

Elif NUYAN\*

## **Kısa Bir Sinema Felsefesi Tarihçesi: R. Arnheim, S. Eisenstein, A. Tarkovsky**

“Fikirlerin nasıl aktarıldığını anlayamazsınız bile. Bir süre sonra bu fikirlerin yüreğinizi ele geçirdiğini büyük bir şaşkınlıkla anlarsınız. Belki çok sık duyulan “sinemanın büyüü” ifadesinin nedeni de bu olabilir.”

**Stanley Kubrick**

### **Özet**

Sinemanın ortaya çıkışı çağın en önemli olaylarından birisi olmuştur. Sinema tüm sanat dalları arasında en geniş kitlelere ulaşabileni olduğu için sinema aracılığıyla çeşitli dünya görüşleri ve onlarla bağlantılı değerlilik anlayışları geniş kitleleri etkileyebilmektedir. Hatta yeni “modalar”ın yeni yaşama biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açmaktadır. 20. yüzyılın başlarında sinemanın ilk ortaya çıktığı zamandan bu yana sinemanın ne olduğu, sinemanın insanlık için olanakları araştırma konusu yapılmıştır. Bu çalışmada sinema felsefesinde köşe taşı sayılabilecek üç önemli kuramcı ele alınarak, bu kuramcılar aracılığıyla sinema felsefesindeki belli başlı tartışmalar serimlenmeye çalışılmıştır.

### **Anahtar Sözcükler**

Sinema, Kuram, Felsefe, Sanat, R. Arnheim, S. Eisenstein, A. Tarkovsky.

## **A Short History of Cinema Philosophy: R. Arnheim, S. Eisenstein, A. Tarkovsky**

### **Abstract**

One of the most important events of the era was the emergence of cinema. Between all branches of art the cinema reaches the widest audience, therefore it's various world views and their associated conceptions of value impact the audience so much that it creates and changes 'trends' and life styles. Since the beginning of the 20th century, from it's first appearance, what does this mean that cinema and its possibilities for humanity have always been the subject of research. This study aims to expose major debates on cinema by elaborating three theoreticians considered as cornerstone in philosophy of cinema.

### **Key Words**

Cinema, Theory, Philosophy, Art, R. Arnheim, S. Eisenstein, A. Tarkovsky.

---

\* Dr. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü.

İnsanlığın sinema ile tanıştığı 20. Yüzyılın başından itibaren sinemayı anlama çabaları devam etmektedir. Sinema kuramcısı Rudolf Arnheim'in da belirttiği gibi tarihte ilk defa bir sanat gelişirken biz oradaydık. Bütün diğer sanatlar insanlık kadar eskidir ve kökenleri insanlık kadar karanlıktır (Arnheim 1997: 13). Sinema ise, bu anlamda diğer sanatlardan farklı olarak bir sanat dalı olarak müzik, resim, heykel vb. sanat dallarında olduğu gibi hazır bir kabulle ortaya çıkmamıştır. Hiç kimse müzik ya da resmin bir sanat dalı olarak görülüp görülemeyeceğini tartışmamıştır; o zamana kadar hiçbir sanat dalından bir sanat dalı olarak rüştünü ispat etmesi beklenmezken, sinemayla uğraşanlar böyle bir tartışmaya girmek zorunda kalmıştır.

İşte, sinema felsefesi, sinemanın bir sanat dalı olarak kabulüyle ilgili tartışmalarla başlar. Sinemanın ortaya çıkışının ilk yıllarında, sinemanın yalnızca gerçekliğin bir yeniden üretimi olduğu görüşü, sinemayı bir sanat dalı olarak kabul etmeyen düşünürlerin kararlılıkla savdukları bir görüş olmuştur. Bu anlayışa göre, sinema sadece “olani” yansıttığından ötürü bir sanat olamaz. Çünkü kameranın önüne konulan nesneyi neredeyse gerçeğinin tıpkısı olarak yansıtır. Sinema bu bağlamda resim sanatıyla karşılaştırılır ve sinema ile fotoğraf sözkonusu olduğunda, eserin meydana getirilme sürecinin mekanik olmasından dolayı fotoğraf ve filmin resim sanatı gibi bir sanat olamayacağı öne sürülür.

