

# Imagine Filmi Ekseninde Romantik Bakışla Fenomenolojik Bir Film Düşünme Pratiği

Burak MEDİN\*   
Bünyamin DURANOĞLU\*\* 

## ÖZ

Sinema ve felsefe bağlamına odaklanıldığında filmler, nitelikli düşünme sürecinin önemli bir formu olarak değerlendirilmektedir. Sinemanın felsefenin bazı kavram ve yöntemlerini yorumlamada güçlü yanları bulunduğu varsayımına dayanan yalın sav üzerine kurulu bu nitel çalışmada fenomenolojik yöntemin romantik bakışla kesiştiği durumlar, bir film üzerinden analiz edilmektedir. Romantik bakışın görmenin fragmanlaşmasıyla çakışan serüveni, fenomenolojinin özne-nesne ilişkisi bağlamında ele alınmaktadır. Görme engelli bir öğretmenin kendisi gibi görme engelli öğrencilere verdiği hayal kurma derslerini içeren *Imagine* (2012) filmi, kapsam ve sınırlılık ekseninde amaçlı örneklem tekniği ile bu çalışmanın araştırma nesnesi ve örnekleme olarak seçildi. Yapılan çözümlenmeden ve analizden hareketle, kuramsal çerçeve ve ele alınan filmsel metin arasındaki ilişki ekseninde sinema ve felsefe ilişkisi içerisinde hayal âleminin bir benzerini üreten bir form olarak sinemanın felsefe yapılacak bir zemin olarak güçlü olduğu değerlendirilmesini yapmak ve iddia etmek mümkündür. Dahası varlıkbilim zemininde fenomenolojik yöntemin askıya alma ve transandantal deneyim gibi tekniklerin, film-düşünme pratiğinde somutlaştırılabildiği yapılan çalışma sonucunda görülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Felsefe, Ontoloji, Fenomenoloji, Romantizm, Imagine.

## A Phenomenological Film Thinking Practice with a Romantic Perspective on the Axis of the Film Imagine

### ABSTRACT

When focusing on the context of cinema and philosophy, movies are considered as an important form of qualified thinking process. In this qualitative study, which is based on the assumption that cinema has strengths in interpreting some concepts and methods of philosophy, the cases where the phenomenological method intersects with the romantic view are analyzed through a film. The adventure of the romantic gaze, which coincides with the fragmentation of seeing, is discussed in the context of the subject-object relationship of phenomenology. The movie *Imagine* (2012), which includes the imagination lessons given by a visually impaired teacher to visually impaired students, was chosen as the research object and sample of this study with the purposeful sampling technique on the axis of scope and limitation. Based on the analysis and analysis, it is possible to evaluate and claim that cinema, as a form that produces a similarity to the world of imagination within the relationship between cinema and philosophy, in the axis of the relationship between the theoretical framework and the filmic text, is powerful as a ground for philosophy. Moreover, on the ground of ontology, it is seen as a result of the study that techniques such as phenomenological method, suspension and transcendental experience can be embodied in film-thinking practice.

**Keywords:** Cinema, Philosophy, Ontology, Phenomenology, Romanticism, Imagine.

### 1. Giriş

Sinema ve felsefe konusunda yazma fikri ortaya çıktığında iki alandan hangisinin diğerine göre öncelendiği ya da önceleneceği konusunda tartışmalar bulunmakla birlikte filmlerin bizatihi kendisi nitelikli düşünme sürecinin gerçekleşmesinde etkili bir sanat-medya formu olarak ele alınmaktadır. Sinemada felsefenin hangi kavramları ya da yöntemlerinin içerilmesinin daha mümkün/pratik olduğu konusunda da tartışmalar sürmektedir. Bir bütün olarak bu tartışmalar düşünüldüğünde sinemanın felsefe pratiği olarak kavranması elbette görece yüksek bir seviyeye işaret etmektedir. Filmle düşünme-film düşünme şeklinde

\* **Corresponding Author/Sorumlu Yazar**, Doç. Dr./Assoc. Prof. Dr., Erciyes Üniversitesi/Erciyes University, burakmedin@erciyes.edu.tr

\*\* Doktora Öğrencisi/Ph.D. Stud., Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi/Erciyes University Faculty of Communication, bunyamin.duranoğlu@hotmail.com

Makale Gönderim ve Kabul Tarihleri/Article Submission and Acceptance Dates: 30.08.2023-19.10.2023

**Citation/Atf:** Medin, B., Duranoğlu, B. (2023). *Imagine* filmi ekseninde romantik bakışla fenomenolojik bir film düşünme pratiği. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 52, 405-419. <https://doi.org/10.52642/susbed.1352766>

bir kavramlaştırma izleyici deneyimi merkezli olarak bu sürecin bütünü tanımlama çabasının ürünüdür (Cox & Levine, 2018, s. 15-46). Sinemanın teknik doğası gereği neleri getirdiğini ve düşünce süreçlerinin tarih içinde hangi kırılmalara işaret ettiğini hatırlamak meselenin kavranmasını kolaylaştıracaktır. İnsanın sağduyuya, akla, sezgiye, muhayyileye dayalı olarak çeşitli düşünme biçimleri olmakla birlikte akla dayalı rasyonel düşünme biçimi güçlenip öne geçmiş, bu süreç en genel tanımıyla aydınlanma olarak adlandırılmıştır (Murray, 2008, s. 15-54). Sinemanın da temelinde olan, camera obscura (karanlık oda) ile özdeşleştirilen ve öznenin bağımsız nesnel bir görmeye işaret eden bakış da aydınlanmanın gözlem tekniği olarak hâkimiyet kurmuştur. Aydınlanmanın bu merkezi otoritesine ilk karşı çıkış olarak romantizm belirmiş, romantizmin nesnellüğün karşıtı olarak bireyselliği vurgulayan yapısı bakışın parçalanması ve fragmanlaşması şeklinde bir seyir izlemiştir. Aydınlanmanın her şeyi kesip biçerek ölçen ve kendini merkeze alarak konumlandırarak aklına karşı çekilebildiği en bireysel siperlere çekilme şeklinde öncelikle şiirde beliren romantik bakış zamanla sanatsal ve politik farklı zeminlerde ilerleyerek kendi etki sahasını kurmuştur. Aynı süreçte Goethe'nin ve Schopenhauer'ın görme konusunda yaptıkları, bireyi önceleyen öznel görme noktasında önem arz eden dokunuşları romantik hareketle birleşerek dünyayı algılama konusunda farklı bir görme biçimi düşünmeye alan açmıştır. Görmedeki bu parçalanma ve bireyselleşme hali sanayi devriminin gelişmeleriyle iç içe geçerek yeni bir dünya algısı başlatmıştır. Goethe'nin ve Schopenhauer'ın renk algısı ve art-imge konusunda ürettikleri düşünceler gözün fiziksel yapısının incelenmesini içeren tıp araştırmalarıyla birlikte görmenin vücuttaki merkezinin araştırılması gibi konulara yol açmış, görmede nesnel süreçler yerine öznel görme yaklaşımları kendini göstermeye başlamıştır (Crary, 2004, s. 90- 110). Kökeni Rönesans'a kadar götürülen bir zihinsel kopuşun zirvede teknolojik bir fragmanlaşmayla birleştiği, bu fragmanlaşmaya ilk adımın da camera obscura modelinde bir görmenin tek merkezci bir mantıkla her şeye hâkim olmasıyla başladığı düşünülmektedir. Bütün bu fragmanlaşma döneminin bir ürünü olarak sinemanın icadı- paradoksal bir biçimde- her şeye rağmen ortak nesnel bir görüşün olabileceği fikrini tekrar canlandırmıştır. Sinemanın çağın krizlerini paradoks olarak hem taşıdığı hem de aşma imkânı barındırdığı üzerinde temellenen bu fikir, modernitenin getirdiği parçalanma ve kaygı ortamında çeşitli arayışlara ilham vermiştir (Gülşen , 2020a, s. 20-29). Bugün için nörosinema araştırmaları gibi gelişmeler ve dijital dönüşümle insanların bir araya gelmek ve toplu olarak bir filmi deneyimlemek yönündeki istekleri farklı bir parçalanma yaşasa da sinemanın kendisi halen daha bütünleştirici bir auraya sahiptir.

Sinema ve felsefe ilişkisi üzerine odaklanıldığında öne çıkan diğer bir boyut da sinemanın ciddiye alınması meselesidir. Sinemanın teknolojik bir aygıt olarak fotoğraf tekniğindeki gelişmelerle birlikte geldiği kıvam ve doğduğu an sanat olarak düşünülmesini zorlaştırdığı gibi felsefe anlamında kavranmasını da imkânsızlaştırmaktaydı. Görme üzerine yapılan tıbbi deneylerle geliştirilen çeşitli aletler sonrası sinemayı önceleyen ilk aygıtlar (Crary, 2004, s. 110-140) panayırarda eğlence aracı olarak toplumun alt tabakasıyla buluşmaktaydı. Sinema doğduğunda bu ucuz eğlence biçimlerinden biri olarak doğmuş, zamanla sanat ve felsefe zemininde deyim yerindeyse utana sıklıkla değerlendirilmeye başlanmıştır (Andrew, 2010, s. 56, 61). Zaman içerisinde bugüne gelene dek sinema üzerine felsefe bağlamında farklı görüşler geliştirilmiştir. Sinema ve felsefe bağlamındaki bu çalışmalarda sinemanın işleyiş biçimi ve oluşturduğu etki insan zihninin bilinçli düşünme yöntemlerine, rüya görmesine ya da bilinçaltı-dışı-ötesinin çalışma biçimlerine analogiler kurularak yorumlanmıştır. Felsefenin farklı konu başlıkları ve dallarıyla yapılmaya çalışılan açıklamalardan biri olarak sinema ve fenomenoloji bağlantıları yapılmış, yapılan vurgularla filmlerin özne-nesne ilişkisi içerisinde insansı bir varlık olarak kabul edilmesi fikirleri dahi geliştirilmiştir (Frampton, 2013, s. 70-80). Filmlerle felsefe yapılabileceği ya da filmin kendi kendine felsefe yapabileceği şeklinde farklı tartışmalar olmakla birlikte bu çalışmada filmin felsefenin bazı alanlarında tartışma yürütmek adına güçlü olabileceği (Cox & Levine, 2018, s. 30,32) fikrinden hareket edilmiştir. Bu çalışmada bu anlamda görmenin parçalanması ve sinemayla birlikte yeniden kavuştuğu imkânlar, film ve fenomenoloji bağlamında analiz edilecektir. Batı düşünce tarihinin temel kavramlarından biri olan fenomen (görüngü) üzerine kurulu olan fenomenoloji, felsefede bir yöntem olarak Husserl tarafından geliştirilmiştir. Fenomen (görüngü) kavramı İlkçağ Yunan felsefesinde görülebilen, algılanan somut nesnelerin haricinde akılla kavranabilen şeylere işaret ederken süreçte farklı anlamlara gelecek şekilde kullanılmış; Kant'ın felsefe sisteminde aklın kavrayabileceği her şeyi ifade edecek şekilde bu kavrayışın dışında kalan numenlerin karşısına

