

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAĞDAŞ TÜRK SİNEMASINA FİLMÖZOFİK
BAKİŞ

DENİZ OĞUZCAN

2501180715

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. GİZEM PARLAYANDEMİR

İSTANBUL – 2020

ÖZ

ÇAĞDAŞ TÜRK SİNEMASINA FİLMOZOFİK BAKIŞ

DENİZ OĞUZCAN

Sinema, başlangıcından itibaren düşüncelerin imajlara dönüştüğü bir sanat dalı olmuştur. Sinemanın düşüncelerden aldığı güçle yarattığı imajlar göz önüne alındığında imgelerden ayrı tutulması söz konusu değildir. Sinema ile felsefenin aynı düzlemde olduğu kabul edildiğinde aralarındaki ortak noktalardan birinin imgeler olduğu da görülecektir. Bu nedenle sinema bir sanat olarak daima filozofların ilgisini çeken bir alan olmuştur. Filozoflar haricinde sinema, kuramcı yönetmenler tarafından da ele alınarak sinemanın ne olduğu ve ne olabileceği üzerine fikirler ortaya atılmıştır. Sinema felsefesi alanı da bu şekilde doğmuştur. Sinema felsefesinde kendine önemli bir edinen “filmler düşünür felsefesi” özellikle Daniel Frampton’un filmozofi kuramıyla yeni bir sayfa açmıştır. Frampton, filmlerin tıpkı felsefi metinler gibi felsefe yapabildiğini, bunu sinemaya özgü öğeler ile gerçekleştirdiğini iddia etmektedir. Düşünen filmler insan zihninden farklı olan film zihine sahiptir. Film zihin, film düşünme yoluyla film dünyayı yaratır ve bu dünya gerçek dünyadan farklı bir dünyadır. Filmozofi filmi bir düşünme biçimi olarak ele alırken film biçimine dair yeni bir kuram geliştirir. Bu çalışmada öncelikle sinema felsefesi alanında ilk düşünceler açıklanmış, filmler düşünür felsefesi incelenmiş ve Frampton’un filmozofi kuramının temelleri olan film zihin, film düşünme ve film dünya kavramları detaylı olarak irdelenmiştir. Son bölümde ise Bağımsız Türk Sineması ele alınarak bağımsız sinemanın ne olduğu, bağımsız sinemanın nasıl ortaya çıktığı, bağımsız sinema öncesi Yeşilçam sineması, bağımsız sinema ve onu bağımsız yapan özellikleri ile klasik anlatı sinemasından farkları açıklanmıştır. Ardından Bağımsız Türk Sineması’ndan amaçlı örneklem ile seçilen filmler Frampton’un filmozofik analizi ile incelenmiştir. Bağımsız Türk Sineması’nda film düşünme eylemini gerçekleştiren filmlerin hangi sinematik bileşenlerle ve nasıl felsefe yaptıkları tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Sineması, Bağımsız Türk Sineması, Filmozofi, Film-zihin, Daniel Frampton

ABSTRACT

FILMOSOPHIC OVERVIEW OF CONTEMPORARY TURKISH CINEMA

DENİZ OĞUZCAN

Cinema has always been a branch of art in which thoughts are transformed into images. Considering the images that cinema creates with the power it takes from thoughts, it is out of question to be separated from images. When it is accepted that cinema and philosophy are on the same plane, it will be seen that one of the common points between them is images. For this reason, cinema, which is an art, has always been an area of interest for philosophers. Apart from philosophers, cinema was also handled by theoretical directors and ideas were put forward on what cinema is and what it could be. The field of cinema philosophy was born in this way. The philosophy of "films thinking", which has gained an important place in the philosophy of cinema, has opened a new page especially with Daniel Frampton's filmosophy theory. Frampton claims that films can philosophize just like philosophical texts, and that they do this with cinematic elements. Thinking movies have a film-mind that is different from the human mind. The film-mind creates the movie-world through film-thinking, and this world is a different world from the real world. Filmosophy develops a new theory of film form by treating film as a way of thinking. In this study, first thoughts in the field of cinema philosophy were explained; The philosophy of "films thinking" has been studied and the concepts of film-mind, film-thinking and film-world, which are the foundations of Frampton's theory of filmosophy, have been examined in detail. In the last section, Independent Turkish Cinema is handled and explained what independent cinema is, how independent cinema emerged, Yeşilçam cinema before independent cinema, independent cinema and its differences from classical narrative cinema with its independent features. Then, the films selected from the Independent Turkish Cinema with a purposeful sampling were analyzed with Frampton's filmosophical analysis. It has been tried to determine with which cinematic components and how the films that carry out the act of thinking about movies in the Independent Turkish Cinema make philosophy.

Keywords: Contemporary Turkish cinema, Independent Turkish Cinema, Filmosophy, Film-mind, Daniel Frampton

ÖNSÖZ

Sinema felsefesi alanı lisanstan beri ilgili olduğum bir konu olarak öne çıkmaktaydı. Daniel Frampton'un *filmozofi* kuramını öğrendiğimde bu tezin de temelleri belirlenmiş oldu. Bu çalışma filmlerin imajlarla düşünebildiğini ve dolayısıyla felsefe yapabildiğini göstermek amacıyla var olmuştur. Sinema felsefesi alanı ilk düşüncelerden son düşüncelere kadar ele alınmaya çalışılmıştır. *Felsefe olarak film* düşüncesi göz önünde tutularak filmozofi kuramı Bağımsız Türk Sineması örnekleri üzerinden incelenmiştir. İncelenen filmler yoluyla bağımsız filmlerin sinematik öğeleri bütüncül bir biçimde kullanarak felsefe yapabildiği sonucuna varılmıştır.

Bana yol gösteren, gerektiğinde o yolu kendi açan, lisans hayatımdan itibaren danışmanım olan idolüm, sevgili hocam Doç. Dr. Gizem PARLAYANDEMİR'e, akademik olarak gelişmeme katkı sağlayan, üniversite içinde ve dışında her zaman beni destekleyen değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Mesut AYTEKİN'e ve tezime olan önemli katkıları için Dr. Öğr. Üyesi Janet BARIŞ'a içtenlikle teşekkürlerimi sunuyorum.

Derslerine katılmaktan zevk aldığım, ufkumun açılmasını sağlayan ve bana sinema ve iletişim alanlarında farklı perspektifler kazandıran Prof. Dr. Ergün YOLCU'ya, Prof. Dr. Nilüfer TİMİSİ NALÇAOĞLU'na, Prof. Dr. Hasan AKBULUT'a, Prof. Dr. Seçkin ÖZMEN'e, Prof. Dr. Ceyhan KANDEMİR'e, Doç. Dr. Özgü YOLCU'ya, Dr. Öğr. Üyesi Onur AKYOL'a, Dr. Öğr. Üyesi Özlem ARDA'ya, Dr. Öğr. Üyesi İlkay NİŞANCI'ya, Arş. Gör. Damla TOSYALIOĞLU'na ve İstanbul Üniversitesi'ndeki tüm hocalarıma çok teşekkür ederim.

Son olarak tüm dertlerime ortak olan, her düştüğümde ayağa kaldıran ve hayatımı güzelleştiren eşim Anıl Uğur OĞUZCAN'a, eğitim hayatım boyunca beni koşulsuz destekleyen anne ve babama, tez çalışmamda manevi desteğini sunan kardeşim Merve PİRİZOĞLU'na ve birlikte geçirebileceğimiz eğlenceli zamanları akademik çalışmalarına feda eden biricik kızım Hülya Arya OĞUZCAN'a sonsuz minnet ve teşekkürlerimle.

İstanbul, 2020

Deniz Oğuzcan

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
RESİMLER LİSTESİ	vii
TABLolar LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMA VE FELSEFE

1.1. Sinema Felsefesi Alanında İlk Düşünceler.....	10
1.1.1. Hugo Münsterberg.....	10
1.1.2. Rudolf Arnheim.....	12
1.1.3. Béla Balázs.....	16
1.1.4. Henri Bergson.....	20
1.1.5. Gilles Deleuze.....	25
1.1.5.1. Hareket İmge.....	27
1.1.5.2. Zaman İmge.....	32
1.1.5.3. Hayvan Oluş/ Kadın Oluş.....	34
1.1.6. Stanley Cavell.....	36

İKİNCİ BÖLÜM

FİLMLER DÜŞÜNÜR FELSEFESİ

2.1. Sinema Felsefesine Yeni Bir Bakış: Filmozofi.....	46
--	----

2.1.1. Film Dünya.....	48
2.1.2. Film Zihin.....	50
2.1.2.1. Film Zihninin Öznelliği Aşan Doğası.....	57
2.1.3. Film Düşünme.....	59
2.1.3.1. Seyirci ile Film-Düşünme İlişkisi.....	62

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BAĞIMSIZ TÜRK SİNEMASININ FİLMZOFİK İNCELENMESİ

3.1. Bağımsız Sinema Kavramı.....	66
3.2. Bağımsız Türk Sineması Öncesi.....	71
3.3. Bağımsız Türk Sineması.....	74
3.4. Bağımsız Türk Sinemasının Filmzofik Çözümlemesi.....	79
3.4.1. Kosmos (2010) Filminin Filmzofik Analizi.....	80
3.4.2. Bir Zamanlar Anadolu'da (2011) Filminin Filmzofik Analizi.....	87
3.4.3. İşe Yarar Bir Şey (2017) Filminin Filmzofik Analizi.....	96
3.4.4. Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok (2017) Filminin Filmzofik Analizi.....	104
3.4.5. Kız Kardeşler (2019) Filminin Filmzofik Analizi.....	110
SONUÇ.....	120
KAYNAKÇA.....	124

RESİMLER LİSTESİ

Resim 3.1: <i>Kosmos-</i> Kosmos ile Neptün'ün iletişim kurma biçimleri.....	86
Resim 3.2: <i>Bir Zamanlar Anadolu'da-</i> Filmin tekinsiz atmosferi.....	88
Resim 3.3: <i>İşe Yarar Bir Şey-</i> Yavuz'un evindeki karga.....	101
Resim 3.4: <i>Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok-</i> Salim karakterinin kırmızı renkli fantezisi.....	108
Resim 3.5: <i>Kız Kardeşler-</i> Köyün bulunduğu konum.....	111



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Seçilen filmlerin ödöl aldığı festivaller	7
Tablo 2: Deleuze'e göre sinemayı oluşturan imgeler	28
Tablo 3: Anlatımsal Bağımsız Sinemanın farkları	71



GİRİŞ

Sinema, düşünceleri görüntüye taşıyan ve düşüncelerin harekete geçmesini sağlayan bir sistemdir. Sinemanın doğuşu, teknolojik gelişmelere bağlı olarak bir yenilik olmasının yanı sıra düşünceleri bilinenden farklı bir yöntemle insanlığa sunma becerisidir. Bununla ilişkili olarak sinemanın kökeninin düşüncenin dönüşümünden doğduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Tarkovski sinemayı tanımlarken diğer sanatlar kadar benzersiz ve şiirsel anlamı olduğunu vurgulayarak sinemanın yaşamın ve dünyanın “henüz kavranamamış bir boyutunu”, başka sanatların dile getiremediği bir tarzını yansıtmak için doğduğunu söyler (Tarkovski, 2007: 67). Sinema, düşüncelerin gücünü görüntülere taşıyan bir aygıt olarak düşünüldüğünde imgelerden ayrı tutulması mümkün değildir. Sinema ve felsefenin ortak noktalarından biri imgeler barındırmasıdır. Bu sebeple sinema sanatı başlangıçtan itibaren filozofların ilgisini çeken bir sanat dalı olmuştur.

Felsefe, insanların bilgi olarak ortaya koyduğu tüm kavramları, düşünceleri ve durumları kendisine konu edinerek üzerine fikirler üretebilir. İnsanoğlu sinemayı keşfettikten ve sinemayı geliştirerek tüm insanların ulaşabileceği bir konuma getirdikten sonra felsefe de sinemanın sunduğu yenilikleri fark ederek tıpkı sosyoloji ve psikolojinin yaptığı gibi sinemayı kendisine konu olarak seçmiştir. Sinemanın ne olduğu üzerine tartışmalar ortaya konmuştur. Sinemanın ilk yıllarında bir sanat sayılıp sayılamayacağı üzerinde durulmuş; bir sanat olarak kabul edildikten sonra ise diğer sanat dallarından farklılıkları ve olanakları sadece filozoflar tarafından değil sinemanın ne olduğu ve ne olabileceği üzerine düşünen kuramcı-yönetmenler tarafından da ele alınarak fikirler ortaya atılmıştır. Böylece 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sinema felsefesi, felsefenin herkes tarafından kabul edilmiş bir disiplini durumuna getirilmiştir.

Sinemayla ilgili ilk tartışmalar, sinemanın bir sanat dalı olup olmadığı konusunda yaşanmıştır. Sinema felsefesi alanında önemli çalışmaları olan Noel Carroll’un da ifade ettiği gibi, sinema felsefesinin doğmasına sinemanın sanat dalı olup olmadığı tartışmaları sebep olmuştur. Ancak sinemanın sanat sayılıp

sayılamayacağına dair tartışmalar artık yapılmamaktadır. Felsefecilerin ve film kuramcılarının düşünceleriyle ortaya atılan teorilere göre en azından bazı filmlerin bir sanat eseri olduğuna ilişkin pek fazla karşıt fikir bulunmamaktadır (Carroll 2008: 7).

