

-Araştırma Makalesi-

Felsefi Boyutlarıyla Sinema Sanatı

Suat Soner Erenözlü*

Özet

20. yüzyılın gelişiyle birlikte dünya çok hızlı bir değişimin içine girmiştir. Bu değişim siyasi haritalar, bilimsel buluşlar, toplumsal yapılarla birlikte, Batı Dünyası adına en çok sanatta ve felsefede kendisini göstermiş; özellikle de bilim, sanat ve felsefe kendilerini bir bütün olarak ifade etme fırsatını bulmuştur. Bu durum en çok 20. yüzyılda başat gösteren postmodern sanatlar ve sinema sanatında kendisini göstermektedir. Postmodern sanatlar, sanatı felsefi bir cihet olarak görürken sinema sanatı; bilimsellik, felsefe ve sanat minvalinde ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla sinema, gelişiminin her basamağında sanat ve felsefeyle yakından ilgilenmiş, karşılıklı bir etkileşime girmiştir.

Sinemanın felsefeyle olan bu münasebetiyle birlikte sanat, estetik, anlam, üretim, yeniden üretim vb. gibi kavramlar ve bununla beraber birçok sorunsal da kendisini göstermiştir. Özellikle bu kavramlar üzerine yürütülen tartışmalar sinematografinin icadı ile birlikte ortaya çıkmış, dolayısıyla sinema da bu eleştiri ortamı içerisinde varlık kazanmıştır. Ancak sinema sanatına yöneltilen önemli felsefi problem; sinematografinin ahlaktan dine, üretimden ekonomiye, siyasetten kültüre kadar uzanan çok yönlü tartışmalara maruz kalmasıyla birlikte ontolojik bütünlüğünün muallak bir durumla karşı karşıya kalmasıdır.

Bu çalışmanın amacı, sinema sanatının felsefeyle olan ilişkisini, tarihsel ve kavramsal bir perspektifte ele almak ve ona felsefi bir varlık alanı kazandırmaktır. Çalışmanın yöntemi, sinema, sanat ve felsefe kavramlarının birbiriyle ilişkisi bağlamında çözümlenmesi ve tarihsel boyutta araştırılması olarak belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema Sanatı, Sinema Felsefesi, Sanat Felsefesi, Estetik.

*Doç. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, Isparta, Türkiye.
E-mail: suaternozlu@sdu.edu.tr
ORCID : 0000-0002-7789-7675
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1175587
Erenözlü, S. S. (2023). Felsefi Boyutlarıyla Sinema Sanatı. SineFilozofi Dergisi, Cilt 8, Sayı 16, 263-278.
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1175587

Geliş Tarihi: 15.09.2022
Kabul Tarihi: 05.09.2023

-Research Article-

The Art of Cinema with its Philosophical Dimensions

Suat Soner Erenözlü*

Abstract

With the advent of the 20th century, the world has entered into a very rapid change. This change, along with political maps, scientific discoveries and social structures, manifested itself mostly in art and philosophy on behalf of the Western World; in particular, science, art and philosophy have had the opportunity to express themselves as a whole. This situation is most evident in the postmodern arts and cinema art that prevailed in the 20th century. While postmodern arts see art as a philosophical path, the art of cinema; it emerged as science, philosophy and art. Therefore, with the invention of the art of cinema (scientific), every step of its development was closely related to art and philosophy and entered into a mutual interaction.

With the crossing of cinema's paths with philosophy; Along with concepts such as art, aesthetics, meaning, production, reproduction, etc., many problematics also manifest themselves. In particular, the debates on these concepts emerged with the invention of cinematography, and therefore cinema also existed in this critical environment. However, the most important philosophical problem to be directed to the art of cinema is; is that cinematography is exposed to multifaceted debates ranging from morality to religion, from production to economy, from politics to culture, and its ontological integrity is faced with an ambiguous situation.

The aim of this study is to examine the relationship of cinema art with philosophy in a historical and conceptual perspective and to give it a philosophical field of existence. The method of the study is determined as the analysis of the concepts of cinema, art and philosophy in the context of their relationship with each other and their research in the historical dimension.

Key Words: *Art of Cinema, Philosophy of Cinema, Philosophy of Art, Aesthetics.*

*Assoc. Prof. Dr., Süleyman Demirel University, Faculty of Science and Letters, Department of Philosophy, Isparta, Türkiye.

E-mail: suaterenozlu@sdu.edu.tr

ORCID : 0000-0002-7789-7675

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1175587

Erenözlü, S. S. (2023). Felsefi Boyutlarıyla Sinema Sanatı. SineFilozofi Dergisi, Cilt 8, Sayı 16, 263-278.

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1175587

Recieved:15.09.2022

Accepted: 05.09.2023

Extended Abstract

When one looks at the history of the art of cinema, it can be thought that technical possibilities, in other words, the possibilities of technology, are the result of the possibilities. Therefore, it is not possible to talk about the art of cinema before the invention of camera obscura. Therefore, it is accepted that the first principle of cinema is technical, given that in the documentary films of Lumière Brothers (1895), which are accepted as the first screening, the subject is only the moment itself, such as breakfast or the entrance of the train to the station. After the cinema technique, it is seen that the subjects reflected on the big screen developed, a literary language was formed, and acting and cinema dramaturgy also developed as a means of transferring these subjects.

All these developments give birth to a cinematic literature and pave the way for cinema as art. Therefore, it will be clearly seen that the only element that will strengthen the narrative is to use the language of philosophy, especially when we look at literature, which is an important source of cinema. In this context, the first relationship between cinema and philosophy is seen that philosophy is used in the production stage (those who produce). A second stage is philosophy's view of art, which is limited by the possibilities of aesthetics or philosophy of art. However, it does not seem possible to evaluate a motion picture with this first stage. Because it is impossible to know how they benefit or benefit from philosophy unless the director or the veterans of cinema make a statement, and even whether they care about it. Therefore, the analysis of a cinema film mentioned in the second stage from the point of view of philosophy makes the union of philosophy and cinema more possible.

Apart from the fact that cinema is art, there is another principle that it has a connection with philosophy, which is human and human life itself. This principle permeates cinema as the main principle of the direct existence of philosophy. Therefore, cinema falls under the umbrella of philosophy in terms of dealing with all kinds of events that concern human beings and human life. In this context, philosophy is entitled to examine cinema in the fields of morality, religion, economy and political philosophies related to human beings. As an example of these studies; it should be analyzed from the point of view of a philosopher's philosophical view or examined with philosophical arguments within the problematics of morality, politics and the environment.

Therefore philosophy, "either accepts cinema as an object of art, or deals with the search for a common denominator between a philosophical discipline and cinema because it is an element of human life, or both, as a third possibility.

The argument that emerged as a result of this study; "the art of cinema as a visual experience is the tip of the iceberg; philosophy is as much as the visible is cinema – the invisible part of the iceberg is philosophy; the two are inseparable; the two together are the tip of the iceberg" Therefore, to speak of the existence of cinema without a philosophical thought would be as inconsistent as to deny that the existence of life is also not philosophical. Because especially in the philosophy of 20th Century has shown us that life itself is a philosophical experience. Because philosophy is an activity of human, just like life. In this context, the most important function of cinema is to hold a projection on human life and reproduce it as an artistic experience. In other words, moral philosophy, philosophy of religion, philosophy of history, philosophy of art and much more, which are the ideas that philosophy establishes with countless variations in life, tend to a concrete objectivity with the art of cinema.

Giriş

Hemen hemen herkesin bir sinema izleme deneyimi olmuştur. Beğendiğimiz veya ilgi duyduğumuz filmlerin portföylerini oluştururuz. Birbirimize izlediğimiz bir filmle alakalı olarak beğendiğimiz veya beğenmediğimiz konusunda önerilerde bulunuruz. Sinemayı

birtakım türlere ayırır (yapımcılar bizim için bu işi üstlenir¹) ve tercihlerimizi ona göre belirleriz. Bundan dolayı da bazılarımız korku filmlerini, bazılarımız da komedi filmlerini beğenir ve onu tercih ederiz. Dolayısıyla sinemaya olan yaklaşımımız koşullu bir beklentiye dönüşmekte, onu bu beklentinin bizde yarattığı hazla ölçmeye temayül etmekteyiz. Bunun neticesi olarak da komedi filmini izlemeyi tercih etmek dolaylı yoldan, “yönetmen beni güldürecek ve sanatın bu günkü işlevi benim bu ihtiyacımın tatminine hizmet edecek” anlamına gelmektedir.

Sinema izleyicisinin bu ve benzeri beklentileri, sinema sanatının doğal bir yapısını mı, yoksa bir nevi salt eğlence sektörüne olan bağımlılığını mı göstermektedir? Bir filmin ortaya çıkmasının ilk ve en önemli koşulu bütçesinin (iyi) olmasıdır. Ekseriyetle bir filmin bütçesi onun türünü, içeriğini, tekniğini, emekçilerini, anlamını, daha geniş bir ifadeyle her şeyini belirler (Adanır, 2012, p. 11). Bu bağlamda sinema filmlerinin bütçeleri de büyük ölçüde ne kadar izleneceğiyle (kazanacağıyla) orantılı olarak belirlenmekte, buna bağlı olarak da birçok film projeleri hayata geçme fırsatı bulamadan raflarda yerini almaktadır. Dahası, sinema yapımcıları proje aşamasındayken gerek senaryo gerekse yönetmene müdahale ederek, izleyiciyle buluşma noktasında daha ilgi çekecek veya daha çok kazandıracak ortamın sağlanmasına katkıda bulunmayı kendilerinde hak görmektedirler. Bir takım online sinema platformlarının dünya çapında yüksek abone sayılarının olduğu ve bu platformlarda en çok izlenenler kategorisindeki sinemaların aynılıkları bu iddiaları desteklemektedir. Sinema sanatı perspektifinden bakıldığında, Arnheim’in da belirttiği gibi bir sinema filminin (gişe) başarısı sanatsal olup olmadığıyla ilgili değildir (2002, p. 36). Günümüzün bu sinema endüstrisi ortamı, sinemanın felsefesinin hangi boyutta yapılandırıldığı/yapılandırılacağı konusunda muallak bir görüntü sunmaktadır. Bu perspektiften bakıldığında Francesco Casetti’nin “Gelin, sinemayı geliştirdiği teknoloji, üretim sistemleri, filmler ve yarattığı etki bağlamında ele almayı bir tarafa bırakalım” (2011, p. 81) daveti, doğrudan sinemanın bir sanat olarak felsefenin projeksiyonundan anlaşılmasının imkanını sunmaktadır.