yerleştirilmiştir (Cevizci, 1999, s. 341). Kavramın tarihi uzun bir geçmişe dayansa da fenomenolojik yöntem Husserl'in dokunuşuyla varlıkların özlerini bilmeye dair özne nesne ilişkisinde, nesneyi inşa edip kuran aktif bir özneye işaret etmektedir (Uygur, 1998, s. 85). Bu bağlamda kavramsal çerçeveyi somutlayabilmek ve sinema-felsefe evreni içinde bir tartışma yürütebilmek adına görme engelli bir öğretmenin yine görme engelli öğrencilere hayatlarını devam ettirirken dünyayı farklı bir şekilde tanıma üzerine verdiği dersleri anlatan *Imagine-Hayallerin Ötesinde* (Jakimowski, 2012) filmi örneklem olarak seçilip analiz edilecektir. Bu doğrultuda düşünme biçimleri, rasyonel düşünme, romantizm, görmenin evrimi ve fenomenoloji temelinde kavramsal çerçeve oluşturularak analizin genel seyri şu araştırma soruları çerçevesinde ilerleyecektir:

1-Görme biçimlerinde gerçekleşen kırılmalar, sinemanın gelişmesine hangi katkıları sağlamıştır?

2-Fenomenolojinin tartışmaya açtığı özne ve öznel bakışın filmle düşünmede ifade olanakları nelerdir?

Bu sorular çerçevesinde öncelikle görmenin parçalanmasıyla romantik bakışın iç içe geçen kırılma anları vurgulanacak ve fenomenolojik yöntemin film düşünme için bu çalışma çerçevesinde gerekli detayları belirginleştirilecektir. Devamında sinemanın felsefeyle kurduğu ilişkiye dair tartışmalara değinilerek filmin felsefe yapma gücü değerlendirilecek ve son olarak filmin analizine geçilecektir. İnsanın görme duyusunda keşfedilen işleyişin -bazı yorumlara göre kusurun- nüansları anlatıyı başlatmak için güzel bir noktadır.

## 2. Gözün Saldıranlılığı ve Görmeyi Parçalayan Romantik Bakış

Göz Aristoteles'e ve Porphyrios'a göre istediğinde kapaklarını kapatarak görmeyi bırakan istediğindeyse ortada dolaşan her şeye bakışlarını yönelterek onları yakalayıp tutsak edebilen saldırgan bir organdır. Antik yazarların askeri bir stratejiste benzeterek yorumladığı gözün bu saldırgan işleyişi fark edilir bir ikna ve güç kaynağı olarak düşünülmektedir. Sürekli olarak deneyim arayan ve görme alanına giren her şeyi parçalara bölerek hâkim olan gözün sınırları olsa da (Sanders, 1999, s. 31, 32) tanıma ve bilme konusunda merkezi bir konumdadır. Jonathan Crary, bakmanın ve görmenin moderniteyle geçirdiği dönüşümü incelemiş ve 19. yüzyılda imgenin kurduğu egemenlik ve kültürün görselleşmesi konularında önemli noktalara temas etmiştir. Artun'un *Modern Hayatın Ressamı*'na yazdığı sunuş kısmında Crary'den alıntıyla belirttiği üzere belirgin bir kırılmayla 19. yüzyılda görmenin kaynağı değişerek, doğanın sağladığı merkez kaynak dönüşmüş, görme bakanın gözlerinin kaydettikleri ve onun doğası temelinde algılanmaya başlanmıştır. Öznelleşen bir görme biçimi üzerine kurulan bu anlayışta dışarıdan dayatılan kuralların, nesnelere taklidi ya da bağlayıcılığın uzaklaşarak bu anlamda her türlü belirleyici otorite aşındırılmıştır. Özerk bir görme biçimi oluşturan bu yeni görme rejiminde önemli olan herkesin baktığında kendi imgesini kurmasıdır. Ortaya çıkan yeni görme rejiminin örgütlenişi dönemin teknolojik gelişmeleriyle de yakından ilgilidir. Sinemayı önceleyen bu teknolojik gelişmelerde imgeler parçalara bölünerek, belirli bir sırada ve hızda fragman mantığıyla deneyimlenen çeşitli seyirlikler şeklinde tecrübe edilmektedir (Baudelaire, 2013, s. 39, 43). Buradaki kırılmayı değerli ve bir anlamda hayati derecede önemli yapan gözün ve görmenin düşünce üzerindeki güçlü ve köklü geleneğidir.

Batı'da Platon'dan başlayarak Descartes'e ve Kant'a uzanan felsefi gelenek içerisinde doğru bilgiye ulaşmak, duygulardan ve duyu organlarından soyutlanarak mümkün görülmesine rağmen görme duyusuna bir ayrıcalık atfedilmektedir. Görme Antik Yunan'dan itibaren doğruluk, sonsuzluk ve kalıcılık düşünceleriyle eşleştirilmiştir. Rönesans temelinde teknolojik, bilimsel, siyasal ve kültürel gelişmelerin merkezinde daha radikal bir konum elde eden görme kendilik haliyle dış dünya arasına mesafe koyarak işleyen yapısı sayesinde ego bilincini ve benmerkezci dünya görüşünü pekiştirmiştir (Erdoğan, 2013, s. 66, 67). Işığın ve görmenin temel yapısının incelenmesi çabalarıyla karanlık oda-camera obscura modelinin incelemelerde öne çıkması dönüşümün başlangıcını oluşturmaktadır. Karanlık bir kutunun bir tarafında, merkeze açılan küçük bir delikten içeri giren ışığın davranışlarının incelenmesi ve görmenin temel çalışma prensibinin keşfedilmesi üzerine kurulu bu camera obscura yöntemi, bilim ve sanat alanında temel kabul edilerek pek çok yeniliğe yol açmıştır. Gözlemcinin dünyayı incelerken sınırlama ve tanımlama yapması için camera obscura'yı kullanması 1500'lü yılların sonlarından itibaren önemsenmeye başlanmıştır. Devam eden süreçte kısa süre sonra bu model gözlem için önemsenen herhangi bir alet ya da model olmaktan çıkarak doğru gözlemin mümkün, kavranabilir ve temsil edilebilir olduğu tek alan haline gelmiştir. Yeni bir öznellik modelinin ortaya çıkışını simgeleyen ve bireyselleşme sürecini temsil eden camera obscura, gözlemciyi

etrafını saran karanlığın içinde yalıtılıp kapatılarak özerkliği sağlanmış biri olarak tanımlanmaktadır. Göz bu vesileyle gözlemciden radikal bir şekilde kopartılıp nesnel temsil olanağı sunan bir aygıtın içine yerleştirilerek bir çeşit kutsamadan geçirilmiş ve maddi olmayan bir statüye kavuşturulmuştur. Camera obscura'nın merkezleşen bu yapısı, insan bilgisini tamamen nesnel bir dünya bakışı üzerinde temellendirmeyi amaçlamış ve bu yönüyle Descartesçi yöntemin insandaki görmenin belirsizliklerinden ve duyuların karmaşasından kurtulma çabasına eşitlenmiştir. Tek ve matematiksel olarak tanımlanabilen bir noktaya karşılık gelen camera obscura'nın deliği sayesinde göstergelerin tedricen toplanması ve birleştirilmesiyle dünya mantıksal bir biçimde çıkarılabılır duruma gelmiştir. İnsanın Tanrı ve doğa arasındaki konumunun cisimleşmiş haline dönüşen bu aygıt (Crary, 2004, s. 52,61) aydınlanma düşüncesinin rasyonel yönteminin de sembolü olmuştur.