*Sanat Olarak Sinema* adlı eserinde Alman sanat ve film kuramcısı Rudolph Arnheim, fotoğraf ve filmin yalnızca mekanik yeniden üretimler olduğunu, bu yüzden sanat olarak sayılamayacağı düşüncesini eleştirir. Arnheim, fotoğraf ve filmin yalnızca mekanik yeniden üretimler olduğu, bu yüzden sanatla hiçbir ilgilerinin olmadığı şeklindeki görüşü bir karalama olarak görür ve bu görüşü sistemli olarak çürütmek için zaman harcamaya degeceğini savunur. Çünkü bunun film sanatının doğasını anlamak için mükemmel bir yöntem olduğu görüşündedir (Arnheim 2002:15). Arnheim, filmin sanat olabileceğini kararlı bir şekilde reddeden birçok eğitilmiş insanın, filmin, gerçekliğin mekanik bir yeniden üretimi olduğu için sanat olamayacağını, savunduğunun altını çizer. Arnheim'a göre, bu görüşü savunanlar bu sonuca resim sanatıyla karşılaştırma yaparak varırlar. “Resim sanatında gerçeklikten resme uzanan yol sanatçının gözünden, sinir sisteminden, elinden, en sonunda tuvale atılan fırça darbesinden geçer. Süreç, nesneden yansıyan ışık ışınlarının bir mercek sistemi tarafından toplanarak üzerinde kimyasal değişiklikler yapacakları duyarlı bir katmana yönlendirildiği fotoğrafçılıktaki gibi mekanik değildir. Bu durum, fotoğraf ve filmin “Müzler’in tapınağındaki yerini yadsınamamızı haklı kılar mı?”<sup>1</sup> (Arnheim 2002:15)

Filme sanatsal olma niteliğini sağlayan şeyin ne olduğu sorusunu soran Arnheim, bu soruyu yanıtlarken, filmin temel öğelerini inceleyip bunların “gerçeklikte”

<sup>1</sup> Kleio, Euterpe ve Thalia Müzler veya Musalar, Yunanca Μουσai - Mousai sözcüğünden gelmektedir. Bu sözcük ise etimolojik olarak, akıl, düşünce, yaratıcılık yeteneği gibi anlamlara gelen "men" kökünden gelmektedir. Latince musa. Yunan mitolojisinde, bunlar ilham tanrıçaları, ilham perileridir. Hesiodos'un Theogony'sine göre, Müzler tanrıların kralı Zeus ile bellek tanrıçası Mnemosyne'in kızlarıdır. Dokuz tanedirler. Efsaneye göre Zeus, Mnemosyne ile tam dokuz gece geçirmiştir ve her gece için de bir müz doğmuştur. Müzleri sıralarsak: Euterpe, flüt (müzik)- Erato, korolu-lirik-aşk şiiirleri- Kalliope, destan-epik şiiir-Kleio, tarih-Melpomene, tragedya-Polymnia, kutsal şiiirler-Terpsikhore, dans-Thalia, komedy-Urania, Gök bilimi. <http://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCzler>

algıladıklarımızla denk düşüp düşmediğini karşılaştırarak, gerçeklikteki ve kameradan yansıyan görüntü türünün temelde birbirinden ne kadar farklı olduğunu gösterme çabası içerisinde olmuştur. Arnheim'a göre filme sanatsal kaynaklarını sağlayan da bu farklılıklardır. Kamerayı küçümseyerek otomatik bir kayıt makinesi olarak niteleyen kimseler çok basit bir nesnenin en yalın fotografik yeniden üretiminin bile mekanik bir işlemin boyutlarını aşarak o nesnenin doğasına ilişkin bir duygulanımı gerektirdiğini göz ardı etmektedirler. Arnheim, görüş alanımız maddi nesnelere dolu olsa da, gözümüz (kamera gibi) bu alanı belli bir anda ancak sabit bir noktadan gördüğü ve göz nesneden yansıyan ışık ışınlarını onları düz bir yüzeye (ağtabakaya) yansıtarak algılayabildiği için en basit nesnenin yeniden üretiminin bile mekanik bir işlem olmadığını önemli olan bunun başarılı ya da başarısız yapılması olduğunu söyler (Arnheim 2002:16). Sanatsal bir fotoğraf ve film söz konusu olduğunda, her zaman bir nesneyi en iyi şekilde, en uygun şekilde gösteren açılar seçilmez. Farklı duygulanımlar yaratmak için kasıtlı olarak başka açılar seçilir.