Paul Rotha (1907-1984) *Sinema Tarihi* adlı kitabında, sinema sanatının gelişimini üç boyutta ele alır. Bunlardan ilki sinema tekniğinin ilkelerinin temellendiği *bilimsel boyut*; ikincisi sinemanın popüleritesinin artması ve yayılmasının zeminini hazırlayan *ticari boyut* ve son olarak sinemanın ilk yılları düşünüldüğünde ilginç ve çarpıcı olmayan, diğer boyutlarına nazaran daha geç olgunlaşan *estetik boyuttur* (1996, p. 37). Rotha’nın bu ifadesine göre özellikle sinemanın estetikle buluşması; teknik ve ticari olarak belirli bir noktaya gelmesinin, başka bir ifadeyle doyuma ulaşmasının ardından söz konusu olmaktadır. Dolayısıyla sinema sanatının öncelikle bilimsel anlamda bir varoluş mücadelesi verdiği ve bu mücadelenin de ekonomik anlamda ortaya çıkmasına ihtiyaç duyduğu ticari boyutunu var ettiği gözlenmektedir. Bu bağlamda gelişen sinema tarihinde bilimsel ve ticari boyutlarının çok hızlı geliştiği ve bu gelişimin limitlerinin sınırlı olduğu düşünüldüğünde zaman içerisinde estetik ve sanatsal boyutunun ön plana çıkması önemli bir koşul olarak gözükmektedir.

Rotha’dan yarım asır önce, sanat olarak sinema meselesinin ilk büyük savunucusu, sinema kuramcısı, eleştirmen ve müzikolog Ricciotto Canudo’dur (1877-1923). Canudo, 1911 yılında yayımladığı “Altıncı Sanatın Doğuşu” adlı makalesinde sinema sanatını üzerinde temellendirdiği ve onun zemini olarak gördüğü beş sanatı; “estetik anlamın tezahürleri; *Müzik*, tamamlayıcı sanatıyla *Şiir*; ve *Mimari*, kendi övgüsü ile *Heykel* ve *Resim*. Dünyanın tüm estetik yaşantısı, sanatın bu beş ifadesinde kendini geliştirmiştir”² şeklinde ifade eder (2014, p. 595). Bunun ardından Canudo’nun 1923 yılında bir manifesto olarak yayımlanan *Yedi Sanat Bildirgesi* makalesinde; 1911 yılındaki makalesinde bahsettiği beşli sanat tanımlamasına

¹ Sinemanın türlere ayrılma geleneği Hollywood sinemasına özgü bir durumdur. Gönen’e göre, “Hollywood sinemasının doğuşuna bakıldığında, 1910’lu yıllardan itibaren, onun bir tür sineması (genre movie) olarak yapılandırıldığı görülmektedir” (2007, p. 27).

² Canudo, makalesinde (1911) bu beş sanatı ortaya koyarken Hegel’in güzel sanatlar felsefesinde yaptığı ayırimdan etkilenmiş olduğu gibi bir görüntü çizmektedir. Ancak Canudo, makalenin hiçbir yerinde Hegel’i referans olarak göstermez.

altıncı olarak eklediği *dans* sanatını ve bunun üzerine de (total sentez sanatı olarak gördüğü) yedinci sanat olarak *sinema* sanatını ekler. Bu bağlamda “Canudo’nun 1919’daki makalesinden 1923 tarihli manifestosuna geçişi aslında radikal bir adımdır. Yedinci sanat biçiminde sinemanın popülerliğini misyonerce arttıran saf bir teorik teşebbüstür.” (Yıldırım, 2022, p. 63). Sonuç olarak hem müzik hem de sinema araştırmacısı ve teorisyeni olan Canudo’nun bu makaleleriyle birlikte, sanat olarak sinemanın akademik olarak da kendisini gösterdiği gözler önüne serilmektedir³.

Sinemanın tarihine bakacak olursak yaklaşık 130 yıllık bir serüvene şahit oluruz ki, bu diğer sanatlar düşünüldüğünde daha emekleme aşamasına bile geçememesi gerektiğini düşündürmekte, ancak teknolojinin olağan üstü hızlı gelişimiyle öyle olmadığı görülmektedir. Dolayısıyla teknik olarak sinema sanatı diğer bütün sanatlardan daha hızlı bir şekilde gelişim kaydetmiştir. Arnheim, teknoloji ile desteklenen filmi *kusursuz film* olarak adlandırır. Özellikle sesin sinemaya dahil edilmesiyle birlikte sinema sanatı anlatımını güçlendirmiş, hatta *kusursuz filmin* gösterdiği gelişim eski formatlarını geride bırakmış, hatta Arnheim’in ifadesiyle “alt etmiştir” (2002, p. 137). Sinemanın teknik anlamda gerçekleştirdiği bu olağan üstü gelişme, istenilen her şeyi rahatlıkla anlatabilmesine imkân sağladığı düşünüldüğünde, sanatın diline ve dolayısıyla da felsefeye ne kadar ihtiyaç duyduğu/duyacağı ister istemez zihinleri kurcalamaktadır. Bu bağlamda Noel Carroll’un, sinemanın felsefesini sinemanın sanat olup olmadığının üzerinde temellendirmesi (2008, p. 7) bu konu üzerinde önemli bir zemin sağlarken aynı zamanda estetik ve sanat felsefesinin projeksiyonuyla sinemaya bakma isteğini (gerekliliğini) yansıtmaktadır. Bununla birlikte sinemanın sanatla ilişkilendirilmekten başka bir çaresi yok gibi görünmektedir. Çünkü, sinemayı var eden unsurlar tek tek düşünüldüğünde ortaya birleşmiş sanatlardan oluşan bir tablo çıkmaktadır. Örneğin; karakterleri var eden oyunculuk, konunun ve sinematik diyalogun kaynağı edebiyat, her bir sahneyi meydana getiren görsel perspektifi ve kompozisyonu oluşturan fotoğraf hatta resim sanatı, dramaturgiyi güçlendiren müzik sanatı, buna eklenebilecek diğer sanatlar sinema sanatını var eden önemli birleşenleridir. Bu bağlamda sinema, birleşik sanatlar minvalinde değerlendirilmelidir. Dahası Arnheim, plastik sanatları anın sadece bir kesitini yansıttıkları için durgun sanatlar olarak görmekte, sinemanın bu sanatları aşarak zamansal açılımı da sergilediğini öne sürmektedir. Carroll’un da işaret ettiği gibi, sanat olması bakımından sinemanın felsefesi, sanatın felsefesi ile ele alınmalı, sanat bağlamında sinemanın araştırılmasını işaret etmektedir (2008, p. 7).

Nuyan’ın aktardığı kadarıyla, Deleuze sinema ile felsefenin birleşmesiyle yeni olanakların doğacağını, bunun sadece filmlere felsefenin uygulanması değil, filmlerin felsefenin gidişatını etkileyeceğini ve felsefeyi dönüştüreceğini iddia etmektedir (2018, p. 13). Alain Badiou’nun ifadesi sinemanın felsefeye olan bu ilgisini desteklemektedir. Bir deneyim olarak sinemanın felsefeye nasıl baktığı ve felsefeye olan etkisi araştırılması gereken önemli bir konudur. Badiou’ya göre “sinema felsefeyi dönüştürür, başka bir deyişle sinema zihnimizdeki kavramları dönüştürür” (2013, p. 202).