Bununla birlikte aydınlanmayı fazla genelleyerek bütün üyelerinin yaklaşık olarak aynı şeylere inandığı, tek biçimli bir hareket olarak düşünmemek gerekir; çünkü insan doğası hakkındaki görüşler başta olmak üzere son derece çeşitli görüşler mevcuttur. Ancak bir ortak nokta aramak gerekirse bütün aydınlanmacıların en iyi temsilcisi olan Fontenelle'in şu sözleri durumu özetleyebilir: "Bir siyaset, ahlak, eleştiri, hatta belki edebiyat yapıtı, her şey düşünülecek olursa, bir geometricinin elinden çıkınca daha iyi olur. Çünkü geometriciler, şeylerin akılcı olarak karşılıklı ilişkilerini anlayan insanlardır." Bu bakış açısından hareketle güzel sanatlar alanı da dahil her yerde biçimsel, soylu, bakışıklı (simetrik), orantılı, mantıklı olana yönelmeye sebep olan aydınlanma bu genel kavramlarıyla bir tahakküm süreci başlatmıştır (Berlin, 2004, s. 49). Camera obscura modeli nesnel görme ve onun ruhu diyebileceğimiz aydınlanmaya ilk itirazlar romantik hareket tarafından gelmiştir. Camera obscura modeli, nesnel görmenin parçalanması süreciyle iç içe geçen romantizmde önemli olan öznel deneyimlerin öne çıkarılmasıdır. Berlin'e göre Friedrich Schlegel romantizmin ana figürlerinden biri olarak bilinmektedir ve onun insanda sonsuzluğa uçmak için doyurulmamış müthiş bir tutku, bireyliğin dar sınırlarını aşmak için ateşli bir özlem olduğunu ifade etmesi romantik bakışın temelidir. Kardeşiyle birlikte çıkardıkları dergide romantikliğin köklerinin halk şarkıları ve romanslarda olduğunu iddia etmiştir (Berlin, 2004, s. 34,35). Romantikliği açıklarken bireyin iç dünyasına ve aktif tavrına vurgu yapan Schlegel'e göre "doğa, iç yaşamın böyle düşlediği şüirdir. Bu, deneyimin benim eylemimle belirlendiğim bir şey olduğunu söylemenin çok dramatik, çok şiirsel bir yoludur [...] Haydutlar, ben onları romantik yaptığım için romantiktirler; doğası gereği romantik olan hiçbir şey yoktur (Berlin, 2004, s. 113)". Başta Fransız Devrimi'nin etkisiyle aydınlanmadan etkilenen ancak Napoleon yayılmacılığı sebebiyle fikir değiştiren Alman aydınları romantik hareketin de ilk savunucuları olmuştur. Berlin'e göre Almanlardan aydınlanmaya en şiddetli darbeyi indiren ve bütün romantik süreci başlatan kişi Johann Georg Hamann'dır. "Bu çok övülen akıl da nedir-evrenselliği, yanılmazlığı, kendini beğenmişliği, kesinliği, doğruluğu kendiliğinden belliliğiyle akıl? Akıldışılığın uluyan boş inançlarının ilahî sıfatlarla donattığı, doldurulmuş bir mankindir." Hamann'ın bu sözleriyle özetlenebilecek romantik bakışın etkilediği isimlerin en önemlilerinden biri de Goethe'dir (Berlin, 2004, s. 60-64). Romantik hareket içerisindeki en önemli isimlerden biri olan ve Avrupa'nın en büyük şairlerinden sayılan Goethe edebiyat çalışmalarından daha da fazla denilebilecek oranda bilimsel araştırmalarla meşgul olmuştur ve döneminde moda olan bilimsel devrime dayalı rasyonel yöntemin tek mümkün yöntem olarak düşünülmesinin yanlış olduğu kanısındadır. Bu yöntemin, bütün bir oluş sürecinin sebep sonuç kategorilerine sığmayan bir süreç olması sebebiyle hayat ve büyüme fenomenlerini ele almak için yetersiz bir yöntem olduğunu düşünmektedir. Buna karşılık çeşitli eserlerinde uyguladığı yöntem temel olarak şu algıya dayanmaktadır: "Tabiatın tartılmayan ve ölçülemeyen hatta (eğitim olmazsa) gözlemlenemeyen bir "iç"i vardır ki o da fenomenlerin tezahürünün altında yatan yaratıcı düşüncelerdir" (Barfield, 2018, s. 32). Bu arada 1787 yılında Kant'ın "Saf Aklın Eleştirisi'nin ikinci baskısına eklediği görüşler sonrasında görmenin nesnel camera obscura modelinden tekrar insanın fizyolojisine taşındığı ve öznenin bulanıklaştığı bir süreç yaşanmıştır. Kant'ın eserine yazdığı önsözde "şeyler hakkında bize verili olan temsiller şeylerin kendisine uymaz, bu nesnel görüntüler olarak bizim temsil tarzımıza uyar" ifadeleriyle somutlaşan fikirlerle görmenin inceleme konusuna dönüşmesinin yolu tekrar açılmıştır. Aynı zamanda insan fizyolojisinde öznel görme deneyimleri tartışmalarını tekrar ortaya çıkaran bu yaklaşım ekseninde Goethe'nin fikirleri farklı ve uzlaşmaz gösterilen iki görme modelini ayrılmaz hale getirip birleştirmiştir. Bu dokunuşla 19. yüzyıl ampirik bilimlerinin fizyolojik gözlemcisiyle çeşitli romantiklerin ve erken modernistlerin kendi görsel

deneyiminin etkin, özerk üreticisi olarak konumlandırılan gözlemcisi bir araya gelmiştir. Bu yöntemde algı, saf ışık ve saf şeffaflığın artık insandaki görünürlüğün sınırlarının ötesinde kaldığı ve Goethe'nin "das Trübe -bulanık, fersiz, puslu-" diye adlandırdığı şeyin alanında gerçekleşmektedir. Goethe'nin betimlediği optik deneyim camera obscura'daki deliğin kapatılması, aygıt ve paradigma olarak kamera işlevinin bağlı olduğu iç ve dış uzam arasındaki ayrımın ortadan kalkmasıyla oluşan, klasik modelin kapsayamayacağı bir görme kavrayışıdır. Camera obscura kavrayışının nesnellüğünde önsel olarak dışarıda bırakılan bedensel öznelik artık gözlemcinin olanaklı olduğu yer haline dönüşmüştür. Bu sayede olumlu ve özgün bir kaynak olarak insan bedeni "başka bir rengin tayfını" ortaya çıkararak görsel deneyimin etkin üreticisi haline gelmiştir. Goethe'nin düşüncesinde belirsiz ve puslu olan görmenin en temel ve üretken ögesidir. Benzer bir yaklaşımla Goethe'yi izleyen Schopenhauer için de rengin bakan kişinin gözleri kapalı olduğunda kendini göstermesi çok önemli bir olgudur. Schopenhauer gözlemcinin duyumun edilgen bir alıcısı olduğunu ileri süren modeli reddetmiş, duyumun olduğu yer ve duyumun üreticisi olarak özneyi merkeze koymuştur. Betimlediği son derece modern ve aynı zamanda belirsiz özne sayesinde özerk bir sanatsal algıya dikkat çeken Schopenhauer, modernist estetik ve sanat kuramının sayılı öncüllerinden biri olmuştur (Crary, 2004, s. 83-89). Görme duyusunun geliştirilerek haptik bir forma evrilmesinin de işareti olan bu dokunuşlar Öztürk'ün ifadesiyle sinefilozofik bir yöntemle filmlerle felsefe yapabilmek için elzemdir.

Optik görmenin dışında bir form olan haptik görme, sezgi, deneyim, temas, estetik, sanat vb. etkileşimlerle zenginleşebilen bir görmedir (Öztürk, 2016, s. 42, 43). Burada adı geçen haptik kavramı psikolog James J. Gibson'a göre (1904–1979) "vücudu kullanarak vücuda bitişik kişisel dünyanın farkındalığı" olarak tanımlanan bir duyu sistemidir. Deri aracılığıyla alınan bilgilere ek olarak iç-dış organlar ve uzuvlarla sürekli ve kesintiye uğramadan vücudun tümünün kullanılmasıyla edinilen bilgileri içeren haptik duyu sistemine; zeminler, yüzeyler, midenin hareketleri, sıkın bir ayakkabı ya da kemer vb. hisler de dahildir (Bingel, 2009, s. 1). Sinemanın, doğasında getirdiği özellikler sayesinde böyle bir görmeyi geliştirmede merkezi bir konuma yerleştirilmesi filmle düşünme açısından önemli bir hamledir.

Laura Marks haptik deneyimi görmenin koklama, dokunma ve tatma duyularıyla sınırlandırılarak egemenliğinin kırıldığı, dokunma duyusuna özel önem veren bir algı olarak ortaya koymaktadır. Haptik olarak bazı film örnekleri sunan Marks'ın belirlediği filmler izleyiciye mesafe bırakmayan hatta yakın planlarla izleyiciyi görüntünün içine çekerek gördüklerine dokunmasını sağlayan filmlerdir (Erdoğan, 2013, s. 75, 76). Sinema tarihsel olarak farklı plan ölçeklerini birbirine ekleyerek dilini oluşturmaya başladığında sinemacılar yakın planları kullanarak seyircinin algısını yönlendirebilme, adeta gördükleri güzel ya da itici şeylere elleriyle dokundukları hissini yaratabilme gücüne ulaşmıştır. Optik görmeden haptik görmeye düzenli bir sıçrayışı ifade eden bu gelişme konusunda [...] Ayzenshtayn yakın plana duyduğu hayranlıkla ve coşkuyla şöyle der: "Ekranında, yalnız ekranında, bir hamamböceği yüz fil eder. Yakın planın etkisi budur. Ama aynı zamanda ve buna bağlı olarak, bu gerçeklik karşısında bütünüyle özgür bir göz de gerektirir. Bütünüyle entelektüel bir göz, klasik perspektife göre işlemeyen bir göz, dokunsal, ya da daha iyisi, haptik bir göz" (Bonitzer, 2011, s. 24-28). Gerek Goethe'nin bulanık alanda konumlandığı görme gerek haptik duyu sistemiyle açıklanan görme olsun perspektife dayalı bakışın ve görme duyusunun aşılarak geliştirilmesi konusunda kaygılar hep gündemde olmaktadır. Düşüncede ayrıcalıklı bir yer atfedilse de görme duyusuna dair çelişki gibi algılanabilecek bu tavır en başından Platon'da da bulunmaktadır. Sokrates'e söylediği farklı diyaloglarda görme duyusuna güvenmeme, aklın gözünün kör olmamasına özen gösterilmesi gibi uyarılar yapan Platon mağara alegorisindeyse doğrudan görerek bilgi edinme konusunda dikkat çekici açıklamalar yapar. Burada son olarak bu noktaya temas edilmesindeki amaç sinemanın felsefe yapabilme gücünde Platon'un ruhların yaratılışları esnasında bütün varlıkları görüp tanıdıkları detayına yaptığı vurgunun önemli olmasıdır. Mağarada zincirlerinden kurtulan kişinin ışığın gerçek kaynağını gördükçe gözlerinin kamaştığı ve görmenin yine bulanıklaştığı detayları bu alegoride ifade bulan dikkat çekici detaylardır.

Görsel Düşünme adlı eserinde Arnheim, mağara alegoriyle Platon'un suretleri ve aslı görmeye dair kendini aşma hikayesini anlatırken sadece mecazi anlamda konuşmadığından söz eder. Anımsama (anamnesis) öğretisinde açıkça gerçekliğin doğrudan görü yoluyla kavranması söz konusudur. Platon Meno'da Sokrates'e "her türlü araştırma ve öğrenmenin anımsamadan başka bir şey olmadığını" söyler. "Ölümsüzlüğü ve defalarca doğmuş olması anlamında ruh, bu dünyada olsun aşağıdaki dünyada olsun, var olan her şeyi görmüştür ve hepsinin bilgisine sahiptir; erdem hakkında ve her şey hakkında bildiği her şeyi

hatırlayabilmesi hiç de garip değil; zira tüm doğa benzer olduğuna, ruh da her şeyi öğrenmiş olduğuna göre, tek bir hatırlamayla geriye kalan her şeyi açığa çıkarmasının ya da insanların dediği gibi öğrenmesinin güç bir yanı yoktur” (Arnheim, 2007, s. 21, 22). Bahsi geçen bu hatırlama sürecinde sinemanın felsefe yapabilme ya da film düşünme gücü tartışma alanına dahil edilebilir. Sinemanın da vesilesiyle ruhların zaten bildiklerini hatırlaması aynı zamanda varlıkların özüne yönelen bilinç sayesinde nesnelere kurulması konusunda fenomenoloji yaklaşımını da gündeme getirir.

