

## SİNEMA VE FELSEFE İLİŞKİSİ ÜZERİNE ELEŞTİREL BİR OKUMA

Burak Medin<sup>1</sup>

Aşkın Yıldız<sup>2</sup>

### ÖZ

#### Derleme Makale

#### Review Article

<sup>1</sup> Doç. Dr.

Erciyes Üniversitesi İletişim  
Fakültesi, Kayseri, Türkiye

E-Posta

burakmedin@erciyes.edu.tr

ORCID

0000-0001-8012-035X

<sup>2</sup> Yazar Bir Kuruma Bağlı  
Değildir.

E-Posta

rstaskinn@gmail.com

ORCID

0000-0002-4441-0904

Başvuru Tarihi / Received

15.04.2023

Kabul Tarihi / Accepted

23.08.2023

Kabaca yüz yirmi yıllık bir geçmişi olan sinema, çok kısa bir süre içinde hareketli görüntüler sunan bir icattan, kitleleri etkisi altına alan büyük bir sanata dönmüştür. Geleneksel ve modern birçok sanatla ilişki kuran ve teknolojik gelişmelere açık olan sinema, şüphesiz insanın kendini anlama ve anlatma yollarından birisi olmuştur. Felsefe, insanlığın anlam arayışına sorular sorarak katkıda bulunan biteviye bir yol gibidir. Belki felsefenin insanlık adına derin ve yakıcı soruları gündem edici ve sinemanın bu soruları da kapsayan geniş spektrumlu anlatsal dünyası sebebiyle bu iki disiplin arasındaki mesafe yaklaşmaktadır.

Hakikati kavrama ve ortaya çıkarma anlamında sinema ve felsefe alanlarındaki kesişim dolayısıyla ortaya araşsal bir sorun çıkmaktadır. Bu sorunsal filmin felsefe yapması ya da felsefenin sorularına filmler üzerinden yanıtlar arayabilmesi şeklinde iki uçlu olarak ifade edilebilir. Ancak konu biraz daha derinleştirildiğinde görülmektedir ki felsefe ve sinemanın bir filmde ortaya çıkardığı başarıda büyük paye felsefeye verilebilmekte ve sinema geri planda kalabilmektedir. Dolayısıyla sinema felsefe ilişkisi üzerine yapılan çalışmalarda sinemanın varlığının korunması ve altının çizilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda sinema ve felsefe arasındaki ilişkinin belirlenmesi, bu ilişkiyle ortaya çıkan melez kavramların içeriklerinin eleştirel bir bakışla yeniden ele alınması ve iki alanın kendine has yapısal özelliklerinin vurgulanması gerekmektedir. Çalışma bu minvalde iki alanın düşünce üretme biçimlerini, benzerliklerini ve farklılıklarını ortaya koymaya çalışmış ve sinema-felsefe ilişkisinde ortaya çıkan anlatı başarısının felsefeden ziyade, sinemanın ontolojik yapısıyla ilgili olduğu belirtilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema ve Felsefe, Sinemada Felsefe, Filmle Düşünmek, Filmin Düşünmesi.

### A CRITICAL READING ON THE RELATIONSHIP OF CINEMA AND PHILOSOPHY

#### ABSTRACT

With a history of roughly one hundred and twenty years, cinema has turned from an invention offering moving images into a great art that has influenced the masses in a very short period of time. Cinema, which has established a relationship with many traditional and modern arts and is open to technological developments, has undoubtedly been one of the ways of understanding and expressing oneself. Philosophy is like an endless road that contributes to humanity's search for meaning by asking questions. Perhaps the distance between these two disciplines is getting closer due to philosophy's agenda of deep and burning questions on behalf of humanity and cinema's wide-spectrum narrative world that includes these questions.

An instrumental problem arises due to the intersection of cinema and philosophy in terms of grasping and revealing the truth. This problematic can be expressed as a two-pronged film that philosophizes or seeks answers to the questions of philosophy through films. However, when the subject is a little deeper, it can be seen that philosophy and cinema can be given great rate in the success of a movie and cinema can stay in the background. Therefore, it is necessary to protect and underline the existence of cinema in studies on the relationship between cinema and philosophy. In this context, it is necessary to determine the relationship between cinema and philosophy, to critically reconsider the contents of hybrid concepts that emerge with this relationship, and to emphasize the unique structural features of the two fields. In this respect, the study tried to reveal the ways of producing thought, similarities and differences between the two fields, and it was stated that the success of the narrative in the cinema-philosophy relationship was related to the ontological structure of cinema rather than philosophy.

**Keywords:** Cinema and Philosophy, Philosophy in Cinema, Thinking with Film, Thinking of Film.

## GİRİŞ

Sinema ve felsefe şüphesiz iki farklı alan, iki farklı yapı ve üsluptur. Sinema, görüntü ve seslerle bir anlamda gerçeği yeniden kurgulayarak keşfetmeye olanak verirken, felsefe bunu kelimeler ve kavramlar aracılığıyla yapmaktadır. Yapısal farklılıklarının yanında birçok ayırt edici özelliklerinin bulunmasına rağmen, benzer amaçlarının olduğu aşikârdır. İnsana dair sorular, sorunlar ve anlama çabaları her iki alanın da ortak uğraşı durumundadır. Düşünme hem sinema için hem de felsefe için vazgeçilmez bir unsurdur. Sinema metni görüntüler üzerinden, felsefe metni kelimeler ve kavramlar üzerinden düşündürmektedir. Her iki alan da dinamik, üretken ve sürekli gelişen bir yapıdadır. İşte bu benzerlikler dolayısıyla iki alanın birlikte üretebilmeleri mümkün olmaktadır. Ancak bu birliktelik, sinema ve felsefe ilişkisi açısından sınırların belirsizliği, aralarında hiyerarşik bir eşitsizliğin varlığı, filmin aynı zamanda bir felsefe olup olmadığı ve felsefenin filme dâhil edilip edilemeyeceği gibi bazı konuları sorunsallaştırmaktadır.

Her ne kadar tartışmalı olsa da kaynaklar, felsefeyi Antik Yunan döneminde her şeyin kökenini suya dayandıran felsefenin babası Thales’le başlatır (Arslan, 2006: 24). Tabi ki bu insanın daha öncesinde düşünmediği anlamına gelmemektedir; ancak felsefenin başlangıcını M.Ö 6. yüzyıla dayandırsak bile iki bin altı yüz yıllık bir yolculuktan bahsetmiş olacağız. Buna karşılık sinemayı Lumiere Kardeşler’in sinemanın doğumu sayılan *Bir Trenin Gara Girişi* gösterimiyle başlatırsak, (L'arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat, 1896) kabaca yüz yirmi yıllık bir süreye vurgu yapacağız. Dolayısıyla aradaki bu yaş farkına rağmen, iki farklı disiplinin yan yana gelebilmesi ya da boy ölçüşebilmesinin altında zaman farkından başka unsurlar aramak gerekmektedir.

Sinema, ontolojik yapısı gereği her sanattan, fikirden, düşünceden ve birikimden yararlanabilir. Resimden, fotoğrafa, şiirden müziğe, hikâyeden, tiyatroya hemen her sanat alanından beslenebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında sinema dolaylı olarak varlığını binlerce yıllık bir tarihin üzerine inşa etmektedir. Bu çeşitliliği ve birikimi, yapısına sadece araçsal olarak değil, anlatı olarak da katmaktadır. Dolayısıyla

felsefe de düşünsel olarak sinemaya dâhil olabilmektedir. Sonuç olarak doğrudan söylemek gerekirse sinema ve felsefenin birlikteliği, sinemanın diğer bütün sanatlarla olan etkileşimi gibi normal görülmelidir.

Üzerinde durulması gereken bir başka husus da felsefi bir meselenin sinemaya aktarılması durumunun, klasik ve çağdaş film yapısı arasındaki çizgiyi vurgulayan bir özellik gibi görülebilmesidir. Bu noktada felsefi niteliğe, aslında filme bir ağırlık ve ciddiyet kazandıran katma değer payesi biçilmektedir. Bu bakış açısı hatalı olarak düşüncenin ve felsefenin izlerini sadece derin, düşünsel ve sanatsal içerikli filmlerde arama refleksine dönüşmektedir. Oysa klasik anlatıya sahip eğlencelik ya da kaçış sineması olarak adlandırılan filmlerin bir felsefesinin olmadığını söylemek indirgemecilik olacağı gibi filmlere sadece felsefe üzerinden bir değer atfetmek sinemanın tüm sanatsal, estetik ve anlatsal donanımlarını göz ardı etmek anlamına gelmektedir. Bu durum ayrıca felsefeyi filme katkı sunan bir anlatı unsuru olmaktan çıkarıp, ulaşılması gereken bir amaç ya da bir hedef konumuna getirmektedir. Böylece felsefenin sinemaya üstün görüldüğü hiyerarşik bir ilişki ortaya çıkmaktadır.

