “Onun görevi insanları düşünmekten uzaklaştırmak yerine, onlara felsefe yapmasını öğretmektir. Sinemanın bunu yapabilecek kapasitesi vardır.” Bu durumda Bazin, sinemanın ne olduğunu sorgularken aslında onun sahip olduğu düşünce potansiyelini göz önüne sermektedir.

“Doğal güzellik, yaşam felsefesi ve bilinçdışı” kavramlarıyla düşüncesini temellendiren Siegfried Kracauer, sinemanın ne olduğu açıklamaya çalışmış ve bu doğrultuda ‘*Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*’ (*Theory of Film: The Redemption of Physical Reality-1960*) isimli eserini kaleme almıştır. Kracauer, bu eserde ortaya koyduğu film teorisini “materyalist bir estetik” (Kracauer, 2015: 65) olarak

nitelendirmekte; film alıcısının “ham haldeki doğayı yakalama” ve “sonluluğuyla fiziksel varoluşu keşfetme” becerisine sahip olduğunu belirtmektedir. Kracauer’e göre sinema, “maddi gerçeklik”, “fiziksel varoluş”, “fiili varoluş” ya da “doğa” olarak farklı şekillerde tanımladığı fani dünyayı yani fiziksel gerçekliği kaydetmek ve ifşa etmek/açığa çıkarmak için muazzam bir potansiyele sahiptir. Kracauer’in burada sıklıkla vurguladığı “gerçeklik” şiiresel ya da sosyal gerçeklik değildir; fiziksel gerçeklik ile onun mimetik ikilemi arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır (Elsaesser, 1987: 70). Film aracının sonsuz bir “oluş” dünyası içerisinde tesadüfî, sıradan ve gündelik olanı kaydetme potansiyeli olduğuna dikkat çeken Kracauer’in amacı, “fotoğrafik filmin içsel doğasına dair içgörü sağlamaktır” (Kracauer, 2015: 63). Bu amaç doğrultusunda öncelikle fotoğraf üzerine eğilmektedir. Kracauer’in fotoğraftan başlamasının nedeni, filmi fotoğrafın bir uzantısı olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Birçok insan, henüz fotoğrafın emekleme döneminde doğayı olduğu şekliyle yeniden ürettiğine kanaat getirmiş; bu yeni aygıtın bilim ve sanata muazzam bir katkı sağlayacağını düşünmüşlerdir (Kracauer, 2015: 73-75). Çünkü o dönemde büyük şeylere olduğu gibi küçük şeylere karşı da yoğun bir ilgi söz konusudur. Bilinmeyen görsel dünyayı keşfetmeye yarayan teleskop ve mikroskop gibi fotoğraf makinesi de gözle görülmeyen en küçük detayları dahi gösterebilmektedir. Michelangelo Antonioni’nin ‘*Cinayeti Gördüm*’ (*Blow-up-1966*) filminde Thomas’ın parkta çektiği fotoğrafı büyütme sahnesi, fotoğrafın kaydetme ve açığa çıkarma işlevini göstermesi açısından iyi bir örnektir. Thomas, çektiği fotoğrafı büyüterek gözle görülmeyen bir detayı ifşa etmiş; “cinayeti görmüştür.”