### 3. Sinemanın Felsefe Yapabilme Gücü: Askıdaki Varlıklar ve Hayal Âlemi

Sinema görmenin parçalanıp öznellediği ve ortak bir görme imkânının iyice dağıldığı bir zaman diliminde görme konusunda yapılan deneylerde kullanılan bir takım teknolojik icatların birleşimiyle ortaya çıkmıştır. Sanayi devriminin başlattığı kırılma içerisinde fragmanlaşan görme, imgelerin fabrikasyon olarak satışı ve dolaşımı yeni bir çağın temel ideolojisine dönüşmüştür. Gülşen’e göre insanoğlunun “*neyi kaybettik, aslında biz neyiz?*” sorularını sorma yeteneğini kaybettiği bir anda beliren bu çıkış hakikatini kaybedildiği düşüncesinin de kaybedildiği bir dönemi işaret etmektedir. Bu anlamda sinemanın ortaya çıkışı, bir gereksinim olarak teknik bir ilerlemeden ziyade, manevi bir gerilemeye karşı bir ucu teknik donanımını da üreten modern teknolojiye, diğer ucuya bu teknolojinin yan etkilerinin de dâhil olduğu modernitenin kaybettiği şeyleri hatırlamaya yardımcı olacak manevi bir hafızaya yönelmektedir. Gülşen sinemanın bu durumunu açıklarken insanın yaratılışına dair Kur’an’da Tin suresinde ifade bulan yaratılmışların en yücresi bir varlığın en aşağıya indirilmesi durumuna işaret eder. Bu anlamda sinema insanın değerine dair iki zıt kutba benzer şekilde iki kutup barındırmaktadır. Sinema teknolojiyle olan münasebeti sebebiyle iki parçalı bir yapıda kullanıma girmiştir. Bir ucu tüketim toplumunun bütün zaafına işaret ederken daha yüksek seviyeye işaret eden diğer kısmı düşünce üretiminin ana merkezi haline gelebilecek bir potansiyeli barındırmaktadır (Gülşen, 2020a, s. 20-29). Bu potansiyelin ortaya çıkması yazara göre farkındalık ve bu yönde tutkulu bir çabayla sağlanabilecektir. Kaplan, Gülşen’in “*Sinemanın Hakikati*” adlı çalışmasına yazdığı giriş bölümünde tarihin önemli dönüm noktalarında medeniyetlerin yaşadıkları krizlerin bir sanat formunu da içerecek şekilde belirginleştiğini ifade etmiş, sinemanın ontolojik yapısını değerlendirerek sinemayı postmodern çağın “*zeitgeist*”i olarak yorumlamıştır. Bu bakış açısıyla sinema çağın bütün düşük seviyeli sayılan insan etkinliklerini içerebileceği gibi insanı gerçekliğin bütün görünümüne de ulaştırabilecek bir fenomendir (Gülşen, 2020b, s. 28). Sinemanın insan düşüncesiyle karşılaştırıldığı çeşitli durumlar bu noktada işleyiş yöntemi olarak anılabilir. Sinema insanın akılcı düşünüp mantıksal çıkarımlar yaptığı modele, sezgiyle harmanlanmış şiirsel düşüncesine, rüya görmesine ve son olarak bilinçaltı-dışı- ötesine benzetilerek açıklanmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak bütün bunların toplamından oluşan ancak tamamen farklı bir deneyim ve düşünme biçimi olduğu kanaatine varılmıştır; çünkü insan rüyalarını seyretmediği bizzat deneyimlediği gibi bilinçli ya da bilinçaltı düşünme süreçlerini de birbirinden kesin olarak ayıramamaktadır. İnsanın akılcı, şiirsel, sezgisel bütün düşünme biçimleri bir sıra düzeni içinde art arda değil çoğu zaman hangisinin daha baskın olduğunun anlaşamadığı aynı anda, iç içe çalışır durumdadır (Frampton, 2013, s. 32-38, 283). Bütün bu iç içe geçiş hali sinemada, zaman zaman ticari hesaplamaların etkisindeki rasyonel bakış diğerlerinden rahatsızlık verici düzeyde baskın hissedilse bile kendini mutlaka göstermektedir. Sinemanın doğası ayrılmaz bir biçimde bu durumu içermektedir. Filmlerin doğalarında barındırdıkları bu potansiyelle felsefe yapılabilecek bir zemin olarak nasıl değerlendirileceği konusunda varılan temel varsayımlar da şöyle özetlenebilir.

Bu konuda filmin felsefe yapma yeteneğine dair kaba sav ve yalın sav olmak üzere iki perspektif bulunmaktadır. Kaba savda eğer filmlerle felsefe yapılacaksa bu hiçbir iletişim formuna indirgenemez bir yapıda ve özgün olmalıdır görüşü hâkimdir. Bu bakış filmlerin geneli düşünüldüğünde fazla ağır bir istek ve imkânsız bir sınırlama çabası olarak değerlendirilmektedir. Daha itidalli bir tavır olarak yalın sava göreyse bir film sahip olduğu teknik çeşitlilik sayesinde duygusal ve manevi katılım seviyesi yönünden edebi kurmacanın imkânlarını aşabilmektedir. Film aynı zamanda bazı felsefi görüş ve perspektifleri de herhangi bir yazılı biçimden çok daha veciz olarak ifade etme imkânı vermektedir. Film ve felsefe ilişkisi hakkında yalın sava göre filmin bir diğer ilgi çekici tarafı da roman, hikâye vd. anlatı sanatı biçimlerine benzer şekilde yaratıcısının niyetinden çok daha fazlasını gösterme ve düşünme yolu açmasıdır. Daha açık bir ifadeyle herhangi bir felsefi görüş, filmin yönetmeninin ya da senaryo yazarının farkında olmadıkları durumda da

bir filme gömülü olabilmektedir (Cox & Levine, 2018, s. 23, 30, 32). Gerek sanatçıların bilinçli olarak filme işlemesi gerek bilinçsiz sızmalar şeklinde filmlerle düşünmenin yolunun açılması filmleri bazı felsefi kavramları tartışmada öne çıkarabilmektedir. Filmlerin felsefenin belli konularını tartışmada daha yetkin olduğu düşüncesi üzerinden hareket edildiğinde varlıkbilim (ontoloji) ve fenomenoloji, bu çalışmada seçilen örneklem film bağlamında dikkat çekicidir.

Varlıkbilim (ontoloji) var olan nedir, gerçek nedir gibi metafiziğin var olan şeylerin türleri ve doğalarına dair sorunlarla ilgilenen dalıdır. Gerçekliğin doğasına dair merak ve verilen cevaplar (Cox & Levine, 2018, s. 109) kendini dünyada buluveren insanlığın gündemini daima meşgul etmiştir. Öznelerin gerçekliğe dair yargıları veya yanılgıları konusunu işleyen geniş bir film literatürünü içeren bu düşünme çizgisi doğrultusunda öznenin algısı ve görüşü konusunda bir yöntem olarak fenomenoloji ortaya çıkmıştır. Batı düşünce tarihine Husserl'in kazandırmış olduğu yeni ve etkili bir araştırma biçimi olan fenomenoloji şeylerin görünüşleriyle ilgilenmektedir. Grekçe kendini gösteren, görünen, görünüş anlamına gelen "*phainomenon*" sözcüğünde temellenen yöntem 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkarak felsefe literatürüne dahil olsa da kavram aslında Batı düşüncesinin temel kavramlarından biridir. Greklerden Husserl'a kadar felsefe geleneğinde şeylerin doğal halini ifade etmek için kullanılan fenomen kelimesi Husserl'in dokunuşuyla bir yöntem ve doğal halin dışına çıkılmasını ifade eden bir anlayışa evrilmiştir (Uygur, 1998, s. 85). Genel olarak insanlara doğrudan görünen, algılanan ya da bilince görünen gözlemlenebilir şey, olay ya da olguları ifade eden fenomen, İlkçağ Yunan felsefesinde duyuşal görünüş anlamına gelmektedir. Akıl tarafından kavranan şeylerin gerçek nesnel kabul edildiği bu düşünce sisteminde duyuşal olarak zayıf tarafta bırakılan fenomen Kant'ın dokunuşuyla mümkün deneyimlerin dışında kalan numenlerin karşısına yerleştirilmiştir. Böylece fenomen, anlama yetisinin a priori (önsel) bir kategorisi olarak değerlendirilip öznenin bağımsız olmayan, özne tarafından kurulan nesneyi ifade eder hale gelmiştir (Cevizci, 1999, s. 341). Bu noktada Husserl'in dokunuşunu anlamak adına insan düşüncesinde hayal gücüne ayrılan yere dair bazı detayları vurgulamak gerekmektedir.