Arnheim'ı daha iyi anlayabilmek için, bu noktada örnek olarak, Arjantinli yönetmen Gaspar Noé'nin 2002 yapımı *Dönüş Yok (Irreversible)* adlı filminden söz edilebilir. Gaspar Noé, *Dönüş Yok'un* basın toplantısında insanın içinde pusuda bekleyen şiddet meselesini ele aldığını belirtir. Sıklıkla Stanley Kubrick'ten esinlendiğini söyleyen Noé, *Dönüş Yok'ta* Kubrick'in *Otomatik Portakal (A Clockwork Orange)* filminde gözleri sabitlenerek zorla açık tutulup, şiddet sahneleri izletilerek "işlah" edilip topluma kazandırılmaya çalışılan Alex karakterine yapılanı, izleyicisine uygular. Film boyunca şiddet sahnelerini ön plana çıkararak izleyicide şiddetten tikslenme hissi yaratmaya çalıştığını belirten yönetmen, adeta özel kamera hareketleriyle de bunu desteklemektedir. Filmde kullanılan sahnelerde kameranın hızlı ve çalkantılı kullanımıyla izleyicide bulantı hissi pekiştirilmiştir. Sinema Eleştirmeni Yeşim Tabak da hikâyede olup bitenlerden ziyade, Noé'nin hangi anlatım tekniğini nerede kullanacağına dair becerisine dikkat çeker: "Noé'nin dokunaklılığın peşinde olmadığı, seyirciye -tabiri caizse- 'girişen' bir anlatımı benimsediği ortada. Hem boş 'yumruklar' atmadığını, hem de son derece 'usta bir teknikle dövüştüğünü' ise kabul etmek lazım".<sup>2</sup> Arnheim da işte tam olarak teknik kullanılarak üretilen bir görüntünün özelliğine dikkat çeker yani sinemayı gerçekliğin mekanik yeniden üretiminden bir sanat dalı olmaya taşıyan şeye.

Arnheim, sinemanın eski müzikhol günlerinde heyecan yaratan ilk şeyin, sıradan olayların perdede tıpkı gerçek yaşam gibi anlatılması olduğunu belirtir; fakat film sanatı, ancak yönetmenler bilinçli ya da bilinçsiz olarak sinematografik tekniğin olanaklarını geliştirmeye ve sanatsal üretimler yaratmak için onlardan yararlanmaya başladıkları zaman adım adım gelişmiştir (Arnheim:36). Kamera çalışmaya başladığı andan itibaren gerçek dünyanın benzeri mekanik olarak ortaya çıkar. Arnheim'a göre yönetmenin böyle biçimsiz bir yeniden üretimle yetinmesi ciddi bir tehlikedir. Ona göre yönetmen bir sanat eseri yaratmakla yükümlüdür. Bu yüzden kullandığı aracın özelliklerini bilinçli bir şekilde vurgulayabilmelidir. Yani yönetmen, göstermek istediği nitelikleri yok etmek yerine güçlendirmeli, yoğunlaştırmalı ve yorumlamalıdır. Bunu da ancak sinema sanatının malzemesini oluşturan film gerecini ustalıkla kullanarak gerçekleştirir.

<sup>2</sup> [http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=cts&haberno=1629](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=cts&haberno=1629)

Arnheim, *Sanat Olarak Sinema* adlı eserinde de film gerecinin çeşitli özelliklerinin sanatsal etki yaratmak için nasıl kullanılması gerektiğini uzun uzun anlatmıştır. Bu çabasının nedeni, sinemanın sanatsallığını biçimsel yetkinlikte aramasıdır. Arnheim'a göre, film de resim, müzik, yazın ve dans gibi sanatsal sonuçlar üretmek için kullanılabilir, ama bu amaçla kullanılması zorunlu olmayan bir araçtır. Örneğin renkli resimli kartpostallar sanat değildir ve sanat olmaları amaçlanmaz. Aynı şey bir askeri marş, gerçek itiraflardan oluşan bir öykü ya da striptiz için de geçerlidir. Filmler de mutlaka sanat olmak zorunda değildirler (Arnheim 2002: 14). Sanatın ortaya çıkması için sanatsal gerecin belli bir şekilde kullanılması gereklidir. Film tekniğinin belli bir özelliği etkiyi sağlama için kullanıldığında, bu buluş yalnızca konuyla ilgili değil, aynı zamanda sinematografik olur (Arnheim 2002: 38). Arnheim, kameranın beceriklice yerleştirilmesiyle iki kat etki üretilebileceğini ve eğer sanatsal etki sağlanacaksa, bu çift etkinin gerekli olduğunu belirtir.