Sinemada felsefi görünümünün olması “*filmin felsefe yapması*”, “*düşünen film*”, “*düşünsel ağırlıklı film*” gibi çeşitli nitelemeleri beraberinde getirmiştir. Sinema yazarları ve düşünürleri tarafından ortaya atılan *filmozofi* (Frampton, 2013) ve *sinefilozofi* (Öztürk, 2016) gibi kavramlarda, filmlerin felsefi yanlarına vurgu yapılmaya çalışılmaktadır. Ancak bu kavramlarda sinemanın öz yapısı olan sinematografiyle, felsefeye atfedilen yapısal durumlar karışabilmektedir. Oyuncunun kameraya bakışı, kurgu-montaj ve sinemanın plastik özellikleri gibi sinematografik etkilerle gerçekleştirilen kareleri felsefeye mâletmek (Öztürk, 2016) ve buralarda özellikle felsefi bir başarı aramak; sinemanın anlatı kabiliyetini gölgede bırakabilmektedir. Bu bağlamda sinema ve felsefe ilişkisini değerlendirirken, sinemanın varlık sahasını korumak ve felsefeye aralarında herhangi bir hiyerarşik durumun olup olmadığını sorgulamak, oluşturulan kavramların sinematografiyle olan bağlantılarını ortaya çıkarmak bu çalışmanın temel sorunsalını oluşturmaktadır.

Kendine has üslubuyla sinema, filmler aracılığıyla herhangi bir konuda çok çeşitli bakışlar üretebilmektedir. Gerek popüler sinema gerek sanat sineması olsun, filmler az ya da çok her zaman düşünce üretme potansiyeline sahiptir. Felsefeyse zaten

doğası gereği bir düşünme edimidir ve insana dair sorular sorup cevaplar aramaktadır. Temelde düşünme edimine sahip bu iki alanın bir araya gelmesiyle ortaya çıkan sinema-felsefe ilişkisinin değerlendirilmesi bu makalenin ana konusunu oluşturmaktadır. Bununla birlikte sinema felsefe ilişkisinden doğan imkânlar, sınırlılıklar ve ortaya çıkan kavramlar bu çalışma kapsamında ele alınırken; sinemanın felsefe yapması veya felsefenin öğretilerini açıklarken sinemayı kullanması gibi araçsal yakınlıkların mümkünlüğü de ayrıca değerlendirilecek ve tartışılacaktır. Bu çalışma iki alanın birlikte çalışabilmesinin doğallığını ortaya koyarken; sinemanın fenomenolojik bakış, yönetmen becerisi ve sinematografi gibi unsurlardan kaynaklı kabiliyetlerinin felsefeyle karıştırılan kısımlarını ayırt edebilmenin yanı sıra, “*felsefi film*”, “*felsefi sinema*” ve “*düşünsel ağırlıklı film*” gibi nitelermelerle sinemanın başka bir şeye dönüştürülmesine eleştirel bir bakış getirme amacını da taşımaktadır. Bu minvalde ortaya çıkan “*filmozofi*” ve “*sinefilozofi*” gibi melez kavramların içerikleri ve sinemayla bağlantıları incelenerek filmin felsefe yapması ve felsefenin filme yansması gibi durumlar sinema felsefe ilişkisi kapsamında değerlendirilecek ve bir tartışma yürütülecektir.

Sinema, yapısı gereği birçok konuyla ilgilendiği gibi birçok sanata da alan açar. Örneğin, çok yaygın bir kullanım olarak “*Sinema ve*” diye başlayan bir başlık, seçilen herhangi bir kavramla sürdürülebilmektedir. Sonrasında konu, ilgili kavramın sinemaya nasıl uyarlandığı ya da sinemada nasıl örnekleri bulunduğu üzerinden rahatça genişletilebilmektedir. Bu şekilde sinema ve hukuk, sinema ve sanat, sinema ve kadın, sinema ve modernizm ve uzayıp gidebilecek örnekler serisi bugüne kadar birçok mecrada tartışılmıştır. Gerek sinemacılar için gerek felsefeciler için “*sinema ve felsefe*” başlığını tartışmanın da böyle bir cazibesi olduğu bir gerçektir.

Sinema pratiğinin, teorik olarak tartışılmaya başlandığı ilk günden beri, temelde tartışılan mesele, beyazperdede bir anlamın nasıl üretileceği ve onun daha etkili bir şekilde nasıl sunulacağıdır. Sinemaya dair bütün buluşlar hep daha etkili ve daha iyi bir anlatımı yakalamaya hizmet etmiştir. Bu anlamda filmin etkin gücü ve seyircinin algılayışı sürekli ilerleme göstermiştir. Literatüre baktığımızda ilk yönetmenler ve düşünürlerin bu etkileri açıklamak ve sinemaya daha fazla alan açabilmek adına kuramsal çalışmaları da ihmal etmedikleri görülmektedir. Örneğin

*The Photoplay* (Münsterberg, 1916), *Sanat Olarak Film* (Arnheim, 2002), *What is Cinema* (Bazin, 1967), *Sineplastik* (Faure, 2006), *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı* (Benjamin, 2015 [1935]), *Film Form ve Film Duyum* (Eisenstein, 1985) gibi çalışmalar sinemanın hem biçimsel hem de içeriksel anlamda ilerleyişine önemli katkılar sağlamıştır. Doğrudan sinema ve felsefeyi yan yana getiren çalışmaların 1985’li yıllardan sonra artış gösterdiği görülmektedir. Özellikle Gilles Deleuze’ün *Cinema I* (1986) ve *Cinema II* (1985) hareket imge ve zaman imge çalışmaları konuyla ilgili en çok atıf yapılan eserlerdir. Alain Badiou *Sonsuz Düşünce* (2003) ve *Başka Bir Estetik* (2009) çalışmalarında sinemayla ilgili önemli bölümler açmıştır (Şen, 2019: 284). Daniel Frampton *Filmozofi Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto* (2013), isimli çalışmasıyla sinemaya felsefe üzerinden farklı bir bakış açısı getirmeye çalışmıştır. Damien Cox ve Michael Levine *Filmle Düşünmek* (2017) isimli çalışmalarıyla sinema ve felsefe ilişkisini doğrudan sorgulamaya çalışmışlardır. Ülkemizdeyse Öztürk’ün *Sinefilozofi: Kurosawa'nın Düşler'inde Sinefilozofik Bir Yolculuk* isimli kitabı ve 2016 yılından beri yayınlanmakta olan *Sinefilozofi* isimli akademik e-dergi sinema ve felsefeyi birlikte ele almaktadır. Kasım Müminoğlu (2020) “*Felsefe ve Sinema*” isimli makalesiyle, Sabahattin Şen (2019) “*Alain Badiou'nun Sinema Düşüncesi*” çalışmasıyla, Elif Nuyan (2010) “*Düşünsel Aktarma Aracı Olarak Sinema*” isimli çalışmalarıyla sinema ve felsefe ilişkisini ele almışlardır. Felsefe ve sinema başlığının kapsamı çok geniş olduğu için konuyla dolaylı olarak da ilgili olan birçok çalışma mevcuttur. Bu makalenin önemi sinema-felsefe ilişkisinden doğan sinerjiyi anlamaya çalışırken sinemanın kendi özgünlüğünü ve özgüllüğünü teslim etmeye çalışması ve bu ekseninde bir tartışma yürütmesidir.

Felsefenin dili ve düşünce üretimi sinemaya göre daha farklıdır. Felsefenin bir meseleyi analitik düzlemde değerlendirip, yalnızca rasyonel çözümler üretmesi ve çalışmalarını yazı diliyle muhatabına aktarması, felsefeye ulaşmak açısından sınırlar getirmektedir. Sinemaysa sadece görünenle değil hissedilebilir olanla da ilgilenir. Bir meseleyi izleyicisine aktarmaya çalışırken anlatmak kadar duyumsatmayı da önceler. Bununla birlikte film izleme pratiği, sayfalarca yazı okumak, araştırmak ve üretilen fikirler arasında kıyaslar yapmaya çalışmaktan daha kolay bir yol olarak görülebilir (Cox ve Levine, 2017: 17). Felsefe ve sinemanın birbirlerine oranla bahsedildiği gibi

avantajlı ve dezavantajlı durumlarının olması onların yapısal durumlarıyla ilgilidir ve bu durum ikisi arasında bir üstünlük değil ancak bir yöntem farklılığı olarak görülmelidir. Yapısal farklılıklardan kaynaklanan boşluklar zafiyet olarak görüldüğünde bir alanın değerine tahakkümüne dönüşmesi kaçınılmaz olmaktadır. Öyle anlaşılıyor ki sinema ve felsefe konu ortaklığı, konuya yaklaşım biçimi ve yorum üretebilme kabiliyetleri dolayısıyla bir araya gelmesi kaçınılmaz olan iki alandır.

Çalışmada yukarıda belirtilen görüşler doğrultusunda şu temel araştırma sorularına cevap aranmaktadır: Filmin felsefe yapması ve felsefenin filme yansımaları ne demektir? Sinema ve felsefe birlikteliğinde ortaya çıkan hiyerarşik durum nasıl aşılabilir? Filmin güçlü etkisi felsefeden mi, sinematografiden mi kaynaklanır? Sinema fenomenolojik açıdan nasıl değerlendirilebilir? Filmle düşünmek, düşünceyoğun (Öztürk, 2016) ve düşünen film gibi kavramlar sinemanın özgünlüğünü ve özgül yapısını koruyabilmekte midir? Sinema ve felsefe ortaklığında sinemanın varlıksal alanının göz ardı edildiği durumlar nelerdir?