Greklerin erken dönemi itibarıyla insan kişiliği; logos, söz söyleme, konuşma dili kullanma, söylem geliştirme ve aynı zamanda mantık yürütme kapasitesi bahsedilmiş canlı bir varlık olarak tanımlanmıştır. Ancak Grekçe ibare Latinceye tercüme edilirken anlam bütünlüğü ve derinliği aşındırılmış, elde rasyonel hayvan şeklinde bir aktarım kalmıştır. İnsanoğlu akli güçleri nedeniyle harikulade bir varlıktır; ama insanın kabiliyetleri ve dehası yalnızca akli melekeleriyle sınırlı değildir. İnsan varoluşu hem mantığa-akla hem de muhayyile temelli hayal gücüne dayalı düşünce tarafından karakterize edilmektedir. İnsanın sağduyuya dayalı, rasyonel ve muhayyileye dayalı olmak üzere temel olarak üç düşünme biçimi ayırt edilebilmektedir. Greklerden itibaren başlatılan ve rasyonel düşünmeyi de içeren ikinci aşamanın öncesinde sağduyuya dayalı, tecrübelerden oluşan ve ancak belli bir derinlik sağlayabilen düşünme biçimi geçerlidir. Temel deneyimler ve tecrübeler ekseninde insanın varoluşuna içkin olan sağduyuya dayalı düşünme devamında bir ucu pozitivistlik varan, sezgi dâhil çeşitli biçimleri sınıflandırılabilen akıl yürütme biçimlerine evrilmiş, mantık temelli rasyonel düşünme bütün hepsinin merkezi haline gelmiştir. Bunlar arasında muhayyileye dayalı düşünme ise özellikle ortaçağdan geçilirken geliştirilen eğitim sistemi sebebiyle retorik içerisinde konumlandırılarak manipülasyon biçimi olarak küçümsenmiştir (Murray, 2008, s. 15-30). Muhayyileye dayalı düşünmenin merkezi konumundaki hayal sözcüğü bugün şiirsel kurgu başta olmak üzere kurgu icat etme gücü anlamına gelmeye başlasa da sözcük asıl olarak dışsal bir formu içsel bir anlamın imgesi veya sembolü olarak kavrama gücüne işaret etmektedir. Bu bakış açısının bir düşünce hareketi olarak kırıntıları sanat, özellikle şiir alanında Avrupa'da romantik hareketin gelişmesinde kendini göstermiştir. Bu hareket insanın yaratıcı hayalinden faydalanmayı sadece sanat eserlerinin yaratılmasında değil bizzat tabiatın kendisi üzerine düşünülmesinde kullanmaya başlamıştır. Hayal gücünün kullanılması suretiyle doğa imge olarak tecrübe edilmeye başlandığı gibi bu yöntem pozitivist bilim adamlarının hipotezlerini tasarlayıp kurarken faydalandıkları da bir enstrümandır (Barfield, 2018, s. 30-32). Fenomenolojik yöntemde Husserl muhayyileye hakiki bir saygı göstererek merkezi bir yer vermiştir. Askıya alma, fenomenolojik indirgeme, imajinatif varyasyonlar vb. yöntemin pek çok enstrümanında muhayyilenin merkezi önemi hissedilmektedir (Murray, 2008, s. 42). Bilincin yönelerek nesneyi kurma süreci hayal gücü zemininde işleyen bir yapıdadır.

Husserl'a göre bilinç, her zaman bir şeyin/nesnenin bilinci olarak bir yöneliştir. Fenomenolojik yöntemin en önemli getirisi kendi algı edimiyle verili şeyi görüp kavrayan bilincin, kendini açık gösteren

varlığı tasvir etmesidir. İnsana verilen özler, dış dünyadan ya da kendi iç varlığından gelebilmektedir. Nereden gelmiş olursa olsun fenomenoloji yöntemi iki temel özelliğiyle tasvir işine girişmektedir. İlk özellik yargı vermekten kaçınma, yargıyı askıya almaktır (epokhe). Var olanların, var olup olmadığı sorununun “paranteze alınması” anlamına gelen bu hamle yapıldığı zaman “tam bir hiçlik” değil “yepyeni bir varoluş alanı” ortaya çıkmaktadır. Bu alana da fenomenolojik yöntemin ikinci özelliğini oluşturan yeni bir deneyim şekli “transandantal deneyimle” ulaşabilmektedir (Hilav, 1993, s. 137). Platon’un ifadesiyle ruhun bir hatırlatmayla daha önce bildiği şeyleri anımsayıp bilebileceği ifadesi burada verili nesnelere farklı veçhelerini hatırlayıp kurarken işlerlik kazanmakta, öznel deneyim bunun başat ögesi haline gelmektedir. Hayal gücünün bu aktif yapısı ontolojik bir zeminde sinema ve hayal âlemi bağlamında farklı bir isim tarafından daha radikal bir şekilde ifade edilmektedir.

*Sinemanın Hakikat?*’nde filmin düşünce üretiminde üstlendiği fonksiyonu açıklarken Gülşen’in İbn Arabî’ye dayandırdığı görüşlere göre suretlerin hayal vasıtasıyla vücuda getirildiği, hayalin suret ve hakikat arasındaki ilişkilerde temel teşkil ettiği bir süreç işlemektedir. Arabî’den aktarılan ifadelerle “*Suretler hem duyu gözüyle hem de hayal gözüyle algılanır. Her iki algı biçimi de görme duyusuna bağlıdır. Çünkü göz hem hayal hem de duyu gözüyle görmeyi sağlar. İnsan, hakikate ancak suretlerle şekil verebilir ve ulaşabilir. İnsan varlığının suretler vasıtasıyla hakikate ulaşmasını sağlayan üç âlem, ruhani âlem, cismanî âlem ve hayali âlem’den ibarettir. Hayali âlemde hem ruhani hem de cismanî âlemin özellikleri mevcuttur; ama hayali âlem, diğer iki âlemle de kesinlikle özdeş değildir... Ruhani bir şey, cismanî bir şeyle ancak hayali olan vasıtasıyla ilişki ve irtibat kurabilir. Yani hayali olan olmaksızın, ruhani olan tecessüm edemez; cismanî olan ise bir cana, bir canlılığa, bir hayata kavuşamaz*” (Gülşen, 2020b, s. 29, 30). Bu düşüncenin de eklenmesiyle hayal âlemi varlık alanının temel varoluşuna dönüşmekte sinema ise bu hayal âleminin aktif bir üreticisi olarak önem kazanmakta, felsefe yapabilmenin temel zeminine dönüşmektedir. Buradan sinemayı varlıkların varoluşlarının askıya alındığı bir hayal âlemi olarak düşünerek tekrar fenomenolojik yöntemle dönülebilir.

Bir deneyim felsefesi olarak fenomenoloji özne nesne bölünmezliği merkezli düşünmektedir ve yaşanan dünyanın bu şekilde kavranması deneyimin rasyonellikten ayrılması anlamına gelmektedir. Bu yöntemle tıpkı bir küpün görünen yüzeylerinden görülmeyen kısımlarının düşünceye kurulması ve küpün kimliğinin düşünülmesi gibi bir süreç işlemekte, özne nesneyi kurarken aynı zamanda kendi benliğinin farklı boyutlarını keşfetmektedir (Frampton, 2013, s. 70). Deneyimin kendine özgü haliyle betimlenme çabası olarak fenomenolojinin kurulmasında Descartes’ın ve özellikle Kant’ın herhangi bir şeyin bilinmesinde özneyi var kabul edip bilinci zincirlerinden kurtarmaları ilk önemli dönüm noktasıdır. Varlığı merkez kabul edilip her an şeylerin etrafında düşler kuran özne içinde bulunduğu dünyayla uyumsuzluk göstermeyecek kişiler ve nesnelere hayal etmektedir. Gerçek dünyayla karışmayan, hayal âleminin tiyatrosunda var olan bu kişiler ve nesnelere dış dünyanın ortak duyum alanı ve bilimsel dogmatizmiyle karşılaştırılması sonucu insanın bilince dünyada varlığı anlaşılma, bu sayede dünyanın kuruluşuna adanmış bir özne ortaya çıkmaktadır. İnsan bu anlamda bütünüyle dünyaya ilinti olduğundan bu dünyanın farkına varmasının tek yolu bu hareketi askıya alarak dünyayla ortaklığını bozup onu saf dışı bırakmasıdır. Bu hamle ortak duyunun ve doğal tutumun kesinliklerinden vazgeçildiği için değil aksine bu tutum ve duyuların temel varsayım olarak görülüp gözden kaçmaması ve canlı tutulması için yapılmakta, bu anlamda felsefe alanı canlılığa kavuşturulmaktadır. Yeniden canlandırma için yapılan bu indirgemeyi Husserl’in öğrencisi olan Eugen Fink dünya karşısında “şaşırtma” olarak tanımlayarak çok iyi açıklamıştır. Dünya böyle şaşkın bir bilincin önünde, kendini mutlak bir berraklıkla açmakta ve boydan boya canlanarak filozoflara yeni başlangıçlar için imkân vermektedir (Şan, 2015, s. 202, 205, 209). Bilme konusunda başlangıç sunan Descartesçi şüphe yönteminde de farklı nesnelere “kurulduğu” görülmekte, içkin verilmişliklerin kendilerini görünüşler gibi ortaya koyarak adeta özne için nesnelere yarattığı fark edilmektedir. Burada şüphe aracılığıyla kavuşulan bilme sürecinde bilincin içinde bulunan verilmişliklerin bilinç tarafından görüldükleri bir işleyiş gerçekleşmektedir, yani bilinç gören bir şeydir. “... bunlar mucize değil midir? Bu nesne-kurulması nerede başlar, nerede biter? Burada gerçek sınırlar var mıdır? Her tasarımılamada ve yargılamada, bir anlamda, bir verilmişlik gerçekleşmez mi; şu veya bu şekilde görülen, tasarımılanan, düşünülen her bilgi nesnesi, bir verilmişlik ve bir apaçık verilmişlik değil midir?” (Husserl, 2003, s. 33, 93-95). Nesnelere düşünülerek dış dünyanın yeniden kurulabilmesi imkânı buradaki mucizesinin fark edilmesiyle ilgilidir. Varlıkların askıya alınarak hayal âleminde yeniden inşasına çalışılması film tekniğinin adı konulmasa bile ayrılmaz bir parçasıdır. Seçilen



filme görme engelli bir öğretmenin kendisi gibi görme engelli öğrencilerine kendi dünyalarını iç görüleriyle inşa etme yönünde verdiği eğitimler yukarıda anılan fikirlerin somutlaşmış bir örneği olarak ele alınmakta ve çözümlenmektedir.

#### 4. Imagine (Hayallerin Ötesinde, 2012) Film-Dünyasının Çözümlemesi

*Imagine* (Hayallerin Ötesinde) 2012 yapımı Andrzej Jakimowski'nin yönettiği Fransa, Polonya, Portekiz, İngiltere ortak yapımı bir filmidir. Film sanat filmi kodlarıyla çalışan, sakin, düşünce üretimi açısından imkânlar veren bir yapıya sahiptir. Görme engelli bir adamın kendisi gibi görme engelli öğrencilere öğretmenlik yaptığı, bu süreçte varlık felsefine dair detaylarla fenomenoloji çerçevesinde düşünme imkânı veren bir hikâye anlatılmaktadır.