Arnheim'in, sinemanın bir sanat dalı olarak kabul edilmesine ve sinema sanatının gelişimine önemli katkıları olmuştur. Arnheim, sinema sanatını bir sanat dalı olarak temellendirirken, sinemadaki sanatsallığı, sinema sanatının malzemesinin -yani görüntülerin-işlenme biçiminde bulur. Bunun sebebini, Arnheim'in yukarıda da belirtildiği gibi sinemayı ve fotoğrafı gerçekliğin mekanik yeniden üretimi olarak gören anlayışla mücadele etmesinde anlamak yanlış olmayacaktır; fakat Arnheim'in kuramı, sinema sanatının olanaklarının insanlık açısından önemini göstermesi bakımından değerlendirildiğinde çok tatmin edici değildir.

Arnheim'in kuramını bir adım öteye taşıyan ünlü Sovyet sinema kuramcısı ve yönetmen Eisenstein olmuştur. O da, Arnheim gibi sinema sanatında film malzemesinin nasıl işlenmesi gerektiği konusuna çok fazla önem verir. Arnheim'dan farklı olarak sinema sanatının amacı konusuna çok daha fazla odaklanır. Eisenstein, sinema sanatının olanakları üzerine düşünür. Ona göre, insanlık sosyalizme ihtiyaç duymaktadır ve sosyalizmi kitlelere taşıyacak araç ise sinemadır. Sinema sanatının insanlığın durmuna daha iyiye götüreceğine inanır.

Eisenstein sinemanın sanat olup olmadığını tartışmaz. Genel olarak sanata ilişkin olan düşüncelerini sinema sanatına da uygular. Eisenstein, sanatsal edimi, işlenmemiş sanatsal hammaddenin örgütlenmesi olarak tanımlar.<sup>3</sup> Eisenstein için sanatın çıkış noktası, doğada varolan çatışmadır. Sanat diyalektik bir nitelik taşır. Sanatın son ereği, sanat ile bilimin birleşmesidir. Eisenstein, ilk çağlardaki sanat ve bilginin bir oluşu gibi, daha üst düzeyde bir birleşmeden söz etmektedir. Sinemayı ise bu birleşmeyi sağlamaya en yatkın sanat olarak görmektedir. Sanatın gücünün gerçek verilerde olduğunu ve sanatın bilimsel model olarak kurulması gerektiğini düşünen Eisenstein, sanatın yöntemini öğrenmek için tüm defter ve kitapları açmayı, "laboratuarda analiz... Mendeleev tablosu, Gay Lussac kanunu... Ne biliyorsak tümünü sanat alanına taşımayı" önerir (Eisenstein 1975: 21). Eisenstein, üzerinde çalışmış olduğu öğretilerden tek bir şeyi, her bilimsel araştırmanın bir ölçüm birimi olması gerektiğini öğrendiğini belirtir. Ve sanatın yarattığı bir izlenim birimi aramaya koyulur. Eisenstein, bilimde "iyonlar", "elektronlar"

<sup>3</sup> Thorsten Botz-Bornstein, 'Realism, Dream, and 'Strangeness' in Andrei Tarkovsky', *Film-Philosophy*, vol. 8 no. 38, November 2004 <<http://www.film-philosophy.com/vol8-2004/n38botz-bornstein>>.

ve "nötronlar" gibi, sanatta da "çarpıcılık" kavramının birim olarak görülebileceğini öne sürer (Eisenstein 1975: 22).

Sinemanın temel ögesi sanatta olduğu gibi yine çatışmadır. Bu çatışma, sinemanın temel öğeleri olan çekim ile kurguda kendini gösterir. Eisenstein'a göre, kurgu ve onun en küçük ögesi olan çekim, birbirine karşıt olan iki parçanın çatışmasıyla belirlenir. Çekim içindeki çatışma, gizil kurgudur. Eisenstein kurgu parçalarının kümelenmesini, içten yanmalı motorun patlama dizileriyle karşılaştırır. Motorda olduğu gibi kurgunun gücü de bütün filmi ileriye götüren itimlerin işini görür. (Eisenstein 1984: CXIV)

Eisenstein, sinema dili ve genelde sinema kuramı konusunda Rus Biçimcilerinden esinlenmiştir. Rus Biçimcileri bir edebiyat biliminin ardındaydılar. Buna paralel olarak, Eisenstein da bir sinema bilimini kurmayı hayal etmiştir. Aynı zamanda onlar gibi sanatsal bir iletişim bilimine ulaşmak istiyordu. Aradığı şeyin sinemasal anlatım yöntemleri için bir dizge olduğunu belirtir. (Eisenstein 1984: CXLVIII) Bu öyle bir dizge olacaktır ki, sinemasal anlatımın bütün öğeleri için geçerli olacaktır.