Günümüzde sinema felsefesi, sanat felsefesinin sağlam temellerle kurulmuş bir alt alanı olarak görülmektedir. Sinema felsefesi alanının son zamanlarda daha fazla ilgi görmesinin ve gelişmesinin birden fazla sebebi olduğu söylenebilir. Sinemanın kültürel rolünün, filozoflar tarafından tiyatro, dans ve resim gibi daha geleneksel olanlarla aynı şekilde bir sanat biçimi olarak kabul edilmesi en önemli sebeplerden biridir. Film felsefesini bir alan olarak kabul ederek sinemaya duyulan bu ilginin sonucu, film felsefesinin estetikte önemli bir araştırma alanı haline gelmesine yol açmıştır. Aristoteles'in Poetikası'yla başlayan süreçte filozoflar kültürlerin her önemli sanat biçiminin kendine has özelliklerini açıklamaya çalışmışlardır. Felsefe, insanın bilgi haline getirdiği her şeyi konu edinebilirken; insanlığın sinemayla tanıştıktan sonra ona felsefi açıdan bakmaya başlaması mümkün hale gelmiştir. Sinemanın doğuşundan sonra 20. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte film felsefesi, felsefenin kabul edilen bir alanı haline gelmiştir.

Önde gelen filozoflardan biri olan Gilles Deleuze, sinemanın özünü anlamının düşünörlere yeni bir felsefe olanağı sunacağını belirtir. Ancak bu olanağı, sinemayı felsefi düşüncelerle yorumladığımız için değil; sinemanın yaratım sürecinde kendi kendine felsefi söylemlerde bulunduğunu fark edebildiğimiz zaman sunacağını öne sürmektedir (Colebrook 2009: 45) Deleuze'e göre sinema bir sanat biçimi olarak fikirleri dönüştürerek felsefeye katkı sağlamaktadır. Film felsefesi üzerine çalışırken klasik felsefeyi de tekrar düşünme zorunluluğundan bahseder. Sinemanın kendi kendine felsefi kuramlarını açığa çıkaran ve bir pratik olarak üreten tamamen yeni bir imgeler ve göstergeler yaratımı olduğunu ifade eder (Deleuze 2001b: 280). Deleuze, sinemada önde gelen yaratıcı yönetmenleri önemli ressamlar ve müzisyenlere benzetir ve yarattıkları eserleri en iyi şekilde anlatacak olanların da yine kendileri olduğunu belirtir. Ancak bunu yaparken farklı bir şeye dönüşörlür. Onlar artık sadece yönetmen değil filozof veya kuramcılardır (Deleuze 2001b: 281).

Modern çağın insanı, teknolojik ve bilimsel gelişmeler, yeni iletişim teknolojileri, kapitalizm, hızlı kent hayatı, bireysel düşünme gibi etmenlerin çevrelediği bir dünyaya ancak bu faktörlerin şekillendirdiği bir görme biçimi ile bakmak durumundadır. Bu görme biçiminin yüzeysel ve sadece zevk amaçlı olduğu söylenebilir. Filmleri eğlence nesnesi olarak görmekten sıyrılarak onun düşünen ve düşündürmeye yönelten yapısına odaklanmak, insanlığı farklı ve yepyeni bir yolculuğa çıkaracaktır. Sinemanın düşünsel derinliğine dalan seyirci sinematik bir düşünce biçimi geliştirir.

Bu açıdan ele alındığında sinema, bireyin günlük yaşamındaki algılama becerisine kendi tarzında imgeler sunar. Filmlerle sunulan gerçeklik ile bireyin kavrayabildiği gerçeklik bağıntısında oluşan ilişki sinematik araçlarla görünür hale gelir. Sinemanın gösterdiği bu yeni dünya, bireyi bildiği gerçekleri tekrar düşünmeye zorlar. Sinemanın sunduğu düşünce, gücünü imgelerden alır. Aynı zamanda imgeyi bireyin görebildiği sınırlardan uzağa taşır. Görme duyusunun fark edemediklerini insan gözüne tekrar göstererek ona görmesi gerekenleri hatırlatır. Bu hatırlayışla birey gündelik hayatın içinde felsefi olarak daha fazla düşünceyle karşılaşır. Düşüncelerle yoğunlaşan insan zihni farklı bir görme biçimiyle imgeleri sinemanın gözüyle fark etmeye başlar. Bu algılama süreci bireyin sinemaya özgü dünyayı keşfetmesini mümkün kılar. İnsan zihni kelimelerle algıladığı düşünceleri sinemanın yardımıyla imgelerle algılamaya hazırlanır. Böylece birey gözleriyle algılamaya devam ederken kendinden ayrı olan bir dünyayı izler. Sinema bu dünyayı kendine özgü tekniklerle izleyiciye gösterir. Dolayısıyla sinema, bir sanat bir dalı olmanın yanı sıra görme alanı yaratması yoluyla felsefe ile aynı yolda ilerler.

Düşünceyle felsefenin bağları göz önüne alındığında filmlerin felsefesi fark edilebilir duruma gelecektir. Sinemanın ilk yıllarında Münsterberg, Arnheim, Balázs, Eisenstein, Bazin, Kracauer gibi film yönetmenlerinin ve film kuramcılarının çalışmaları felsefeden çok uzak değildir. Stanley Cavell ve Gilles Deleuze gibi düşünürlerin tartışmaları sinema felsefesi çalışmalarında, sinemanın düşünce olarak ele alınmasını sağlamıştır. Deleuze'un sinema üzerine geliştirdiği kuramının Bergson'dan temellendiğini söylemek mümkündür. Bu bakımdan Bergson'un felsefesinin birçok düşünüre referans noktası oluşturduğu söylenebilir. Düşünmenin

kavramsal yönüne işaret eden felsefe ile duyumsal/imgesel düşünme olarak nitelendirilen sinema yakın bir ilişki içindedir. Bu ilişki bağlamında filmleri bir düşünme biçimi olarak ele alan film felsefesi, sinema literatüründe her geçen gün gelişen ve genişleyen bir disiplin olarak görülmektedir.

Filmler felsefe yapabilir mi? sorusuna *filmozofi* kavramıyla açıklama getiren Daniel Frampton ise sinemanın kendi kurallarına sahip bir dünya olduğunu ifade eder (Frampton, 2013: 17). Frampton’a göre film-zihin insan zihninden farklıdır. Film-zihin filmin kendisidir ve film-dünyayı yaratır. Filmlerin gerçek dünyanın bir yansıması değil; yeni bir dünya olduğunu ve farklı bir uzamda bulunduğunu belirten Frampton film-dünyanın yaratıldığından bahseder. Filmozofi filmi bir “düşünme” olarak ele alırken film-varlığa ve film biçimine dair bir kuram geliştirir (Frampton, 2013: 20).

Bu çalışmanın birinci bölümünde sinema felsefesi alanında ilk düşünceler özetlenmiştir. Sinema felsefesini etkileyen önemli düşünürler olan Münsterberg, Arnheim, Balázs, Bergson, Deleuze ve Cavell’in düşünceleri ele alınmıştır. İkinci bölümde öncelikle “filmler düşünür” felsefesi üzerine film kuramcılarının düşünceleri ele alınarak açıklanmıştır. Sonrasında Frampton’un filmozofi felsefesi detaylı olarak irdelenmiş ve bu felsefenin öğeleri açıklanmaya çalışılmıştır. Son bölümde ise yeni ve çağdaş olarak isimlendirilen Bağımsız Türk Sineması ele alınarak bağımsız sinemanın ne olduğu, bağımsız sinemanın nasıl ortaya çıktığı, bağımsız sinema öncesi Yeşilçam sineması, bağımsız sinema ve onu bağımsız yapan özellikleri ile klasik anlatı sinemasından farkları açıklanmıştır. Frampton, özellikle çağdaş sinemanın filmozofi felsefesiyle ilişkisini vurgulamaktadır. Teknolojik gelişmelerin sinemaya getirdiği yeniliklerle birlikte, film dünyanın “her şey olabilen, her şeyle bürünebilen, istediği her şeyi düşünebilen” sonsuz bir canlandırma potansiyeli olduğunu savunmaktadır. Bu düşünce baz alınarak, 2010 sonrasında vizyona girmiş olma, önemli festivallerde ödül almış olma ve yönetmenin ilk filmi olmama koşulları ile Bağımsız Türk Sineması’ndan amaçlı örnekleme ile seçilmiş olan film-düşünme eylemini gerçekleştiren filmler, Frampton’un filmozofi kavramıyla irdelenmiş; incelenen filmlerin hangi bileşenlerle ve nasıl felsefe yaptıkları tespit edilmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın odak noktası sinema ile felsefenin ortak yolculuğunda düşünceyi yönlendiren, zihinsel süreçlerle yeni bir algılama yolu sunan kameranın felsefi düşünce yaratabilme gücüdür. Sinema ve felsefe birçok yönden benzer olsalar da kendi biçimlerinde düşünürler. Felsefe olgularla düşünürken sinema imgelerle düşünür. Sinema imgeleri uygun yerde, zamanda ve nasıl kullanacağına hakimdir. Felsefe ise kelimelerle imgenin nasıl kurulacağını bilir. Bu bakımdan felsefe ile sinemanın varış noktasının aynı ancak yollarının farklı olduğunu söyleyebilmek bu tezin meselelerinden biridir.

Bu çalışmanın amacı, Bağımsız Türk Sineması'nda 2010 yılı sonrasında vizyona girmiş, önemli festivallerde ödül almış ve yönetmeninin ilk filmi olmayan filmlerden seçilen örneklerin filmozofik analizi ile Frampton'un filmozofi kavramı ışığında filmlerin kendi başlarına felsefe yapabildiğini saptamaktır. Filmlerin imaj, ses, renk, montaj vb. gibi sinematografik bileşenler ile düşünebildiğini, filmin yalnızca öyküsü ve diyalogları ile düşünce sunmadığını tespit edebilmek bu çalışmanın çerçevesini oluşturmaktadır. Bu amaç doğrultusunda çalışmanın alt amaçları da olan cevaplanmak istenen sorular şunlardır:

1. Filmler felsefi olarak düşünebilir mi?
2. Filmler felsefe yapma biçimini değiştirmiş olabilir mi?
3. Filmler klasik felsefi metinlerden daha etkili olabilir mi?
4. Filmler nasıl felsefe yapmaktadır?
5. İzleyici filmin bir düşünceyi nasıl düşündüğünü anlayabilir mi?
6. Daniel Frampton'un kavramsallaştırdığı film zihin, film dünya ve film düşünme aracılığıyla izleyicinin sinematik algısı genişleyebilir mi?
7. Teknolojik gelişmelerin sağladığı olanaklarla “her şey olabilen, her şeyle bürünebilen, istediği her şeyi düşünebilen” çağdaş filmi anlayabilmek için filmozofik analiz yöntemine ihtiyaç var mıdır?
8. Bağımsız Sinema filmleri ile düşünen filmler arasında nasıl bir ilişki vardır?

9. Bağımsız Türk Sineması'nda düşünen filmler var mıdır? Bu filmler nasıl düşünmektedirler?

Araştırmanın Önemi

Bu çalışmada amaçlanan Bağımsız Türk Sineması'nda 2010 yılından sonra yapılan filmler üzerinden sinema ve felsefe arasındaki ilişkiyi anlamak değil; filmlerin kendilerinin felsefe yaptıklarını göstermektir. Frampton filmlerin sadece felsefi sorunlara ışık tutmak için bir araç olarak kullanılmasını eleştirir. Frampton'a göre filmler diyalog ve öyküden daha fazlasını barındırır. Felsefeyi filme uygulamaktansa filmleri büsbütün felsefi bir biçimde ele alınmasını önerir ve film ve felsefe arasında hiyerarşik bir düzen olmadığını savunur (Frampton, 2013: 25).