Kracauer, fotoğrafik yaklaşımı açıkladıktan sonra bu iki alanı karşılaştırma yoluna gitmiş ve filmin özelliklerini temel/basit ve teknik/uygulayimsal olarak ikiye ayırmıştır. Fotoğraf ve filmin temel niteliklerini de fiziksel gerçekliği “kaydetme” ve “ifşa etme” olarak nitelendiren Kracauer, filmin geçiş çeşitleri, ağır ve hızlı çekimler, zamanda geriye dönüşler (flashback) ve bazı özel efektler gibi teknik anlatım olanaklarıyla fotoğraftan ayrıldığına dikkat çekmektedir (Kracauer, 1985: 79-80). Fotoğraf ve film arasındaki farkı ortaya koyduktan sonra Kracauer, filmin fiziksel varoluşu tesis ederken fotoğraftan iki açıdan ayrıldığını belirtmektedir. Buna göre sinema, “gerçekliği zaman içinde evrilirken sunar ve bunu da sinematik teknik ve araçların yardımıyla yapar” (Kracauer, 2015: 124). Daha açık bir ifadeyle film, varlığı “oluş” içinde yakalamakta, böylece varlıktan değil; oluştan bahsedilmektedir. Varlığı oluş içinde gösterme düşüncesi sinemanın “kaydetme” ve “ifşa etme” işlevleriyle mümkündür (Öztürk, 2018: 155). Sinemanın kaydetme işlevi her çeşit hareketin ve cansız nesnelere kaydedilmesini ifade etmekte; “kovalamaca, dans ve oluşmakta olan hareket” (Kracauer, 2015: 125-130) olmak üzere üç çeşit filmse hareket kamera ile kaydedilmektedir. Filmin canlı-cansız veya hareketli-hareketsiz nesnelere kaydetmesinin yanı sıra üç tür ifşa etme fonksiyonu bulunmaktadır. Bunlar “normalde görülmeyen şeyler, bilinci afallatan fenomenler ve gerçekliğin özel tarzları” (Kracauer, 2015: 130-149) olarak nitelendirilmektedir. Sinema varlıkları oluş içinde göstermenin temel aygıtıdır.

Film felsefesinin klasik döneminin son ismi Stanley Cavell, ‘*The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*’ (1971) isimli çalışmada tıpkı Bazin gibi filme karşı ontolojik bir tavırla yaklaşmıştır. Cavell’in ontolojik tavrı, ne sanat ortamına ne de sanat eserinin kimliğine karşıdır. Bu tutum daha çok filmin bir ontolojik düşünme olduğunu ortaya koymaya yöneliktir. Cavell’e göre sinema, insanın varoluş şekillerini ve dünyada bulunma tarzlarını ifade etmektedir. Film, insanın dünyada bulunmasının bir ifadesi olarak gören Cavell’e göre sinema insanın gündelik yaşamıyla yakından ilişkili bir felsefedir (Rodowick, 2007: 106). Cavell, “skeptizmin hareketli imgesi” olarak nitelendirdiği sinemanın paradoksal bir biçimde insana hem şüpheciliği sunduğunu hem de bu şüpheden kurtulmanın bir yolu olduğunu ifade etmektedir. O halde sinema, insanı dünyaya yeniden bağlamakla beraber, ona varoluşsal gücünü göstermenin en harikulade şeklidir (Rodowick, 2007: 107).

3. Sinema Felsefesinin Modern Dönemi

Görüntünün felsefesi ya da hareketli resmin modern tarihi Gilles Deleuze ile başlamaktadır. Deleuze, sinematografik imgeyi ilkel sinema denilen dönemden başlayarak çağdaşlaşmasına kadar tasnif etmiştir. Sinematografik imge sınıflandırmasını iki cilt halinde yayımladığı ‘*Sinema I: Hareket-İmge*’ (*Cinéma I: L’image-mouvement-1983*) ve ‘*Sinema II: Zaman-İmge*’ (*Cinéma II: L’image-temps-1985*) metinlerinde derinlemesine irdelemektedir. Sinemanın ilkel dönemi ile klasik anlatı sinemasını hareket-imgenin



gerçekleşmesi olarak nitelendiren Deleuze, klasik anlatıdan kopuşla başlayan modern anlatı sinemasını zaman-imege olarak kavramsallaştırmaktadır. Sinematografik imgenin ontolojisi üzerine odaklanan Deleuze, bu iki imge türünün iki çağ arasındaki kopuşu ifade ettiğine dikkat çekmektedir (Rancière, 2016: 11). Bu kopuş ya da iki imge türü arasındaki temel farklılık, aslında II. Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında insana ve dünyaya olan inançtaki farklılaşmaya dayanmaktadır. II. Dünya Savaşı öncesinde sinemada hareket-imege hâkim iken; savaştan sonra zaman-imegenin gerçekleşmeye başladığı görülmektedir.