Bir köpek havlamasının ve ayak seslerinin duyulduğu ses şeridinin ardından bulanık bir görüş açısından ağır ağır aydınlanan bir kadrarla film açılır. Daha ilk andan itibaren filmin genel atmosferine dair bilgiler böylece seyirciye iletilmektedir. Klasik ve modern sinemada (bazı *underground* filmler dışında) özellikle belgesel sinemada film-dünya, bakış ve ses olarak iki rakip düzey tarafından kutuplaştırılmaktadır. Bakış ve sesi sadece görüntü ve seda olarak değil görüntü ve ses şeritlerindeki her türlü düzenleme emeğinin birbirini tamamlayan ve birbiriyle rekabet eden iki düzeyi olarak düşünmek gerekir (Bonitzer, 1995, s. 39). Burada ses kuşağıyla başlayan yolculuk film evreninde asıl muhatap olacağımız sistemi inşa etmeye başlar. Işığın flu kadrarda art-imgelere benzeyen bir efektle açılması görmeye dair bir film düşünmeye muhatap olacağımızın işaretlerini vermektedir. Art-imege görme kusurları konusunda incelemelere konu olan, sinemanın da çalışma prensibinin temelini oluşturan görsel imgenin retinada uyaran ortadan kalktıktan sonra da devam etmesi durumudur. Görme bozukluklarıyla ilgili amprik çalışmalar yapılırken periferik görme, art-imege gibi konular araştırmalar için hareket noktası olmuş ve bu çalışmalar sinemaya evrilen bir dizi optik aygıtın icadını sağlamıştır (Crary, 2004, s. 29). Böyle bir zihin tarihini andırarak, romantik bakışın görmeyi taşıdığı bulanık alana benzer bulanık bir resimle açılış yapan filmde kadrar netleşmeye başladıkça bir duvar fark edilmeye başlar.

Gözün sıklıkla aynaya benzetildiği hatırlanırsa ışık asla bedene giremez ve gözün yüzeyinde yarı yolda durdurulur. Buradan sonrası algılayan öznenin işidir. Bundan sonra ne olmaktadır. Görme tecrübesini sağlamak için acaba insanın dışındaki dünyanın kopyaları mı yoksa içsel taklitleri mi üretilmektedir? Gözler kulaklardan daha kolay kapatılabilmektedir ve bir an için göz kapatıldığında göz açıkken orada olan ya da olmayan tam olarak nedir diye sorulursa cevabına yönelik kavramların hepsi *image*/imege kelimesi etrafında toplanmaktadır (Barfield, 2018, s. 104). Zihinsel imajların dünyadaki nesnelere temsil etme şekilleri bakımından resme benzedikleri konusunda Aristoteles, Descartes ve Locke aynı kanıyı paylaşmaktadır. Bu resimsel imajlar hayal gücünü harekete geçirir ve zihinde köken anlamı var olmayış olan *imaginary* (hayali) sözcüğünün işaret ettiği işleyiş başlar. Beyinsel taramalarda elde edilen bilimsel verilerde hayal kurma sürecinin beynin gerçek görüntüyü algılama biçimleriyle aynı bölgeleri çalıştırdığı gözlemlenmiştir (Frampton, 2013, s. 283, 284). Filmin adını somutlaştıran böyle bir açılışla hikâye başlamakta, orta yaşlı genç bir erkek olan Ian gözünde güneş gözlüğü, küçük adımlar attığı anormal yürüyüşüyle kapıya yaklaşmaktadır. Onunla ve ses çıkaran tekerlekli bavuluyla duvarın arkasına geçildiğinde buranın bir görme engelli okulu olduğu öğrenilir.

Kendisi de görme engelli olan Ian, Lizbon'da görme engelli insanların eğitim aldığı bu okulda eğitmen olarak göreve başlar. Yeni başladığı bu kurumda çoğunluğu çocuk ve gençlerden oluşan görme engellilere farklı ve kendine özgü tekniklerle eğitim vermeye çalışır. Baston kullanmadan hayatını idame ettirmeyi öğrenmiş olan Ian, öğrencilerine de bu yöntemi öğretmek hayatlarında yeni ufuklar açmak ister. Okulda kendisine kalması için tahsis edilen yerin yan odasında yetişkin görme engelli Eva kalmaktadır. Ian Eva'yı fark eder ve ona da kullandığı teknikleri öğretmek ister. Eva'nın pencerede beslediği serçeler vesilesiyle, kuşların ayak seslerini ve kanat seslerini taklit ederek Eva'yla yakınlık kurmaya çalışır. Küçük tellerle ve bir havluyla kanat ve pençe sesi yaparak Eva'nın dikkatini çeker. Yapılan ses taklitlerinin serçe kuşlarına benzeyişini seyretmenin hazzı seyirciyi filme biraz daha yaklaştırır. Bunun yanı sıra ses görüntüyle bağlarını koparıp gittiğinde ve ona dışardan musallat olduğunda, görüntüyü ve dolayısıyla görüntünün yansıttığı gerçeği avcunun içine almakta, böylece bakışın kolaycı eleştirisinin ötesine geçilebilmektedir (Bonitzer, 1995, s. 26,27). Karakterlerin kendileri film- dünyada ses kuşağı üzerine oluşturulan evrenlerini tecrübe

ederken Ian'ın bir havlu sesinden uçan kuşu canlandırması ya da elindeki küçük tellerle yem yiyen serçe taklidi yapması sesin boyutlandırılmada kullanılması anlamına gelmekle birlikte asıl önemli olan farklı bir görme adına bakışları zorlamasıdır. Burada askıya alma ve hayal etme konusunda Eva teşvik edildiği gibi daha çok görmesinde kusuru olmayan seyirci bu davetin muhatabıdır. Böylece ses kuşağı üzerinden bakışlar zorlanarak farklı bir görme süreci bir pencere gibi seyircinin önüne açılmaktadır.

Eva yeni gelen bu adamla önce hiç konuşmaz. Üstelik kuşları yemleme umuduyla pencereye çıktığında camın önüne bıraktığı yemlere kuşların gelmeyişi sebebiyle Ian'ın ses taklitleriyle yaptığı küçük oyunu anlar ve bu hiç hoşuna gitmez. Kuşların varlığına ve yokluğuna dair küçük bir sahnelemeyle ima edilmeye başlayan fenomenolojik yaklaşım filmin devam eden sahnelerinde daha da belirginleşecektir. Bu doğrultuda görmenin farklı boyutlarına dair detaylar devam eden sahnelerle anlatıya eklenmeye başlar. Ian daha küçük yaşta öğretilere bardaklara su doldururken parmaklarını kullanmadan, sesin etkisiyle nasıl suyu taşımadan başarılı olabilecekleri konusunda bir ders verir. Öğrencilerin denemelerini istediği birkaç testle onları bardaklara dokunmadan sürahidenden su doldurmaya teşvik eder ancak çoğu başarılı olamaz. Haptik'in görme duygusunu dokunma, işitme gibi duyuyla sınırlayarak yeni bir görme duygusu geliştirme anlamına geldiği hatırlanırsa Ian'ın dersi böyle bir görmenin parçası olarak yine dersteki öğrencilerle birlikte seyirciyi de eğitmektedir. Ian'ın ses konusundaki vurgularıyla birlikte bastonsuz olarak hareket edebildiğini söylemesi sınıftakiler arasında merak konusu olur. Okuldaki diğer öğrenciler öğretmenleri Ian'ın bastonsuz nasıl gezdiğini öğrenmek için ona kendilerince küçük tuzaklar hazırlarlar. Ian her defasında görüyormuşçasına bu tuzaklardan kurtulduğunda öğrencilerden biri, Sorrano, Ian'a gelerek kendilerine yalan söylediğini, gözlerinin gördüğünü düşündüklerini söyler. Söylediklerine inanmak için Ian'ın gözlerine dokunmak ister, Ian kabul eder. Hatta gözlerinin protez olduğunu söyleyip yuvalarından çıkarır ve Sorrano'nun eline bırakıp gider. İncelemesi bittiğinde odasına getirmesini rica eder. Protez gözleri ellerine almanın şaşkınlığıyla olduğu yerde kalan Sorrano'yu koridorda bırakan Ian aldığı alkolün etkisiyle sallanarak odasına doğru yürümeye başlar. Burada yuvasından çıkarılan gözle görmenin bulanık alana taşınması, haptik görmenin dokunmayı da aşan bir modeline doğru bir gelişmeyi işaret ederek romantik bakışa ve fenomenoloji yöntemine alan açar.

Ian'ın protez gözlerini çıkardığı görsel 1-2 ile devam eden sahnelerde gözlerinin yerindeki karanlık kuytu ve boşluk dehşetle karışık bir şaşkınlık halini film düşünmeye taşır. Goethe'nin puslu alan olarak ifade ettiği, camera obscura modelinin deliği kapatılarak kesintiye uğratıldığı görme modeli bu sahnelemeyle tekrar edilir.



**Görsel 1-2.** Ian protez gözlerini çıkarıyor.

Kaynak: *Imagine* Filmi, 2012

Descartes henüz ölmüş bir insanın gözünün (ya da yoksa bir öküzün ya da daha büyük bir hayvanın gözünün) çıkartılması ve kesilip çıkartılan gözün sıvıları ve zarları zarar görmeden yapılacak bir deney hayal eder. Bu deney sırasında yerinden çıkarılan göz *camera obscura*'nın deliğine mercekle olarak yerleştirilirse diğer taraftaki beyaz bir bez üstünde nesnelerin doğal perspektifi gösterir bir şekilde görüleceğini varsayar. Descartes'in şaşkınlıkla ve keyifle beklenen sonucu vereceğini umduğu bu deneydeki amaç *camera obscura* şeklinde görmenin değişmez bir şekilde insan algısının dışında bir kesinlikte gerçekleştiğini göstermektir (Crary, 2004, s. 61). Buna ek olarak ellerin görme konusunda gözden geride kalır bir yanı olmadığını düşünen Descartesçi bakışın bir sınaması bu sahneye tezahür eder. “*Görüşün Descartesçi modeli, dokunmadır. Descartes körler elleriyle görürler der... Şeylerden gözlerle ve gözlerden görüşe, şeylerden körün ellerine ve onun ellerinden*

*düşüncesine geçenden fazla bir şey geçmez. Görüş şeylerin büyük dünyaya ve küçük bir özel dünyaya ikili aidiyeti değil vücutta verilen işaretleri sıkı bir şekilde çözen bir düşüncedir. Benzerlik, algının sonucudur, kaynağı değil*“ (Merleau-Ponty, 2012, s. 46,48). Bu düşüncenin aşılması adına iki karakterin birbirine yaklaştırılması yönünde bir film düşünme işletilir. Son olarak protez gözün yerinden çıkarılarak diğer bir körün elleriyle temas etmesiyle görme yetisine dair anlam alanı genişletilir; çünkü film-düşünme dokunmayı ima eden haptik boyutun ötesine taşınmak ve genişletilmek istenir.