Türkiye'de yeni sinema felsefesiyle ilgili detaylı çalışmalar bir yana konuyla alakalı temel problemler bile yeni yeni tartışılmaya başlanmıştır. Bu çalışma yeni film felsefesi çalışmalarına katkı sağlamak amacıyla tasarlanmıştır. Frampton'un öne sürdüğü filmozofi kuramı yeni film felsefesi alanında en yeni kuramlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle filmozofi üzerine Türkçe literatürde pek fazla çalışma bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu çalışma, yeni film felsefesi olarak tanımlanan "filmler düşünür" felsefesi doğrultusunda filmlerin bir film-zihin olarak nasıl düşündüğünü ortaya koyması bakımından önem arz etmektedir. Ayrıca Türkçe literatürde filmozofi kuramının Türk Sineması'na uygulanması açısından ilk olması nedeniyle bu tezin, gelecekte film felsefesi üzerine yapılacak çalışmalara ışık tutacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma, Bağımsız Türk Sineması'nı filmozofi kavramının öğeleri olan film-zihin, film-dünya ve film-düşünme kavramlarıyla irdeleyen bir çalışma olarak sınırlandırılmıştır. Bu sebeple Frampton'un filmozofik inceleme olarak tanımladığı analiz yöntemine uygun olarak amaçlı örnekleme ile seçilen filmlerin senaryo, mekan, karakter, kamera hareketi, ses, kadraj, müzik, kurgu, çekim ve oyuncu gibi birçok unsurun bir araya gelmesiyle oluştuğu ve filmlerin tüm bu unsurlarla birlikte düşündüğü göz önünde bulundurulacaktır. Bu çalışmada Çağdaş Türk Sineması,

Bağımsız Türk Sineması üzerinden ele alınarak 2010 sonrası Bağımsız Türk Sineması olarak sınırlandırılmıştır; çünkü endüstriyel (tecimsel) sinemaya oranla Bağımsız Türk Sineması'nın daha fazla felsefi düşünebilen filmler barındırdığı düşünülmektedir. Buna sebep olarak bağımsız sinemanın, anlatımsal ve biçimsel bağımsızlığı, ele aldığı konuların izleyiciyi düşünmeye sevk etmesi ve filmin öyküsünden çok öykünün ardındaki düşünceler ile ilgilenmesi örnek gösterilebilir. Bu nedenle çalışma; 2010 sonrasında vizyona girmiş, önemli festivallerde ödül almış, filmin yönetmeninin ilk filmi olmaması ve yönetmenin farklı ekollerden olması kriterlerine uygun olan bağımsız filmlerden, *Kosmos (2010)*, *Bir Zamanlar Anadolu'da (2011)*, *İşe Yarar Bir Şey (2017)*, *Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok (2017)* ve *Kızkardeşler (2019)* filmleri ile sınırlandırılmıştır. Bu filmler, düşündükleri felsefeleri temsil etmeleri bakımından önemli örnekler oldukları için seçilmiştir.

Film	Ödül Aldığı Festivaller
Kosmos	46. Antalya Film Festivali, 26. Haifa Uluslararası Film Festivali, 7. Uluslararası Erivan Altın Kayısı Uluslararası Film Festivali, 43. SİYAD Ödülleri
Bir Zamanlar Anadolu'da	64. Cannes Film Festivali, 6. Asya Pasifik Film Ödülleri, 1. YEFA Ödülleri, 17. Sadri Alışık Ödülleri, 44. SİYAD Ödülleri, 10. Uluslararası Dublin Film Festivali Ödülleri
İşe Yarar Bir Şey	36. İstanbul Film Festivali, 24. Adana Uluslararası Film Festivali, 7. Malatya Uluslararası Film Festivali, 5. Boğaziçi Uluslararası Film Festivali, 21. Tallinn Black Nights Film Festivali
Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok	24. Uluslararası Adana Film Festivali
Kız Kardeşler	38. İstanbul Film Festivali, 25. Saraybosna Film Festivali, 52. SİYAD Ödülleri

Tablo 1: Seçilen filmlerin ödül aldığı festivaller

Araştırmanın Yöntemi

Filmozofik inceleme için belli bir amaçla seçim yapılmıştır. Bu nedenle nitel araştırmalarda kullanılan bir örneklem modeli olan “amaçlı örneklem” ile filmler belirlenmiştir. Olasılık kuramını baz olarak geliştirilmiş nicel örneklem yöntemlerinin tersine amaçlı örneklem modelinde temel amaç, araştırmanın konusunu oluşturan kişi, olay veya durumla ilgili olan ve belirlenmiş bir amaç doğrultusunda derinlemesine bilgi toplamaktır (Maxwell, 1996).

Bu çalışmada Bağımsız Türk Sineması evreni olarak belirlenmiş olup; 2010 yılı ve sonrasında vizyona girmiş olma, önemli festivallerde ödül alma ve yönetmenin ilk filmi olmama kriterlerine uygun olan filmlerden beş film amaçlı olarak seçilmiştir. Ayrıca filmler seçilirken farklı ekollerden bağımsız yönetmenlerden olmasına dikkat edilmiştir. Atilla Dorsay’ın *Dünyaya Açılan Sinemamız ve Yeni Bir Kuşak: Türk Sineması 2010-2020* isimli kitabında bahsettiği 1990 sonrası Yeni Türk Sineması’nın yaratıcı yönetmenler kuşağından olan Nuri Bilge Ceylan ve Reha Erdem; Dorsay’ın usta olarak nitelendirdiği yönetmenlerden fantastik filmleriyle Onur Ünlü ve yeni kuşak yönetmenler olarak değerlendirilen Pelin Esmer ve Emin Alper’in filmleri seçilmiştir (Dorsay, 2020: 13-15). Filmler, bağımsız sinema filmlerinin özelliklerine (ekonomik, anlatımsal ve biçimsel özellikler) uygun olarak belirlenmiştir. Belirlenen tüm filmler Frampton’un ortaya koyduğu filmozofik inceleme yöntemiyle incelenmiştir.

Bir nitel analiz yöntemi sayılabilecek filmozofik analiz, Frampton’un kuramsallaştırdığı film düşünme ile genel film biçiminin nasıl düşündüğünü ortaya koymak amacıyla tasarlanmıştır. Filmozofik analiz, film dünyayı oluşturan imaj, renk, ses, kadraj, hareket ve kurgu değişiklikleri gibi film biçimlerinin en az olay örgüsü ve diyaloglar kadar filmin düşündüğünü gösterebileceğini ifade eder. Ayrıca izleyicinin film düşünmenin farkında olmasıyla izleme deneyiminin derinleşeceğini ve film zihinle *birlikte* düşünmeye başlayacağını savlamaktadır (Frampton, 2013: 183). Film biçiminin farklı düşünme tiplerinin tümünün belgelenmesinin mümkün olmadığını belirten Frampton her filmin ayrı bir film dünya olduğunu ifade ederek filmlerin birbirinden bağımsız olarak ele alınması gerektiğini belirtmektedir.

Frampton'un filmozofik analizi doğrultusunda Frampton'un deyişiyle “yaratıcı ve şiirsel bir niyet barındıran filmler” nitel bir içerik özömlemesine tabii tutulmuştur.



BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMA VE FELSEFE

İnsanoğlunun sinemayla tanıştığı dönem ile sinemanın felsefeyle bağ kurarak anlamlar çıkarmaya çalıştığı dönem 20. yüzyıl, sinema ve felsefe ilişkisinin başlangıcı olarak görülmektedir. Sinema ve felsefe ilişkisiyle anlam arayışlarının başladığı dönem aynı zamanda felsefe ve sanat ilişkisinin tartışılmaya başlandığı bir dönemdir. Sinema sanatının meydana gelmesiyle birlikte sinema ontolojisinin eleştirileri de ortaya çıkmıştır. Bu sebeple sinema bir sanat olarak kendi temel niteliklerini yaratırken temsil ettiği fikirlerin görsel anlatımını da sinemasal tekniklerle güçlendirmeye çalışır. Gerçek dünyadaki olağan durumların ya da olayların seyrinin benzeri sinema tarafından görüntülere dönüştürülür ve imgesel düşünceler ortaya çıkartılır. Buna bağlı olarak imgelerle düşünebilen bir sanat olarak kabul edilen sinema, kendi felsefi varlığını oluşturur.

1.1. Sinema Felsefesi Alanında İlk Düşünceler

1.1.1. Hugo Münsterberg

Psikoloji eğitimi gören ve Gestalt Psikolojisiyle ilgilenen Hugo Münsterberg 1915 senesinde *Neptune's Daughter* (1914) filmini seyretmiş ve sinemanın estetik yapısından oldukça etkilenmiştir (Carroll, 1988: 489). Münsterberg bu filmten sonra Brooklyn'deki film stüdyolarını gezerek sinema hakkında daha derin bilgiler öğrenmeye çalışmıştır. Gezileri esnasında stüdyodaki ekiplerle ve film yapımına katkıda bulunanlarla görüşmeler yapmış; sinemaya olan merakıyla film çekme girişimlerinde bulunmaya kadar varmıştır. Araştırmalarının sonucunda Cosmopolitan için kaleme aldığı bir makale ve 1916 yılında *The Photoplay: A Psychological Study* isimli bir kitap yayınlamıştır. Münsterberg, sinemayı tiyatroyla kıyaslamış ve sinemanın bir tiyatro oyununun fiziksel gerçekliğinden daha uzak ve bu sebeple insanın zihinsel süreçlerine daha yakın bir yapıda işlediğini ileri sürmüştür. Ayrıca sinemanın zaman ve mekan yanılsaması yaratma teknikleriyle de ilgilenmiştir.

Münsterberg'e göre sinema seyirciyi sayısız mekana götürürken; sinemadaki geri dönüşler, ileriye atlamalar, rüyalar ve hatıralar insan düşüncelerinin doğrusal olmayan yapısına uygun olarak hareket ediyordu (Butler, 2011: 17-18).

Münsterberg sinema teorisini oluştururken estetik, psikolojik ve felsefi argümanlardan yararlanmıştır. Sinemayla ilgili düşüncelerini açıkladığı *Fotoplay* isimli kitabıyla sinemaya kuramsal olarak önemli katkılar sağlamıştır (Münsterberg, 1916: 3-40). *Fotoplay*'in ilk bölümünde sinemanın gelişmesini içsel ve dışsal olarak ikiye ayırarak kuramını açıklamaktadır. İçsel gelişmeleri estetik biçimlerle bağlantılı olarak açıklarken, dışsal gelişmeleri ise sinemadan önceki dönemde kullanılan *zoetrope*, *kinetoskop* gibi buluşlardan gerçek sinemaya kadar nasıl gelindiğini teknik gelişmelerle ele almaktadır. Münsterberg, sinemayı ele aldığı içsel ve dışsal gelişmeleri detaylı bir biçimde açıklamakla birlikte onun asıl ilgi duyduğu sinemanın içsel biçimleridir. Bu içsel formlar yardımıyla yönetmenin filmiyle ilgili seçtiklerinin, aslında yönetmenin duysal izlenimlerinin karmaşasını sinemanın dünyasına dönüştürdüğünü ileri sürmektedir (Stam, 2014: 39). Münsterberg Kant felsefesinden yararlanarak zaman, mekan ve illiyete (nedensellik) bağlı algılama sebebiyle insan bilgisinin görünür varlık alanı olduğunu belirtir. Bununla ilgili olarak Münsterberg de sinemada gerçeklik kavramının zaman, mekan ve nedensellik olgularıyla biçimlendiğini savunmaktadır (İri, 2014: 2-3).

Münsterberg sinemanın gelişmesini içsel ve dışsal olarak iki kategoriye ayırarak açıkladıktan sonra sinemanın estetik ve psikolojik yönlerine odaklanmıştır. Sinemada Münsterberg için önemli olan şey insan zihniyle bağlantılı olandır. Münsterberg, Gestalt psikolojisinde yer alan tüm deneyimlerin “parça ve bütün, figür ile yer arasında” bir bağlantı oluşturduğu fikrini temel alarak ve bu bağlantıyı insanın zihninde anlamlandırıldığını söylemektedir. Bu anlamlandırma aşamasının sinemanın insanlara sunduğu yepyeni bir deneyim olduğunu ifade etmektedir (Andrew, 2010: 66). Münsterberg, gözün ağ tabakasının kalıcılığı özelliği üzerinde durarak sinemayla alakalı bir çıkarımda bulunur: “*Fotoplay*, dış dünyadan farklı olarak insan zihninin kurallarına uyum sağlamaktadır” (Münsterberg, 1916: 97). Sinemanın bu işleyişi ile insan zihninin işleyişinin aynı olmasıyla ilgili olarak sinemanın hayatın gerçeklerinden seçilen imgelerle insan zihninin algılamasına bağlı olarak yeniden biçimlendirilmesini ve filmsel bir dünyaya dönüşmesini sağlamaktadır (Buyan, 2015:

20). Başka bir deyişle sinemanın insanlar için en merak uyandıran yapısı kurguyla oluşturulan metinsel söylemlerin zihnin çalışma yönetimiyle benzer olmasıdır (Fischer, 2004: 70). Filozof ve aynı zamanda psikolog Hugo Münsterberg'in çalışmaları uzun bir süre hak ettiği ilgiyi bulamamış olsa da daha sonra sinema kuramlarının gelişiminde önemli bir rol alarak kendinden sonra gelen pek çok film teorisyenini çalışmalarıyla yönlendirmiş; ortaya attığı kuramlar da sinemanın düşünceyle ilgili felsefi yönüne dikkatleri toplamıştır.

1.1.2. Rudolf Arnheim

Rudolf Arnheim, 1932 tarihinde “Sanat Olarak Sinema” adlı ilk eserinde sinemanın yalnızca sanat yönüyle ilgili olduğunu ifade ederek sinemanın estetik özellikleri üzerinde durur. Sinemadaki görüntülerin estetiksel nitelikleri ortaya koyarken diğer taraftan senkronize ses ve diyalog içermesini eleştirir. Filmin renkli olmasına ve sinemanın devamlı olarak teknolojik gelişmelerle dönüşmesine karşı çıkan Arnheim, sinemanın ilk yıllarından itibaren sinema kuramlarına katkıda bulunan ve düşünceleri günümüzde dahi tartışılmakta olan önemli sinema teorisyenlerinden biri olmuştur.