Heidegger insanın varoluşunun en önemli özelliğinin bir bedene sahip olması bakımından mekansallaşması olarak görmektedir. Bu mekânsallaşma insanın, dünya içinde var olmak anlamına gelmesiyle mesafeleri kaldırmaya olan temayüllüdür. Başka bir ifadeyle insan kendi buradalığını (mekânda varoluşunu) kendisini çevreleyen dünyandan hareketle anlamaktadır. Dolayısıyla bunu mesafeleri kaldırmakla gerçekleştirmektedir. Heidegger’e göre dünyasal mekân, mesafelerin kaldırılmasıyla (bedenin) yaşamsal mekanına dönüşür (Heidegger, 2011, pp. 112-113). Sinemanın en önemli işlevinin mesafelerin kaldırılması olduğu düşünüldüğünde, zamanın ve mekânın mesafelerinin kaldırılmasıyla insan yaşamı öyle bir deneyim alanı kazanır ki; başka deneyimler kendi deneyimi olarak hayat bulur. Bu bağlamda Heidegger’in

³ Yıldırım’ın ifadesine göre, Canudo bu manifestosunda (1923) Hegel, Schopenhauer, Wagner gibi dönemin önemli sanat ve estetik teorisyenlerini referans gösterir ve kendi teorisini de onların felsefelerinin üzerine yapılandırır (bkz. Yıldırım, Tunç. (2022). Sinemanın “Yedinci Sanat” Olma Niteliği: Ricciotto Canudo’nun Schopenhauer ve Hegel Felsefelerinden İlham Aldığı Bütüncül Sanat Görüşü Üzerine Bir İnceleme. *SineFilozofi*. Özel Sayı 4.)

yaşam dünyasında mesafeleri kaldırmaya olan temayülünün bir aracı sinema sanatı olarak kendisini göstermektedir. Sinemada zaman ve uzam konusunda Pezzella'da Heidegger gibi düşünülmektedir. Pezzella'ya göre, "sinemanın zaman'ının kronolojik ya da sayısal bir zaman olmaması gibi, *uzam* da kavramsal bilincin nesnel ve soyut uzamı değildir" (2006, p.75). Her iki filozof da sinemanın kendisine ait fenomenolojik bir zaman ve mekana sahip olduğunu önemle vurgulamaktadır. Dolayısıyla sinemanın dili, sinemanın sanatsal temayülünün anlatısı ile sınırlıdır. Filmler izleyiciye bilimsel, tarihi, ahlaki, felsefi bilgiler vermek için çekilmez. Sinemanın bir sanat olarak temel ilkesi *sanatsal eleştiri* ve *estetik* kaygılardan oluşmaktadır.

Sinema felsefesinin sadece biçim üzerinden ve güzel yargısıyla değerlendireceğimiz bir boyutu daha vardır. Sinemayı bir dil olarak düşündüğümüzde, felsefenin ona olan ilgisinin semantik⁴ olduğu kadar sentaktik⁵ yapısı üzerinde de yoğunlaştığı görülmektedir. Dolayısıyla ortaya zorunlu olarak bir biçim problemi çıkmaktadır. Plastik sanatlardan farklı olsa da sinemanın kendine özgü bir biçimi vardır⁶. Bu bağlamda sinema sanatı anlama bağlı olarak sanat felsefesinin bir araştırma alanı gibi gözükse de diğer bir yandan biçime bağlılığı onu estetik bir yargının nesnesi yapmaktadır. Kant'a göre estetik, yani *güzel*'in sorgulanması analitik bir incelemeyi gerektirir. Kant'ın analitik bir incelemeden çıkarttığı sonuç ontolojik bir araştırma değil, aksine transandantal öznenin gerçekleştirdiği bir eylemdir. Şöyle ki; estetik bir deneyim olarak güzelin analitik incelemesi; nesnenin algılanması (duyumsama yetisi), düşünülmesi (anlama yetisi) ve kategoriler altında birleştirilmesi ile meydana gelmektedir. Ancak Kant'ta estetik bir yargının son noktası amaçsız bir amaçlılığı⁷ gerektirmektedir ki, bu da sanat eserini yaşam alanının bir fenomeni olmaktan çıkartıp, tamamen sanatın bir fenomenine dönüştürmektedir. Bütün bu aktiviteler öznenin bireysel bir eylemi gibi gözükse de Kant'ta bütün özneler aynı zaman ve mekânda algıladıkları, zihinsel dünyalarının da kategorilerle sınırlı oldukları düşünüldüğünde ortak bir özneye ulaşılmaktadır ve bu da bütün öznelerin ortak bir algısını vurgulamaktadır (sensus communis). Kant'a göre (2011) "güzel üzerine beğeni yargısı... toplum ile bağlantılı bir yargıdır" (p. 64). Kant'ın estetik bir yargı olarak *güzel* üzerine düşüncelerinin sinema üzerindeki yansıması şu şekilde kendisini gösterir; Andrey Tarkovsky, Ingmar Bergman veya Nuri Bilge Ceylan'ın uzun fotografik plan sekanslarında olduğu gibi, film sanatının her planının görsel sanatsal bir değeri vardır ve estetik olarak güzel yargısını talep eder, bu sinemanın estetik boyutunu göz önüne sermektedir.

Film izleme eylemi her ne kadar sinema makinesine ve beyaz perdeye ihtiyaç duyuyor olsa da sonuç olarak öznenin/öznelerin bir deneyimi olarak bir izleyici aktivitesidir. Dolayısıyla da "film izlemek bir makineye, araca bağımlı olsa da, öznenin gözünde belirli bir

doğallık yaratır" (Casetti, 2011, p. 85). Bu durum sinema sanatını öznenin estetik bir etkinliği olarak deneyimlediği bir boyutunu da ortaya çıkartmaktadır.

Felsefe, Sanat ve Sinema

Sinemanın felsefeyle bağınyı kuran en önemli ilke, insan ve insan yaşamının tam kendisidir. Bu ilke felsefenin doğrudan varlık bulmasının ana ilkesi olarak, sinemaya sirayet etmektedir. Dolayısıyla sinema, insan ve insan yaşamını ilgilendiren her türlü hadiseyi konu etmesi bakımından felsefenin şemsiyesi altına girmekte, insanı konu alan ahlak, din, ekonomi, siyaset, vb. felsefe alanlarında incelenmeye hak kazanmaktadır. Bu bağlamda felsefe, sinemayı ya sanatın bir nesnesi olarak kabul eder ya da insan yaşamının bir ögesi olmasından dolayı felsefi bir disiplinle sinema arasında ortak bir paydanın araştırmasıyla uğraşır veya üçüncü bir ihtimal olarak da her ikisiyle.

⁴ "Genel olarak, anlam konusuna yönelen, dili anlam bakımından ele alan, gösterge ya da işaretlerle gösterilen arasındaki ilişkiyi inceleyen disiplin, bilim dalı" (Cevizci, 2003, p. 352).

⁵ Sözcük bilim. Dilsel kurallara uygun yapıda (Cevizci, 2003, p. 352).

⁶ Elie Faure sinematografiyi plastik sanat olarak görmüş ve plastik (Plastikos) terimini biçim verme anlamında yaratıcılığa gönderme yaparak kullanmıştır (Faure, 2006, pp. 37-39).

⁷ Amaçsız amaçlılık, Kant'ın sanat felsefesinin en önemli kavramlarından birisidir. Bir sanat eserine herhangi bir amaç ilkesi ile yaklaşmadan onu saf form olarak görmeyi ifade eder (Bkz. Kant, 2011, pp. 73-74).

Felsefe tarihinde; din felsefesi, ontoloji, epistemoloji, etik, estetik, sanat, müzik felsefesi vb. alanlar üzerine kafa yormuş filozoflar ordusuna rastlanırken, özellikle 20. yüzyılın ardından felsefe; çevre, spor, caz müziği, pop müziği, popüler kültür felsefesi vb. daha spesifik alanlara yönelmiştir. Sinema felsefesi de 20. yüzyılın bu düşünsel çeşitlilik ortamında ortaya çıkmıştır. Sinematograf seansının halka açık ücretli ilk gösterimi olarak kabul edilen Lumière kardeşlerin 1895 yılındaki teşebbüsü, ardından sinemanın teknik ve kuramsal gelişiminin felsefeyle iç içe geçmiş bir şekilde gelişmesi ancak bir neden üzerinde temellendirilebilir. Bu neden, sinema sanatının büyük bir mirasın üzerine konmasıdır. Bu sadece sinemanın tekniğini doğrudan etkileyen bilimsel mirası değil, aynı zamanda kültürel (geist) bir mirastır. Sanatın mirasının bir boyutu olarak, resim sanatının fotoğraf sanatına yansması, fotoğrafla sabitlenen görüntünün sinemayla tekrar yaşam bulmasına neden olmuş, sanatın görsel boyutunun teknik ve dramaturjik bir evrimini gözler önüne sermiştir. Büyük bir edebiyat (sanatı) birikiminin mirası, sesli sinema döneminde önemli ölçüde anlatıma katkı sağlayan ancak bilhassa sessiz sinema döneminde bile görüntüye eşlik eden müzik sanatının büyük mirası, sinemanın bu kadar hızlı gelişiminin nedenini açıklayabilmektedir. Bununla birlikte sinema sanatı kökleri Antik Yunana kadar dayanan estetik ve sanat felsefesi mirasından da faydalanmış; güzel, çirkin, yüce kavramları sinema sanatının önemli felsefi bir dili olmuştur. Dolayısıyla sinema sanatı emektaşlarının yapması gereken şey bütün bu birikimin ustaca bir araya getirilmesiydi -ve getirdiler de.

Felsefenin sinemaya bakışı, felsefenin diğer disiplinlere bakışı minvalinde gerçekleşir. Felsefe; sinema sanatının -neliğiyle, faydalılığıyla, anlamıyla, varlığıyla, etiğiyle, estetiğiyle vb. benzer konularla ilgilenir. Dolayısıyla felsefe sadece sinemayı değil tüm sanatları kendi şemsiyesinin altında toplamak ister. Başka bir ifadeyle onları yasalaştırmak veya evrensel yargıya bağlamak ister.