Hareket-imege filmlerinde başat unsur “eylem”dir. Buna bağlı olarak filmlerde zaman ve mekân ana karakterin eylemlerine göre şekillenmekte; “zamanın harekete tabi olduğu” (Martin-Jones, 2014: 109) görülmektedir. Aksiyonun ön plana çıkartıldığı, zamanın çizgisel olarak ilerlediği ve organik öykülemenin kullanıldığı bu filmlere daha çok klasik Hollywood yapımlarından örnekler verilmektedir. Deleuze, hareket-imegeden zaman-imegeye geçişin “karakterlerin veya filmde sunulan nesnelere odaklanan sinemanın çöküşüyle gerçekleştiğine” (Bell, 1997: 1) dikkat çekmekte, bu durumu da “duyu-motor şemasının kopması” (Deleuze, 1997: xi) olarak tarif etmektedir. Duyu-motor bağlantısının kopması, II. Dünya Savaşı ile birlikte eylem-zaman bütünlüğündeki kırılmaları anlatmaktadır. Böylece sinemada hareketi temel alan imgeden zamanı temel alan imegeye geçilmiştir. Zaman-imege sinemasıyla klasik anlatının dayandığı ve eylemin ön planda olduğu organik öyküleme yerini zamanın öne çıktığı kristal öykülemeye bırakmıştır.

Alain Badiou da sinemanın en erken dönemlerinden beri bir “düşünce vektörü” olduğuna dikkat çekmiş ve bu doğrultuda çeşitli metinler kaleme almıştır. Badiou’nun 2003 yılında sunduğu ‘*Cinema as Philosophical Experimentation*’ isimli bildiri sinema felsefesi manifestosu olarak nitelendirilmektedir (De Baecque, 2013: x). Badiou, metninde sinema ile felsefenin özgün bir ilişkiye sahip olduğunu ve bu ilişkinin felsefi bir deneyim olarak nitelendirilmesi gerektiğini ifade etmektedir. Sinema ve felsefe ilişkisini irdelerken Badiou’ya göre iki önemli soru gündeme gelmektedir. Bunlardan ilki “Felsefe sinemayı nasıl etkiler?”, diğeri de “Sinema felsefeyi nasıl dönüştürür?” (Badiou, 2013: 202) sorularıdır. Sinemanın felsefeyi dönüştürmesi esasen düşünce nosyonunun dönüşümünü ifade etmektedir. Filmler, bir düşüncenin ne olduğuyla ilgili yeni düşünceler üretmektedir (Badiou, 2013: 202). Daha açık bir ifadeyle “sinema düşünür”; bunun en önemli kanıtı da Griffith, Welles, Murnau ve Eisenstein’in (Godard, Visconti, Kiarostami, Oliveira ile benzer olarak) filmleridir (Ling, 2006: 266). Hakikati imal eden filmler düşünür; bu noktada filozofa düşen görev, bunu görmek ve düşünceye dönüştürmektir (De Baecque, 2013: x). Sinematik felsefenin çağdaş düşüncenin egemen arzusu gibi görünen şeyleri sunduğunu belirten Badiou, bu şeyleri estetik ve politik pratiğin ontolojik bir süreç içinde içselleştirilmesi olarak nitelendirmektedir. Badiou, sinemayı en genel şekliyle “insan varlığının manifestosu” olarak görmektedir. Buna göre sinema, insan varlığı gibi evrensel değerlerin hizmetine sunulan bir güçtür. Biçimsel gücünü varolanın mevcudiyetinin hizmetine sunan sinema izleyiciye aniden “... Burada, biri var...” diyebilir. Badiou’ya göre kötü filmlerde insan varlığı boşa harcanırken; iyi filmler birkaç saniye bile olsa varlığı görünür hale getirmektedir (Badiou, 2013: 6). Hakikatin üreticisi olan sinema, felsefeyi dönüştürerek Deleuze’ün ifadesine benzer bir şekilde modern insanın içinde yaşadığı dünyada gerçekliği üreten temel bir düşünme biçimi olarak belirlemektedir.