Film As Art (Sanat Olarak Sinema) isimli kitabında anti-realist ve anti-şüpheci bir tutumla sinemaya yaklaşan Arnheim’a göre film çekme süreci şüphecilerin iddia ettiği üzere yalnızca mekanik bir yeniden üretme tekniği olsaydı sinema bir sanat olarak görülemezdi. Ancak Arnheim şüphecilerin aksine sinemanın sadece bir kayıt makinesi olmadığını, objektif gerçekliği estetik bir biçimde ele alarak bir sanat haline getiren bir sanat formu olduğunu belirtir. Sinema sanatının ürettiği filmler maddelerin basit bir kopyası değildir; farklı ve alternatif bir dünya gerçekliğinin yaratılması gibi bir misyonu bulunmaktadır (Arnheim, 1957: 162). Sinemanın sanat olarak görülmediğini iddia eden düşüncelere ilk olarak Hugo Münsterberg karşı çıkmıştır. Münsterberg gibi Arnheim da Gestalt okulundan geldiği için filmin içeriğinden çok sinemadaki görsellerin algılanmasıyla ilgili fikirler üretmişlerdir. Ancak iki kuramcının düşünceleri bu noktadan sonra farklı yönlerde ilerler. Münsterberg, sinemanın insan zihnine seslendiğini savunur. Arnheim ise sinemaya

daha farklı bir noktadan yaklaşır. Sinemanın teknik olarak kayıt esnasında nesnel gerçekliği yeniden düzenlediğini ve böylece ortaya bir sanat eseri çıktığını ifade eder. Fakat filme alınan her şey Amheim'a göre sanat olarak görülemez. Arnheim sinemayı resim, müzik, edebiyat veya dansa sanatsal ürünler ortaya çıkarma yönünden benzetir ancak bu amaç dışında sadece kayıt etmek için de kullanılabilir bir araçtır. Bu düşünceye göre resimli kartpostallar veya striptiz dans türü sanat olamazsa; filme kaydedilen tüm görseller de sanatsal ürünler olarak kabul edilemez (Erdikmen, 2015: 39). Arnheim'e göre sinemada önemli olan filmin sanatsal olarak ifade edilmesidir. Sanatsal ifadeyi oluşturan ise nesneler ve imgelerle kurulan insan algısının farkıdır. Sinema sanatını da bu sanatsal ifadeyi oluşturacak kararları belirleyen ilkeler ileriye taşır (Arnheim, 1974: 155). Arnheim'ın film sanatının temel ilkeleri olarak belirlediği prensipler;

- Cisimlerin Düz Bir Yüzey Üzerine Yansıtılması
- Derinliğin Azalması
- Renklerin Yokluğu ve Işıklandırma
- Görüntünün Sınırlanması ve Nesneye Olan Uzaklık
- Zaman-Uzam Sürekliliğinin Yokluğu
- Duyuların Görülmeyen Dünyasının Yokluğudur (Arnheim, 2002: 14-35).

Cisimlerin düz bir yüzey üzerine yansıtılması prensibinde masa üzerinde duran küp şeklinde bir maddenin görüntüsü ele alındığında konumu küpün şeklini anlayabilmek için bir belirleyici olmaktadır. Söz gelimi bir karenin dört kenarının üzerinde bir küp varsa, insan gözü yalnızca kare bir yüzey görür. Arnheim'e göre insan gözü ve fotoğraf merceği maddeleri sadece baktıkları yere göre görebilir. Görüş alanında başka nesneler varsa onlar tarafından gizlenmemiş kısımlarını görür. Buna göre küpün beş yüzü altıncı yüzü tarafından perdelenmiştir ve sadece altıncı yüzü görüş alanındadır. Bu küpün fotoğrafı çekilirse sadece fotoğraf makinesinin görüş alanı içinde olması yeterli olmayacaktır. Önemli olan fotoğrafı çekenin küpe göre konumu ya da küpün nasıl konumlandırıldığıdır. Bir konumlandırma yapıldığında küpün tüm biçimi hakkında bilgi sahibi olmak pek mümkün değildir. Küpün diğer yüzeylerini ve birbirleriyle olan bağlantılarını gösteren bir açı seçmek,

nesnenin bütünü hakkında doğru bir fikir verir. Gözün görüş alanı başka nesnelerle doldurulmuş olsa da tıpkı kamera gibi görüş alanını belirli ve sabit bir konumdan gördüğü ve maddeden yansıyan ışık ışınları düz bir yüzey olan ağ tabakaya yansıttığı için herhangi bir maddenin yeniden üretimi sadece mekanik bir işlem olmayacaktır; işlemin başarılı veya başarısız olarak gerçekleşmesi asıl dikkat edilmesi gereken noktadır (Arnheim, 2002: 15-16).

Derinliğin azalması ilkesi, sinemada üç boyut duygusunun azaldığını ancak tümüyle kaybolmadığı düşüncesini barındırmaktadır. Stereoskopik (üç boyutlu) görüntü teknolojik olarak yeterli derecede ilerlememiştir. Bu yüzden sinema salonlarında üç boyutlu gözlükler ile seyredilmektedir. Stereoskopik olmayan film iki boyutlu değil; sinema sanatının teknikleri sebebiyle üç boyutlu gerçeklik ile iki boyutlu gerçeklik arasında kabul edilebilir. Sinemada birbirinden ayrı yönlere yol alan iki trenden hangisinin perdeye doğru hangisinin tam aksi yönde gittiği fark edilmektedir. Ancak ekranda üst üste görülen şeylerin birbirinden ayrı olduğu fark edilmez. Gerçek dünyada boyutları anlaşılabilen uzak ve yakın olan maddelerin sinema salonunda bir filmde izlendiğinde boyutlarını tam olarak kavrayamayabiliriz (Arnheim, 2002: 17).

Bir diğer ilke renklerin yokluğu ve ışıklandırmaya göre siyah-beyaz bir filmde gerçeklik otomatik bir şekilde biçimlenmektedir. Filmlerde tüm renklerin tonları olarak görülmektedir. Grinin tonlarında açık renklerin beyaza benzerken, koyu renklerin siyah gibi görünürler. Bu sebeple renklerin karışıklığı artmış olur. Arnheim, Pudovkin'in "*St. Petersburg'un Sonu*" (1927) isimli filminde "beyaz ten üstündeki siyah kan lekesinin" ve "gökyüzüne bir nakış gibi işlenmiş telgraf tellerinin" yalnızca siyah-beyaz olan sinema filmlerinde deneyimlenebilecek bir zevk olacağını ifade eder. Arnheim ayrıca siyah-beyaz sinemada gerçekliğin şekillenmesini açıklarken Fritz Lang'ın "*Nibelungen Destanı*" (1924) adlı filminden örnek göstererek bir sahnede yer alan yemek masasındaki garipliklerden bahseder. Masanın üzerinde yenebilecek siyah şeyler, kaygan parlayan topaklar gibi yavan görünen şeylerin oyuncular tarafından kesilerek neşeyle yenmeleri seyirciler tarafından fark edilir ancak ne yedikleri pek anlaşılmaz (Erdikmen, 2015: 41).

Görüntünün sınırlanması ve nesneye olan uzaklık ilkesini ele alırken Arnheim, insan gözünün sınırlı görüş alanını vurgulayarak bazı yönetmenlerin ve

sinema kuramcılarının sinemadaki görüş alanının sınırlı olmasının sebebi olarak gördüklerini söyler. Ancak gerçek görüş alanının sınırlı olmadığını belirten Arnheim, fotoğraf ve filmdeki görüş alanının sınırlı olmasının filmi sanat yapan niteliklerden olduğunu söyler. Fotoğraf ya da filmde görüntünün derinlik ve yükseklik izleniminin karşılaştırma yaparak anlaşılabilmesi için insan figürlerinin kullanılabileceğini savunur. Arnheim göre görüntüde görüş alanı kameranın nesneye olan uzaklığıyla ilişkilidir. Gerçek dünyadan filme aktarılabilecek görseller küçüldükçe kameranın nesneye daha yakın konumlanması gerekir. Figürler bu şekilde görüntüde daha büyük olarak görünür veya tam aksi de olabilir. Fazla yoğun bir insan kümesinin gösterilmesi için kamera birkaç metre uzakta olmalıdır. Tek bir insan gösterilmesi gerekiyorsa kamera daha yakında durmalıdır. Yönetmenlerin belli bir amaca yönelik sanatsal etki yaratmak için özellikle nesnelerin görüldüğü boyutları bu şekilde düzenleyebilirler (Arnheim, 2002: 21-23). Arnheim, filmin yaratılması esnasında farklı yer ve zamanlarda çekilmiş görsellerin motajlanabilme olanağıyla düşünerek zaman-uzam sürekliliğinin yokluğu ilkesini ortaya atmıştır. Arnheim, montaj tekniğinin sinema sanatının en önemli aracı olduğunu kabul ederek arka arkaya montajlanmış birbirinden bağımsız görsellerin derin anlamlar yaratmakta kullanılabileceğini ifade eder (Erdikmen, 2015: 42).

Son olarak duyuların görülmeyen dünyasının yokluğu ilkesini açıklarken Arnheim, izleyicinin film seyrederken denge duyusunun tamamen gözlerine bağlı olduğunu ve gerçek hayatta olduğu gibi kinestetik uyarılar almadığını belirtir. Buna bağlı olarak insan gözünün ve kameranın işleyişi benzer olsa da kameranın ve gözün hareketliliği benzetmesi yapılması doğru değildir. İnsan gözü etrafındaki nesnelere bakarken nesnelerin hareket ettiği algısına kapılmaz. Fakat film izlerken durum farklıdır. Bir plan çekilirken kameranın bir nesneden diğer nesneye dönmesiyle görüntüde bu nesnelerin perdenin bir tarafından diğer tarafına ilerlediği algısı oluşabilir. Seyirci dönme hareketinin kamera tarafından yapıldığını fark edemez ve görüntülenen nesnelerin hareket ettiğini düşünebilir (Arnheim, 2002: 32-33).

Sonuç olarak Arnheim, sinemayı sınırlayan birçok özelliğın sanatsal yaratım için avantaj sağladığını belirterek ses ve renk gibi teknolojik gelişmelerin gereksizliğini savunmaktadır.

1.1.3. Béla Balázs

1884 yılında Macaristan’da doğan Belá Balázs’ın çalışmaları genellikle sinema üzerinedir. Balázs, 1924 yılında kaleme aldığı “*Görünen İnsan*” adlı eseriyle Sergei Eisenstein ve Vsevolod Pudovkin gibi önemli yönetmen ve teorisyenleri oldukça etkilemiş; 1952’de yazdığı “*Film Teorisi*” adlı eseriyle sinema kuramcıları arasında kendisine önemli bir yer edinmiştir. Günümüz sinema literatüründe ismi pek fazla anılmasa da sinema teorilerinin gelişmesi bakımından etkileyici olduğu ortadadır. Son zamanlarda pek dikkat çekmeyen bir kuramcı olarak görülmesinin ana nedeni eserinde yer alan bilgilerin çoğunun bugün özgünlüğünü yitirmiş olması ve pek çok sinema kuramlarını açıklayan kitapta yer almasıdır. Ancak Balázs’ın sinemaya dair düşünceleri derleyip sade ve anlaşılabilir bir şekilde sunan ilk kuramcılardan biri olması onu sinema tarihinde önemli bir yere koyar (Andrew, 1976: 85).

Balázs, ilk kuramcıların aksine sinemanın artık bir sanat olarak kabul gördüğü ve akademik camianın da daha ciddi bir şekilde sinemayı ele aldığı bir dönemde sinema üzerine çalışmalar yayınlamıştır. Bu sebeple çalışmalarının temelinde sinemanın sanat olup olmadığı tartışması bulunmamaktadır. Balázs’ın ele aldığı temel problem, yedinci sanat olarak anılan sinemanın sanatsal olarak nasıl ilerleyebileceği ve kendini nasıl geliştirebileceği gibi sinemanın geleceğini ilgilendiren konulardır. Edebiyat, müzik ve resim gibi sanatlarda eserlerden para kazanma ya da insanlar tarafından beğenilme amacı taşımaksızın ürünler yaratan sanatçı örneğinin sinema sanatında mümkün olamayacağını söyleyerek izleyicilerin önemini vurgular. Sinemanın özünde bulunan büyük ekiplerle çekilmesi ve daha büyük bütçelere gerek duyması gibi özellikler sebebiyle sinemanın izleyicisini ve onun beklentilerini görmezden gelmesi mümkün olmayacaktır. Sinemanın bu maddi yükümlülüğü, sinema endüstrisinin Avrupa’da değil; sinemayı başından itibaren bir endüstri olarak kabul edip büyük yatırımlar yapan Amerika’da başlamasının önemli nedenlerinden biridir (Balázs, 1952: 19).

Balázs, bu sebeple seyirci kitlesinin sinema konusunda eğitilmesinin sinema sanatının geleceği için önemli olduğunu vurgular. Maddi bağımlılığından dolayı sinema sanatı izleyicilerin taleplerini yerine getirmek zorundadır. Buradan hareketle Balázs'a göre sinemanın ilerlemesini belirleyecek en önemli etkenlerden biri izleyicidir. Belli bir seviyede sinema kültürü ve sinema estetiğine hakim olan izleyicilerin, yönetmen ve film yapımcılarından sanatsal olarak daha kaliteli yapımlar talep etmesi daha olasıdır. Bu şekilde sanatsal bir kaygı gütmeyen film yapımcıları dahi sanatsal estetiği olan daha kaliteli eserler üretmeleri için destek bulmuş olacaklardır. Sinemadaki bu sanatsal nitelik yükselişi ise izleyicinin sinema kültürünün ve zevkinin büyümesine ve dolayısıyla da sinemanın sanatsal olarak gelişmesini sağlayacaktır (Balázs, 1952: 19-20).