Sinemanın felsefeye bakışı, felsefenin sinemaya bakışından biraz farklıdır. Şöyle düşünebiliriz, felsefe nasıl sinemanın ilkelerini kendi kavramsal dünyasında (ideasında) bir varlık olarak tanımlıyorsa ki, zaten amaç felsefenin gözlükleriyle sinemaya bakmaktır; sinemanın da felsefeye bakışı kendi idealarının içerisinde felsefeyi yapılandırmaktır. Bunun en açık örneği felsefe dilinin yazılı veya sözlü (kavramsal) evreni sinemayla birlikte görsel (kavramsal) bir dile dönüşür, böylece de anlatım başlı başına değişmiş olur. Sinemanın kavramlarını, felsefe değil sinemanın kendisi üretir. Dolayısıyla sinema sanatının belirleyiciliğindeki bu kavramsal evrenin önceliği, sinemanın varlığını -bir sinema olması bakımından temin etmektir. Bu bağlamda ortaya çıkan görsel sanatın bir dilinin aracı olan felsefe, saf felsefe (pure philosophy) olmaktan uzak, büyük ölçüde sinemanın metaforlarıyla meydana gelmektedir. Badiou'nun sinemanın felsefeyi dönüştürdüğü ifadesi bu noktada anlam kazanmaktadır. Bu dönüşüm sinemanın, sinema olması bakımından kendi varlık alanını önemsemesi ve kendi metaforik diliyle kendi evrenini oluşturmasıyla alakalıdır.

Sinemanın ortaya çıkmasıyla felsefenin girdiği bunalımın tarihsel olarak aynı zamanlara denk gelmesi bir tesadüf değildir. 20. yüzyıl felsefesi; yüzyılın hemen başlarında (hatta 19. yüzyılın sonlarında) görülen felsefe ortamının, Batı felsefesine bir hesap sorma işine girişmesiyle kendisini göstermiştir. Bu anlamda Felsefenin sonuna geldiğini, hatta öldüğünü ilk dile getiren filozof Nietzsche'dir (2010, pp. 67-68)⁸. Ölümünün hemen arkasından yayımlanan kitabı *Güç İstenci*'nde Nietzsche, İnsanlığın çöküşünün nedeninin başında felsefenin geldiğini vurgular (2014, p. 500). Nietzsche'nin genel olarak eleştirisi Batı düşüncesinin yaşam dünyasından kopması ve insanın kendisini her şeyin üzerinde görmesidir ki, bunun nedeni Modern dünyanın kendisidir. 1935 yılında yayımlanan *Avrupa İnsanlığının Krizi ve Felsefe* adlı kitabında Husserl de Avrupa'nın bilim ve felsefe alanında büyük bir krizde olduğunu altını önemle çizer (Husserl, 1994, p. 27). Husserl'in derdi felsefenin yaşam dünyasından kopuşu olarak Nietzsche ile

⁸ Nietzsche, Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu adlı kitabında tragedyanın öldüğünü iddia ederken, aslında bunun sorumlusu olarak Sokrates'in erdem ve ahlak düşüncelerini göstermektedir. Dolayısıyla tragedyanın öldüğü iddiası aslında Sokrates'le birlikte felsefenin öldüğü iddiasını taşımaktadır (Nietzsche, 2010, p. 77).

aynı minvaldedir. Dolayısıyla felsefenin bu bozuluşu (dekadans)⁹, insanı ve onun yaşamının önemsenmemesi olarak kendisini göstermektedir. Sinemanın ortaya çıkışını da 1900'lü yılların hemen başı olduğu düşünüldüğünde, felsefenin içine girdiği kriz ortamında sinemanın felsefi (yaşamsal felsefi) oluşumu, krizdeki felsefenin bir dönüşümü olarak düşünülebilir. Başka bir anlamda sinema, insanın dikkatini istemsizce kendi yaşam dünyasına yönelterek, onun anlamı üzerine düşünmeye mecbur bırakmaktadır. Bu bağlamda felsefi bir dile ihtiyaç duyulmasa bile hayatın içindeki çatışmalar, zıtlıklar, karşılıklar veya sadece duygular felsefi bir durumu yaratmada oldukça başarılı göstermişlerdir.

Sinemanın felsefeyle olan ilişkisini çalışmalarına konu edinen Fransız filozof Alain Badiou, sinemanın felsefesinin beş boyutu olduğunu düşünmektedir. Bunlardan ilki sinemanın ontolojik bir boyutu olarak "varolan" ile "görünen" arasındaki gerçeklik paradoksu; ikinci boyutu özellikle Deleuze'un vurguladığı sinemada zaman sorunu¹⁰; üçüncüsü, sinemayı diğer sanatlarla karşılaştırma; dördüncüsü sinemayı sanat olup olmaması bakımından düşünme ve son olarak da beşinci boyutu ise, ahlak problemi penceresinden düşünmektir (Badiou, 2013, p. 209). Badiou'nun bu teşebbüsü sinema sanatını felsefi bir yapı ile temellendirmektir. Ancak sinemanın dilinin bir felsefe olup olmadığı biraz muallak bir görüntü çizmektedir. Olmadığı ile alakalı akıllara gelebilecek ilk şey sinemanın felsefe gibi sistemli bir yapısının olmadığıdır. Antik Yunan'dan beri filozoflar sistem kurmaya hem düşüncelerinin birbirleriyle olan bağları hem de kendi düşüncelerindeki dayanakları yapılandırma anlamında önem vermiş, Aristoteles veya Kant gibi filozoflar ise kendi sistemlerini kurma çabalarını göstermişlerdir. Ancak sinema sanatı böyle sistemsel bir zeminde varlık göstermemesiyle felsefeden oldukça farklı bir yol izlemiştir. Sinema sanatı, felsefenin tamamıyla teoriye dayanan spekülatif yapısından da büyük farklılıklar gösterir. Dahası sinemanın dili felsefenin bu teorik dilinin tam tersi yönde eyleme dayalı olduğu da açık bir şekilde ortadadır. Bu bağlamda, Sinemanın felsefeyle olan belki de en önemli ilişkisi felsefenin teorik dilinin bir ölçüsünde eyleme dayalı tamamlayıcısı olduğudur. Başka bir deyişle sinema, felsefenin örneklenirilmiş bir boyutudur. Felsefenin spekülatif dünyası sinema ile hayat bulur ve yaşam pratiğini deneyimler. Dolayısıyla felsefenin kavrama dayalı soyut evrensel prensipleri de bir yaşam kurgusuyla somutlaşır, örneklenirilir. Bu bağlamda sinema felsefenin tamamlayıcı bir öğesidir. Bu örnekendirme aynı zamanda felsefi bir ilkenin de sağlaması olmak durumundadır. Ancak Badiou'nun iddia ettiği gibi bu sağlama her zaman felsefi argümanı desteklemek gibi bir zorunlulukla hareket etmez ve sinemanın sunduğu bu yaşam pratiğiyle birlikte felsefe de başka bir anlam kazanır -dönüşür.

Sinema ekonomik, sosyolojik, psikolojik, kültürel ve bunun gibi pek çok boyutlarda da varlık gösterebilir. Ancak bütün bu tespitlerin üzerinde düşünmek iki ilke üzerinde yoğunlaşmayı da beraberinde getirmektedir. Bunlardan ilki sinemayı diğer görsel kayıt teknolojilerinden ayıran sanat ilkesidir. Sonuç olarak görüntüyü kaydetme eylemi, mekânın ve zamanın nesnelleşmesi olarak yeniden hayat bulması anlamına gelmektedir ki, bu eylem yapılan amaca göre de kategorize edilmektedir. Örneğin düğün, mezuniyet, anı, konser, gösteri, reklam, tanıtım, trafik kuralları ihlali, güvenlik ve bunun gibi ihtiyaçlara yönelik kayda alınan görseller tamamen gerçeğin bir kopyası olarak sinemadan oldukça farklıdır. Bu fark sinemanın kompozisyon sanatı olmasından kaynaklanır. Yani sinemanın bir dramaturjisi vardır ve dram olması bakımından gerçeğin kendisi değil, onun sanatsal bir kopyasıdır. Bu sanatsal kopya *mimesis*'de değildir, genellikle sanat felsefesi veya estetikle ilgili çalışmalarda taklit etme, kopyalamayı mimetik bir eylem olarak düşünen araştırmacılar yok değildir. Ancak *mimesis* terimi Platon'un sanatın ontolojik bir zeminde ele almasını ve onu hakikatten (idealar) uzak olması bakımından (kopyanın kopyası) değersiz bulmasını ifade etmektedir. Sanatsal yeniden yaratım asla mimetik bir eylem değildir. Bu bağlamda ne trafik kameraları veya bir reklam filmi gerçeğin

⁹ Nietzscheci bağlamda.

¹⁰ Deleuze, Hareket ve İmge kitabında, Bergson'u referans göstererek sinemada hareketle ilgili üç tez öne sürer: "1) Hareketin yalnızca anlık imgeleri, yani hareketsiz kesitleri yoktur; 2) Sürenin hareketli kesitleri olan hareket-imgeler vardır; 3) Son olarak hareketin de ötesinde, zaman-imgeler, yani süre-imgeler, değişim-imgeler, ilişki-imgeler, hacim-imgeler vardır" (Deleuze, 2021, p. 23).

dışına çıkabilir -ki eğer çıkarsa hukuki bir suç işler, ne de sinema sanat olarak gerçek kabul edilebilir -ki edilseydi eğer bir savaş filmi çekimlerinde birçok insan heba olurdu. Dolayısıyla sinemanın sanat olma ilkesiyle hareket etmesi, sinemanın üzerine felsefi bir sorumluluğu da beraberinde getirmektedir. Başka bir ifadeyle sinema gerçeğin bire bir aktarılması değilse, ne aktarmaktadır? Nasıl aktarmaktadır? O zaman sinema nedir? Tartışmalarıyla beraber felsefe, sinemanın bu sanatsal sorumluluğunu üzerine almaktadır.