Böyle bir amacı gerçekleştirmenin yolu ise kurgudan geçmektedir. Eisenstein'a göre, kurgu yalnız izleyicide bazı etkiler yaratmanın bir aracı değil ama aynı zamanda bir konuşma aracı, düşünceleri aktarma ve bunları özel bir sinema diliyle, film söyleminin özel bir biçimiyle aktarma aracıdır. Eisenstein, sinemayı kitlelere ulaşacak, onları dönüştürecek bir dil olarak görmüştür. (Onun sözünü ettiği dönüşüm elbette ideolojik türde bir dönüşüm olduğunun da burada belirtilmesi gerekir.) Böylesi bir sinema dili yaratmak için, mit dillerinin, hiyeroglifin, şiirin ve resmin yapısal incelemesinden yola çıkarak, bunlardaki düzenekleri ortaya koymak için çalışmıştır. Bu incelemelerinden sonra, tüm sanat dillerinin kurallı dizgelere sokulabileceği sonucuna ulaşmıştır. Eisenstein, sanatın değişik öğelerinin birbirine karşıt olmadığını, önemli olanın bütün izlenim ve anlatım biçimlerini içerecek olan yasayı bulmak olduğunu savunur.

Eisenstein'ın kuramının en önemli özelliklerinden biri, sanatçının yalnızca kendi ham malzemesiyle olan ilişkisine değil, izleyicisiyle olan ilişkisine de önem vermesidir. Eisenstein'ın geniş bir alana yayılan sinema kuramı, yalnızca sinema diliyle değil, ama aynı zamanda bu dilin yönetmen ve izleyici tarafından nasıl kullanıldığıyla da ilgilenmiştir (Monoco 2000: 403). Bu bakımdan da öncelikle Gilles Deleuze olmak üzere pek çok sinema kuramcısının da yolunu açmıştır.

Sinema felsefesinin kurucularından sayılabilecek bir diğer kuramcı Tarkovsky ise, hayatı boyunca karşılaştığı bütün güçlüklerle rağmen bir sanat dalı olarak sinemanın ne olduğu ve olanaklarının neler olduğu konusunda çalışmıştır. Sanatın bir dalı olarak hatta en yüksek formu olarak gördüğü sinema sanatını, kendine özgü olanakları bakımından ele alan bir sinema kuramı ortaya koyar (Tassone 1980, Gianvito ed.: 60).

Tarkovsky, sinemada kendisini çeken şeyin, alışılmamış şiirsel bağlantılar olduğunu söyler. Ona göre filmsel malzemenin sentezini yapmanın yolu, insan düşüncesinin mantığını sergilemektir. Bu durumda olayların sırasını ve her şeyi bir bütünlük içinde bir araya getiren kurguyu da bu mantık belirler. Şiirsel mantık, hem düşünce geliştirmenin yasalarına hem de genel olarak yaşamın yasalarına klasik

dramatürjinin mantığından daha yakındır (Tarkovsky 1992: 22). Şiirsel bağlantılar, olağanüstü duygusal bir ortam yaratarak seyirciyi harekete geçirir. Seyircinin yaşamı tanıma faaliyetine katılmasını sağlar, çünkü ne hazır bir sonuç sunmaktadır ne de yazarın katı talimatlarına dayanmaktadır. Tarkovsky'e göre, karmaşık bir düşünce ya da şiirsel bir dünya görüşü fazla açık, herkesçe bilinen olgular çerçevesine sıkıştırılmamalıdır. Ona göre, dolaysız, genel-geçer sonuçlar çıkarma mantığı, geometri teoremlerinin ispatını hatırlatmaktadır. Tarkovsky, insan düşüncesinin, insani durumların, matematiksel formüllerle ifade edilemeyip, nesnesine uygun ifade edilmesi gerektiğini savunur. Tarkovsky için sanat, insanın bu dünyadaki varoluşunu kavramasında ona ışık tutacak bir bilgi türüdür. Fakat sanatın bir bilgi türü olması, onun bilimsel bilgide olduğu gibi "öğretilebilir" türden bir bilgi olduğu anlamına gelmez. Sanatın bilgisi kendine özgüdür. Sanat, insanın ruhuna seslenir ve manevi yaşantısını şekillendirir. Bu yaklaşımı adeta Aristoteles'in konu ednilen özelliğine uygun bir açıklık getirme anlayışını hatırlatmaktadır (Aristoteles 1998:3). Eisenstein'in tersine sanatın ve bilimin bilgi nesnelerini birbirinden ayrı olduğunu savunur. Tarkovsky'e göre, akılsal ve duygusal yaşam değerlerinin birbirine bağlandığı çağrışımsal bağlar, hiç şüphesiz, sanat için genel-geçer sonuçlar çıkarma mantığından yani klasik dramaturjinin mantığı olan düz mantıktan daha uygundur ve çok daha zengin olanaklar sağlar. Tarkovsky, sinemanın bu olanaklardan bu kadar seyrek yararlanmasının üzücü olduğunu vurgular.