Balázs'ın dikkat çektiği bir başka konu sanat üzerine çalışan akademisyenlerin genellikle var olan sanat ürünleriyle ilgilenmeleri ancak bu ürünleri alımlayanların öznel yetilerini (subjective faculty) önemsememeleridir. Balázs'a göre bu yaklaşım yanlıştır çünkü bu öznel yetiler sanat eserleriyle etkileşim içinde olduklarında gelişirler ve böylece alımlayanların sanatı anlamlandırabilmesi mümkün hale gelmektedir. Güzelliğin bireylerden bağımsız olarak var olamayacağını ve öznel bir olgu olarak kabul edilmesini ifade eden Balázs bu nedenle gerekli olanın yalnızca bir sanat tarihi olamayacağını, insanlık tarihiyle bağlantılı olan bir sanat tarihi olması gerektiğini savunur. Bu nedenle Balázs'ın dikkat çekmek istediği bir diğer konu da sinemanın geleceğiyle ilişkili olan insanın da gelişmesiyle birlikte duyarlılığını gözlemlemek ve bunu görünür hale getirmektir (Balázs, 1952: 33). Balázs'ın bu değerlendirmesinin amacı alımlayan taraf olan insanın sinemayla yeni temas etmesi, sinemanın insanın henüz deneyimlediği bir görme kültürü oluşturmaya ve bir eğlence oyuncağından sanata evrilmesidir. Zira görme kültürünün dönüşümü sinemanın sanat olarak ilerlemesindeki önemli yapı taşlarından biridir.

Görsel algının sinema sanatıyla birlikte dönüşümü ve sinemanın yarattığı yeni görsel dilin insanlar tarafından algılanması konusunda Balázs bir örnek aktarmıştır. Sinemayı gazeteden öğrenen bir kişi sinema salonuna gider ve çıktığında seyrettiği şeyi nasıl bulduğunu soran arkadaşına çok ilginç olduğunu ancak filmin ne anlattığını anlamadığını belirtir. Balázs, yaşanan bu olayın nedeninin kişinin sinemanın yarattığı biçim-dili bilmemesi olduğunu ifade eder. Seyirci henüz sinema dilini çözmemiştir,

bu sebeple perdede izlediği ard arda gelen görselleri zihninde birleştirerek anlattığı hikayeyi anlamlandırmayı başaramamıştır (Balázs, 1952: 34). Bu örnek gibi klasik müziği hiç bilmeyen bir dinleyicinin klasik müziğin sanatsal değerini anlayamaması da sanat dilinin bilinmesinin gerekliliğini vurgulamaktadır. Sinemanın ilk yıllarında sesin olmadığı göz önüne alınarak seyircinin yalnızca görsellerle anlam oluşturmaya çalıştığı da göz ardı edilmemelidir. Sinemanın özgün bir dil yaratmış olması, sanatsal kültürün sadece bir tarihinin bulunmadığının; bununla birlikte sürekli olarak gelişerek ilerleyeceğinin bir kanıtı olmaktadır (Balázs, 1952: 37).

Balázs'a göre sinemayı tiyatrodan ayıran ve farklı bir sanat dalına dönüşmesini sağlayan teknik niteliklerini kullanmasıyla sinema farklı bir psikolojik etki oluşturmaktadır. Bu psikolojik etki özdeşleştirme etkisidir. Sinema, diğer sanatlarda örneği olmayan bir biçimde izleyicinin perdede gördüğü kahramanlarla kendini özdeşleştirmesine sebep olur. Tiyatroda olduğu gibi izleyici sahneyi dışarıdan izlemez, kahramanların gözünden görür. Sinemanın getirdiği en yeni niteliklerden biri olan özdeşleştirme etkisi sinemanın kendine özgü özelliklerinden biridir (Balázs, 1952: 46-48).

Balázs, özdeşleştirme etkisinin sinemanın Avrupa yerine Amerika'da doğmasının da sebeplerinden biri olduğunu söyler. Antik Yunan'dan beri devam eden estetik ve sanat felsefesi geleneğinde alımlayanlar ile sanat ürünlerinin ilişkisinin belli bir mesafede geliştiğini, bir dualizm olduğunu ifade eden Balázs, sinemanın Amerika'da gelişmesini buna bağlamaktadır. Sanat eserinin etrafındaki dünyadan bağımsız olarak kendi dünyası olduğu algısı; gerçek dünyayı temsil etmesine rağmen ondan ayrı bir gerçekliğe sahip olması, izleyicilerde bu sanat ürünlerinin dünyasına girişin mümkün olmadığı hissini yaratır. Klasik Avrupa sanatının yarattığı bu kesin algı nedeniyle sinema, ancak Avrupa estetiğini göz ardı ederek, perdede seyrettiği olayların tam ortasında başrol oynadığı yanılsamasını oluşturmaya sağlayan Hollywood sisteminde gelişme kaydedebilmiştir (Balázs, 1952: 49-50).

İnsan zaman ve uzamdan ayrı olarak algılayamadığını belirten Balázs, antropomorfik düşünce biçiminin her şeyde insanı algıladığını söyler. Bu sebeple yönetmenlerin her karede seyirciye ne sunduğuna dikkat etmeleri gerektiğini çünkü her karenin anlatılan konuya bir faydası olması gerektiğini savunur. Bir yönetmen, insan algısının bu özelliğinden faydalanmak için farklı planlar ve açılar ile seyirciye

gerçek hayatta gördüğü şeyleri sinemasal bir bakış açısıyla göstermelidir. Böylece yönetmen izleyicilerde farklı izlenimler oluşmasını sağlar ve seyircinin izlediklerini farklı anlamlandırmalarla algılamasını mümkün kılar (Balázs, 1952: 92).

Sinemaya özgü teknik niteliklerin en önemlisinin montaj olduğunu söyleyen Balázs, montajın güçlü bir manipülasyon aracı olduğunu vurgular. Montajın değerli bir teknik özellik olmasının nedenini ise her çekimin belli amaçlarla art arda dizildiği ve yeni anlamlar çıkarabilmek için sıralandığı aşama olması olarak açıklar. Planlar tek başlarına güzel olsalar da asıl etkileyici hallerine montaj aracılığıyla bir bütün haline geldiklerinde ulaşırlar (Balázs, 1952: 118). Montaj yalnızca çekimlerden bir anlamın ortaya çıkması için değil; bir araya getirilen çekimlerden farklı bir anlam yaratmak için de kullanılır. Balázs’a göre montaj yalan söyleyebilme aracı olarak kullanılabilir ve hatta gerçekleri çarpıtarak farklı bir gerçek yaratabilir. Çekimlerin sıralaması ve birbirleriyle olan bağlantıları değiştirilerek bir durumun birbirinin tam tersi halinde anlatılması mümkün olabilir (Balázs, 1952: 119-120).

Montajın güçlü etkisinden bahseden Balázs, montajı metaforik, poetik, alegorik, zihinsel gibi türlere ayırmaktadır. Bir biçimci olarak tanınan Balázs içi doldurulmayan bir biçimcilik tarzını da eleştirmiştir. Zihinsel montaj türünü açıklarken “*Ekim*” (1928) filminde Sergei Eisenstein’in yaptığı bazı montaj tekniklerini eleştirmiş; yönetmenin ara sıra salt olgusal fikirlerin sinemayla anlatılabileceğini düşündüğünü ancak aşırıya kaçarak sinemaya zarar verdiğini ifade etmiştir (Balázs, 1952: 128).

Balázs’ın sinemayla ilgili olarak incelediği sanat felsefesi açısından önemli gördüğü kavram özdeşleştirmedir. Sinemanın Balázs’a göre izleyicilerle bağını tamamlayan ana olgu özdeşleştirme etkisidir. Klasik Avrupa’nın sanat felsefesi olarak bahsettiği temeli Platon ve Aristoteles’e uzanan sanatın ne olduğuna dair fikirlerin yeni bir sanat dalı olan sinema için geçerli olmadığını belirten Balázs, bunun nedeninin özdeşleştirme etkisi olduğunu iddia etmektedir. Ancak Balázs’ın izlenimcilik tarzı sanatı göz ardı ettiği söylenebilir. Özdeşleştirme etkisinin sanat felsefesinde bulunmadığını iddia eden Balázs’ın bu yüzden felsefi açıdan pek doğru olmayan bir ifade kullandığını söylemek mümkündür. Genel olarak biçimci geleneği benimseyen Balázs’ın sinemada ‘insan’ın mutlaka olması gerektiğini savunduğu görülmektedir.

Balázs, Görünün İnsan adlı kitabının giriş bölümünde felsefecilere seslenerek sinemanın “yeni halk sanatı” olduğunu söyler. Sinemanın halkın ruhundan doğmadığını aksine halkın ruhunun sinemadan doğduğunu belirterek sinemanın gerçekliğini düşünmelerini ister (Balázs, 2013: 11).

1.1.4. Henri Bergson

Felsefe biliminin sinemayı akademik bir alan olarak görmesinin başlangıcı Henri Bergson’a kadar takip edilebilir. Bergson *Madde ve Bellek*’te sinematik evreni tanımlamış; *Yaratıcı Evrim*’de farklı bir yönden de olsa sinemaya yer ayırmıştır. Bergson’a göre hareketsiz parçaların yan yana gelmesi sonucunda sinema oluşur ki insanın algısı da bu tarz çalışmaktadır (Öztürk, 2018: 25-26). Bergson *Yaratıcı Evrim*’de bu düşüncesini şöyle açıklar: “...bütün görüntülerin kendine özgü hareketlerden hareket yaratabilecek soyut ve basit bir hareket oluşturmak ve bu görüntüleri bir oynatıcıda her özel hareketin tekilliğini, bu genel hareketin bireysel duruşlarla karşılaştırılması aracılığı ile yeniden oluşturmaktan başka bir şey değildir” (Bergson, 1998: 305). Bergson’un ortaya koyduğu felsefede yapmak istediği sinema aracılığı ile insan algı ve düşüncesinin eleştirisini yapmaktır. Problem, makineden önce insan algısı ve düşünce biçimleridir. Bergson’a göre insan algısında ve düşüncesindeki ana yanlış, hareketin konumların ya da durumların art arda gelen bir dizilimi olduğunu varsaymaktır: “Hareket etme ve değişimlerin yeniden üretilmesine olan insan algısının alışkanlığı asıl sebebi görmemizi engeller. Hareketlerin ve değişimlerin dizilimi olduğunda zaman da birbirinden farklı parçaların ardışık dizilimiyle kurgulanır. İnsan algısı görüntülerin birbirlerini izlediklerini sanmaktayken bu ardışık durum, sinematografteki görsellerle benzerdir. Ardışık olmak bu sebeple herhangi bir şey eklemez; tam tersine bir şeyleri eksiltir. Bu eksiklik, insan algısındaki bir zayıflığı gösterir ki, onu bir bütün olarak algılamak yerine, film görüntüsünü bu zayıflık aracılığı ile tek kare görüntüye parçalamaya zorlar”(Bergson 1992: 17-18). Bergson’nun demek istediği sinemanın hareketi, hareketsiz görsellerle yeniden kurgularken insan algısıyla aynı şekilde çalıştığıdır. Yani sinema ve insan algısı aynı biçimde çalışmaktadır. Bu açıdan Bergson

sinemanın insan algılamasının çalışma biçiminden farklı olduğunu savunan düşünceden de ayrılmış olur. Ona göre sinema ve insan algısı benzer şekilde gerçek dünyadaki oluşlardan anlık görüntüler alıp ardışık sıraya koymaktadır. Oluşu düşünmek ya da açıklamaya çalışmak içimizde bir tür sinematografi çalıştırmak ile aynı şeydir (Bergson, 1998: 306).

Sinemaya felsefi olarak yaklaşan ilk filozoflardan biri olan Bergson çalışmalarında daha çok sinemaya olumsuz eleştirilerde bulunmuştur. Bergson'un sinemaya yönelik eleştirilerini kavrayabilmek için onun yaşadığı tarihin felsefi fikirleri hakkında bilgi sahibi olmak gerekir. Bergson zamanına hakim olan felsefe akımlarına -determinizme ve finalizme- karşıt bir duruş sergilemiştir. Bergson'un yaşadığı dönem (19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başı) bilimsel gelişmelerin yükseldiği, bireyin zamanla ilişkisinin dönüşüme girdiği bir dönem olarak bilinmektedir.