Felsefe, yöneldiği şeyi yargının bir nesnesi olarak evrensel bir yasanın altında toplamak ister. Sanat felsefesi veya estetik de sanatın, beğenin, güzelin ortak ilkelerini araştırmaya ve bu ortak ilkelerden evrensel bir ilkeye ulaşmayı amaç edinmektedir. Dolayısıyla sanatın, sanat felsefesinin ve estetiğin bu ilkeleri, tüm sanatlar adına olduğu gibi sinema sanatı adına da yargıda bulunmayı talep etmektedir. Başka bir ifadeyle sinemanın sanat olması büyük ölçüde felsefenin bu teşebbüsüyle gerçekleşir. Sinema sanatının, onu sanat yapan bu dili, kavramsal bir omurga yaratmakta ve sinemanın bu kavramsal evreni eserin de sanatsal duruşunu tayin etmektedir. Örneğin *Hair*, (Milos Forman 1979) filminin sanat felsefesi adına özgürlük ve barış kavramlarından oluşan sanatsal bir duruşu vardır. Uzun saçlar da bu kavramsal evrenin nesnel bir temasıdır. Filimin de ismi olan *saç*, daha açık bir ifadeyle *uzun saç* semiyotik olarak savaşa karşı duran bireylerin ortak özelliğidir. Aynı zamanda *uzun saç* savaş karşıtı bir duruş olan hippy yaşam tarzını da simgeler. Bununla beraber filmde sanatsal anlamda *Hair'e*, yani *uzun saça* nesnel bir kontrast (zıtlık) oluşturan *kısa saçlılar (iyi traşlılar)* savaş yanlıları olarak tasvir edilip kavramsal semiyotik anlamı da güçlendirmektedir. Bu bağlamda tıpkı edebiyatta olduğu gibi, sanat olarak sinemada da en önemli ilke olarak metaforik¹¹ dil kendisini göstermektedir ki, bu dil sinemanın görüntü olarak yeniden üretimiyle gerçek yaşam ile olan bağlarını kopartıp, sanat özelliği kazandırmaktadır.

Lotman, Edebiyatın sanatsal malzemesi olarak linguistik anlatının aynı zamanda sinemanın da önemli bir anlatım aracı olduğunu vurgular. Lotman'a göre "sanatsal bildirilerde dilin kendisi de enformasyon taşır. Metnin örgütlenme ilkelerinden herhangi birinin seçimi, aktarılan enformasyonun tüm kapsamı için doğrudan doğruya anlam taşıyıcı olur" (1999, p.108). Dolayısıyla sinematografinin yazılı metni, sanatsal anlamda anlatıma önemli bir katkı sunmakla kalmaz, aynı zamanda felsefi olarak da anlamı güçlendirir. Ancak Lotman sinemanın sanatla ilişkisini sadece yazılı metinle sınırlandırmaz, O'na göre "çağdaş sinema, aynı zamanda üç anlatı tipini içerir: Görüntüsel, dilsel ve müziksel" (1999, p. 111). Lotman'ın sinema sanatına yönelik bu açıklamalarından, sinemanın sanat felsefesiyle olan ilişkisinin üç düzlemde gerçekleştiği sonucuna varılabilir. Bunlardan ilki sinema sanatı görüntüsel olarak edebi bir eserdir, sinema edebiyatının da önemli temelleri ve ilkeleri burada göze çarpar. İkinci olarak sinema sanatı gerek senaryo gerekse konuşma metinleri düşünüldüğünde linguistik olarak bu metinlerin bir ürünüdür ve bu bağlamda da edebiyatla bağlantılıdır. Ve son olarak sinema sanatının bir aracı olarak varlık gösteren müziğin de anlatıma önemli bir katkısının olmasından dolayı, müzik ile sinemanın arasında ortak bir zeminin olduğu bir evreni ortaya çıkmaktadır. Lotman, büyük bir olasılıkla Canudo gibi Schopenhauer'in müzik görüşlerinin etkisi altında kalmaktadır. Schopenhauer'a göre;

"melodi, basiretle aydınlatılmış istemenin hikayesini anlatmaktadır... melodi daha da fazlasını söylemekte ve en gizli hikayesini anlatmaktadır; istemenin her heyecanını, her çabalmasını, her hareketini, aklın daha öte soyutlamalarla kavrayamadığı ve de duygunun negatif ve geniş kavramı altında topladığı her şeyi resmetmektedir. İşte bu nedenle tıpkı kelimelerin aklın dili oluşu gibi müzik de daima duyguların ve tutkuların dili olarak adlandırılır" (2020, p. 392).

Schopenhauer'un sanatta, duyguların en önemli anlatım ögesi olarak müziği seçmesi ve bu özelliği ile biçimsel (plastik) sanatlarla arasına sınır koyması, müziği bütün sanatlardan ayırması ile sonuçlanır. Bu bağlamda Lotman'ın Schopenhauer'den etkilendiği en önemli

¹¹ metaforik yerine semiyotik veya ironik de denebilir.

nokta; sinemanın teknik olarak dilinin görüntü, metinsel olarak da edebiyat iken, duygusal dil (Schopenhauer'in ifadesiyle ideaları anlatan dil) olarak da müziktir.

En temelde sanat olarak yazılı edebiyatla sinemanın yolları iki boyutta kesişmektedir. Bunlardan ilki, sinemanın dil olarak edebiyatı kullanmasıdır. Başka bir ifadeyle sinemanın yazılı metni edebiyatın sadık bir üyesidir. Sesli veya sessiz sinema hiç fark etmez çekim aşamasından önce; bir roman, hikâye, öykü formunda varlık gösteren sinema sanatı, bunların görüntüye aktarılmasıyla birlikte sanat anlamında farklı bir boyut kazanmaktadır. Bununla birlikte sinemanın içinde kullanılan sözlü aktarım da edebiyatın başka bir boyutudur. Bu bağlamda Bazin sinema sanatının en ilginç yanını, tiyatro ve edebiyat dallarının mirasçısı olarak görmektedir (1993, p. 43). Ancak bu büyük mirasla birlikte sinemanın romanla etkileşimi zaman içerisinde, özellikle sinemanın muazzam hızlı gelişimi ve popülerliğinin artmasıyla birlikte, romanın sinemayla olan etkileşimine dönüşmüş, "günümüz romanının, özellikle Amerikan romanının, sinemanın belirgin bir şekilde etkisi altında (kalmış)...Roman artık sinemanın estetik açıdan yerçekim kuvvetinin etkisi altına girmiştir" (Bazin, 1993, p. 49). Bazin'in bu tespiti genel olarak kabul gören sinemanın edebiyattan etkilenme hadisesini, tersine çevirmiş ve edebiyatın artık sinemadan etkilendiğini ortaya koymuş, bununla birlikte Bazin (1993), yapılan araştırmalara göre sinemaya uyarlanan kitapların satışında büyük bir artış olduğunu iddia etmiştir (p. 52). Dahası "The Gold Rush¹², Broken Blossoms¹³, Scarface¹⁴, Stagecoach¹⁵ ve hatta Citizen Kane¹⁶ filimleri... Bütün bu yapıtlar sinema olmadan var olamazlardı" (p. 56). Bu bağlamda sinemanın edebiyatla olan ilişkisinin en güzel örnekleri Hollywood sinemasında görülmektedir. Ancak Hollywood sinemasının anlatı sineması olarak edebiyatla olan aşırı münasebeti birtakım eleştirileri de beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda Jean-Luc Godard, Hollywood sinemasının estetik sisteminin hikaye anlatıcılığına dayanmasına karşı radikal bir savaş açmıştır (Gönen, 2007, p. 25).

Sinema yapıtlarının kendince bir tekniği, tarzı, üslubu vb. vardır. Bu özellikleri ile her sinema filmi özgünlük iddiasında bulunur. Sinemanın sahip olduğu bu dil, izleyici ile arasındaki iletişimi sağlayan en önemli unsurdur. Başka bir ifadeyle sinema filminin aktarmayı istediği mesajın dilidir. Sinemanın bir işlevi olarak bu anlatım, bizim gündelik hayatta kullandığımız doğrudan yapılan aktarımdan farklı olmak zorunluluğunu doğurmaktadır. Mesajı doğrudan aktarmayı tercih edenler genellikle, haberler, hava durumları, realite şovları, belgeseller vb. yapımlardır. Sinema anlatım olarak sanatın ve felsefenin metafor dilini, gösterge bilimini, bütüncül veya postmodern dilini veya başka bir anlatım yolunu tercih eder. Sergei Eisenstein sinema filmlerindeki anlatımı şu şekilde ifade etmiştir,

"Gösterilebilir iki hiyeroglifin birleşmesiyle, gösterilemeyecek bir şeyin anlatımı sağlanır. Ayrı hiyerogliflerden elde edilen kaynaşmış-ideogram, iki tasvir edilebilir şeyinin birleşimiyle grafiksel olarak, olan bir şeyin temsili elde edilir. Örneğin: su resmi ve bir gözün resmi 'ağlamak' anlamına gelir;

bir kulağın resmi + bir kapı = *dinlemek*;

bir köpek + bir ağız = *havlamak*;

bir ağız + bir çocuk = *çığlık atmak*;

bir ağız + bir kuş = *şarkı söylemek*;

bir bıçak + bir kalp = *üzüntü vb.*" (Eisenstein, 1977, p. 30).

¹² Altına Hücum, Charlie Chaplin (1925).

¹³ Kırık Tomurcuklar, D. W. Griffith (1919).

¹⁴ Yaralı Yüz, Howard Hawks (1932).

¹⁵ Cehennemden Dönüş, John Ford (1939).

¹⁶ Yurttaş Kane, Orson Welles (1941).