Tarkovsky'yi önemli kılan diğer bir unsur da, onun sanatsal iletişimin olanağı konusundaki düşünceleridir. Ona göre, sanatçı, seyircinin tek başına, kendi düşüncelerini de katarak, filmin parçalarından yeni bir bütün oluşturmasını sağlarsa, seyirciyi kendisiyle eşit bir düzeye çekebilir. Seyirci ile sanatçı arasındaki bu tür bir ilişki, en uygun sanatsal iletişim biçimidir.

Tarkovsky için sanatsal etkinliğin amacı, "hakikatle ilişki kurmak"tır. Sanatçı varoluşun şiirsel yapı özelliklerini algılayabilen kişidir. O, düz mantığın sınırlarını aşarak kırılmalı ilişkilerdeki farklı özü ve tüm karmaşıklığı, tüm gerçekliği içinde hayatın tüm gizemli görüngülerini olduğu gibi yansıtabilir (Tarkovsky: 24). Bir sahne belgelere dayandırılabilir, kişiler son derece titiz bir şekilde gerçek yaşamdakine uygun bir şekilde giydirilebilir, dekor da aynı şekilde titizlikle aslına uygun bir şekilde yapılabilir fakat yine de ortaya gerçeklikten çok uzak, son derece vasat, gerçeklikle hiçbir ilişkisi olmayan bir film ortaya çıkabilir. Tarkovsky'e göre, sinema, tıpkı diğer bütün sanatlarda olduğu gibi, hayata olabildiğince yakın olmalıdır; aksi takdirde yaşamın asıl güzellikleri algılanamaz. Tarkovsky için sadece olgulara sadık kalmak da yeterli değildir, aynı zamanda duygular da sadık bir şekilde yansıtılmalıdır. Tarkovsky'e göre, bir sanatçı her ne zaman insan davranışlarına, varolan değil, kendince gerekli gördüğü zorlama bir anlam yüklerse başarısız olur. Sinemada da filmsel anlatım adına uydurulmuş sahte bir yaşamın kalıpları ve ruhsuz iskeleti yerine yaşamın kendisinden izlenimler toplamak gerekir. Tarkovsky, bu toplama işleminin rastgele bir toplama işlemi olmadığını, burada söz konusu olanın, karakterlerin ve olayların hakikati peşinde koşmak olduğunu belirtir.

Tarkovsky'e göre, bir sanatçının yapıtında yaşam, kişisel algılamaların prizmasında kırılır; bir daha tekrarlanamaz planlarda hakikatin çeşitli yanları görülür. Sanatçının öznel görüşlerine ve kişisel dünya görüşüne verdiği öneme karşın, keyfiliğe

de karşıdır. Tarkovsky için sanatta belirleyici olan, dünya görüşü, etik ve düşünsel amaçlardır. Başyapıtlar, etik ideallerin ifade edilme çabasından doğarlar. Tarkovsky, bir sanatçının hayalgücünü ve duygularını bu çabanın belirlediğini söyler. Sanatçı eğer yaşamı seviyorsa, onu tanımak, değiştirmek ve daha iyi olması için katkıda bulunma zorunluluğunu içinde duyacaktır. Bu yüzden ona göre, sağlam bir etik temel üzerinde duran insan, araçların seçiminde oldukça özgür davranmaktan korkmamalıdır. Tarkovsky'e göre, bir sinemacı, Eisenstein'in önerdiği gibi tüm sanatlar için genel-geçer kurallar aramak yerine, etik idealleri ifade etmenin yollarını araştırmalıdır. İnsan hayatının öyle yönleri vardır ki bunu belli kalıpları kullanarak yansıtmak mümkün değildir. Bunları yansıtabilmek için şiirsel yöntemler geliştirmek gerekir.