1907'de sinemanın henüz 12. yılında Henri Bergson, *Yaratıcı Tekâmül* eserinin son kısmında "sinematografik illüzyon"dan bahsederek sinemayı felsefi alana eklemiştir. Bugün, sinema imgelerinin hareketlerini kendi kendine gerçekleştiren yeni bir düşünme şekline ihtiyaç duyulmasının sonucu olarak görülse de sinemanın doğduğu dönemde, düşüncenin yeni bir döneme geçmek için umut olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Sinemanın öncesinde felsefede kavramlar yardımıyla, resim ve fotoğraf sanatında ise hareketsiz imgelerle anlam kazanan düşünce, ilk kez sinemada imgelerle temsil edilmiştir. Sinema ilk olarak bir eğlenme yöntemi ya da hareketsiz fotoğrafların ardı ardına gelerek oluşan bir illüzyon olarak görülmüştür. Bu sebeple başlangıçta Bergson başta olmak üzere filozofların sinemaya mesafeli durmasına sebep olmuştur (Sütçü, 2011: 126). Rasyonel düşünceyi reddeden Bergson bunun yerine sezgiyi düşüncenin temeline koyar. Bergson'a göre gerçekliği algılamamanın temel gerekliliği madde değil "süre"dir. Süre, sezgi yoluyla ortaya çıkartılır ve imgelerle temsil edilir. Sezgi süre içinde fark edilebilir. Bergson'un sinemayı önemli görmesinin sebebi, sinemanın sezgiyi imge yoluyla temsil etmesidir. Sinema, bilgiye ulaşma yollarından biri olmaktan çok insanın dış dünyayla ilişkisinin görsel bir göstergesidir. Süre, akan zamanın hareketliliğini gösterdiği için Bergson felsefesinde devamlı olarak vurgu yapılan yadsınamaz bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bergson'a göre süre, gerçeğin

tam olarak kendisidir. Dış dünyada yani mekanda insan tarafından yaratılmış zaman, soyut bir matematiksel değerdir ve gerçek değildir; mekanın bölünebilmesi ile yapay olarak ortaya atılmıştır. Sinema ise imgenin hareket etmesini sağlar ve hareketin oluşacağı uzam ve zamanı yaratır. Tüm bunların bileşimiyle ise “sinematografik illüzyon” yaratılmış olur (Özçınar, 2010: 14).

Bilimin akılla metafiziğin ise ondan farklı olarak sezgiyle var olabileceğini savunan Bergson, evrensel zaman ile insanın deneyimlediği zamanın farklı olduğunu belirterek zaman ve bireyin dış dünyayla arasındaki bağlantıya yönelik tartışmalara yeni bir bakış açısı katmıştır. “Süre” (duration) kavramına kattığı yeni boyut bu bakış açısının temel faktörüdür. Genel olarak süre, bir durumun başlangıcı ile sonu arasındaki geçici aralık olarak bilinmektedir. Bergson’a göre fiziksel zaman ile alan kavramları ve süre olgusu birbirinden farklıdır. Fiziksel veya evrensel zaman, bilinen zamanın sıradan bir algılayış biçimidir. Fiziksel zaman evrensel olarak akılcı bir şekilde farklı araçlarla ölçülebilir duruma getirilir. Böylece insanın, durumların meydana gelmelerini sabit bir düzende algılayabilmesine olanak tanır. Ancak özüne bakılacak olursa boş ve “türdeş” (homogenous) olduğu fark edilir. Süre ise, tam aksine ruhsal deneyimlerin zamanıdır. Karşılıklı biçimde birbirlerinin derinine işleyen, önce ve sonrasında bilincin evrenselleşmemiş kendi içindeki akışıdır. Derinde bulunan bilinç tarafından şekillenen süre, sonsuzluk ile ilgili değil; yalnızca insanlarla ilintilidir. Bu şekilde özgür iradenin varlığına olanak sağlar. Süre olgusunun yalnızca sezgi yardımıyla algılayabilmek, insanın var oluşunun haricinde bir varlığa sahip olmadığını gösteren bir faktördür. Süre, bireyin yaşamının doğasını yansıtan bir olgudur. Bergson, süre ve fiziksel zaman arasında olduğunu iddia ettiği ayrımın determinizm yanlısı düşüncelerle arasına sınır koymak ve onlara eleştiride bulunmak için kullanır (Özkan, 2012: 259-260).

Bergson, *Matter and Memory* adlı eserinde bireyin zaman olgusuyla ilişkisinin yaratıcı bir süreç oluşturduğunu ifade eder. Zamanla ilgili bu yaklaşımı, madde ve ruh ikiliği sorununa sunduğu çözümle bağlantılıdır. Maddenin ve ruhun gerçekliği arasındaki bağlantıyı hafızayı inceleyerek çözüm arar. Madde, bireyin sahip olduğu bir kavrayış değildir. İdealist düşünürler için madde yalnızca bir temsildir. Ancak Bergson’un tanımladığı “imaj” olgusu maddeden daha fazlasını içerirken; realist düşünürlerin “şey” kavramından daha azını içermektedir. Madde, şey ile temsil

arasında bir yerde bulunmaktadır. Bilimsel gerçeklik madde ve insan kavrayışı arasında yanlış bir ilişkiyi savunur. Kavrayış bilinçte gelişen bir şey olarak görüldüğü takdirde doğru bir ilişki kurulması mümkün olabilir. Çünkü gerçeklik belirli bir sürenin derinliğinde anlam kazanmaktadır. Hafıza, devamlı olarak görünen titreşimleri özet haline getirerek bireyin onları kavramasını mümkün kılar (Bergson, 1919:76).

Bergson, aynı eserinde gerçek dünyanın gündelik deneyimlerin sunulması esnasında ortaya çıkan bir şey olduğunu söyler ve sunuma imaj ismini verir. İmajdaki nesne ya da şey'in insan eliyle doldurulması gereken boş bir şey olduğunu belirtir. Bir öznelci olarak tanımlanmak istemeyen Henri Bergson şeylerin yalnızca "görünümler" olduğunu ifade eder. Bergson, dış dünyanın mevcudiyetini kabul ederek bilincimizi oluşturan deneyimlerimizle öğrendiklerimize şeylere odaklanır. Bergson'a göre hisler, tinsel imajlarla insanı çevreleyen şeylerdir (Barasch, 1998:25).

Bergson *Yaratıcı Evrim*'in son bölümünde kartezyen algılayışı beslediği savıyla sinemaya eleştiride bulunmuştur. Analiz yöntemiyle edinilen bilginin, şeylerin uzam düzeyinde konumlandırılması, kategorize edilmesi ve karşılaştırılması sonucu edinildiği için daima göreceli bir bilgidir. Bu yüzden şeylerin içine nüfuz edemeyecektir. İnsan beyni de bu şekilde işlemektedir. Şeyleri dış dünyadan öğrenmek, dünyayı özne ile nesnenin zıtlığı ve akılcı bir biçimde algılamak, insanın şeylerin gerçek doğasını algılamasını engellemektedir. İnsan beyni mekanlaştıran bir algılayışa sahiptir, zihin bilgiyi olgular, semboller, soyutlama ve analiz yoluyla algılar. Bergson'a göre sinema, sinematografik imge yaratmak üzere insan zihninin bu niteliğini kullanır (Bergson, 1998: 310). Bergson'un düşüncesine göre sinematografik imge, inan zihninin gerçek dünyadan anlık fotoğraflar kesmesi gibi bir işleyişe sahiptir. Zihnimizin bu kesme hareketi, her şeyi uzaysal olarak algılayabildiği için meydana gelmektedir. Zihnimiz, uzayda kendini rahat hissedip uzayın egemenliğini kabul ettiğinden gerçekliği tam olarak göremez. Bu yüzden gerçekliğin tam olarak kendisi olan hareketleri, durağan kavramlarla açıklamaya çalışır ve hareketin doğasına uyum sağlayamaz. Hareketin sanki bir çizgi üzerine dizilen şey olarak algılar ve çizgi için doğru olan her durumun hareket için de doğru olduğu varsayılmaktadır (Sütçü, 2011: 132). Bergson, sinematografik metot olarak isim verdiği bu işleyişi Yaratıcı Evrim eserinde örneklendirerek açıklamıştır. Bir

ekrana bir alay askerin geçit töreni gibi hareket eden bir fotoğraf sahnesini yansıtmanın iki yolu vardır: Birincisi askerlerin bedenlerini gösteren şekiller kesilip bir araya getirilerek her bir askere yürüme hareketi uygulanır. Alayın tümünü kapsayan hareketler aynı olsa bile askerden askere farklılık içeren bu yürüyüşü insanların hepsine uygulayıp tüm fotoğrafın ekrana yansıtması sağlanır. Bu işlem için oldukça fazla emek harcanır ve daha fazla zamana da gereksinim olduğu halde sonuç pek başarılı olamaz. Yaşamın devinimini ve çeşitliliğini en doğru biçimde yeniden üretmek mümkün müdür? İkinci yöntem birinciden daha kolay ve aynı zamanda oldukça etkili bir yoldur. Bu yöntem için ilk olarak geçit törenindeki alayın bir dizi anlık fotoğrafları çekilir. Daha sonra tüm çekilen fotoğraflar birbirlerinin yerine kullanılabilir bir biçimde ekrana yansıtılır. Sinematografik metodun tekniği de budur. Askerlerin hareket etmediği fotoğrafları gösteren anlık fotoğraflar yardımıyla yürüyen askerlerin hareketleri yeniden yaratmış olur. Bu fotoğraflarla yaptığımız görüntüye ne kadar bakılırsa bakılsın askerlerin canlandığına şahit olamayız. Zira hareketsiz imajın yanına koyulan hareketsiz imajlar sonsuz bir diziyle bile asla bir hareket oluşturmaz. İmajların canlanması için bir hareket olması gerekir. Aslında bir hareket olsa da bunun sinema makinesinden kaynaklandığı söylenebilir. Bu sebeple sinematografik bir filmin ekrana yansıtılmasıyla sahnenin farklı fotoğraflar ardı ardına ve hızla ekrana yansıtılır ve bu şekilde her oyuncunun hareketi canlandırılmış olur. Bu süreç, tüm oyunculara ait olabilecek hareketlerden genel olarak hareket denebilecek basit ve sıradan hareketi çıkartmak ve oyuncuların sinematografıta göstererek her bireysel hareketi, bu genel hareketin bireysel hareketlerle karşılaştırılması yoluyla yeniden inşa etmekten başka bir şey değildir. Sinemanın işleyişi olan bu mekanizmanın, insanın bilgi edinme mekanizmasına benzerliği yadsınamaz bir gerçektir (Bergson, 1998: 331-332).

Bergson özetle sinemayı  konuda eleştirmiştir:

1. Bir film yapay olarak mekanik biçimle yeniden üretildiğinden süre yaratıcı bir işlev görevi görememiştir. Film gerçeğin mekanik biçimde kavramsallaştırılmış halidir.

2. Sinematografik süreç, zihin ve bilimin yaptığı gibi süregelen gerçeklikten hareketsiz kesitler almaktadır. Hareket sadece yansıtıcının hareketiyle oluşturulan bir yanılısamadır.

3. Film gerçekliğin/sürenin mekânsal olarak bölünmesidir. Gerçek bir akışa sahip olan süre işlevsizdir çünkü sinematografik süreç bir “ardışıklık”tan meydana gelir; gerçek sürenin ana niteliği olan “birbirinin içine geçerek kaynaşma” özelliğine sahip değildir (Sofuoğlu, 2004: 71).

1.1.5. Gilles Deleuze

Fransız düşünür Gilles Deleuze, “Sinema I Hareket-İmge” ve “Sinema II Zaman-İmge” adlı eserlerinde sinemayı felsefi bir düşünce şekli olarak görmüş ve sinemanın felsefenin yerini alacağını ifade etmiştir. Deleuze’e göre felsefe akıl aracılığıyla kavramlar üretirken sinema imge yoluyla duyular üretir. Bu kavramlar ile duyular arasında bir farklılık olmadığını iddia etmektedir.

Deleuze, Zaman-İmge eserinin son bölümünde “bundan sonra sinema nedir demek felsefe nedir diye sormak gerektiğinin” altını çizer (Deleuze, 2001b: 280). Deleuze burada sinemasal ürünler olan imgeler ile felsefenin ürettiği kavramlar arasındaki ilişkiyi temel alır. Bunun sebebi felsefi kavramlarla sinemanın imgelerinin bir sınır ya da kesişim noktasında karşılaşmış olmasıdır. Sinemayla üretilen imgeler sinemaya özgüdür ancak aynı zamanda felsefi bir etkinlik olarak ele alınmalıdır. Bu açıdan düşünüldüğünde Deleuze’ün sinemayla alakalı eserlerinin felsefi olduğunu kabul etmek gerekmektedir. Yine de sinema, felsefenin bir alt alanı değil; kendi başına bir düşünme etkinliğidir. Felsefe ile arasındaki sınır, sinemanın imgeleri ile yarattığı anlamlarla açıklanabilir. Zaman-İmge kitabında da felsefe ile sınırından bahsedilmiştir. Deleuze, daha sonra Guattari ile yazdığı “Felsefe Nedir?” eserinde de felsefe ve sinema gibi düşünce etkinliklerinin sınırlarını daha geniş bir biçimde ele almıştır. Felsefe Nedir? kitabında düşünce faaliyetlerinin tekil kabul edilmesi gerektiği vurgulanmakta ve bu faaliyetler arasında kesişim noktalarının bulunduğu dair düşünceler anlatılmaktadır (Marrati, 2008: 95).