Sinemanın bu anlatım dili, aynı zamanda sanat olup olmadığı tartışmalarında sinemaya sanat olduğu konusunda önemli bir dayanak sağlamaktadır. Dolayısıyla sinema sanatının bir kurgusu, kompozisyonu, kendine göre bir gramerinin varlığı da diğer bütün özelliklerinin yanında kendisini belli etmektedir.

Felsefi Bir Deneyim Olarak Sinema

Felsefi bir deneyim olarak sinemanın felsefeyle arasında benzersiz bir ilişki vardır. Bundan dolayı da sinema sanatı felsefi bir deneyim olarak karşımıza çıkmaktadır. Başka bir ifadeyle sinema felsefi bir durumun kendisidir (Badiou, 2013, p. 202). Bu bağlamda sinema sanatı, insan yaşamının bir kopyasını veya yeniden üretimini sunmaktadır ki, tam da bu anlamda görsel sanatların en önünde gelmektedir. Dolayısıyla konusu ne olursa olsun; felsefe nasıl insanın düşünce aktivitesi olmasından dolayı insanı yansıtıyorsa, sinema da tıpkı felsefenin bu aktivitesi gibi sadece düşünce eyleminden dolayı insanı yansıtmaktadır. Dahası sinema sanatı, kameranın insanın gözüymüş gibi sinematografik bir pencereden bakmasıyla da -felsefe gibi hem düşünce hem de görme yetileriyle, varlık göstermektedir.

Platon sanatı hakikatten (idealardan) kopuk, hakikatin (ideaların) kopyasının kopyası olarak (*mimesis*) ortaya atarken; fenomenal dünyanın aldatıcılığını (doxa), başka bir ifadeyle yaşam dünyasının hakikatten uzak olarak değersiz olduğunu vurgulamaktadır. Sinema sanatı Platon'un bu sanat ontolojisinin bir anlamda ötesine geçmiş, fenomenal dünyanın kavramsal bir kopyasını üretmiştir. Badiou ifadesinde sinemanın tekrar bir sentez üreterek, felsefi bir duruma dönüştüğünü ve bu durumu sanatın son ereğinin tekrar idealarda, yani hakikatin kendisinde olduğunu göstermiştir. Badiou bu durumu şöyle ifade etmiştir; "Bu nokta (sentez) sinema ve felsefe arasındaki ilişki açısından bana çok önemli geliyor. Eğer felsefe gerçekten yeni sentezlerin, kopuş içindeki sentezlerin icadıysa, o zaman sinema çok önemlidir çünkü sentez olanaklarını değiştirir" (2013, pp. 206-207).

Dahası Badiou, sinemanın felsefeyle alakasının sadece sentez üretme fikriyle değil, sinema sanatının gerçekliğin kopyasının yapay bir boyutu olarak, "olmak" ve "görünmek" arasındaki ilişkiyle felsefi paradoksunun bir yansıması olduğunu belirtir (2013, p. 207). Bu ifade sinema sanatının ontolojik olarak; perdeye yansıyan -sinemanın gerçekliği ile, yaşamın gerçekliğinin arasındaki paradoksal ilişkinin felsefi bir deneyim olduğunu gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda sinema dramaturjik bir boyut kazanır ki, bu da perdedeki görüntünün gerçeğinden ayrılmasına ve yeni bir anlamın doğmasına imkan tanır. Sinemanın bu dramaturjik doğumu, ona hayat veren yönetmenin sanatsal bir dilidir ve felsefi bir deneyim olarak sinemanın ilk yolculuğu yönetmenin idealarında varlık kazanır.

Opera yönetmeni ve eğitimcisi Eflatun Niemetzade, opera yönetmeni için şu tanımlamayı yapar;

Bir operayı sahneye koyduğu sürede yönetmen (rejisör) eserle doğar, onunla yaşar, akraba olur, onunla yatar kalkar. Opera partiyonuna kendi benliğini, "ben"ini ekler. Görev olarak değil, gerçek hayattaki gibi, doğal, kendine öz, duygularıyla, düşüncesiyle eserin içinde erir, yaşar eserde. Kendi üslubunu, kendi düşüncesini sahnelediği operada bulur. Bütün fantezisini, moralini, hayal gücünü kullanarak, dünyaya yeni ufuklara bakar (2000, p. 18).

Niemetzade'nin bu ifadesi opera sanatında olduğu kadar sinema sanatında da yönetmenin ortaya çıkacak olan esere ruhunu vermesi, onunla bütünleşmesi olarak yorumlanmalıdır. Dolayısıyla ortaya çıkan ürünün kendi başına bir varlık alanı oluşturması düşünülemez. Arnheim'in sinema yönetmeninin özellikleri ile ilgili dile getirdiği düşünceleri Niemetzade'nin tanımlamasını desteklemektedir. Yönetmen tıpkı bir ressam, heykeltıraş veya besteci gibi bir sanat eseri yaratmalıdır, "öyle bir biçimde yapılmalıdır ki gösterilen nesnenin nitelikleri yok edilmek yerine daha da güçlendirilmeli, yoğunlaştırılmalı ve yorumlanmalıdır" (Arnheim, 2002 p. 36). Esere ait her şey yönetmene aittir, onun ideasının nesnelleşmiş halidir.

Yönetmen, yani “sanatçı dünyayı kendi gözlerinden görmemizi sağlar” (Schopenhauer, 2020 p. 313).

Felsefi bir deneyim olarak sinemanın düşünsel dünyasının yanı sıra, estetik bir deneyimi de vardır ki, bu deneyim Kant’ın ifade ettiği gibi biçim yoluyla bir haz oluşturmaktadır (Kant, 2011, p. 79). Dolayısıyla sinema sanatında herhangi bir sahne, plan-sekans, konu veya anlatımının biçimsel bir güzelliğinden bahsedilmesi, estetik bir deneyim olarak sinema ile felsefenin ortak paydada birleşmesinin bir ifadesidir. Kant bu tarz estetik bir deneyimi *amaçsız amaçlılık* olarak adlandırmaktadır. Amaçsız amaçlılıkta, “nesne, burada, asli doğası bakımından değil; fakat özne ile olan estetik bağlantısı (bakımından) ele alınır... Nesnenin estetik karakteri, onun biçimi ile sınırlıdır” (Altuğ, 2007, p. 99). Sinemanın bir sanat olarak felsefi bir anlam ihtiva etmesinin ötesinde, beğenin bir nesnesi olarak estetik bir anlama sahip olması, sanat olması bakımından önemlidir. Bu bağlamda estetik bir deneyim olarak sinema-felsefe ilişkisi minvalinde, Avcı ve Karakoç’un ifadeleri tekrar gözden geçirilmelidir;

“Sinema filmlerine manzaradan yani uzaktan bakmak, filmleri seyirlik *eğlence* nesnesi olmanın ötesine taşımaz. Oysa filmlerin iç dünyasına girerek onların *düşünce* ile kurduğu bağı açığa çıkartmak izleyiciye yepyeni bir düşünme minvali sunar. *Sinedoksal* bir yapıya sahip olan filmlere sıradan bir izleyici olma dışında herhangi bir ilgi duymayan seyirci, film ile düşünce arasındaki ilişkiyi anlamlandıramayabilir” (2020, p. 179).

Sanatın nesnesini uzaktan izlemek Kant’ın ifadesine göre “derin düşünmeyi” gerektiren bir haz yaratması bakımından diğer -bedensel hazlardan farklıdır. Dolayısıyla da estetik bir seyir (izleme) aktivitesi, entelektüel bir aktivite olması bakımından sinemayı salt *eğlence* nesnesi olmaktan uzaklaştırır. Sinematografinin her çekimi (Fr. plan, İng. shot) sanatın bir nesnesini temsil ederken, onu izleyen özne ise sanatsal bir faaliyetin içinde olmasından dolayı entelektüel bir hazzı talep etmektedir. Gönen’in ifadesine göre “sinema, mekanik yeniden-üretim tekniğinden dolayı değil... belli bir teknik ve mekanik üretim içermesine rağmen; bu zanaat anlamındaki teknik ve mekanik üretime karşı paradoksal bir biçimde gerçekleştirilen düşünce operasyonları nedeniyle aynı zamanda estetik bir sanattır” (2004, p.87). Dolayısıyla felsefenin bir boyutu olarak sinema sanatının estetik oluşu, spekülatif bir boyutu içermesi bakımından sinemanın salt görüntü olarak anlaşılmasının önüne geçmektedir.

Deneyim olarak sinema sanatından bahsedebilmek için 3 unsurun önemi ortaya çıkmaktadır. Birincisi mekan olarak sinema salonu, ikincisi sanat eserinin fenomenolojik bütünlüğü olarak kabul edeceğimiz sinematografinin hem maddi hem de sanat veya sanat eseri olarak varlığıdır. Üçüncüsü ise bütün bunlara bir ayınmış gibi katılım gösteren izleyici topluluğu-kitlesidir. Bütün bunların ayrı ayrı var olmaları sinema sanatı adına büyük önem taşıyor olsa da asıl önemli olan bu üç unsurun birbirini bütünler bir şekilde olan ilişkileridir. Başka bir ifadeyle bu üç unsur birbirlerini sinema sanatının şemsiyesi altında tamamlarlar, şöyle ki, sinema salonu sadece beyaz perde ve film makinesi demek değildir. Sinemasal deneyim esnasında bir topluluk olarak seyirci gösterdikleri tepkilerle gösterinin bir parçası durumundadır. Dahası sinema salonlarının toplanma alanlarında deneyimlenen film hakkında konuşarak (yorum, eleştiri, etkilenme, vb.) sinemasal deneyimi beyaz perdenin ötesine taşınmasında önemli rol oynarlar. Böylece gurup halinde sinemasal aktivitenin devamlılığı sağlanmış olur. Bu ayın ta ki, salondan çıkıp korno seslerine, trafik ışıklarına veya şehrin koşuşturmasına karışmaya kadar devam eder.