Tarkovsky'nin sinemaya ilişkin düşüncelerine felsefi temel sağlayan sanatın kendisini felsefi olarak sorgulamasıdır. Tarkovsky, "Sanat ne için vardır?" "Sanata kim ihtiyaç duyar?" sorularından hareket eder. Ona göre, yalnızca bir meta olarak tüketilmek istemeyen her türlü sanatın amacı, insanlara, hayatın ve insan varlığının amacını açıklamak, insanoğlunun varoluş nedenini ve amacını göstermek olmalıdır. Hatta belki de hiçbir açıklamaya bile gerek kalmadan insanları bu soruyla karşı karşıya getirmelidir. Tarkovsky tam bu noktada çok önemli bir saptama yapar: Sanatın hiç tartışılmayacak işlevlerinden biri, bilgilenme düşüncesidir. Bu bilgilenme, Tarkovsky'e göre, bir sarsıntı, bir katharsis şekline bürünen etkidir (Tarkovsky 1992: 43). Tarkovsky'e göre, insan, hayatın özünün ve kendisinin, olanaklarının, bilincine her seferinde yeniden varır. Bunu yaparken tabii ki varolan bilgi birikiminden faydalanır, fakat yine de etik bilinçlenme süreci, her bir insanın, her seferinde kendisi için yeni baştan edinmek zorunda olduğu bir deneyimdir. İnsanoğlu bıkmıyıp usanmadan, kendisi ile dünya arasında bir uyum sağlamaya çalışır. Bu isteğin tümüyle yerine getirilemez olması, insandaki hoşnutsuzluğun ve benliğinde hissettiği acının kaynağıdır.

Tarkovsky'e göre sanat da bilim gibi dünyayı anlama biçimlerinden biridir. Sanat ve bilim yaratıcı insan dehasının iki farklı ifade biçimidir. Sanatta insan, gerçeği, öznel deneyimler sonucu sahiplenir. Bilim ise nesnel ayrıntıların bilgisine dayanarak basamak basamak yükselen bir yoldur. Sanat, her seferinde dünyanın yeni ve benzersiz bir görüntüsünü ortaya çıkarır. Tarkovsky, bilim ve sanatı karşılaştırırken şöyle bir paralellik görür:

"Gerçekliğin bilimsel ve duygusuz bir biçimde kavranması, hiçbir zaman sonu gelmeyen bir merdivenin basamaklarını tırmanmakla eş anlama geliyorsa, sanatsal kavrayış da insana, kendi içinde mükemmel ve bütünleşmiş, sonu olmayan bir alanlar sistemini hatırlatır. Bu alanlar bazen birbirlerini tamamlarlar bazen de birbirleriyle çelişirler. Hiçbir koşulda birbirlerinin yerini dolduramazlar. Birbirlerini zenginleştirirler, bütünsellikleriyle sonsuza dek uzanan, her şeyin üzerinde özel bir alan oluştururlar" (Tarkovsky 1992: 43).

Tarkovsky de Eisenstein gibi sanatsal iletişim kavramına çok önem verir. Sanatın köklü bir iletişim işlevi olduğunu vurgular; fakat sanatsal iletişim kavramına Eisenstein'dan farklı bakar. Tarkovsky sanatı bir üst-dil olarak görür. İnsanlar bu dilin yardımıyla kendileri hakkında bilgi verip başkalarının deneyimlerini benimseyerek birbirlerine ulaşmaya çalışırlar. Bu, pratik bir fayda sağlamak adına değil, tam tersine kendini özveride bulan sevgi adına gerçekleştirilir. Bir sanatçı sadece kendini

gerçekleştirmek adına yaratma edimini gerçekleştirmez. Tarkovsky'e göre, karşılıklı anlaşmaya dayanmayan bir kendini gerçekleştirmenin son derece anlamsızdır.

Tarkovsky, bilgi, iletişim kavramları gibi anlama kavramını da sanatsal açıdan ele alır: Bilimsel açıdan anlama, mantık ve akıl düzeyinde uyuma demektir. Sanatsal bir görüntüyü "anlamak" ise, duygusal, hatta zaman zaman, duygu-üstü düzeyde sanatsal güzelliğin benimsenmesidir (Tarkovsky 1992: 47). Bilim adamının sezgisi, bir ilham gibi görünse de aslında mantıksal gelişmenin bir sonucudur. Mantıksal düşüncedeki bilinçli sıçrama, bilimin her alanında önceden tespit edilmiş yasalara dayandırılır. Fakat sanatsal bir görüntünün ortaya çıkışını, aklın yardımıyla yapılacak deneysel bir bilgi süreciyle açıklamak mümkün değildir.