Deleuze sinema üzerine felsefesini açıklarken Henri Bergson’a gönderme yapıyor olsa da gerçekte Bergson sinematografinin felsefe yapabileceğini söylememiş tam aksine sinemanın sadece bir yansıtma aracı olabileceğini ifade etmiştir. Deleuze sinematografinin ürettiği imgenin doğal olarak var olan algının

sınırlarını geçebileceğini iddia ederken Bergson'un Madde ve Bellek adlı kitabından yararlanır ancak Bergson Yaratıcı Evrim'de sinematografiyi anlatırken insanın sıradan bilgiyi edinme mekanizmasına benzerliğinden bahsetmektedir. Deleuze, Bergson'un sinemaya dair eleştirilerini göz önüne alarak Bergson'un şahitlik ettiği sinematografinin, henüz tüm potansiyelini keşfetmemiş çok yeni bir teknoloji ürünü olduğunu belirtir. Sinema hala kendi bilincine ulaşamamıştır ve bu sebeple Deleuze sinemanın ürettiği imgelerin başlangıçta insan algısıyla eşit düzeylerde olduğunu savunur. Bununla beraber Deleuze, Bergson'un sinemanın imgelerinin gelecekte yaratabileceklerini öngörememiş olmasını eleştirmektedir (Flaxman, 2013: 173-174).

Deleuze sinemadan hareketle sanat ve felsefe arasında hiyerarşik bir düzen olmadığını ifade eder. Sanatın en az felsefe kadar düşündüğünü belirterek duyular ve algılar ile düşünme etkinliğini gerçekleştirdiğini savunur (Deleuze ve Guattari, 2001: 64). Bundan hareketle felsefenin sinemanın üzerinde olduğunu düşünmemektedir. Sinema da düşünce eylemini gerçekleştirirken felsefeye ihtiyaç duymaz. Sinema üzerinde düşünen insanlar felsefeciler değil; sinemayla doğrudan ilişkisi bulunan, sinema üzerine çalışan insanlardır (Deleuze, 2003: 18-19). Dolayısıyla bir film yönetmeni sinematografik araçlarla imge yaratırken ve imgeleri kendine özgü bir biçimde şekillendirirken felsefik kavramlardan faydalanan felsefenin kavramlarını görüntüye yansıtmaz. Yönetmenin felsefi düşüncelerden etkilenmesi kaçınılmaz bir durumdur ancak bu etkilenme sinematografik öğelerle ortaya çıkar ve bu yaratım süreci tamamıyla sinemaya özgü bir süreçtir. Etkileşimden elde edilen ürün, "hareket-zaman blokları"dır. Bahsedilen bloklar sinemaya özel bir eylemdir (Deleuze, 2003: 21).

Hareket- zaman blokları felsefe tarafından hareket ve zaman olgularıyla ele alınır. Bu olguları sinema üzerinden yorumlayarak algılamaya çalışır. Hareket-zaman bloklarının yarattığı imgelerin şartlarını, bağlantılarını, düzenlerini, hareket ve zaman olgularıyla değerlendirerek açıklamaya çalışır. Bu sebeple sinema ve felsefe arasındaki bağlantı yarattıkları imge ve olguların arasındaki ilişkiyle alakalıdır. Ancak doğrudan olgunun içinde olan imgeyle bir ilişki ve imgenin içinde de olguyla kurduğu ilişki bulunmaktadır (Deleuze, 2006: 77).

Deleuze modern sinemaya olumlu bir nitelik yükler: modern sinema insan ile dünya arasındaki kayıp bağlantı için zihinsel bir vekildir. Sinemanın görevi zaten

yabancılaşmış bir gerçeklikle olumlu zihinsel bağlantıları “derin, yaşamsal sezgiyle” tekrar oluşturmaktır. Modern sinemanın görevi insanı “farklı bir dünyaya değil; insan ve dünya arasındaki bağlantıya, aşka ya da hayata, imkansıza, düşünülebilse de düşünülme-yene inandırmaktır (Kovacs, 2010: 45).

1.1.5.1. Hareket İmge

Deleuze Hareket- İmge adlı eserinde hareketle imgenin ilişkisini açıklarken Zaman- İmge’de zamanla imge arasındaki ilişkiyi ele almıştır. Deleuze zaman ve düşüncelerin kapsadığı imge ve göstergelerin yarattığı düşünceleri açıklamaya çalışmıştır. Eleştirel düşünceyi irdeleyen Deleuze’ün sinema tarihini hareket-imge ve zaman-imge olarak bölümlediğini söylemek yanlış olacaktır. Deleuze II. Dünya Savaşı’nı baz olarak savaş öncesini hareket-imge üzerinden incelerken; savaş sonrasını zaman-imge üzerinden açıklamayı denemiştir. Deleuze, aslında dünyanın ve insanların II. Dünya Savaşı öncesinde ve sonrasında sinemanın yarattığı imgeler aracılığıyla tekrar üretildiğini ve bu imgelerin farklı düşünceler barındırdığını ortaya koymaktadır (Yetişkin, 2011: 128)

Sinemanın ilk yıllarından II. Dünya Savaşı’na kadar olan dönemi hareket-imge kavramıyla açıklamasının sebebi eylemlerde bulunan ve kendi yaşamını bu eylemlerle değiştirebileceğini düşünmekte olan insanın varlığıdır. İnsan bu dönüştürme hareketlerini sinemada da kullanarak hareketi yaratır. Ancak II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan trajediler, faşizm ve yarattığı toplama kampları gibi durumlarla çöküşe uğramış Avrupa insanların kendi yaşamları üzerinde dönüşüm sağlama ya da konuşma arzularını bile etkilemiştir. Bu sebeplerle savaş sonrası sinemasında hareketten öte düşünceleri betimleyebilmek için hareket-imge kavramı da dönüşmüştür (Deleuze, 2014:272).

Deleuze’e göre insan bilincinde sadece imgeler vardır. Bu imgeler niteliksel özellikle gösterirler ve bu nedenle yer kaplamazlar. Uzayda ise sadece hareketler vardır ve hareketler niceliksel özellik gösterirler ve yer kaplarlar. Deleuze, yer kaplayan bir düzenden yer kaplamayan bir düzene geçmenin nasıl mümkün olacağını Sinema I: Hareket İmge eserinde dile getirir ve felsefeden sinemaya geçişi, hareketle imgenin arasındaki ilişkiyi açıklamaktadır. Deleuze, hareketin farazi bir imge

olmasını engellemenin, imgenin de mümkün hareket olmasını engellemenin yollarını aramaktadır (Sütçü, 2005:71).

Hareketle ve imge arasındaki ilişkiyi Bergson'un felsefesinden hareketle kuran Deleuze, sinemada hareket- imgenin kendi kanıtlarını bularak açıklamaya çalışmaktadır. Zihindeki imge sezgiler, gözlemler ile dolaylı yoldan etkin olurken, sinematografide imge, görüntüsel ve işitsel bir yolla yani dolaysız olarak anlaşılabilir. Deleuze'ün bu görüşü Bergson'un süre olgusuyla ilişkilidir. Zira Bergson'a göre süre, akılcı düşüncenin çizgisel bir biçimde tanımladığı ve dolaylı olan zamana karşılık olarak insanın kendi zamansallığını dolaysız yolla kavratmaktadır. Bu sebeple sinemanın dolaysızlığı tıpkı süre'de olduğu gibi imgeyle harekette bir araya gelir.

Sinemayı oluşturan imgeleri iki temel bölüme ayıştıran Deleuze, bu imgeleri çekilen filmin dünya ve insan hakkında nasıl akıl yürüttüğünü açıklamak için göstergeler olduğunu söylemektedir. Hareket imge kavramında düşünceyi organik rejim olarak ifade etmektedir. Bu kategoride zaman ve mekân arasındaki bağlantı tümel bir biçimde gösterilmektedir. Bu bütünün içerdiği anlam, durumların mantıksal bir dizi olarak ardı ardına ardışık meydana gelmesiyle oluşmaktadır. Zaman imge kavramında ise düşünce kristal rejim olarak ifade edilmektedir. Bu bölümde ise, zamanın karmaşık yapısıyla birlikte sinema evreninin arka planında anlamlar bulabilme amacı ele alınmıştır (Erçetingöz, 2019:48).

Hareket İmge (Düşünce > Organik Rejim) Zaman ve Mekan Bütünlüğü Mantıksal Ardışık Dizi	Zaman-imge (Düşünce > Kristal Rejim) Zamanın Karmaşık Yapısı Film Evreninin Ötesindeki Anlam
--	--

Tablo 2: Deleuze'e göre sinemayı oluşturan imgeler (Erçetingöz, 2019: 48)

Deleuze Bergson'un "Madde ve Bellek" kitabının ilk bölümündeki düşüncelerini şu şekilde maddelemektedir:

- I. Hareketin anlık görüntüleri, farklı bir deyişle hareketsiz kesitleri bulunmamaktadır.

- II. Süre'nin hareketli kesitleri hareket görüntüleridir.
- III. Hareketin de ötesinde olan zaman-görüntüler (süre-görüntüler), değişim-görüntüler, ilişki görüntüler ve boyut-görüntüler bulunmaktadır (Deleuze, 2014: 24).

Bergson'un fikirlerinden hareketle Deleuze, evrenin imgelerin sürekli akışından oluştuğunu belirtir. İmge ve hareket tek tek değil; hareket-imge olgusuyla ortaya koyulduğu gibi bir bütün olarak ele alınmalıdır. Bu bütünlük aralıksız ve sınırsız bir şekilde oluşmaktadır. Görülebilen bir şey olan imge, kesintisiz hareket halindedir. Sinematografin işleyişi gibi çalışan evrenin imgesel bağlantılar ve bu bağlantılarla ilişkili olarak gerçekleşen eylemler ve tepkilerden oluştuğunu söylemek mümkündür Eylemin sonucundan etkilenecek bir tepki oluşturan da imgelerdir. İmge, etrafındaki başka imgelere tepki oluşturduğu gibi kendi kendine de tepki oluşturmaktadır. İmgeyi titreşim olarak adlandıran Deleuze, insan bedeninin ve insan beyninin de evrendeki tüm şeylerde olduğu gibi hareket eden imgeler olduğu söyler (Sütçü, 2005: 94-95).

Deleuze hareketin önceden oluşturulmuş bir kavram olarak görülmesini doğru bulmamaktadır. Hareket, herhangi bir anla ilişkili olarak, tek ve ilgi çekici olan yaratımı farklı gerçekleştirilmelidir. Hareketin daha önce denememiş bu üretimiyle sinema sanatı, modern düşüncenin doğmasında ve ilerlemesinde katkı sağlayan bir araç olmuştur (Rodowick, 1997: 23).

Deleuze'e göre, imge ve hareketin aynı şey olması nedeniyle imgeyi bir soyutlama olarak ele almak yerine, hareket halindeki maddenin içinde kabul etmek daha doğru bir yaklaşım olmaktadır. İmgenin maddenin içinde olduğunun kabul edilmesi, öznenin canlı imge olarak kavramsallaştırılması sonucunu doğurmaktadır. Öznenin dış dünya algısı, fotoğraf kareleri gibi anların art arda gelmesiyle değil, hareket halindeki imgelerle ilişkisini içeren bir süreçte gerçekleşmektedir. Bilincin yapılanması da kendisine etki eden hareketli imgeler aracılığıyla meydana gelmektedir (Sütçü, 2005: 97-98).

Hareket-imge imgenin direkt olarak kendisini veya imgelerin birleşmesini sağlayarak düşüncüyü aktarır. Hareketi kurguyla yaratan hareket- imge aynı zamanda çekim (shot), kadraj (framing), kesme (cutting) ve kamera hareketlerini de kullanarak hareket yaratabilir. İmge ve yarattığı düşüncenin ilişkisi ilk olarak üç düzeyde

görülmektedir. Birincisi kadraj, ikinci olarak çekim ve hareket, son olarak ise bütün ve hareket-imgelerle zamanın dolaysız imgelerinin oluşturduğu kompozisyonudur. Bu üç etken hareket-imgenin nasıl yaratıldığını gösteren bir arka plan olarak öne çıkmaktadır. Sinemada kadraj (framing) imgede bulunan ve alt kümeleri olan tüm şeyleri kapsayan bir kapalı sistem olarak açıklanabilir (Yetişkin, 2011: 128).

Deleuze hareket-imgeyi kavram ve imge ilişkisini ele alarak açıklamaktadır. Hareket-imgeye bağlı olarak klasik sinemada kavram ve imge aynılığına rasyonel ilişki kurarak varır. Dolayısıyla sinemada hareket-imgeler arka arkaya dizilerek rasyonel bir dizi yaratırlar; fakat klasik felsefenin savunduğu gibi fikirlerin, mantıksal bir biçimde birbirinden çıkarımlarla oluşturulmasına dayanmaz. Hareket-imgesi sinematografik bir imge olarak düşüncenin farklı bir değişimini ortaya atar. Özetle imge, kavramla aynı fonksiyonu yerine getirmez; düşüncenin yeni bir tarafını eyleme teşvik ederek düşüncenin farklı bir boyutunu yaratır. Deleuze de sinemanın resim, fotoğraf, heykel gibi diğer sanatlardan farklı kılan ve bir adım öne çıkmasını sağlayan bu özellik olduğunu ifade eder. Bu sebeple sinema, düşünme potansiyelimizi tamamıyla ortaya çıkarır.