Makalede konuyu irdeleyebilmek için kavram analizi ve göstergebilimsel çözümleme yöntemlerine başvuruldu. Kavramlar herhangi bir konuyu anlayabilmek için bizlere yardımcı olacak olan en öncelikli unsurlardır. Bir konu hakkında ortaya çıkan kavram, isminden başlayarak, doğrudan sahip olduğu içeriği, çağrışımsal içeriği, tanımını ve anlamsal bütünlüğüyle sistemsal bir bütün kurama yardımcı olmaktadır. Kavram, bir konu hakkında bize tanımdan daha fazlasını verir ve ontolojik olarak meseleye hâkim olmamızı sağlar (Söyler, 2020: 95). Bir metnin yapısal özelliklerini belirleyebilmek, kültürel, psikolojik ve felsefi kodlarını çözümleyebilmek için göstergebilimsel analize ihtiyaç duyulur. Semiyoloji ya da semiyotik olarak da isimlendirilen göstergebilim analizinin kökenleri 17. yüzyılda John Locke'a dayanırken Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce ve Ronald Barthes gibi kuramcılar tarafından geliştirilmiştir (Uyar, 2022: 270). Bu bağlamda ilgili kavramlar, kavram analizi yöntemiyle, makaleye örnek olan filmler ise göstergebilimsel çözümleme ve görsel analiz yapılarak açıklanacaktır.

Sinema ve felsefe ilişkisi bağlamında sinema felsefesi konusu makalenin genel kapsamını oluşturmaktadır. Bu kapsamda makale, *sinefilozofi*, *filmozofi*, *düşünen film*,

*filmin felsefe yapması* gibi kavramların sinematografi, yönetmen izleyici ve fenomenolojiyle olan ilişkisinin açıklanmasıyla sınırlandırılmıştır.

### 1. Sinema ve Felsefe İlişkisi

Bir filmin değeri, etkisi ve başarısı felsefi eşsizliğinden mi yoksa sinematografik eşsizliğinden mi kaynaklanmaktadır? Bu soru, *esere iki alanın da katkı sunduğu ve sonucun kolektif bir başarı olduğu* şeklinde yanıtlanabilir. Ancak bu durumda bir filmin söz konusu olan başarısı ve etkisi için, felsefenin olmazsa olmaz bir unsur olarak kabul edilmesi gerekliliği belirlemektedir. Oysa sinema anlatsal gücünü felsefeden ziyade kendi içkin yapısından almaktadır. Bu iki disiplinin bir arada çalışmasında ana sorun *araç ve fail* olma durumu olarak görülmektedir. Dolayısıyla temel olarak iki kavrayış biçimiyle karşı karşıya olduğumuzu belirtebiliriz. İlk durum, felsefenin fail, sinemanın araç olduğu sinema üzerinden felsefi bir meseleyi tartışmak ve ikinci durumsa sinemanın fail olduğu felsefenin araç olduğu sinemanın film yoluyla felsefe yapması durumudur. Bu araç-fail ilişkisi bu çalışmada *sinemanın felsefe yapması* ve *sinemada felsefenin görülmesi* şeklinde adlandırılacaktır (Cox ve Levine, 2017).

Cox ve Levine (2017: 26), sinema felsefe ilişkisine bu anlamda yaklaşmış ve genel olarak *kaba sav*, *hükümsüz sav* ve *yalın sav* olmak üzere üç ihtimalden bahsetmiştir. Buna göre kaba savda, eğer bir film felsefeye katkı yapacaksa bu katkı diğer hiçbir iletişim formuna indirgenemez ve eşsiz olmalıdır. Film başlı başına bir felsefe sunmalıdır. Kısaca *kaba sav*, felsefenin sinematik icrasının emsalsiz ve diğer felsefe yapma biçimlerine indirgenemez oluşudur. Hükümsüz sav ise kaba savın tam tersi olarak filmin felsefe yapmayacağı anlamına gelmektedir.

*Hükümsüz sav*, filmin felsefe yapmayacağını ama ara sıra felsefe yapmak için itici bir güç olabileceğini ifade etmektedir. Bu yoruma göre filmler felsefi çıkarımlar yapmaz. Felsefi çıkarım için filmlerin yorumlanması, açıklanması ve felsefi bir argümanın içine katılmaları gerekmektedir.

*Yalın sav* ise felsefenin sinematik bir icrası olduğu ve bunun gerçekten de bir felsefe edimi olduğudur ve yalın sav, kaba sav ile hükümsüz sav arasında bir yerde durmaktadır (Cox ve Levine, 2017: 26). Yalın savı yapılandıran temel düşünce

filmlerin bazı zamanlarda belirli felsefi materyali klasik felsefe biçimlerinden daha iyi sergileyebilecekleridir. Dolayısıyla kaba savı filmin felsefe yapması, hükümsüz savı filmin felsefe yapmayışı ve yalın savı da felsefenin sinemadaki tezahürü olarak tanımlamak mümkündür.

Benzer bir üç ihtimalli yorum İngiliz filozof Stephen Muhall'de bulunmaktadır. Muhall, felsefe üzerine yaptığı birçok çalışmanın yanında sinema-felsefe ilişkisi üzerine eğilmiş ve konuyu *On Film* (Muhall, 2001) adlı çalışmasında değerlendirmiştir. Muhall (2001: 130), film ve felsefe arasındaki ilişkiyi *felsefe olarak film, filmin felsefesi* ve son olarak *felsefenin durumu* başlıklarında değerlendirmeye tabi tutmuştur. Bunlardan ikincisi olan filmin felsefesi başlığını filmin felsefi alana girmesine izin verilmesi olarak yorumlar. Burada olan yazarın kendi ifadesiyle filmin göndermelerinin felsefe modeline dönüştürülmesidir. Muhall (2001: 131), film felsefesinin sorular sorarak bir felsefe modeli takip ettiğini ve bunu sinemanın kendi kaynaklarıyla ve yöntemleriyle yaptığını, ayrıca filmin, filozofunun (yönetmen) olay örgüsü ve karakterler arasındaki ilişkiyi perdeye bu bağlamda yansıttığını belirtir. Dolayısıyla film ve felsefe ilişkisinde Muhall, Cox ve Levine'in de (2017: 25) belirttiği gibi filmin kendi tarzı ve yöntemleriyle felsefeye alan açtığı yalın sav görüşündedir. Yani bu görüş açıkça filmin doğrudan felsefe yapan bir varlık olması şeklinde değil, filmin kendi olanakları doğrultusunda felsefeye bir hareket alanı olması şeklindedir.

Sinema ve felsefenin ontolojik farklılıkları metodolojik bir farklılığı da beraberinde getirmektedir. Sinema anlatısını görüntü üzerinden kurarken sanatsal ve estetik kaygıları ön planda tutar. Felsefeyse anlatısını kelime ve kavramlar üzerinden kurar ve varlık sahası olarak yazı temelinde kitaplara ve sayfalara ihtiyaç duyar. Aynı konuyu sinema bir buçuk saat gibi bir sürede ilgi uyandıracak şekilde ve derinlikli olarak ele alırken, felsefe sayfalarca kitap okumayı gerektiren belki de günler süren yorucu bir yol izlemek durumundadır. Ayrıca sinema ele aldığı konuyu ifade etmek için, çağdaş anlatıda olduğu gibi üstü kapalı ve yorum gücü gerektiren sanatsal bir ifadeyi ya da klasik anlatıyı kullanarak doğrudan göstermeyi tercih edebilir. Felsefede böylesi bir tercihe gerek duyulmaz, konusunu açığa çıkarabilmek ve daha anlaşılır kılmak için soru-cevap yöntemiyle ilerlemek durumundadır. Filmin ve felsefenin etki



gücü birbirlerinden çok farklıdır; çünkü film izlemeye, felsefe okumaya dayalıdır. İzlemek, okumaktan görece daha kolay bir edimdir.

Bir diğer mesele etki meselesidir. Filmin söylemi, ortaya attığı iddia ya da görüşler izleyici için uyulması gereken herhangi bir tavsiye olarak algılanamaz; çünkü filmde geçen dünya gerçek değil bir yansıma ve kurgu olarak anlaşılmalıdır. Filmlerin öne sürdüğü iddialardan dolayı yönetmen ya da genel olarak film sorumlu tutulamaz. Cox ve Levine (2017: 33) bu konuya *Death Wish* (Winner, 1974) ve *Dirty Harry* (Siegel, 1971) gibi *vigilante* filmleri örnek olarak verir. Bu filmlerde devlet ya da kanunun adaletini yeterli bulmayan ve kendi adaletini kendisi sağlayan kişiler konu edinilir. Böylesi bir filmde karakterin adalet duygusu seyircinin rahatlamasını sağlayabilir ancak bunun bir film olduğu ve senarist ya da yönetmenin gerçek düşüncesinin bu olmayabileceği bilinmelidir.

Son olarak felsefe ve film ilişkisinde düşüncenin ve söylemin üretiliş farklılığı vardır. Felsefe filozof tarafından düşünülmüş, tartışılmış ve bir çıkarım elde edilmiştir. Sinema ancak felsefe tarafından bu şekilde düşünülüp tartışılmış olan çıkarımı filme dönüştürebilir ya da aktarabilir. Bu şekilde bakıldığında sinemanın üretilmiş bir felsefi kuramı ete kemiğe büründürmesi yani filme dönüştürmesi durumu vardır. Bu durumda sinema öncelikli olarak ve doğrudan felsefe yapmış olmaz; sadece sanatını yaparken felsefeden faydalanmış olur.