Jacques Rancière, estetiği “kendini sanatsal seçimlere açan ve bunların neden düşünsel seçimler olduğunu ifade etmeye özen gösteren bir düşünce tarzı” olarak nitelendirmektedir. Bu tanıma göre estetik, sanat yapıtları aracılığıyla ortaya konulan düşüncenin tarihsel rejimidir (Rancière, 2006: 9). Rancière, sanata dair üç temel kimliklendirme rejimi olduğundan bahsetmektedir. Bunlardan ilki, Platon’un sanat anlayışına dayanan “etik rejim”dir. Suretlerin rejimi olarak adlandırılan bu rejimde sanatın bir kimliği bulunmamaktadır. Burada daha çok suretlerin içeriklerinin hakikati, kullanımlarına göre faydaları ve etkileri üzerinde durulmaktadır (Rancière, 2008: 158). Etik suret rejiminden ayrılan ikinci rejim, “poetik ya da temsili rejim” olarak adlandırılmaktadır. Aristoteles’i referans alan bu rejime göre sanatın kimliğini poiesis ve mimesis olguları belirlemektedir. Daha açık bir ifadeyle temsili rejimde sanatların yapma, görme ve yargılama biçimleri temsil ya da mimesis kavramı tarafından düzenlenmektedir (Rancière,

2008: 159-160). Üçüncü rejim, temsili rejimin karşıtı olan “estetik rejim”dir. Kant, Schiller, Schelling gibi düşünürlerin fikirlerini temel alan estetik sanat rejiminde, sanata dair şeyler özgül bir duyulur rejime ait olmalarına göre belirlenmektedir (Rancière, 2008: 161). İşte sinema, hem Aristo’nun düşüncelerini referans alarak Rancière’in geliştirdiği rasyonel kurmaca mantığına dayanan temsili rejime hem de bu mantığın askıya alındığı estetik rejime sahiptir. Bu iki rejimi aynı anda içinde barındıran sinema “paradoksal” bir sanattır (Gönen, 2008: 42-43).

Daniel Frampton, “sinemayı yepyeni bir tarzda anlamak için” *‘Filmozofi’* (2006) kavramını geliştirmiş, aynı isimle kaleme aldığı manifestoda bu kavramı açıklayarak filmi bir düşünme alanı olarak nitelendirmiştir. Frampton, (2013: 281) Filmozofi’yi bir “film-zihin ve film-düşünme felsefesi olduğu kadar felsefi film düşünmenin incelenmesi” olarak görmektedir. Frampton filmin düşünmesi ile insanın düşünmesi arasında fark olduğunu belirterek, bunların birbirine karıştırılmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Film, ruhsal durumları ya da tutkuları insanın tecrübe ettiği şekliyle değil; renk, ışık, hareket, hız, montaj, kadrajlama vb. aracılığıyla düşünmektedir (Schmerheim, 2008: 110). Filmozofik yaklaşıma göre film-düşünme, ne yalnızca “öykü, karakterler, olay örgüsü, diyalog” gibi dramatik yapının öğeleriyle düşünmeyi ne de sadece “çerçeveleme, aydınlatma, hareket, kurgu” gibi sinematografik anlatım araçlarının düşünmesini ifade etmektedir. Frampton’a göre bir film düşünürken filmin mizansen ve dramatik yapısı bütünlük içinde olmalıdır. Diğer bir ifadeyle film-düşünme, her ikisinin birlikte ilerlediği ve filmin organik bir düşünme gerçekleştirdiği yeni bir retorik olarak “filmozofik” düşünmedir.