Sinemasal deneyimde; mekan olarak gösteri salonu, fenomenolojik olarak sinematografi ve öznenin aktivitesi olarak da izleyici kitlesi, felsefi bir perspektiften ontolojik olarak tamamlanmış olmayı talep etmektedir. Dolayısıyla bu üç unsurdan herhangi birisinin eksikliği Hegelci bir anlamda (sanatın ölümü) sinemanın ölümüyle sonuçlanacaktır. Örneğin sinema salonları olmadan bir filmi ev konforunda izlemek, sinema izleyicisinin gösterinin bir parçası olarak eksikliğini ortaya koymakla birlikte, sinema gösterisinin bir devamı niteliğindeki

toplumsal bilinçte ortaya çıkan varoluşu da (geist) ihmal etmiş olacaktır. Kantçı anlamda sanatın özne birliğinde veya özneler arasında var olmasının en önemli koşulu olan *sensus communis*, sinemasal deneyimin dışında bırakılarak, bireysel bir aktiviteye dönüşüp, sinema sanatının doğasının dışında yer alacaktır. Sinema sanatı hem üretim aşamasında hem de tüketiminde toplumsal bir eylemdir. Bunu en açık bir şekilde film gösterimlerinin arkasından perdede kayıp giden kalabalık isimler topluluğunda ve beyaz perdenin karşısında izleyiciler topluluğunda açıkça görülmektedir. Bununla birlikte bu sosyal veya kitlesel sanat aktivitesi, sinema salonlarını sanatın bir mabedi olarak görülmesini zorunlu kılmaktadır. Bu perspektiften bakıldığında Casetti'nin günümüz teknolojisinde evlerimize giren ve sinema salonlarının dışına çıkan sinemasal deneyimin karakteristik özelliklerini hala koruduğu düşüncesi (2021, p. 177) sinema sanatı adına fazla tatmin edici gözükmemektedir. Ancak Casetti'nin sinema salonu hakkındaki düşünceleri mekanın toplumsal bir sanat olarak sinematografideki önemini göz ardı etmemektedir. Casetti'ye göre;

"Bu (sinema salonu) sınırlı ancak kapalı olmayan bir yerdir. Sinema salonu, ne ev gibi bir inziva yeri ne de metropol gibi açık bir dünyadır. Vatandaşların bir araya geldikleri ve aynı duygusal deneyimleri paylaştıkları bir tür ara zemin oluşturur. Bu çerçevede, kendine özgü bir yaşam alanı kurar: Burada insan hareket halinde bir birey, bir flâneur olabilir, aynı zamanda bir aidiyet alanı da bulabilir. Bu nedenle de, salonlar bir parça yüzyılın pasajları ve alışveriş merkezleri gibi bir fiziksel alandır" (2011, p. 85).

Bununla birlikte Casetti, günlük hayatımızda ve teknolojinin sinemayı getirdiği nesnel duruma küçük bir sitemde bulunsa da çağa ayak uydurması bakımından bu değişimi sinemanın hayatta kalması olarak yorumlar. Casetti, sinemanın geleneksel ve çağdaş durumunun ortaya koyduğu bu paradoksu şöyle yorumlar;

"Günlük hayatımızda muazzam bir şekilde yayılan ekranlar -ev kentsel ortamlara çok iyi entegre edilmiş, etkileşimli ve çok işlevli, laptoplar ya da masa üstleri şeklinde en yeni nesil olanlar dahil- daha büyük bir sinemasal varlığı beraberinde getiriyor. Bu yayılma, filmlere dolaşabilecekleri yeni yörüngeler, yeni formlar, keyif alınabilecekleri yeni ortamlar verir. Bu yeni manzaraya uyum sağladığı için sinemanın yaşamaya devam etmesine -sadece hayatta kalmasına değil- izin verir" (Casetti, 2021, p.175).

Casetti, deneyim olarak sinemayı (sinemasal deneyim) iki boyutta ele almaktadır. İlk olarak, film gösterisinin kendisine veya başka bir anlamda seyircinin sinematografik görüntüye maruz kaldığı anı vurgulamaktadır. Bu anlık duygusal bir etkileşimin deneyimi olarak, izleme eyleminin kendisini ifade etmektedir. İkinci boyuttaki deneyim ise ilki gibi aposteriori (deneyimsel) değil, salt aklın bir aktivitesi olması bakımından apriori (deneyim dışı) ilkeler üzerine kuruludur. Dolayısıyla bu sinemasal deneyim düşünümsel olarak ne izlediğimizle ve izleme eylemimize dair bir farkındalığı tetiklediği ana denk düşmektedir (2011, p. 81). Bu bağlamda ele alındığında Casetti'nin sinemasal deneyim olarak kastettiği olgunun izleme etkinliğiyle veya teorik yapısı ile sınırlandırırken, sinemanın fenomenolojik varlık katmanını göz ardı ettiği düşünülebilir. Son tahlilde özellikle çağdaş sinemada deneyim ve teorinin iç içe geçtiği ve sinematografik deneyimin de yaşamın felsefi olarak tüm katmanlarını ilgilendirdiği düşünülebilir. Dolayısıyla bir kültür veya bir yaşantının sinemanın deneyiminin bir parçası olarak görmek, fenomenolojik olarak sinemanın da felsefenin şemsiyesi altında nasıl yer aldığını görmek anlamına gelmektedir. Casetti'nin gözden kaçırdığı sinemasal deneyimin fenomenolojik bir deneyim olduğudur.

Pezzella, Casetti'nin kaçırdığı fenomenolojik boyutu umursar bir görüntü çizmektedir. Pezzella'ya göre "film boyunca süren yaşam aralığında, yapmacığın hayalleriyle ilişki, bir anlamda, gerçek arzu nesnelere yerini alır: ben gerçek temelinin ve zevk temelinin -kısacası nesnel her türlü ilişkinin- geçici olarak askıya alındığı bir durumda bulunurum" (2006, p. 62). Dolayısıyla sinematografik görüntü gerçekliğin askıya alındığı (epokhe) yeniden üretim olan

fenomenolojik bir duruma karşılık gelir. Bütün duygular sinemanın nesnelere yönelir ve o evrende hayat bulur.

Sanat olarak sinemanın anlam bulduğu en önemli nokta ise sinemanın teknik olanaklarının, konusunun, oyuncusunun ve hatta her şeyinin askıya alınıp, sadece sinema nesnesi olarak değerlendirilmesidir. Sanatın bir boyutu olarak eğlence, kabul edilebilir bir gerçeklik olarak görünse de eğlence sektörünün sanatı içine alması (yutması) tüm sanat alanları adına endişe vericidir. Dolayısıyla sinema sanatının sanatın bir nesnesi olarak ele almak hem kavramsal olarak hem de teknik olarak eğlence istenci ile olan ilişkisiyle değerlendirmeyi gerektirmektedir. Jean-Louis Comolli'ye göre televizyon dünyası, filmler, diziler, şovlar eğlence dünyasına hizmet edilmek üzere üretilmiş, amaçlı yapımlardır. Dolayısıyla bu yapımlar veya filmlerin öncelikleri, rahatlatmak (comforting) ve eğlendirmekten (entertainment) öteye geçmez (2009, p. 54). Bu bağlamda sanat olarak sinema daha anlamlı ve belirgin bir şekilde, gösteri eğlencesini arzulayan değil, eleştirel bir duruşu olan izleyiciyle varlığını ortaya koymaktadır. Schopenhauer'cu bir anlamda istencin kölesi olmaktan ziyade, sanat olması bakımından istencin kendisini, sinematografi olması bakımından da istencin nesneleşmesini ifade etmektedir.

Son olarak bir deneyim olarak sinema sanatı, Kant estetiğinin önemli bir kavramı olan ve Alman Romantizminde azımsanmayan bir yer edinen *yücenin estetiği*'ne de karşılık gelmektedir. Kant estetiğinde insanı çaresiz bırakan ve onu ezen her türlü büyüklük (matematiksel yüce) ve doğadan kaynaklanan güç (dinamik yüce) beğenin bir nesnesi olarak estetik olmaya hak kazanır. Ancak yüce kavramının estetik olarak algılanmasının önemli bir koşulu vardır ki, o da bu dehşet verici hadisenin estetik deneyime dönüşmesi için güvenli bir şekilde ve dingin bir seyredişle yaklaşılmasıdır (Erenözlü, 2022, pp. 88-90). Bu bağlamda sinematografinin, bu tarz estetik olma talebini rahatlıkla karşıladığı açık bir şekilde ortadadır. Dolayısıyla sinematografinin her türlü görüntüyü sergilenen ortamına taşıyabilmesi ve orada dingin izleme deneyimine sahip bir imkan sağlayabilmesi, estetik olarak *yüce*'nin sanattaki en güzel ifadesini gözler önüne sermektedir. Sinema izleyicisinin üzeri bile ıslanmadan *Jaws*'ı (Steven Spielberg, 1975) rahat bir şekilde koltuklarında izliyor olmaları *yücenin estetiğinin* deneyim bulmuş halini gözler önüne sermektedir.