## 2. Sinemanın Felsefede Görülmesi (Felsefe Fail - Sinema Araç)

Felsefi bir metnin sinema üzerinden örneklenmesi, sıkça karşılaşılan bir durumdur. Buna göre felsefi bir söylem ona uygun bir film üzerinden örneklenir, desteklenir, geliştirilir ve izah edilir. Bir anlamda sinema, felsefeye anlatımını kolaylaştırmak üzere aracılık eder ve düşünsel bir metin, düşünsel bir filme dönüşür. Düşünsel film kavramı, Öztürk'ün (2016: 40) yönetmen Abbas Kiyarüstemi'ye atıf yaparak düşünce-yoğun diye ifade ettiği, meseleye felsefi tarzda yaklaşan ve seyirciyi imajlarla düşünmeye sevk eden filmlerdir. Sinema felsefe ilişkisinin temelinde düşünme edimi vardır. Bir mesele üzerine düşünme ve yoğunlaşma her iki alanın da hem amacı hem de hareket noktasıdır.

Felsefenin düşünsel filmde arzı endam edebilmesinde gözden kaçırılmaması gereken nokta felsefi söylemin uyarlanabilir olması kadar sinemanın o söylemi anlatısına dâhil edebilme kabiliyetidir. Bu kabiliyetin adı *sinematografidir*. Ayrıca sinemanın düşünsel izleği sadece felsefe sayesinde değil edebiyat, sosyoloji, siyaset, din, tarih ve genel olarak sanat gibi alanlarla kurabildiği ilişki dolayısıyla vardır. Sinemayı özel kılan ve onu basit bir icat olmaktan çıkarıp bir sanata dönüştüren etkenlerden biri de bu *diyalektik* yapısıdır.

Sinemanın düşünsel yapısını oluşturan etkenlerden belki de en önemlisi *yönetmenin* varlığıdır. Austruc'un (2010: 22) *kamera-kalem* kavramıyla açıkladığı gibi sinema diğer sanatlar gibi bir ifade aracına dönüşmüştür ve yönetmen kamerasını bir kalem gibi kullanarak filmini oluşturmaktadır. Bunların dışında auteur yönetmen, sanat sineması ve *aktif izleyici* gibi konular da doğrudan sinemada düşünce konusuna dâhil olmaktadır.

İzleyici içeriği ne olursa olsun, izlediği filmi kendi yaşamsal deneyimleri, bilgi birikimi ve iç dünyasında bir değerlendirmeye tabi tutar. Filmde geçen herhangi bir kareden çok değişik ve derinlikli anlamlar çıkarabileceği gibi, koskoca filmde hiçbir şey çıkaramayabilir de. Bu anlamda izleyici, sinemanın vazgeçilmez bir unsuru olarak görülebilir.

Bir başka konuya sinema yalnızca görülebilir olanı göstermez, bunun yanında aşk, ölüm, hüzn ve coşku gibi soyut konuları göstermenin ötesinde duyumsatabilmektedir. Sinema, filmle seyirci arasında açtığı paranteze kişiye özel hisler ve etkileşimler oluşturabilmektedir. Dolayısıyla sinemanın fenomenolojik bir yapısının olduğunu görmek gerekmektedir. O halde sinemanın düşünsel yapısını ortaya çıkaran sinematografi, yönetmen, fenomenoloji ve izleyici kavramları üzerinde biraz durmamız gerekmektedir.

### 2.1. Sinematografi

Gerçek, içinde yaşadığımız, hissettiğimiz ve şu anla ilişkilendirdiğimiz kesintisiz akıp giden yaşanan süreçtir. Bu gerçeğin bir bölümünün belirli yönleriyle ele alınıp, yeniden düzenlenmesi, simülatif olarak yeniden yaratılması, kısaca filme aktarılması sinematografinin temel başlangıç noktasıdır (Yıldız, 2014: 53). Sinema,

hayatı olduğu gibi gerçeğe en yakın şekilde tekrar oluşturabilen en önde gelen sanattır. Film, bir hikâyeye anlatır ve bu hikâyedeki kahramanlar, mekânlar, eşyalar gerçeğe yakın bir şekilde aktarılır. Burada önemli olan nokta sinemanın hayatın içinden herkese tanıdık gelen bir dünyayı kendi yöntemleriyle tekrar oluşturabilmesidir. Sinema, bir konuda doğruluk anlamında gerçeği anlatmak zorunda değildir, gerçek ona muhatap olan kişiye göre değişebilir. Ancak konusunu yaşanan gerçek hayata yakın bir şekilde anlatmaktadır. Epstein'in ifadesiyle sinema gerçektir, hikâyeyse bir yalan (Ranciere, 2016: 7). Sinema var olduğu ilk günden beri izleyicisine hikâyeler anlatmaktadır. Bu anlatım seyircinin gözüne, kulağına hitap ederek başlasa da duygularına, aklına ve düşünce dünyasına da seslenmektedir. Bu etkileşim izleyicide filmin sonrasında da devam etmektedir. Seyirci filminden aldığı etkiyi duygusal coşku, bir düşünme ve eğitsel bir öğrenme süreci olarak yaşamaya devam eder. Bu etki izleyiciyi değiştiren ve dönüştüren bir etkidir. Sinematografi, sinemanın kitleleri bu anlamda etkileme başarısının altındaki temel olgudur.

Sinematografi, doğrudan sinemanın çalışma prensibini, üretim biçimini, eserini yaratma kabiliyetini ve anlatısını oluşturma şeklini ifade eden kapsamlı bir sözcüktür. Sinematografi, sinemanın içerik ve biçimsel anlamda oluşumunu sağlayan tüm alt birimlerini kapsamaktadır. Bir görüntünün rastgele bir video kaydından farklı olarak sinemasal anlamdaki ifadesi sinematografiyle kurulabilen ilişkisine bağlıdır. Sinema, diğer bütün sanatlardan sinematografik anlatım kabiliyetiyle ayrılır. Sinemanın dili kameranın nereye konumlandırılacağıyla kurulmaya başlamıştır. Bu anlamda sinemanın ilk yıllarında yoğun bir şekilde yaşanan sinema-sanat tartışmasına Arnheim'in cevap olarak verdiği meşhur küp önermesi hatırlanabilir (Arnheim, 2002: 17). Bu önerme kabaca küpün ve kameranın yerleştirilme biçimlerinin, görüntünün nasıl oluşacağını belirleyeceğini öne sürmektedir. Dolayısıyla küpün tek yüzünün ya da birkaç yüzünün görüntüye yansması kameranın konumuyla doğrudan ilgilidir. Bu durum daha baştan kameranın yerinin saptanmasıyla sinemaya gerçeği tekrar üretmesi anlamında bir sanat olma payesi vermeye yetecektir. Arnheim (2002: 36) sinemanın ilk yıllarında filmin sadece olanı olduğu gibi vermesinin heyecan verici bir şey olması için yeterli olduğunu ancak film sanatının yönetmenlerin bilinçli ya da bilinçsiz olarak sinematografiyi keşfetmesiyle adım adım ortaya çıktığını söyler.

Bir görüntünün oluşturulabilmesi ve perdeye aktarılması aslında birçok unsurun işleyişiyle gerçekleşir. Perdeye yansıyan görüntüde görülenlerin rastgele ya da bilinçsizce belirlenmediği düşünülür. Film, yönetmenle birlikte çok sayıda insanın bir araya gelerek oluşturulan kolektif bir sanat eseridir. Bu anlamda kameraya dâhil edilen görüntü şansa bırakılamaz. Bu karmaşık süreç sinematografiyle doğrudan ilgilidir. Yıldız (2014), sinematografi üzerine yaptığı çalışmada çekim ölçekleri, plan, sahne, sekans, senaryo, kurgu, kompozisyon, ses, kamera açısı gibi birçok başlığı sinematografi terminoloji olarak sıralar. Bunun dışında ışık, renk, kamera hareketi ve çerçeve gibi birçok faktör sinemanın sanatsal üretiminin elementleri olarak görülmektedir.

Bu anlamda felsefi bir konunun ya da düşünsel bir ifadenin filme aktarılabilmesinde sinematografinin devreye girmesinin önemi görülmelidir. Sinematografi filmin dilinin oluşturulmasındaki temel eyleyen ve enstrümandır. Felsefenin sinemada görülebilmesi onun sinematografik uyumu ve başarısıyla doğrudan ilişkilidir.

## 2.2. Yönetmen

Sinema denildiğinde çetrefilli bir çalışma sonunda filmin ortaya çıkmasını sağlayan yönetmen unsuru akla gelmektedir. Yönetmenin tanımı, ne iş yaptığı ve önemi konusunda şu örnek ilginçtir. Kendisi de bir yönetmen olan Edward Dmytryk (2011: 16), sinemada yönetmeni anlatırken iki Oscar dâhil birçok sinema ödülü alan ünlü yönetmen Leo Mc Carey'in bir film çalışması için bankalardan kredi almaya çalıştığı sırada yaşadığı bir diyaloga değinir. Banka görevlisi, "*senaristi biliyorum senaryo yazar, kameraman filmi çeker ve oyuncular filmde oynar ama yönetmen ne iş yapar?*" diye sorar. Dmytryk bu hikâyeden yola çıkarak sinemanın en önemli figürü olan yönetmenin bir zamanlar tam olarak ne olduğunun bilinmediğine değinmektedir. Ayrıca birçok sinema öğrencisinin yönetmen olmaya çalıştığını; fakat yönetmenliğin ne demek olduğunu anlamadıklarını belirtir. Yazara göre başarılı olsun ya da olmasın, her halükârda bir film çokça maliyetle birlikte birçok sanat ve teknik çalışanın bir arada bulunmasıyla ortaya çıkmaktadır. Yönetmen, müzikten estetiğe, kameradan senaryoya, oyuncudan teknik elemana kadar birçok konuya hâkim olan ve günün yirmi

dört saati düşünmeye gönüllü olan kişidir. Yönetmenin işi filme hazırlık yapmaktan gösterime kadar çalışmaktır.