Deleuze’ün sinemayı “duyumsal düşünce” olarak nitelendirmesinden, Badiou’nun “sinema düşünür” saptamasından ve Frampton’un “film-zihin”, “film-düşünce” terimlerini temel alan “filmozofi” kavramlaştırmasından hareketle Serdar Öztürk, ‘SineFilozofi’ kavramını ortaya koymuştur. Öztürk, sinema ve felsefenin bir astlık-üstlük ilişkisi içermediğini belirtmek amacıyla geliştirdiği bu kavramın ön eki olan “Sine”nin merkeze sinemayı aldığını, bu ön ekten sonra gelen “Filozofi”nin ise filmlerdeki imgeler üzerine düşünmek olduğunu belirtmektedir (Öztürk, 2016: 31-32). Öztürk, SineFilozofi kavramını açıklarken, felsefecilerin düşüncelerini vurgulamak adına filmi öykü, olay örgüsü ve diyaloglara indirgediğine ve çözümlemelerinde yalnızca bunlara baktıklarına dikkat çekmektedir. Oysa film yalnızca bu dramatik unsurlardan oluşmamaktadır. Filmlerin “çerçeveleme, aydınlatma, renk, hareket, kurgu, mizansen” gibi vazgeçilmez SineFilozofik ya da sinematografik unsurları bulunmaktadır. Fakat burada dikkat edilmesi gereken husus, bu unsurları ön plana çıkarmanın filmi araçsallığa indirgemek anlamına gelmediğidir. Burada amaç, filmin tamamı üzerine düşünürken temel bileşenleriyle ilgili farkındalık oluşturmaktır (Öztürk, 2016: 37). Öztürk, filmlerin düşünme biçimlerini “kitle filmleri, düşünce-yoğun filmler ve melez filmler” olarak tasnif etmektedir. *‘SineFilozofi: Kurosawa’nın Düşleri Üzerine SineFilozofik Bir Yolculuk’* (2016) metninde de bu filmlere örnekler vererek Akira Kurosawa’nın düşünce-yoğun olarak nitelendirdiği *‘Düşler’* (1990) filmini SineFilozofik bir yaklaşımla ele almaktadır.

Tal S. Shamir, *‘Cinematic Philosophy’* eserinin hemen giriş kısmında disiplinler arasındaki dogmatik ayrımı değiştirmek istediğini belirtmektedir. Bu doğrultuda bir kutba felsefeyi; diğer tarafa da sinemayı yerleştirerek farklı platformlara dayanan alternatif bir disiplin eklemeye çalışmaktadır (Shamir, 2016: 3). Böylece Shamir, sinema ve felsefe arasındaki sınırları yeniden tanımlayarak sanatsal olarak birbirine bağlı iki ayrı alanla uğraşmadığını, aslında sinema ve felsefenin aynı alan olduğunu ortaya koymaya çalışmaktadır (Shamir, 2016: 1). Sinemayı farklı ve yeni platformlarda felsefe yapma olanağı olarak gören Shamir, (2016: 3-4) felsefenin sözlü, yazılı ve sinematik olmak üzere üç türünden bahsetmektedir. Felsefe, günümüzdeki haliyle Antik Yunan’da “sözlü” olarak başlamıştır. Yazının bulunması ve matbaanın icat edilmesiyle birlikte felsefe “yazılı” olarak icra edilmiştir (Öztürk, 2018: 24-25). Nitekim sinemayla birlikte sözlü ve yazılı felsefedeki bir düşünce sinemaya girmiş, böylece düşünce sinematikleşmiş ve “sinematik” felsefeye dönüşmüştür (Öztürk, 2018: 8).