Bu noktadan sonra artık film-düşünme yeni bir dünya kurulması yönünde teşviklere başlar. Ertesi gün bahçede çocuklara ses yansısıyla mesafeleri ve nesnelere bulmayı öğreten Ian, okul müdürünün dikkatini çeker. Müdür, Ian'ın mesafe ölçer titreşimli bir sensör taşıdığı söyleyip aleti Ian'dan alır. Ian bunu her zaman kullanmadığını söylese de müdür ikna olmaz. Müdür, Ian'dan alet olmadan bahçede ses yansımalarıyla bastonsuz bir şekilde bir nesneyi, biraz uzakta duran bir motosikleti bulmasını ister. Ian motosikleti bularak kendini ispat eder ancak o sırada açılan ve gelirken fark etmesi mümkün olmayan bir depo kapağının köşesinden aşağıya düşer. Yüzünden yaralanan Ian bu olaydan sonra bastonsuz gezmemesi ve çocukları ön bahçede derse çıkarmaması için uyarılır. Yüzündeki yarayla birlikte umutsuzluğa düşen ifadesi resmedilen Ian'ın bu hali görmenin başka bir boyutunu film düşünmeye taşır. Han'a göre yaralanma görmenin hakikat anı olarak tanımlanmaktadır ve empatik anlamda başkasını görebilmek ancak yaralanmayla mümkün olabilmektedir (Han, 2021, s. 36). Ian da bu yaralanma sonrası Sorrano'nun cesaretiyle biraz teselli bulur. Ian'ın protez gözlerine dokunduktan sonra etkilenen ve ona inanmaya başlayan Sorrano daha sonrasında Ian'la şehirde gezmeye çıkar. Ian bir kafede otururken Sorrano'ya sahile yakın olduklarını söyleyip koku ve sesleri tasvir ederek sahili zihninde canlandırmasını ister. Sorrano dener; ama tam hissedemediğini söyleyip sahildeki gemiyi yakından hissetmek ister. Ian onu geminin yanına bir dahaki sefer dışarı çıktıklarında götüreceğine söz verir. Gemi imajı ve motifi romantizm içerisinde önemli bir semboldür. Safranski'ye göre romantizmi 1769'da Fransa'ya doğru bir deniz yolculuğuna çıkararak Herder başlatmıştır. Bu yolculukta dalgalı denizin ortasında coşan duygularıyla yeni diyarlar arayışında olan Herder, güvertedeki sınırlı malzemeyi hayal gücüne katarak Alman açılımında tipik olanı ortaya çıkarmıştır. Gemi motifi Odysseus ve Argonotlar efsanesiyle başlayan ve ortaçağın deliler gemisi hikâyeleri ve Uçan Hollandalı üzerinden Yeniçağ'a uzanan büyük yolculukların ve sürüklenişlerin motif geleneğini sürdürmektedir. Romantikler bu gemi motifi ve yolculuğunu varışı ve hedefi olmayan sonsuz bir yolculuk haline getirmiştir (Safranski, 2013, s. 9,16,226). Filmin anlatısı içerisinde bu gemi motifi başkarakter tarafından Atlantik okyanusunun kıyısında, hayal dünyasında tasvir edilmesi istenen bir detay olarak film düşünmenin merkezine yerleştirilmektedir. Geminin yanına gitmeyi sonraya bırakan ikili tekrar okula döndüğünde Sorrano dışarıda gezdiği anların hikayesini Eva'ya da anlatır. Eva bu andan itibaren dışarıyı düşünmeye başlar. İçine kapanık olan Eva başta tedirgin olsa da Ian'la konuşur ve birlikte şehirde dolaşmaya çıkarlar. Birlikte ayakkabı mağazasını gezerler, bir kafede oturup içki içerler. Ian şehirde bir liman olduğunu ve denizin kokusunu duyduğunu Eva'ya da söyleyerek şehri tasvir etmeye başlar, yakınlarda sörf yapan insanlardan bahseder. Gezerken mola verirler, Ian bir kiraz getirip Eva'ya vererek bir kiraz ağacının dibinde oturduklarını söyler. Şehri bütün atmosferiyle Eva'ya yaşatmaya çalışır. Eva Ian'ın tasvir ettiği şekliyle etrafını dinleyerek şehri tanımaya çalışır. Altında oturdukları kiraz ağacını, yakınlardaki sahili düşünür. Burada yapılan artık Eva'yla birlikte seyircinin de film düşünme içerisinde şehrin varlığını askıya alması ve kendi hayali doğrultusunda yeniden kurması davetidir.

Daha sonra başka bir gün Ian ve Sorrano, gizlice çıkıp Sorrano'nun isteği üzerine sahile giderler. Yalnızca sahilde bulunan iskele babalarına bağlı halatların görülebileceği ve hayal dünyasında bir geminin kurulabileceği bir kadrajlamayla geminin etrafında dolaşmaya başlarlar. Küçük taşları denize atarak ve gemiye çarptırmaya çalışarak seslerle ilerlemeye çalıştıkları bu macera sonunda polise yakalanırlar. Polis Atlantik'i aradığını söyleyen Ian'ın yalan söylediğini düşünür. Üstelik yanında götürdüğü Sorrano kaldırımında kot farkını hissedemediği için düşmüş ve kafasına dikiş atılmıştır. Bu olay sonrası hastaneden tekrar okula döndüklerinde Ian okuldan uzaklaştırılır ve ders vermesi yasaklanır. Kimseye haber vermeden gitmesi istenen Ian, üzüntü ve yenilmişlik hisleriyle kimseye vedalaşmadan eşyalarını toplarlar ve okulu terk eder. Eva kendisiyle vedalaşmadan giden Ian'ı bulabileceği umuduyla Sorrano'yu da alarak bastonla şehri gezmeye çıkar. Şehrin sokaklarında Ian'ı arayan Eva, Ian'la daha önce gittikleri her yeri tek tek kontrol eder. Gittiği her yerde farklı bir hayal kırıklığına uğrar; çünkü uğradığı bütün mekânlarda Ian'ın

söylediğinden başka bir şey olduğunu, en yakın sahilin saatlerce uzakta olduğunu öğrenir. Kiraz yediği yerde elleriyle kiraz ağacına dokunmaya çalışır; ancak Sorrano yan tarafta meyve satan adamla konuşarak gerçeği öğrenir. Yediği meyvenin kaynağının kiraz ağacı değil bir meyve satıcısı olduğunu öğrendiğinde iyice üzülür. Ian'ın anlattığı her şeyin hayal dünyasında farklı bir kurgulamadan ibaret olduğunu seyirciyle aynı anda öğrenir. Burada film düşünme karaktere yaptırılan empati sayesinde seyirciyi kandırılmışlık hissine ortak eder. Kandırıldığını düşünen Eva, Ian'la birlikte içki içtikleri kafeye gider. Sorrano elinde değneğiyle Ian'ın daha önce söylediği, karşı kaldırımda duran limanı ararken Eva kafede tanıştığı adama geçen yaz yakındaki sahilde nasıl sörf yaptığı hikâyesini anlatmaya başlar. Gözünde güneş gözlüğü olduğu için adam Eva'nın görme engelli olduğunu bilmediğinden konuşma iki cinsin birbirine kur yaptığı bir tonda ilerler. Eva o an uydurduğu bilgilerle nasıl sörf yapılacağına dair detaylı bilgiler vererek ustalığını sergiler. Bu sırada Ian sessizce yan sandalyede oturmakta ve gülümseyerek onları dinlemektedir; çünkü yakınlarda sahil olduğunu ve sörf yapıldığını Eva'ya Ian öğretmiştir. Eva hayal kırıklığına uğrasa da Ian'ın teşvik ettiği kendi hayal dünyasını inşa etme işine artık kendi isteğiyle başlamıştır. Onlar konuşurken ve Sorrano karşı kaldırımdaki binanın duvarını eliyle yoklayıp sahilin olmadığını anlarken aynı anda yalnızca seyircinin görebildiği açıdan dev bir gemi binaların arkasından görünmeye başlar.

Orada oturan hiç kimse gemiyi fark etmeden görsel 3'teki şekilde gemi aynı gerçeklik düzlemi içerisinde sessizce uzaklaşır.



**Görsel 3.** Hayali gemi şehirden geçiyor.

Kaynak *Imagine* Filmi, 2012

Gemi uzaklaşırken Ian oturduğu yerden kalkıp kadrardan çıkar. Şehrin ortasında ilerleyen bir tramvayda, Ian'ın bakışından kafede oturan Eva'nın uzaklaşan görüntüsüyle film biter. Şehrin gerçekliği içerisinde farklı bir varlık düzlemi düşünerek varlıkların var olup olmadığının askıya alındığı ve bu yöntemin görme engelli bir karakterin öznel deneyimlerinden yola çıkılarak tecrübe edildiği bir film düşünme süreci böylece tamamlanmaktadır. Ian'ın öğrencilerine farklı bir görme biçimi öğretmeye dair dersleri sonrası bir liman ve gemi hayal etmeye dair teşviği filmi deneyimleyen herkese yapılan bir tekliftir. Finale gelindiğinde izleyici hayal âleminde yolculuğa çıkacağı dev gemiyi kurup canlandırabilir hale gelmiş, bu sayede romantik bakışla fenomenolojik düşünmeyi film-düşünme pratiği içerisinde deneyimlemiştir. Bu deneyim sayesinde bakış ve görüş esnetilerek farklı ufuklara açılmanın imkânları düşüncede belirginleştirilmiştir. Bütün bu süreç aynı zamanda sinemanın felsefenin bazı kavramlarını ele alırken sahip olduğu gücü de göstermektedir.