Truffaut'nun 1954'te kullandığı auteur politikası sözcüğünden türetilen auteur kavramı, yönetmenin kendi kişisel fikirlerini dile getirdiği yönetmen tarzına karşılık gelir. (Cox ve Levine, 2017: 35). Fransız Yeni Dalga üyeleri yönetmen kavramını filme kişiliğini katan *auteur* ve filmi teknik olarak çeken ama filme kişiliğini katmayan *metteur en scence* olarak ikiye ayırmışlardır (Karadoğan, 2010: 5). Bu ayrımında amaç auteur yönetmeni yüceltmek ya da metteur en scence yönetmeni alçaltmak değildir. Filmi, kendi duygu ve düşüncelerini anlatmak için üreten yönetmenle, başkalarının duygu ve düşüncelerini anlatmak için üreten yönetmen arasında ayırım yapabilmektir.

Sarris (2010: 44), yönetmenliğe getirilen auteur kavramının yönetmenliği sıradanlıktan yaratıcı sanatçı katına geçirdiğini vurgular. Auteur kuramının üç özelliği vardır ve buna göre yönetmen teknik bilgi, kişisel üslup ve iç dünyası-ruhu olan bir sanatçıdır. Sarris'in ruhtan kastı yönetmenin entelektüel birikiminin yanı sıra, sanatsal görüşü, bakışı ve dünyasıdır. Yaşadığı dünyayı kavrayışı ve bu dünya üzerine düşünce üretip bir yorum getirmesi ve nihayetinde bu yorumu sanatsal olarak filme aktarabilme becerisidir. Austruc'un (2010: 25) *kamera kalem* kuramında bahsettiği gibi yönetmen kamerasını tıpkı bir yazarın kalemını kullanması gibi kullanabilmelidir.

Bu bölümde sinema-felsefe ilişkisi kapsamında kısaca izah edilen yönetmen, kavramlarla düşünen filozofun ürettiği felsefi söylemi, görüntüler üzerinden düşünebilen ve sanatsal kabiliyetiyle filme aktarabilen sanatçı olarak yorumlanmalıdır.

### 2.3. Fenomenoloji

Felsefe genel olarak 20. yüzyılın başlarında yaşadığı tikanıklığı Husserl'in fenomenoloji kavramıyla birlikte yeni bir çalışma sahası olan *öz* kavramını çalışmakla aştı (Husserl, 1995: 9). Fenomenoloji, genel olarak ilk bakışta tanımlanması ve anlaşılması karmaşık ve zor bir kavramdır. Bunun sebebi felsefe ve diğer bilimlerin uğraşı alanlarına giren her şeyin dışında ancak bunların hepsiyle de ilgili bir alan olmasıdır. Fenomenoloji genel olarak olay ya da duyulara dayanan bir betimlemeyle uğraşmaz, onun alanı *öz* betimlemesidir. Olayların temeline iner ve onları bir *öz* olarak

kavramaya çalışır. Örneğin algının realitede ne olduğuyla ilgilenmez, bunun yerine algının, hangi öz öğeleri içerdiğiyle ilgilenir (Husserl, 1995: 13).

Bu kavrayış dilimize görüngübilimi olarak çevrilmiştir. Bilinç, fenomenolojide güvenilebileceğimiz, emin olabileceğimiz tek fenomendir. Fenomenolojik sava göre, nesnelere algılayışımızdan bildiğimiz matematiksel formüllere kadar tüm dünya deneyimimiz bilinç içinde ve bilinç tarafından kurulmuştur (Marshall, 1999: 241). Fenomenolojinin bilinç düzeyinde karşıladığı kavrama kesin, alışılmış ve bilimsel tanımların ötesinde bağımsız bir öz olarak yaklaşılabilir kabiliyetinin olması; üzerine düşünülmüş her konu için ikinci kez farklı ve sıra dışı bir bakışın ve kavrayışın kapısını aralamıştır. Bu kavrayışla birlikte bireye özgü ve öznel yorumlar değerlendirirken, fizik ötesi kavramlar daha cesur bir şekilde ele alınabilmektedir.

Andrew (2010: 352), fenomenolojinin 1950'ler boyunca yetkin bir şekilde geliştirilen edebiyat, müzik, sanat ve psikoloji üzerine kuramlara dayanan zengin felsefi temele sahip olduğunu gösterdiğini; ancak sistematik olarak fenomenolojik sinema kuramının geliştirilmediğini söyler. Yazar bunun sebebini Andre Bazin'in ve Amedee Ayfre'nin o yıllardaki erken ölümlerine bağlar.

Andrew (2010: 354), Ayfre'nin "*fenomenolojik kuramcılar mantığa indirgenemeyen gerçeğin üstünü açmak istiyorlar*" deyişini; Agel'in "*sanat eserini kavramak ve bilmenin ancak sanatın deneyimlenmesiyle mümkün olabileceği*" sözüyle destekler. Bir sonraki adımda Marleu Ponty'nin "*sanat birincil etkinliktir, yaşamı anlamının sezgisel, doğrudan ve doğal yoludur*" sözüyle buluşturur. Buradan hareketle sinemanın, deneyim ve sezgiye açık sanatsal yapısı gereği böylesi bir fenomenolojik yaklaşıma doğal olarak sahip olduğu söylenebilir. Sinemanın aşk, ruh, ölüm, zaman, bilinç, boyut, âlem gibi görülemeyen ama yaşanabilen, hissedilebilen ya da kavranabilen her konuyu perdeye taşıma kapasitesi, fenomenolojik yaklaşıma sahip olması dolayısıyla vardır.

Sinema, gerçeğin derinliğini, muhatabına fark ettirebilecek ve bu gerçekliği ona has kılabilir olan sinematografik yapısı sebebiyle, fenomenolojik yaklaşıma diğer sanatlara göre daha elverişli durumdadır. Sinema sanatı, kurgusunda yarattığı dünya ile seyirci arasında kurduğu ilişkide aynı görüntüyü göstermesine rağmen,

herkese farklı bir âlem sunma potansiyeline sahiptir. Film, seyirciyle kurduğu ilişkide, kendisinin dışındaki tüm dünyayı paranteze alır ve seyirciyi kendi gerçekliğine davet eder. Dolayısıyla, sinemanın zamansal ve mekânsal yapısı, kavramları, olayları ve olguları resmetme gücü; objektif ve nesnel sınırlara mahkûm değil fenomenolojik metotta olduğu gibi sübjektif ve sezgisel katılıma açıktır.

Bu anlamda makalenin konusu olan felsefenin sinemada görülmesi meselesini felsefeden ziyade sinemanın fenomenolojiyle kurabildiği ilişkiye atfetmek daha doğru bir yaklaşım gibi görünmektedir.

#### 2.4. İzleyici

Arnheim (2002: 42), filmin anlaşılması hususunda, izleyicinin dikkatini biçimin niteliklerine yönlendirilmesinin şart olduğunu ve kendisini bir ölçüye kadar sıra dışı olan bir zihinsel tutuma bırakması gerektiğini belirtir. Arnheim'in bu ifadesi sanat eserinin, izleyicinin aktif bir katılımı deneyimlemesi sonucunda bir anlam yaratabileceğini ifade eder. İçinde felsefi bir yoğunluğun olduğu düşünsel bir film olsun ya da olmasın onun zihninde ve bir anlama kavuşturacak olan izleyicinin kendisidir.

Sinemanın ilginç bir büyüğü vardır. Bütün koltukların dolu olduğu bir sinema salonunda herkes aynı filmi izler; ancak herkesin o filmde etkilenme durumu farklı olur. Bu durum tamamıyla her izleyicinin psikolojik, entelektüel, duygusal, eğitim ve kişilik özelliklerinin farklı oluşuyla ilgilidir. Film izleme deneyiminin kişisel bir deneyim olduğu açıktır. Filmde kurulan filmsel dünyada olay, zaman, mekân ve karakter birlikteliğiyle bir olay örgüsü anlatılır. Film yönetmenin tercihiyle bağlı olarak sıralı olan ya da sıralı olmayan bir kurguyla gösterilir. Örneğin filmde geri dönüşler (*flashback*) ya da ileri sıçramalar (*flashforward*) yapılabilir. Burada zaman doğrusal yaşanan, gerçek dünyadaki zamandan farklı olarak esnetilebilen ya da durdurulabilen filmsel zamana aktarılmıştır. Topçu (2016: 57), sinema ve zaman üzerine yaptığı çalışmada filmsel zaman terimine deyinmiş ve bunun izleyicinin sezgileriyle hissedebildiği bir zaman olduğunu belirtmiştir.

Filmde yansıtılan olayın, karakterlerin ve zamanın takibinden ziyade anlaşılabilmesi için izleyicinin tüm bilinciyle dâhil olması gereken başka durumlar

vardır. Filmler gösterdikleriyle bir şeyler anlatmanın yanında bazı şeyleri üstü kapalı anlatabilir ya da ima edebilirler. Filmde görülen herhangi bir nesne, filmsel dünyada çok farklı anlamlara kapı aralayabilir. Metaforik ve alegorik anlamlar barındıran sahneler ya da kareler filmde mevcut olabilir. İzleyicinin filmi izlemekten ziyade aktif olarak filme katılmasını sağlayan bu ve benzeri öğeler film sanatının zengin anlatı yapısına işaret eder. Gülşen (2011: 57), bu anlatı yapısını filmin üç katmanı olarak açıklar. Buna göre birinci katman filmin görünen hikâyesi, ikinci katman sembollerin ardında kalan alegorik katman ve üçüncü katmansa tinsel ya da ruhsal katmandır. Üçüncü katman yazara göre filmin hakikate ya da öze ulaşılan katmanıdır.