4. Sonuç

Auguste ve Louis Lumière kardeşler, 1895 yılında sinematografi icat edip günlük yaşamın akışı içinde kaydettikleri belge niteliğindeki filmleri izleyiciyle buluşturmışlardır. Georges Méliès ise sihribazlık mesleğinin etkisiyle sinemada özel efektler kullanarak öykülü filmin başlatıcısı olmuştur. Sinema, bu ilk



yıllarda ilkel olarak nitelendirilen tarzda icra edilmiştir. Fakat zamanla filmin dramaturjik öğeleri ve sinematografik anlatım olanakları da gelişmiştir. Sinema geliştikçe, sinemayla ilgilenenler onun ne olduğu üzerine düşünmeye başlamışlardır. Sinema üzerine düşünenler fikirlerini ontolojik, epistemolojik, fenomenolojik bağlamlarda ele alarak felsefi argümanlardan hareket etmişlerdir. Bu durum sinemanın bir düşünme alanı olduğunu ortaya çıkarmış, çalışmalar da film ve felsefe ilişkisi üzerine yoğunlaşmaya başlamıştır. Film felsefesi üzerine çalışanlar sinematografik düşüncenin gelişimini klasik ve modern olmak üzere iki döneme ayırarak incelemişlerdir.

Sinematografik düşüncenin ilk dönemi, daha çok klasik film kuramlarından da aşına olunan teorisyenlerin filmle ilgili düşünceleri doğrultusunda ilerlemiştir. Bu dönemde Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim gibi düşünürler filmin bir sanat olup olmadığını felsefi, estetik ve psikolojik bir zeminden hareketle tartışmışlardır. Münsterberg, insanın düşünme fonksiyonları ile sinematografik mekanizmanın işleyişinin paralel olduğuna dikkat çekmiştir. Sovyet Montaj Ekolü, montajın değişik türlerini hem kuramsal hem de uygulamalı olarak ortaya koymuşlardır. Özellikle Eisenstein, sinemanın montajla iki farklı düşünceyi çarpıştırarak nasıl yeni bir düşünceyi ortaya çıkardığı üzerinde durmuştur. André Bazin ve Siegfried Kracauer sinema ve gerçeklik ilişkisini tartışmışlardır. Bazin, sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişkiyi ontolojik bağlamları içerisinde ele alırken; Kracauer sinemanın maddi dünyanın fiziksel gerçekliğini “kaydetme” ve “ifşa etme” işlevleriyle ortaya çıkardığına dikkat çekmiştir. Kracauer’e göre sinema çeşitli özellikleri sayesinde varlığı, “oluş” halinde göstermektedir. Stanley Cavell ise filmi, insanın dünyada varolma biçimlerinin bir ifadesi olarak nitelendirmektedir.

İnsanın felsefe, bilim ve sanat olarak üç temel düşünme formu olduğuna dikkat çeken Gilles Deleuze, sinemanın düşünce imgesi yaratma potansiyeline odaklanır. Hareket ve zaman imge kavramlarıyla sinemayı iki ayrı döneme ayıran Deleuze’e göre sinematografik düşünce, felsefeyi ve yaşamı dönüştürme gücüne sahiptir. Alain Badiou, “filmler düşünür” mottosu sinemanın bir düşünme şekli olduğunu ortaya koyarken; Jacques Rancière etik, temsili ve estetik sanat rejimlerini bir arada toplayan sinemanın paradoksal yapısına dikkat çekmektedir. Daniel Frampton “filmozofi”, Serdar Öztürk ise “SineFilozofi” kavramlarıyla sinematik felsefeyi açıklamışlardır.

Son kertede sinema geleneksel düşünme yollarına alternatif olarak görülen sinematografik bir düşünme gerçekleştirilmektedir. Sinematografik düşünme, imajlar üzerinden fonksiyonelleşmektedir. Felsefenin önde gelen düşünürleri gibi sinema üzerine fikir üretenler de sinematografik düşünmeyi kavramlar üzerinden açıklamaktadır. Nasıl ki felsefede Heraklitos ‘logos’, Aristo ‘töz’, Descartes ‘cogito’, Hegel ‘tin’ kavramlarıyla anılmaktaysa; film felsefesinde de Münsterberg ‘fotoplay’ Eisenstein ‘montaj’, Epstein ‘fotojeni’, Deleuze ‘hareket ve zaman imge’, Frampton da ‘filmozofi’ kavramlarıyla anılmaktadır. Bu durum sinemanın muazzam bir düşünme gücü olduğunu ve bu düşünmeyi imajlar üzerinde gerçekleştirdiğini ortaya koymaktadır.