## 5. Sonuç

Bu çalışmada görme engelli bir öğretmenin hayal gücünü kullanarak kendi dünyasını inşa etme konusunda öğrencilerini teşvik ettiği bir film düşünme pratiği analiz edilmiş ve tartışılmıştır. Görmenin düşünme ve sinemanın icadına evrilen süreçte yaşadığı kırılmalara dair kavramsal çerçeve oluşturularak sinema ve felsefe bağlamında bir analizin dengesi kurulmaya çalışılmıştır. Sinema ve felsefe ilişkisinde iki alandan birinin ihmal edildiği ya da birinin bastırıldığı eleştirileri merkeze alınarak üzerinde titizlikle durmak gerekmektedir. Filmlerin birer veri kaynağı olarak değerlendirilmesi ve çeşitli incelemelere konu yapılması sinemanın araçsallaştırılması tehlikesini gündeme getirmektedir. Bütün bu tartışmalarla birlikte

sinemanın felsefe yapılan bir medya-sanat ürünü olarak değerlendirilmesi görece yüksek bir seviyeye işaret etmektedir. Sinema çeşitli teknik icatların birleşimiyle doğduktan sonra çeşitli düşünme biçimleriyle analogiler kurularak felsefe bağlamında değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmelerin toplamı olarak insan düşüncesinin rasyonel, sezgisel, şüresel, hayal gücüne dayalı vd. tüm biçimleri sinemada içerilmekte ve sinema bütün bunların toplamı olarak farklı bir düşünme biçimi anlamına gelmektedir. Hatta bu ontolojik yapısı sayesinde çağın *zeitgeist*'i olarak değerlendirilmektedir. Bu bakış açısıyla sinema filmlerle düşünce üretmek ve bu düşüncelerin tekrar deneyimlenmesini sağlamak açısından felsefenin bazı kavramlarını tartışmaya açmakta daha güçlü enstrümanlara sahip durumdadır. Üstelik hayal âleminin bir benzerini üreten doğasıyla varoluşun temel zeminini temsil edebileceği bir potansiyeli de barındırmaktadır.

Bu fikirler doğrultusunda çalışmada sinemanın felsefe yapma gücü dahilinde, varlıkbilim zemininde fenomenolojik yöntemle romantik bakışın harmanlandığı bir filmin analizi yapılmıştır. Fenomenolojik yöntemin askıya alma ve transandantal deneyim tekniklerinin görme engelli bir öğretmenin hikâyesiyle tartışmaya açılıp deneyimlenebildiği bu çalışmada tespit edilmiştir. İnsanın görme duyusunun romantik bakışla taşındığı öznel durum nesnelere özlerine dair kişisel tecrübeler üzerine kurulu olan fenomenoloji çerçevesinde yorumlanmıştır. Romantik bakışın görmeyi tanımladığı puslu bulanık alan, bu tecrübenin hayal âlemiyle karıştığı alan olarak seçilen film özelinde incelenmiştir. Sonuç olarak sinemanın felsefenin bazı konu ve kavramlarını tartışmada daha veciz bir dile sahip olduğu seçilen film özelinde görülmüştür. Görme engelli bir öğretmenin öğrencilerine ve onlar aracılığıyla seyirciye yaşattığı film düşünme sürecinde, romantik bakışla hayal dünyasında kurulan bir gemi ve yeni ufuklara açılma hissi canlandırılmıştır.

## 6. Extended Abstract

When the idea of writing about cinema and philosophy arises, there are debates about which of the two fields is or will be prioritized over the other, but the films themselves are considered as an effective art-media form in the realization of the qualified thinking process. A conceptualization in the form of thinking with a movie-thinking a movie is the product of an effort to define the whole of this process centered on the experience of the audience. In this qualitative study, which is based on the assumption that cinema has strengths in interpreting some concepts and methods of philosophy, the cases where the phenomenological method intersects with the romantic view are analyzed through a film. The adventure of the romantic gaze, which coincides with the fragmentation of seeing, is discussed in the context of the subject-object relationship of phenomenology. The movie *Imagine* (2012), which includes imagination lessons given by a visually impaired teacher to visually impaired students, was chosen as the research object and sample of this study with the purposeful sampling technique. Based on the analysis and analysis, it is possible to evaluate that cinema, as a form that produces the likeness of the dream world, is strong as a ground for philosophizing in the relationship between cinema and philosophy. Moreover, on the ground of ontology, it is seen as a result of the study that techniques such as phenomenological method, suspension and transcendental experience can be embodied in film-thinking practice. Although there are various ways of thinking based on common sense, reason, intuition and imagination, the rational way of thinking based on reason became stronger and came forward, and this process is called enlightenment in its most general definition. The gaze, which is also the basis of cinema, identified with the camera obscura (dark room) and pointing to an objective vision independent of the subject, has also dominated as the observation technique of the enlightenment. Romanticism emerged as the first opposition to this central authority of the Enlightenment, and the structure of romanticism emphasizing individuality as opposed to objectivity followed a course of fragmentation and fragmentation of the gaze. Against the mind of the Enlightenment, which centered itself by cutting and measuring everything, the romantic view that first appeared in the poem, progressed on different grounds over time and established its own sphere of influence. In the same process, Goethe's and Schopenhauer's touches on vision, which are important in terms of subjective vision that prioritizes the individual, combined with the romantic movement and opened up a space to think about a different way of seeing the world. Another prominent dimension when focusing on the relationship between cinema and philosophy is the issue of taking cinema seriously. Over time, in studies in the context of cinema and philosophy, the way cinema works and the effect it creates have been interpreted by making analogies to the conscious thinking methods of

the human mind, dreaming or the working styles of the subconscious-unconscious-beyond. As one of the explanations tried to be made with different topics and branches of philosophy, cinema and phenomenology connections were made, and with the emphasis made, even the ideas of accepting films as humanoid beings in the subject-object relationship were developed. In this study, the fragmentation of the gaze and the possibilities it regains with cinema are analyzed in the context of film and phenomenology. Phenomenology, which is based on the phenomenon, one of the basic concepts of the history of Western thought, was developed by Husserl as a method in philosophy. Although the concept of phenomenon dates back to Ancient Greek philosophy, the phenomenological method points to an active subject who constructs and establishes the object in the subject-object relationship of knowing the essences of beings with Husserl's touch. In line with these ideas, an analysis of a film in which the phenomenological method is blended with the romantic point of view on the basis of ontology, within the power of cinema to philosophize, has been made. In this study, it has been determined that the suspension and transcendental experience techniques of the phenomenological method can be discussed and experienced with the story of a visually impaired teacher. The subjective situation in which the human sense of sight is carried with a romantic view has been interpreted within the framework of phenomenology, which is based on personal experiences about the essences of objects. The hazy blurred area, where the romantic gaze defines seeing, has been examined specifically for the movie chosen as the area where this experience is mixed with the dream world. As a result, it has been seen in the selected film that cinema has a more concise language in discussing some subjects and concepts of philosophy.

**Keywords:** Cinema, Philosophy, Ontology, Phenomenology, Romanticism, Imagine.

#### **Araştırmacıların Katkı Oran Beyanı/ Contribution of Authors**

Yazarların çalışmadaki katkı oranları Burak MEDİN %60/ Bünyamin DURANOĞLU %40 şeklindedir.  
The authors' contribution rates in the study are Burak MEDİN %60/ Bünyamin DURANOĞLU %40 form.

#### **Çıkar Çatışması Beyanı / Conflict of Interest**

Çalışmada herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.  
There is no conflict of interest with any institution or person in the study.

#### **İntihal Politikası Beyanı / Plagiarism Policy**

Bu makale İntihal programlarında taranmış ve İntihal tespit edilmemiştir.  
This article was scanned in Plagiarism programs and Plagiarism was not detected.

#### **Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı / Scientific Research and Publication Ethics Statement**

Bu çalışmada Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi kapsamında belirtilen kurallara uyulmuştur.  
In this study, the rules specified within the scope of the Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive were followed.

**Kaynakça**

- Andrew, J. D. (2010). *Büyük sinema kuramları*. (Z. Atam, Çev.) Doruk Yayınları.
- Arnheim, R. (2007). *Görsel düşünme* (1 b.). (R. Ögdül, Çev.) Metis Yayınları.
- Barfield, O. (2018). *Anlamın yeniden keşfi* (1 b.). (T. Uluç, Çev.) Ketebe Yayınları.
- Baudelaire, C. (2013). *Modern hayatın ressamı* (7 b.). (A. Berktay, Çev.) İletişim Yayınları.
- Berlin, I. (2004). *Romantikliğin kökleri* (1 b.). (M. Tunçay, Çev.) Yapı Kredi Yayınları.
- Bingel, Z. K. (2009). *'Haptik'in tasarımı' tasarım aşamalarında haptik etmenler* (Yayımlanmış doktora tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Bonitzer, P. (1995). *Bakış ve ses* (1 b.). (İ. Yaşar, Çev.) Yapı Kredi Yayınları.
- Bonitzer, P. (2011). *Kör alan ve dekadrajlar* (2 b.). (İ. Yavaş, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma felsefe sözlüğü* (3 b.). Paradigma Yayınları.
- Cox, D., & Levine, M. (2018). *Filmle düşünmek felsefe yapmak ve film izlemek* (1 b.). (O. Orhangazi, Çev.) Ankara: Ütopya Yayıncılık.
- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin teknikleri, on dokuzuncu yüzyılda görme ve modernite* (1 b.). (E. Daldeniz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Erdoğan, Ç. (2013, Güz). Retinal sinemadan duyuşal sinemaya doğru. *İletişim Çalışmaları Dergisi*(4), s. 65-82.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi sinemayı yepyeni bir tarzda anlamak için manifesto* (1 b.). (C. Soydemir, Çev.) Metis Yayınları.
- Gülşen, E. (2020a). *Sinemanın kökleri* (2 b.). H Yayınları.
- Gülşen, E. (2020b). *Sinemanın bakikati* (3 b.). H Yayınları.
- Han, B.-C. (2021). *Güzelî kurtarmak* (4 b.). (K. Filiz, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Hilav, S. (1993). *100 soruda felsefe el kitabı* (6 b.). Gerçek Yayınevi.
- Husserl, E. (2003). *Fenomenoloji üzerine beş ders* (2 b.). (H. Tepe, Çev.) Bilim ve Sanat Yayınları.
- Jakimowski, A. (Yöneten). (2012). *Imagine (Hayallerin ötesinde)* [Sinema Filmi]. M3 Film.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Göz ve tin*. (A. Soysal, Çev.) Metis Yayınları.
- Murray, E. L. (2008). *Muhayyileye dayalı düşünmek* (1 b.). (Y. Kaplan, Çev.) Açılım Kitap.
- Öztürk, S. (2016). *Sinefilozofi* (1 b.). Heretik Yayınları.
- Safranski, R. (2013). *Romantik- Bir Alman sorunsalı*. Kabalcı Yayıncılık.
- Sanders, B. (1999). *Öküzün a'sı elektronik çağda yazılı kültürün çöküşü ve şiddetin yükselişi* (1 b.). (Ş. Tahir, Çev.) Ayrıntı Yayınları.
- Şan, E. (2015). *Merleau-Ponty- algının fenomenolojisi, göz ve tin, görünür ve görünmez* (1 b.). Say Yayınları.
- Uygur, N. (1998). *Edmund Husserl'de başkasının beni sorunu*. Yapı Kredi Yayınları.