İzleyiciyle ilgili önemli bir konu da Cox ve Levine'in Noel Carroll'a atıfla belirttiği "*kurmaca paradoksu*"dur. Kurmaca paradoksunda izleyici temelde izlediğinin bir film olduğunu ve filmde yaşananların film icabı dediğimiz bir şekilde kurmaca olarak yaşandığını bilir. İzleyicinin bu bilinçle aktif olarak filme katılması önemlidir; çünkü izleyici, gördüklerinden duygusal olarak bir yandan etkilenirken diğer yandan bu etkileri kurmaca paradoksuyla öteleyebilir. Bu durum filmin gücü olarak görülmektedir (Cox ve Levine, 2017: 68). Bir filmin etkisinin her izleyicide farklı seviyelerde olmasının sebebinin, izleyicinin genel yaşam tecrübelerine dayandırmak mümkündür. Cox ve Levine (2017: 69) bu durumu bir duyguya sebep olan doğrudan nedenin, belirgin nedenden ayırt edilmesiyle açıklar. Şöyle ki filmde görülen herhangi bir şey izleyicinin geçmişinde yaşadığı bir olayı anımsatabilir ve bu şekilde aslında filmin hiç kastetmediği bir anlam seyirci tarafından çıkarılmış olur. Nihayetinde sinemada felsefenin görülmesi meselesi doğrudan aktif seyircinin onu felsefi bir yorumla değerlendirmesi koşuluna bağlı olarak gerçekleşebilir diyebiliriz.

Sonuç olarak felsefenin sinemada görülmesi, öğretisini sinemada açıklayabilmesi genel olarak ilk bölümde bahsi geçen sinemanın ontolojik, metodolojik ve diyalektik yapısıyla ilişkilidir. Bu bağlamda sinemanın anlatısını oluştururken, sinematografik bir mekanizmayı işletmesi, bu mekanizmaya fenomenolojik bir işlev yüklemesi, izleyiciyi aktif olarak filme dâhil etmesi ve bütün bunları yaratıcı yönetmenin ustalığıyla bir araya getirebilmesi felsefenin değil tamamıyla sinemanın doğal sanatsal yapısından kaynaklanmaktadır.



### 3. Sinemanın Felsefe Yapması (Sinema Fail-Felsefe Araç)

Yunanca *philosophia* kelimesinden dilimize geçen felsefe sözcüğü *sevgi* anlamına gelen *philo* ve bilgi anlamına gelen *sophia* kelimelerinden oluşmuş ve *bilgi sevgisi* anlamına gelmektedir. Bu anlamda *philosophos* yani filozof bilgiyi seven anlamına gelmektedir (Hilav, 1970: 5). Bilgi arayışıyla doğrudan ilgili olan felsefe, kuru bilgi ve teori peşinde değildir. Filozof bilgiyi aynı zamanda yaşamak üzere arar ve geliştirir. Hilav (1970: 6), felsefenin bilginin temeli olacak doğruluklara ve davranışımızı yönetecek sağlam ilke ve kurallara ulaşma çabası ve arayışı olduğunu söyler. Dolayısıyla felsefenin temel meselesi bilgiye ulaşacak bir metot ve sistem üretme arayışı olarak görülebilir. Felsefe direkt olarak düşünmek demek değildir, düşünmek felsefenin olmazsa olmaz yöntemidir, aracıdır.

Bu başlıkta, ileri sürülen sinemanın doğrudan felsefe yaptığı düşüncesi irdelenecektir. Daha önce de belirtildiği gibi Cox ve Levine'in (2017: 26), kaba sav olarak isimlendirdiği filmin felsefe yapması durumu birçok sinema düşünürü tarafından dile getirilmiştir. Sinemanın felsefeye yaklaştığı ya da ortak bakışlar ürettiği durumlarda, sinema üzerinden felsefenin görülmesi meselesi bir sonraki adıma taşınmış ve sinemanın felsefe yapması şeklinde yorumlanmıştır. Örneğin, oyuncunun kameraya bakması *Monika ile Yaz* (Bergman, 1953), film çekiminde kullanılan ekibin ve ekipmanın görülmesi *Ayna* (Panahi, 1997), ışık, renk ve zamanın esnetilmesi *Sanal Hayatlar* (Rubin, 2012) gibi sinemanın plastik özelliği ya da oyuncunun silüetinin cama yansması, kırık bir aynanın görülmesi şeklinde bazı sahnelerle filmin bir felsefe yaptığı öne sürülebilmektedir. Hilav'ın yukarıda belirttiğimiz felsefe yorumuna dayanarak bu ve benzeri durumlarda sinemanın, felsefi anlamda düşünme ya da ortaya bir bilgi teorisi koyma çabası gösterdiğini söylemek fazlaca iddialı bir tutum gibi görünmektedir.



Şekil 1-2-3-4.

*Hayatını Yaşamak* (Godard, 1962) ve *Monica ile Yaz* (Bergman, 1953) filmlerine ait olan birinci ve ikinci görsellerde oyuncu kameraya bakmaktadır. Bu ve benzeri anlık bakışların seyirciyi doğrudan düşündürmesi mümkün olabilir. Ancak bu durumun filmin felsefe yapmış olmasından ziyade sahne ve oyunculuk gereği sinematografik tercih olabileceği unutulmamalıdır. Bu sahnelerden felsefi bir yorum çıkarmak seyircinin filme karşı geliştirdiği yorumla ilgilidir. Seyirci çok derin anlamlar çıkarabilir, aynı zamanda bu sahneleri önemsemeyen de geçebilir. *Sanal Hayatlar* (Rubin, 2012) filminden bir kare olan üçüncü görselde, anlık bir kavga sahnesinin ağır çekim, ışık ve renklendirmeyeyle daha vurgulu ve uzun sürede verilerek etkileyciliği artırılmıştır. Filmin plastik özelliğinin ön plana çıkarılabileceği bu tarz sahne kurulumları doğrudan sinemada içkin olan anlatım gücünden kaynaklanmaktadır. *Ayna* (Panahi, 1997) filmine ait olan dördüncü görseldeyse, film ekibinin ve ekipmanın kadraja girdiği sıra dışı bir gösterim tercihi söz konusudur. Filmde oynayan küçük kız yorulmuştur ve devam etmek istememektedir. Film ekibi ise onu ikna etmeye çalışmaktadır. Filmin konusuyla doğrudan alakası olmayan bu sahnelerin filme eklenmesi yine felsefi bir durumu ifade etmekten çok yönetmenin tercihi olarak görülmelidir.

Genel olarak bakıldığında filmler üzerinden düşünmekle filmin düşündüğü varsayımı arasında düşünme edimini yapanı yücelten bir değer farkının olduğu vurgulanmaktadır. Seyircinin, filmin önüne açtığı konu üzerine derinlikli bir şekilde düşünmesi ve kendi içinde yaptığı değerlendirmeler sonucunda bir çözüm üretmesi hatta film bittikten sonra bile düşünmeye devam etmesi bir sanat eseri olarak filmin başarısıdır. Bunun dışında filmin sinematografik hikâye anlatış haliyle düşünüyor olması doğrudan mümkün olabilecek bir durum değildir. Burada en fazla kabul

edilebilir durum filmin yaratıcısı olan yönetmenin sahip olduğu bir düşünceyi filme aktarabilmesi durumudur. Çünkü filmin düşündüğü yorumuna sebep olan ışık, renk, montaj, oyuncunun kameraya bakması ya da kamera hareketleri gibi filmsel özellikleri tercih eden ve filme yerleştiren yönetmendir.

Wartenberg'e göre bir filmin felsefe yaptığını söylemek, aslında filmin yaratıcılarının filmin içinde, üzerinde ve film aracılığıyla felsefe yaptığını söylemenin sadece kısaltılmış ifadesidir. Herhangi bir şeyin yapılması için bir faile gerek vardır ve filmin faili kolektif bir çalışma grubunun başı olan yönetmendir (Cox ve Levine, 2017: 34). Biraz dikkatli düşünüldüğünde, sinema-felsefe ilişkisinde sinemayı düşünen ve felsefe yapan bir yere koymak sanat olan sinemayı başkalaştırdığı gibi felsefeyi de kavram ve önermelerini oluşturmak için yetersiz bir alan gibi gösterir. Sinema doğası gereği her alanla ilişki kurabilir ve o alanı kendi anlatisına dâhil eder. Ancak bunu yaparken sinema yine sinema olma özelliğini korur ve o şeye dönüşmez. Aynı şekilde felsefenin de tragedya, mitoloji, edebiyat, sanat ve başka birçok alanda olması doğal hatta zorunludur. Ancak felsefenin bu birlikteliği düşünme sisteminin ilgili alanda bir kompozisyona bir anlatıma bürünmesi durumundan başka bir şey olarak görülmemelidir.

Sonuç olarak sinemanın felsefeye ilişkilendirebileceğimiz asgari noktasının, filmin bir felsefeyi ya da düşünceyi yansıtmasıdır. Bu yansıtma daha önceden felsefe tarafından çalışılmış bir argümanın senaryoya dökülüp filme dönüştürülmesi olarak görülebilir. Felsefenin gündeminde olmayan bir kavramın sinemada görülmesi mümkün olmakla birlikte bunun felsefe yapmak olduğunu söylemek zorlama bir iddia olacaktır. Burada olsa olsa sanatsal bir yorum ön plandadır. Buna rağmen filmin felsefe yaptığını düşündüren bazı kavramlardan bahsedilmiştir. Örneğin, Frampton *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto* (2013) adlı çalışmasıyla sinemaya felsefi bir bakış getirmiş, film-zihin, film-varlık ve film-düşünce gibi kavramlarla sinemaya felsefi bir kimlik kazandırmaya çalışmıştır.