Kaynakça

- Aitken, I. (2001). *European Film Theory And Cinema: A Critical Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Aitken, I. (2015). *Avrupa Sinema Kuramları: Eleştirel Analiz*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Arnheim, R. (2011). *Art And Visual Perception: A Psychology Of The Creative Eye*. Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press.
- Badiou, A. (2013). *Cinema*. Cambridge & Malden: Polity Press.
- Baker, U. (2014). *Yüzybilim Fragmanlar*. İstanbul: Birikim Yayınları.



- Baker, U. (2017). *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Balázs, B. (2013). *Görünen İnsan ya da Sinema Kültürü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bell, A. J. (1977). Thinking With Cinema: Deleuze and Film Theory. *Film-Philosophy*, 1(1): 1-6, 24.02.2015 tarihinde <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/23/8> adresinden alındı.
- Benjamin, W. (2011). *Tek Yön*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ben-Shaul, N. (2007). *Film: The Key Concepts*. Oxford & New York: Berg.
- Bischoff, M. (t.y.). The End of Philosophy and The Rise of Film. 12.01.2015 tarihinde <http://www.clarityfacilitation.com/papers/thesis.htm> adresinden alındı.
- Braudy, L., Cohen, M. (2009). *Film Theory & Criticism: Introductory Readings*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Butler, A. (2011). *Film Çalışmaları*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Carroll, N. (2008). *The Philosophy of Motion Pictures*. USA & UK & Australia: Blackwell Publishing.
- Colman, F. (2009). "Cinematic Nature", (Edit: Felicity Colman). *Film, Theory And Philosophy: The Key Thinker*. London: Palgrave Macmillan.
- Cooper, S. (2013). *The Soul Of Film Theory*. London: Palgrave Macmillan.
- Cox, D., Levine, M. (2018). *Filmle Düşünmek: Felsefe Yapmak Ve Film İzlemek*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- De Baeque, A. (2013). Foreward "Cinema is a Thinking Whose Products are The Real", *Cinema* (Alain Badiou). Cambridge & Malden: Polity Press, s. ix-x.
- Deleuze, G. (1997). *Cinema II: The Time-Image*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2006). "Sinema ve Düşünce", (Edit: Metin Gönen). *Sinema Sanatı*. İstanbul: Es Yayınları, s. 99-101.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I: Hareket-İmge*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Eisenstein, S. M. (1988). "Help yourself", (Edit: Richard Taylor). *Selected Works, Vol: 1: Writings, 1922-34*, Londra: British Film Institute, p. 219-237.
- Elsaesser, T. (1987). The Irresponsible Signifier Or "The Gamble With History": Film Theory Or Cinema Theory. *New German Critique*, 40(Special Issue on Weimar Film Theory-Winter): 65-89.
- Elsaesser, T., Hagener, M. (2014). *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gönen, M. (2008). *Paradoksal Sanat: Sinema*. İstanbul: Versus Kitap.
- Gray, H. (2011). "Tanıtım", *Sinema Nedir?* (André Bazin), İstanbul: Doruk Yayınları.
- Gunning, T. (2012). "Preface", (Edit: Sarah Keller & Jason N. Paul). *Jean Epstein: Critical Essays And New Translation*. Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 13-21.
- Gündeş, S. (2003). *Film Olgusu: Kuram Ve Uygulayım Yaklaşımları*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Heidegger, M. (2011). *Varlık ve Zaman*. İstanbul: Agora Kitaplığı.