Eisenstein da Tarkovsky de çağlarını değerlendirme sorumluluğunu üstlenen sanatçılardır. Tarkovsky'nin çağını değerlendirirken, çağın en üzücü özelliği olarak, sıradan insanın, güzeli ve kalıcı değerleri yansıtmakla ilgili olan her şeyden koparılmış olmasını görmektedir. Tüketicilere göre biçimlenmiş kitle kültürünün –"protezler medeniyetinin"<sup>4</sup> ruhları sakatladığını öne sürmüştür. İnsanın kendi varlığıyla ilgili en temel soruları sorması, bir ruhsal varlık olarak kendisinin bilincine varması giderek artan biçimde engellenmiştir. Ona göre, bir sanatçı gerçeğin sesine kulaklarını tıkamamalıdır, çünkü ancak bu çağrı, yaratıcı iradesini belirleyecek ve disiplin altına alacaktır.

Sanatın ne olduğu ve işlevi konusundaki ontolojik belirlemeleri, Tarkovsky'yi bir sinemacı ve kuramcı olarak genelde sanat felsefesi özelde ise sinema felsefesi bakımından özel bir yere koymayı gerektirmektedir. Tarkovsky, Arnheim ve Eisenstein'dan farklı olarak sanatta sadece biçimsel yetkinliği araştırmanın, sanatın amacına hizmet etmediğini görmüştür. Sanatın ne olduğunun, ne işe yaradığının saptanması ona göre daha öncelikli bir konu olmuştur. Tarkovsky, sinemanın ne işe yaradığını ya da olanaklarını göstermek için, hem bir yönetmen hem de bir kuramcı olarak felsefi sorular sormaktan ve bunlara uygun cevaplar geliştirme çabasından vazgeçmemiştir. Kuramında sanatı, bilimi ve felsefeyi insanın, insan dünyası hakkında bilgisinin farklı türleri olarak bir araya getirmeye çalışmıştır. Bu konuda yaptığı karşılaştırmalar ve belirlemeler de sanat felsefesi açısından oldukça çarpıcı ve önemlidirler.

Sinema felsefesi, felsefenin belki de en yeni disiplini. Adından son dönemlerde söz edilmeye başlansa bile, sinemanın ortaya çıkışından bu yana onu anlamlandırma çabası sürmektedir. Farklı dönemlerde insanlığın değişimi dönüşümüyle birlikte bu anlamlandırma, anlama çabası da değişmektedir. Söz gelimi bugün sinema kuramıyla uğraşanlar onun bir sanat dalı olup olmadığı tartışmalarını geride bırakmıştır. Artık sinemayla felsefe yapmak nasıl olanaklı olur, koşulları nelerdir gibi konular tartışılmaktadır. Bu çalışmada sözü edilen kuramcı/yönetmenlerin hepsi sinema felsefesini kuran ve taşıyan, sinema felsefesinin temellerini atan düşünürler olarak henüz çok genç olan sinema felsefesi tarihine adlarını yazdırmışlardır.

<sup>4</sup> Tarkovsky, Batı'nın maddi ve teknik gelişime dönük tarafı nedeniyle Batı medeniyetini böyle adlandırmıştır.



### **KAYNAKÇA**

ARİSTOTELES, (1998) Nikomakhos'a Etik, (Çev. Saffet Babür), Ankara, Ayraç Yayınları.

ARNHEIM, Rudolf. (1997) Film Essays And Criticism (Wisconsin Studies in Film), University of Wisconsin Press.

ARNHEIM, Rudolf. (2002) Sanat Olarak Sinema, (Çev. Rabia Ünal), Ankara, Öteki Yayınevi.

EISENSTEIN, Sergey M. (1975) *Bir Sinemacının Düşünceleri*, (Çev. Azmi Arna), İstanbul, Yol Yayınları.

EISENSTEIN, Sergey M. (1984) Film Duyumu, (Çev. Nijat Özön), İstanbul, Payel Yayınevi.

MONACO, James. (2000) How to Read a Film, New York, Oxford University Press.

TARKOVSKY, Andrey. (1992) Mühürlenmiş Zaman, (Çev. Füsun Ant), İstanbul, Afa Yayıncılık.

TASSONE, Aldo. "Interview with Andrei Tarkovsky (on Stalker)", (1980), Gianvito, John. (Ed.), Andrei Tarkovsky-Interviews, Jackson, University Pres of Mississippi, pp. 55-62, 2006.