Frampton (2013: 31), bizim filme dair algımız olduğu gibi filmin de kendi dünyasına dair algısının olduğunu belirtir ve Deleuze'den alıntı yaparak sinema eleştirmenlerinin sinema estetiği formülü yazmaya başladıkları anda felsefe eğitimi almadıkları halde filozof olduklarını ekler. Filmin hayal, anı, rüya ya da bilinçaltı gibi

olguları kurma biçimiyle insan zihni arasında bir analogi kurarak film-zihin ve film-düşünce kavramlarını geliştirmeye çalışır.

Frampton bu yorumunu tamamıyla felsefi bir açımla geliştirir ve filme felsefe üreten bir paye verir. Özellikle avangart, deneysel ve soyut gibi sanat sineması olarak kabul edilen biçimleriyle saf sinemanın insan zihnini taklit ve temsil edebileceğini vurgular. Zihnin, imajları fikirlere dönüştürebildiği gibi filmin hareketli görüntüleri ve sesleri düşüncelere dönüştürdüğünü belirtir (Frampton, 2013: 35).

Sinema felsefe ilişkisinde sinemayı fail olarak değerlendiren bir başka önemli çalışma Öztürk'ün *Sinefilozofi: Kurosawa'nın Düşlerinde Sinefilozofik Bir Yolculuk* (2016) kitabıdır. Öztürk (2016: 9), çalışmasında eğer film üzerine düşünüyorsak, filmin kendisinin de düşündüğünü ya da filmlerin bize bir şeyler yaptığını kabul etmemiz gerekiyor diyerek sinemanın felsefe yaptığına değinmiştir. Bu bağlamda kitabın ilk bölümünde sinema ve felsefenin birleşimiyle *sinefilozofi* adını verdiği kavramı kuramsal olarak geliştiren yazar, ikinci bölümde ünlü Japon yönetmen Akira Kurosawa'nın sekiz bölümden oluşan *Düşler* (Dreams, 1990) filmini örnek olarak ele alır ve tartışır.

Öztürk, çalışmasında Godard'ın *Hayatını Yaşamak* (Vivre sa vie, 1962) filminde filozof (Brice Parain) ile Nana (Anna Karina) arasında geçen bir sohbet sahnesini çözümler. Bu sahnede konuşma esnasında Nana'nın kameraya bakışının seyirci için bir sürpriz olduğunu ve bu bakışın seyirciyi düşündürdüğünü belirtir. Yazara göre film, bu bakışla düşünce üretmiştir (Öztürk, 2016: 15). Bu şekilde filmin düşünce üretmesini, bir diğer anlamıyla filmin felsefe yapmasını *sinefilozofik durum* olarak isimlendirmiştir. Buradan yola çıkarak sinema-felsefe konusunu “*film ve felsefe arasında nasıl bir ilişki vardır, filmler felsefe yapabilir mi, sinema ile düşünce arasında nasıl bir ilişki bulunabilir ve oyuncunun kameraya bakışının yarattığı anlam nedir*” gibi sorularla ele alır.



Şekil 5.

*Hayatını Yaşamak* (Godard, 1962) filmine ait bu karede Nana, filozofla okumak, konuşmak ve aşk gibi konular üzerine sohbet ederken kameraya bakar, kafasını eğdikten sonra birdenbire tekrar bakar. Bu bakışın seyirciyi düşündürmesi mümkün olmakla birlikte filmin felsefe yapmasından çok Nana'nın konuştukları her konuda filozofun bilgiye dayanan, ikna edici olmaktan vazgeçmeyen, tekdüze ve ısrarlı tavrından sıkıldığını ifade etmek için sahne gereği yönetmen tarafından tercih edildiğini söylemek de mümkündür.

Öztürk'e göre (2016: 39), felsefecinin sinema izleme nedenleri film izleme deneyimi, filmin felsefi temaları ve soruları işleyebilecek olması ve filmin felsefi konuları merkeze alan bir film olabilmesi gibi sebeplerdir. Bunların dışında son madde olarak "film izlemek felsefe yapmanın kendisidir" diye belirtir ve kitabın bu madde temel alınarak yazıldığını ekler. Çalışmada öne çıkan bir diğer kavram da *düşünceyoğun filmler* kavramıdır. Bu kavram çalışmada filmin seyircisini düşündürme etkisinin film sonrasında devam etmesi olarak açıklanır (Öztürk, 2016: 40).

Buraya kadar sinefilozofi kavramının hem sinema hem de felsefeye dayanan ancak yine de düşünsel yönü ağır basan bir kavram olduğu ön plana çıkmaktadır. Öztürk, *Dreams* (Kurosawa, 1990) filmi bu şekilde temellendirdiği sinefilozofi kavramıyla okumaya tabi tutar. Filmin bölümlerinde geçen düşünsel yönlere "sinefilozofi burada işlemeye başlar, burada sinefilozofi görülür" diye özellikle belirterek kavram üzerinden filmin felsefe yaptığını vurgular.

Sinemanın fail olarak felsefe yaptığını dair getirilen yorumlara bakıldığında, ortaya çıkarılan melez kavramlarla birlikte, sinemayı ve felsefeyi bir araya getiren ancak ikisinden de farklı olan yeni bir alanın ortaya çıktığı görülmektedir. Sinemada içkin bir halde bulunan metaforik anlatım, eğretileme, zaman-mekân kullanımı, alan

derinliği, kamera, mercek, kurgu, ışık, ses, renk ve oyunculuk gibi sinema dilini oluşturan öğelerle filmlerin düşünce üretmesini felsefeye mâletmek ve felsefeyi daha aşkın bir düzleme oturtmak kanaatimizce çok doğru görünmemektedir. Yönetmenin sinematografik üretim becerisi ve izleyicinin aktif bir şekilde katılımıyla bir düşünce üretiminden bahsetmenin daha doğru bir yaklaşım olduğunu söylemek mümkündür. Ancak bu düşünce üretimi felsefenin düşünce üretiminden farklıdır. Sinema herkese aynı filmi izleterek köşeleri ve sabiteleri olmayan, birbirinden farklı düşüncelerin üretilmesini sağlayan kıymetli bir sanattır.

## SONUÇ

Walter Benjamin'in "*Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri*" (Benjamin, 2015 [1935]) isimli çalışması aslında sinema ve düşünme edimi üzerine temel bir öneme sahiptir. 19. yüzyıl ile birlikte yaşanan teknik gelişmeler sonucunda, sanat eserlerinin kopyalanıp çoğaltılması, sanatı belli kesimlerin tekelinden çıkarıp toplumlara ulaştırmıştır. Böylece sanatın demokratik bir özellik kazandığını vurgulayan Benjamin, bununla birlikte sanat eserinin biricikliğinin, aurasının ve etkisinin solduğunu söyler.

Burada tartışmayı temelden etkileyecek bir nüans gözden kaçırılmamalıdır. Benjamin çalışmasında, sanatın kopyalanmasından ziyade sanatın teknik yeniden üretimine dem vurmaktadır. Düşünüre göre sanat hem çırakların pratik yapabilmesi hem sanatçının eserini daha çok insana ulaştırabilmesi hem de üçüncü kişilerin bu sanattan kazanç elde edebilmesi gibi sebeplerle zaten yeniden üretilen bir durumdadır (Benjamin, 2015 [1935]: 12). Ancak teknik-yeniden üretimle, sanat eserinin tarihi tanıklığı, fiziki dayanıklılığı ve orijinalinde içkin olan tüm özellikleriyle var ettiği sahiciliğinin üretilmeyeceğini söyler. Bu durumda sanat eserinin biriciklik, sahicilik ve geleneksel yapısına bağlı olan aurası ortadan kaybolacaktır. Bu aura alımlayıcıyı etkisine alan ona derin düşünme fırsatı veren ve onda yeni ufuklar uyandıran yegâne unsurdur. Benjamin'e göre (2015 [1935]: 15), teknik-yeniden üretimle kopyalanmış, kitleleşmiş olan ürün karşısındaki tefekküre yönlendirmez.

Sinema sanatı doğası gereği kamera, montaj ve ışık gibi mekanik bir çalışmanın ürünüdür. Aurasını bu mekanik üretime borçludur ve bu aura filmin

kopyalanması ve çoğaltılmasıyla dağılmaz aksine yayılır. Benjamin'in sanat eseri için ön gördüğü, biriciklik, aura, gerçeklik, eser ve sanatsever arasındaki etkileşim gibi özellikler sinemada kendine has bir şekilde bulunmaktadır. Sinemanın bu kendine haslığı en çok da sanat ve düşünce ekseninde belirgindir.

Tarih, edebiyat, mitoloji, felsefe, sanat ve daha birçok alan düşünsel yaklaşıma sahiptir. Düşünce üretimi her alanda kendine has yollarla yapılmaktadır. Felsefi bir argümanın başka bir alanda görülmesi o alanı felsefe yapmaz. Bir hikâye, roman ya da fıkra üzerinden düşünceye açılacak yüzlerce kapı bulabiliriz. Bunu doğrudan felsefe sayesinde değil edebiyat üzerinden gerçekleştirmiş oluruz.