Açıkça görülmektedir ki, deneyim olarak sinema gerek yapım, senaryo, çekim, montaj vb. üretim; gerekse anlam, anlatım, izleyici, salonlar, vb. tüketim aşamasında olsun sinematografinin en güçlü silahı gibi gözükmektedir. Bunun pek çok nedenlerinin arasında başat nedeni; sinemanın yaşamla olan yakın alakası, yaşamın kendisinin yeniden üretimi olmasıdır. Dolayısıyla ayrılık, mutluluk, hasret, savaş, vb. tek tek hangi duyguyu anlattığından çok yaşamın kendisinin perdeye yansımaları, deneyim olarak sinemanın anlamını kat ve kat güçlendirmektedir.

Son Söz

Sinema sanatını izlemek pasif bir deneyim gibi gözükse de izleyiciye yüklediği sorumluluklar bakımından aktif, hatta izleyicinin katılımını arzulayan bir aktivitedir. İzleyicinin katılımından kastedilen şey, sanata karşı duyumsanması gereken sorumluluk bilincidir. Dolayısıyla sinema, sanat olarak hayatın kendisini hazır olarak sunmadığı için seyirciye de onun dilini anlamak gibi sanatsal bir sorumluluk yüklemektedir. Lotman, sinemanın gelişimini ve seyircinin bu gelişim karşısında üstlenmesi gereken sorumluluğu şu şekilde aktarmaktadır; "Başlangıçta sinema *büyük sessizlik*'ti. Sanatçıların çabaları sonucunda konuşmaya ve çağdaş yaşamın önemli yanlarını anlatmaya, açıklamaya başladı. Ancak sanatta konuşmayı öğrenmek yeterli değildir; seyirciler de dinlemesini ve anlamasını öğrenmek zorundadırlar" (1999, p. 148).

Bu bağlamda "sanat sorumluluktur" mottosu, sanat olması bakımından sinemaya sirayet etmektedir. Bu sorumluluk, yaptığı etkinlik hakkında uyanması gereken merakın neticesidir

ve bu merak da sinema etkinliğinin *-ne* olduğunun anlaşılmasına dayanmaktadır. *-Ne'lik* problemi; sinemanın ve sanatın ne olduğuyla alakalı ontolojik bir açılımı gerektirir ki, bu da beraberinde diğer merakları ve diğer soruları tetikler. Ancak bu merakın ise sinema sanatında; bir şeyler anlatma, seyirciye sürekli mesajlar verme gibi birtakım beklentiler oluşturması başka problemleri de tetiklemektedir. Bu bağlamda sinema üzerinde biriken beklentiler hem bizi yönetmenin diline yabancılaştıracak hem de bu beklentilerin izlencesiyle birlikte oluşan bir açıdan, daha doğrusu kör bir açıdan bakmamıza neden olacaktır. Dolayısıyla beklentilerinden tamamen arınmış izleme aktivitesi, sinemanın sanat olması bakımından ihtiyaç duyacağı ve ideasını üzerine kuracağı zemini oluşturması bakımından önem arz etmektedir. Bazin'in belirttiği gibi sinema sanatının ne anlattığı yerine nasıl anlattığı üzerine yoğunlaşılmalıdır (1993, pp. 27-28). Bazin'in bu yaklaşımı, sinema sanatı üzerinde yeniden yaratılacak felsefi dünyaya önderlik etmekte ve yönetmene, onun diline, anlatımına kulak vermektedir. Bu bağlamda sinema sanatı felsefenin hükümdarlığı altında kalmaktan da kurtulmuş olacaktır. Aksi takdirde felsefi argümanların altında kalan bir sanat olması bakımından sinema kendine yabancılaşmaktan kaçamayacaktır. Bu problemi çözebilmenin tek yolu da felsefenin sinemayı kendi malikanesinde ağırlaması değil, tam tersi sinemanın felsefeyi kendi çatısının altına almasından geçmektedir. Sinemaya felsefi olarak yöneltilecek olan *-ne'liği* problemi, ne anlattığı gibi bir problem olmaktan uzak (bu felsefenin alanı), tam anlamıyla ne olduğuyla alakalı olarak ontolojik bir sorgulamadır. Dolayısıyla spekülâtif bir sorgulamayı değil, nesnel ve fenomenal bir sorgulamayı hak etmektedir.

Sinemanın icadı ile başlayan, sinemanın felsefeyle alakasının olup olmadığına dair kısır tartışma, Deleuze ve Badiou ile sinemanın, felsefenin tam olarak kendisi olduğu noktasına getirmiştir. Dahası, iddialar sinemanın felsefeden daha fazla yaşamı içerdiğini ve bundan dolayı da bir insan aktivitesi olarak sinema pratiği felsefeyi spekülâtif uykusundan uyandırdığını, dönüştürdüğünü ortaya koymaktadır. Sonuç olarak sinema felsefeyi Kant'ın ifadesiyle "derin düşünme" etkinliğiyle birlikte, onu yaşamın içine davet etmiş ve felsefenin kavramlardan oluşan soyut evrenine görünürlük kazandırmıştır.

Bu çalışmada ortaya şöyle bir sonuç çıkmaktadır: Sinema sanatı görsel bir deneyim olarak buz dağının görünen kısmıdır, görünenin sinema olduğu kadar –buz dağının görünmeyen kısmı da felsefedir, ikisi de birbirinden ayrılamaz ve ikisi birlikte buz dağının bütünüdür. Dolayısıyla felsefi bir düşünce olmadan sinemanın varlığından söz etmek, yaşamın felsefi olmadığını kabul etmek kadar tutarsız olacaktır. Çünkü özellikle 20. yüzyıl felsefesi bize göstermiştir ki, yaşamın kendisi felsefi bir eylemdir/deneyimdir. Çünkü felsefe tıpkı yaşam gibi insanın bir aktivitesidir. Bu bağlamda sinemanın en önemli işlevinin de insan hayatına projeksiyon tutması ve onu sanatsal bir deneyim olarak yeniden üretmesidir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Adanır, O. (2012) *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları.
- Altuğ, T. (2007). *Kant Estetiği*. İstanbul: Payel Yayınevi
- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema* (Çev. Rabia Ünal). İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Avcı, İ. B. & Karakoç, E. (2020). Sinematografik Düşüncenin Tarihi. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 6 (1). pp. 178-190.
- Bazin, A. (1993). *Sinema Nedir?* (Çev. İbrahim Şener) İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Badiou, A. (2013). *Cinema* (Trans. Susan Spitzer). Polity Press.

- Canudo, R. (2014). "The Birth Of Sixth Art". *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: a Critical Anthology* (Ed. Scott MacKenzie). pp. 595-602. University of California Press.
- Carroll, N. (2008) *The Philosophy of Motion Pictures*. Blackwell Publishing.
- Casetti, F. (2011) Sinemasal Deneyim (Çev. Defne Kırmızı) *sinecine*, 2 (2), pp. 81-93.
- Casetti, F. (2021) "Sinemanın Yeniden Konumlandırılması" (Çev. Pınar Fontini) *Post-Sinema*. 21. Yüzyıl Sinemasının Kuramsallaştırılması (Ed. Shanne Denson, Julia Leyda). NotaBene Yayınları, pp. 173-210.
- Cevizci, A. (2003). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Comolli, J. L. (2009) *Cinema Against Spectacle: Technique and Ideology Revisited*. (Trans. Daniel Fairfax). Amsterdam University Press.
- Deleuze, G. (2021) *Sinema I. Hareket ve İmge*. (Çev. Soner Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Eisenstein, S. (1977). *Film Form: Essays in Film Theory*. (Trans. Jay Leda). A Harvest HBJ Book.
- Erenözlü, S. S. (2022). *Kant Estetiği ve Modern Eleştiriler*. Ankara: Nobel Yayınevi.
- Faure, E. (2006). *Sinema Sanatı*. (Derleyen ve Çev. Metin Gönen). İstanbul: ES Yayınları.
- Gönen, M. (2007). *Hollywood Sineması*. İstanbul: ES Yayınları.
- Gönen, M. (2004). *Paradoksal Sanat Sinema*. İstanbul: ES Yayınları.
- Heidegger, M. (2011) *Varlık ve Zaman*. (Çev. Kaan H. Öktem). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Husserl, E. (1994). *Avrupa İnsanlığının Krizi ve Felsefe*. Çev. Ayça Sabuncuoğlu ve Önay Sözer. İstanbul: Afa Yayınları.
- Kant, I. (2011) *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. (Çev. Aziz Yardımlı.) İstanbul: İdea Yayınevi.
- Lotman, M. Y. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları Filmin Semiyotiğine Giriş*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Niemetzade, E. (2000). *Opera Rejisörü*. İstanbul: Tıp Teknik Yayınları.
- Nietzsche, F. (2010). *Tragedyanın Doğuşu*. Çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, F. (2014). *Güç İstenci*. (Çev. Nilüfer Epçeli). İstanbul: Say Yayınları.
- Nuyan, E. (2013) *Sinema Felsefesine Giriş*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Schopenhauer, A. (2020). *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya*. (Çev. A. Onur Aktaş). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Pezzella, M. (2006) Sinemada Estetik. (Çev. Fisun Demir). Ankara: Dost Kitabevi.
- Rotha, P. (1996). *Sinema Tarihi Ülke Sinemaları*. (Çev. İbrahim Şener). İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Yıldırım, T. (2022). Sinemanın "Yedinci Sanat" Olma Niteliği: Ricciotto Canudo'nun Schopenhauer ve Hegel Felsefelerinden İlham Aldığı Bütüncül Sanat Görüşü Üzerine Bir İnceleme. *SineFilozofi*. Özel Sayı 4. pp. 55-72.