- Hume, D. (2007). *An Enquiry Concerning Human Understanding*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Kaes, A., Levin, D. J. (1987). The Debate About Cinema: Charting a Controversy (1909-1929). *New German Critique*, 40(Special Issue on Weimar Film Theory-Winter): 7-33.
- Kracauer, S. (1985). "Temel Kavramlar", (Edit: Seçil Büker & Oğuz Onaran). *Sinema Kuramları*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Leibmen, S. (2012). "Novelty and Poiesis in the Early Writings of Jean Epstein", (Edit: Sarah Keller & Jason N. Paul). *Jean Epstein: Critical Essays And New Translation*. Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 73-91.
- Ling, A. (2006). Can Cinema Be Thought?: Alain Badiou and The Artistic Condition. *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, 2(1-2): 263-276.
- Martin-Jones, D. (2014). "Sinemada Hareket-İmajlar, Zaman-İmajlar ve Melez-İmajlar", (Edit: Damian Sutton & David Martin-Jones). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. İstanbul: Kolektif Kitap, s. 109-122.
- Monaco, J. (2011). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi Ve Kuramı: Sinema, Medya Ve Multimedya Dünyası*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Munsterberg, H. (1916). *Photoplay: A Psychological Study*. New York: D. Appleton and company.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. Ankara: Ark Bilim ve Sanat Yayınları.
- Özön, N. (1995). "Çevirenin önsözü", *Sinemanın Temel İlkeleri* (V. I. Pudovkin). Ankara: Bilgi Yayınevi, s. 7-14.
- Öztürk, S. (2016). *Sinefilozofi: Kurosawa'nın Düşler'inde Sinefilozofik Bir Yolculuk*. Ankara: Heretik Yayınları.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Rancière, J. (2006). *Estetik Bilinçdişi*. İstanbul: Ara-lık Yayınları.
- Rancière, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı*. İstanbul: Versus Kitap.
- Rancière, J. (2016). *Sinematografik Masal*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Rilke, R. M. (1977). *Duino Elegies and The Sonnets To Orpheus*, Boston: Houghton Mifflin Company.
- Rodowick, D. N. (2007). An Elegy For Theory. *October Magazine*, 122(Fall), p. 91-109.
- Schmerheim, P. (2008). Film, Not Sliced Up Into Pieces, Or: How Film Made Me Feel Thinking: Review Of Filmosophy. *Film-Philosophy*, 12(1): 109-123. 13.06.2015 tarihinde <http://www.film-philosophy.com/2008v12n2/schmerheim.pdf> adresinden alındı.
- Sofuoğlu, H. (2004). *Sinematografik Düşüncenin Yapısı: Hareket-Zaman Ve Görüntü*. Eskişehir: Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Vakfı Yayınları.
- Sokolov, A. G. (1995). *Sinemada Görüntü Kurgusu*. İstanbul: Antrakt Sinema Kitapları.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sutton, D. (2014). "Sanat-Oluş", (Edit: Damian Sutton & David Martin-Jones). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. İstanbul: Kolektif Kitap, s. 85-99.
- Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman*. İstanbul: Agora Kitaplığı.



Wall-Romana, C. (2012). “Epstein’s Photogénie As Corporeal Vision: Inner Sensation, Queer Embodiment and Ethics”, (Edit: Sarah Keller & Jason N. Paul). *Jean Epstein: Critical Essays and New Translation*. Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 51-71.

Wartenberg, T. E. (2007). *Thinking On Screen Film As Philosophy*. London & New York: Routledge.

Woessner, M. (2011). What is Heideggerian Cinema? Film, Philosophy and Cultural Mobility. *New German Critique*, 38(2): 129-157.

Wollen, P. (2010). “Yurttaş Kane”, (Edit: Seçil Büker & Y. Gürhan Topçu). *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, s. 299-315.

Filmler

Antonioni, M. (1966). *Cinayeti gördüm (Blow-up)*. İngiltere & İtalya.

Kurosawa, A. (1990). *Düşler (Dreams)*. Japonya.