Benzer bir şekilde bir film varlık, ahlak ya da bilgi konusunu işleyebilir. Bu konular doğrudan felsefenin de konularıdır; ancak felsefenin teorik yaklaşımları sinemanın görsel örnekleriyle birebir uyuşamaz. Öncelikle sinemanın böylesi bir meseleyle uğraşması için felsefe yapmasın ya da felsefe olmasına gerek yoktur. Sinemanın sanat olması yeterince değerli bir tanımlamadır. Bu manada yönetmenin filozof değil sanatçı olarak anılması onu yeterince değerli kılmaktadır. Bu hatırlatma sinema ve felsefe arasında kurulan ilişkide sürekli hale gelen, filmi düşünceye, görüntüyü kavrama, yönetmeni filozofa ve sinemayı felsefeye benzetmeye çalışmak gibi bir yanlış alışkanlıktan dolayı yapılmaktadır.

Sinema felsefi bir kuramı filme aktarmaya çalıştığında yapısal farklılıklara bağlı olarak sorunların çıkması kaçınılmaz olacaktır. Öncelikle birçok filozof ve düşünür tarafından ele alınan, işlenen ve genişletilen bir felsefi teori, kurmaca bir hikâye olarak ortalama bir buçuk saate sığdırılacaktır. Bir sahnenin hatta bir karenin birçok konuya kapı açacağını söyleyebiliriz, bu sinemanın doğal etkisidir. Ancak kitaplar dolusu bir teoriyi eksiksiz olarak filme aktarmak pek mümkün olmayacaktır.

Bir diğer sorunsal filmin içeriğine işlenen söylemin ya da düşüncenin yönetmenin doğrudan görüşü olmayacağı ve filmde geçen düşüncelerin mutlaka seyircinin yorumuna göre şekilleneceği durumudur. Filmler herkese farklı hitap eder ve her ne kadar etki gücü olsa da kimseye bir tavır, tutum veya davranışı doğrudan yükleyemez. Bu konuya Cox ve Levin ilginç bir örnek verir. Örnekte Mill, Bentham ve Kant sinemaya giderler. Mill ve Bentham *Sil Baştan* (Gondry, 2004) filmini Kant

ise *Hatıra Defteri*'ni (Stevens, 1959) izler. Yazar, “*film bittikten sonra filmin etkisiyle Kant'ın ahlak, Mill ve Bentham'ın faydacılık üzerine geliştirdikleri yorumları bırakacaklarını düşünemezsiniz*” diye belirtir. (Frampton, 2013: 39). Dolayısıyla sinema her ne kadar güçlü bir etkiye sahip olsa da izleyiciyi pasif bir konuma sokarak doğrudan yönlendirmesi beklenemez.

Sinema diyalektik yapısı gereği psikoloji başta olmak üzere sosyoloji, din, tarih, hukuk, tıp, edebiyat müzik birçok alanı çalışmasına katabilir. Bunların bazen konu olarak bazen de edebiyat, müzik tiyatro gibi yapısal olarak sinemada var olduğunu görebiliriz. Sinemanın etkileşimde bulunduğu her alan üzerinden öyle ya da böyle bir kavram üretmek ve sistemleştirmek mümkündür. Ancak bu kavramın sinemayı başka bir yere taşımaya izin vermenin sinemadan rol çalmak olacağı unutulmamalıdır.

Sinema-felsefe ilişkisinde filmin felsefe üretmesi fikri yerine; felsefi bir meselenin sinemaya konu olması, sinemada görülmesi, senaryoya yayılması ve bazı metaforlarla ya da sinematografik yollarla sinemaya dahil olması fikri ağırlık kazanmaktadır.

#### KAYNAKÇA

- ANDREW, J.D, (2010). Büyük Sinema Kuramları. (Z. Atam, Çev.) İstanbul: Doruk.
- ARNHEİM, R. (2002). Sanat Olarak Sinema. (S. Bozkurt, Çev.) Ankara: Öteki Matbaası.
- ARSLAN, A. (2006). İlk Çağ Felsefe Tarihi Sokrates Öncesi Yunan Felsefesi (1 b., Cilt 1). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- AUSTRUC, A. (2010). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera Kalem. A. Karadoğan, & A. Karadoğan (Dü.) içinde, Sanat Sineması Üzerin (N. Özer, Çev., s. 21). Ankara: 2010.
- BAZİN, A. (1967). What is Cinema? (H. Gray, Dü.) Berkeley, Los Angeles: London: University of California.



YILDIZ, Aşkın ve MEDİN, Burak (2023). Sinema ve Felsefe İlişki Üzerine Eleştirel Bir Okuma. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (e-gifder), 11 (2), 978-1003

BENJAMİN, W. (2015 [1935]). Teknik Olarak Yeniden - Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı. (G. Sarı, Çev.) İstanbul: Zeplin Kitap.

BERGMAN, İ. (Yöneten). (1953). Summer With Monica [Sinema Filmi]. İsveç: Svensk Film Endüstri.

COX, Damian ve LEVİNE, Michael (2017). Filmle Düşünmek: Felsefe Yapmak Film İzlemek. Ankara: Ütopya.

DELEUZE, G. (1985). Cinema 2 - Zaman İmajı. (B. Y.-E. Koyuncu, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

DELEUZE, G. (1986). Cinema 1 - The Movement Image. Minneapolis: University of Minnesota Press.

DMYTRK, E. (2011). Sinemada Yönetmenlik Oyunculuk Kurgu. (İ. Şener, Çev.) İstanbul: Doruk.

EİSENSTEİN, A. M. (1985). Film Form. (N. Özön, Çev.) İstanbul: Payel Yayıncılık.

FAURE, E. (2006). Sinema Sanatı. (M. Gönen, Çev.) İstanbul: Es Yayınları.

FRAMPTON, D. (2013). Filmozofî Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto. İstanbul: Metis.

GODARD, J. L. (Yöneten). (1962). Vivre sa vie [Sinema Filmi]. Fransa.

GONDRY, M. (Yöneten). (2004). Sil Baştan [Sinema Filmi]. ABD.

GÜLŞEN, E. (2011). Sinemanın Hakikati. İstanbul: İnsan Yayınları.

HİLAV, S. (1970). 100 Soruda Felsefe El Kitabı. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

HUSSERL, E. (1995). Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe. (T. Mengüşoğlu, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

KARADOĞAN, A. (2010). Sanat Sineması: Tartışmalar Eğilimler. A. Karadoğan içinde, Sanat Sineması (s. 5). Ankara: De Ki.

KUROSAWA, A. (Yöneten). (1990). Dreams [Sinema Filmi]. USA-JAPAN.

LUMIERE, A. L. (Yöneten). (1896). L'arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat [Sinema Filmi].

MARSHALL, G. (1999). Sosyoloji Sözlüğü. (O. A.-D. Kömürcü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

MUHALL, S. (2001). On Film. New York: Routledge Taylor&Francis Group.

MÜMİNOĞLU, K. (2020). Felsefe ve Sinema. İctimaiyat, 4(2), s. 96-106.  
doi:10.33709/ictimaiyat.799449

YILDIZ, Aşkın ve MEDİN, Burak (2023). Sinema ve Felsefe İlişki Üzerine Eleştirel Bir Okuma. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (e-gifder), 11 (2), 978-1003

MÜNSTERBERG, H. (1916). The photoplay; a psychological study. NewYork: New York [etc.] : D. Appleton and company.

NUYAN, E. (2010, 10 22). Düşünsel Aktarma Aracı Olarak Sinema. Akdeniz Sanat Dergisi, 3(6), s. 129-135.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/27653/291427> adresinden alındı

ÖZTÜRK, S. (2016). Sinefilozofi. Ankara: Heretik.

PANAHI, C. (Yöneten). (1997). Ayneh [Sinema Filmi]. İRAN.

RANCIERE, J. (2016). Sinematografik Masal. (T. Ertuğrul, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları- Hayal Perdesi Kitaplığı.

RUBİN, H.-A. (Yöneten). (2012). Disconnect [Sinema Filmi]. ABD.

SARRİS, A. (2010). Sanat Sineması. A. Karadoğan, & A. Karadoğan (Dü.). içinde Ankara: De ki.

SİEGEL, D. (Yöneten). (1971). Dirty Harry [Sinema Filmi].

SÖYLER, M. (2020). Kavram ve Kuram Analizi Yöntemi: Sartori Geleneği. Uik dergisi, s. 95.

STEVENS, G. (Yöneten). (1959). Hatıra Defteri [Sinema Filmi]. Hollanda - ABD.

ŞEN, S. (2019, 20 09). Alain Badiou'nun Sinema Düşüncesi. Kültür ve İletişim, 22(2), s. 284-296.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/kulturveiletisim/issue/49260/629118> adresinden alındı

TOPÇU, A. D. (2016). Sinemada Zaman: Klasik Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı ile İlişkileri. F. D. Gürata içinde, Sinemada Anlatı ve Türler (s. 49). İstanbul: Vadi Yayınları.

UYAR, İ. A. (2022, Mart-Mayıs). Göstergibilimsel Bir Çözümleme Örneği Olarak Cemil Kavukçu'nun Ablam Adlı Öyküsü. Dil ve Edebiyat Araştırmaları , s. 263-298.

WİNNER, M. (Yöneten). (1974). Death Wish [Sinema Filmi].

YILDIZ, S. (2014). Sinematografik Anlatım. İstanbul: Su Yayınları.

Yazarların çalışmaya katkı oranları eşittir.

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.