Hareket imge, klasik sinemayı betimleyen temel nitelikleri barındırmasının yanı sıra sinemanın felsefe ile paralel olarak varlığını sürdürmesini sağlamaktadır. Hume ve Bergson'un düşüncelerinin baz alınarak, öznenin hareketle oluşan varlığı ve hareketin zihinsel olarak imge ile aynı zamanda olduğu düşüncesi sinemanın felsefeyle olan ilişkisini öne çıkartır. Hareket imge, aralıksız imgeler evreninde bulunduğu yer sebebiyle anlam kazandığını ve hareket-imgelerin birbiriyle bağlantı kurarak bir düşünce modeli oluşturur. Düşünce ve imge arasındaki ilişkinin bir sonucu olarak zihinsel göstergeler yaratılmış olur. Sinemada hareket-imge ile zaman-imge, filmin tamamındaki imgelerle bağlantıları nedeniyle zihinsel göstergeler ve zihin haritaları yaratmaktadır (Sütçü, 2005:106-107).

Deleuze'e göre filmlerde montaj kullanımı, hareketi durağanlıktan kaçırarak ve yeni kesmeler ile farklı parçalar yaratabilecek hareketler topluluğu oluşturan bir yöntemdir. Hareketlerde ani etkiler oluşturarak düşünce çeşitliliğine neden olurken montaj sayesinde, izleyicinin düşüncelerini tekrar üretmek pratiğe geçiş de olanak sağlamaktadır. Montajı bu şekilde çok yönlü kullanarak etkisini arttıran sayılı yönetmenlerden biri Eisenstein olarak bilinir. Eisenstein'ın, montajla yarattığı ani

etki kavramsal özellik göstermektedir (Deleuze, 2014:54). İzleyicinin zihinsel haritası bu ani etkiden etkilenecek kendi algılayışından farklı olan düşünceleri ortaya çıkartabilir. Montajla oluşturulan ani etkinin yarattığı tepki, filmdeki imgelerin seyirciyi ruhsal yönden uyararak etki yaratmasıdır. Deleuze'e göre sinemanın montajla başardığı ruhsal etki aynı zamanda psikolojik ve zihinsel olarak izleyici düşüncesinde ani etkinin oluşmasını sağlamaktadır (Sütçü, 2005:110).

Bu noktada dikkat edilmesi gereken bir konu daha bulunmaktadır. Bir filmde sadece tek bir imge türü bulunmaz. Hareket-imgenin üç ögesi vardır: algı-imge (perception-image), eylem-imge (action-image) ve etki-imge (affection-image). Hareket imgeyi oluşturan algı, eylem ve etki seyircinin sınırlara sahip olduğu düşünceleri değiştirerek üzerindeki algısını beklenmedik ve yeni bir harekete sebep olarak bir etki-tepki kavrayışı oluşturur. (Yetişkin, 2011:129-130).

Hareket imgeyi oluşturan algı, eylem, etki arasındaki ilişki, imgenin düşünce üzerinde nasıl bir etki yarattığını gözlemlemeye olanak sağlar. Algısal kavrayışların sadece hareket imgelerle elde edilmesinin ötesine geçebilmek için, imgeden direkt olarak eyleme atlayabilecek bir etkinin gerekliliği baş gösterir. Bu etki Eisenstein'ın montajla elde ettiği ani etki kavramını ön plana çıkarmaktadır. Hareket imgenin yabancılaşmaya sebep olabilmesi onun, savaş propagandası yapmak ve faşizmin dünyaya dağılmasında etkin olarak kullanılabilme ihtimalini doğurmuştur. Eisenstein, hareket-imgenin çok yönlü yapısını ortaya çıkararak sosyalizmin ilerlemesine yardım ederken; Hollywood ise psikomekanik yönünü filmlerde kullanarak hareket-imgeyi etkili bir propaganda yöntemi olarak görmüştür. Deleuze, hareket imgenin yanıltıcı niteliklerinin aşılmasının İkinci Dünya Savaşı gibi bir tarihsel dönemeçle mümkün olduğunu belirtir. İkinci Dünya Savaşı'nı atlatan insanların hareket ile imge arasındaki ilişkinin dönüşümüne yol açmıştır. Bu dönüşüm sinema sanatının da hareket- imge yardımıyla yaratılan düşüncelerde dönüşüm geçirmesini sağlamıştır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile başladığı kabul edilen bu süreç zaman ile imge arasında da bir bağlantı kurmaya başlamıştır. Deleuze, hareket-imgeden farklı olarak kurulan bu ilişki biçimini zaman-imge kavramı olarak ifade eder (Deleuze, 2014:273).

1.1.5.2. Zaman İmge

Deleuze'ün zaman-imgesi, Kant ve Bergson'un zaman olgusundan temellenen bir kavramdır. Antikçağ felsefesinde zamana ilişkin yaklaşımların, zamanın var olup olmadığı, varsa nasıl tanımlanabileceği gibi sorular üzerinden gerçekleştirildiği görülmektedir. Bu dönemde zaman, genel olarak harekete ilişkin bir kavram olarak ele alınmakta ve art arda gelen anların değişimini ifade etmektedir. Parçalarına ayrılabilir bir yapı olarak kabul edilen zamanın geçmiş, şimdi ve gelecekte oluşmasına rağmen, bu parçaların var olduklarını kanıtlamak o dönemin temel problemini teşkil etmektedir. Deleuze, antik felsefenin harekete göre yaptığı zaman tanımını kapı ile menteşe arasındaki ilişkiyi örnek vererek açıklamaktadır. Kapı, menteşede olduğu süre boyunca hareket edebilmektedir. Aynı şekilde zamanın da harekete tabi olması için menteşelerinde kalması gerekmektedir. Bu durum korunduğu sürece zaman, antik felsefede olduğu gibi hareketin, aralığın ya da sayının ölçüsü olarak tanımlanabilmektedir (Erçetingöz, 2019: 68-69).

Klasik sinemadaki tarihsel zaman, aksiyonun zamanı 'aşkın' zaman, modern sinemadaki zihinsel faaliyetlerin zamanı durumuna gelir. Eğer klasik sinema aksiyon ve reaksiyonun birliği nedeniyle organik bir sistemse, modern sinema da 'zaman kristallerinin' (zihinsel faaliyetlerin) sonsuz çeşitleme ve çoklukla birbiriyle ilişkili olmaları sebebiyle bir 'kristalli yapıdır.' Deleuze için modern sinema çağdaş dünyada düşüncenin en iyi temsilidir (Kovacs, 2010: 44).

Deleuze Zaman-İmge eserinde, hareket imge kavramıyla ilgili olarak düşünce ve imgelerin birlikte algılanma şekliyle ilgili birçok bölüm bulunmaktadır. Hareket imge olgusunun açıkladığı imge ile düşüncenin arasındaki ilişkinin ortaya konulması ve okunabilir olmasının kavranabilmesi, zaman imgenin ortaya çıkmasını, gelişmesini ve büyümesini de anlaşılabilir hale getirmektedir. Buradan hareketle, düşünce ile imgenin bağlatısı ve okunabilir olması, sadece zaman imge kavramına bağlı değildir. Hareket de zaman imgede varolan bir eylemdir. Deleuze'ün kavramları ortaya koyarken amacı, bir hiyerarşi geliştirmek değil; sinemanın tarihsel sürecini açıklamak ve gelişimini göstermektir (Bogue, 2003: 165).

Zaman imgenin daha fazla konu edilmesi, hareket imgenin artık aşılıp olduğu anlamına gelmemektedir. Zaman imge hareket içermiyor denilemez; aksine

hareketlerden meydana geldiği söylenebilir. Fakat içerdiği hareketler, hareketin kendi özelliğinde bulunan aykırılıklarını göstermesi sayesinde mümkün olur. Hareket imge kavramında söylendiği gibi hareketin normalleşmiş olarak kabul edilmesi düşünülmemelidir. İki imge türünde de hareket olmazsa olmaz bir niteliktir. Ancak zaman imge kavramında hareket aşılmış olmasa da sapmış ve yanlış olarak görülebilir (Deleuze: 2001a: 9). Zamanın anlaşılabilir şekilde ortaya çıkması için hareket imgeler düzlemine ihtiyaç vardır. Hareket imgeler düzlemi mekân-zaman üzerinden açıklanır ve bu bakımdan değişen süre olarak zamanın sadece bir başka açısıdır. Zaman imge, yalnızca hareket imgeler düzlemiyle birlikte var olabilmektedir (Deleuze, 2014: 98).

Zaman-imgede yaşam için imgelerin birbiriyle olan bağlarını, yaşamın bütün içerdiklerini ve oluşumlarını tek bir parçada birleştiren; gündelik hareketlerden farklı olarak ilerleyen yeni bir zaman kavramından bahsedilmektedir. Zaman kurgulanmış sekanslarda gerçek (edimsel) yaşamı yeniden üreterek ileriye doğru hareket etmektedir. Ancak filmsel zaman geleceğe ilerlerken araya eklemlenen geçmiş eylemler barındırmasıyla sanal bir öge içermektedir.

Sinemada bahsedilen sanal-edimsel ayrımlarının imgeleri bulunmaktadır. Bu imgeler irrasyonel kesmelerle gösterilebilir. Gösterilen görsel imgelerle örtüşmeyen sesler kullanılabilir. İmgeler hareketleri ya da kurgulanmış parçaları biçimlendirmek için değil belli bir bakış açısıyla yansıtılan gerçek yaşamın imgelerini biçimlendirmek için düzenlenmektedir. Bu şekilde bir bakış açısından yansıyan bir maddenin hareketi olmayan bir hareket duygusuna, başka bir deyişle tekilliklere ulaşılmış olur. Tekillikler olgusu yaşamı edimsel maddeler olarak biçimlendirmemize imkân veren kişisellikten uzak olaylardır. Tekilliklerle kurulan bir film şekillendirilmiş parçalarda birbirine bağlanmayan renkler, hareketler, sesler, tonlar ve ışıkları elde etmeye yardımcı olacaktır. Böylece insanları gündelik yaşamda deneyimlenen şekillenmiş dünyadan kurtarıp, yaşamın dayandığı tekillikleri ve farklılıkları algılamamıza imkan sağlamış olurlar (Colebrook, 2009: 53-54).

Deleuze'un zaman- imge kavramından bahsederken Bergson'un zaman kavramından temellendiğini söylemek gerekmektedir. Deleuze, Bergson'un düşüncelerini temel alarak zaman, hareket ve asıl amacı olan yaşamın bütününe kuram haline getirmek için sinemadan faydalanmıştır (Colebrook, 2009: 47).

Henri Bergson'a göre, süreyi homojen zamana çevirmek; tasvir etmek, parçalara ayırmak, hayatımızı olaylara ayırmak kaçınılmaz olarak gerçekleşir. Temel olarak bilinen yaşamsal ihtiyaçlarımız olaylara ayırmayı zorunlu hale getirir fakat süre bölündükçe, hayatlarımızın iç içe girmiş hali bozulur. Zaman dıssal ve çizgisel olur ve homojen bir duruma gelir. Hayat bu biçimde algılandığında, bizim haricimizde kalan soyut ve kayıtsız bir töz haline gelir. Aslında bilinç içinde bulunduğu olaylara içkin bir sürekliliktir. Bilincin bir geçmişi yoktur çünkü kendi mazisiyle özdeş bir haldedir. Bununla birlikte tahmin edilemez bir geleceğe de sahiptir. Fakat süre geleceği en baştan belirlemez; süre devamlı bir yaratım hali ve özgürlük barındırır. Yaşanan her deneyim aslında bütün geçmişimizi içerir, geçmişimiz tarafından şekillendirilir fakat bununla beraber öngörülemezlik ve yenilik farklılıklarını da üzerinde taşır. Deleuze, süredeki her 'an'ın, diğerlerinden ve kendisinden özü gereği farklı olduğunu söyler. Bu sebeple kesinlikle öngörülemez bir durumdur. Her 'an' yeniye içerir; her tekil deneyim sadece geçmişin tamamıyla belirlenmez; bütünü değiştirir ve onu kendi rengiyle dönüştürür. Sonuç olarak deneyimlenen her bir olay, tüm geçmişimizi farklı yönde etkileyebilir ve geçmişte yaşananlar olaylara yeni anlamlar kazandırmaktadır (Deleuze, 2010: 30).

1.1.5.3. Hayvan Oluş / Kadın Oluş

Deleuze'un oluş-blokları olarak adlandırdığı blokları kadın oluş, hayvan oluş ve bitki oluş olarak kategorize etmiştir. Bu olgularda önemli olan kısım bir beden, benliğin veya ruhun kendisine ait algı sınırlamalarını aşarak başkalaşması, sıkıştığı kalıpları aşarak farklı algı düzeylerine ulaşabilmesidir. Daima farklı bir şeyle ilişki kurmaya çalışan yersiz-yurtsuzlaşma oluş anlamına gelmektedir. Oluş kavramı belli bir yolla yaratılan ve birbiriyle kesişen bağlantıları kapsar. "Bu durumda hayvan oluş bireyin kendini herhangi bir hayvan olarak kabul etmesi problemi değil bedenin insani organizasyonu sökme, şu ya da bu güç bölgesini keşfetme problemidir" (Albertsen ve Diken, 2014: 161).

Deleuze ve Guattari oluş bloklarını tanımlarken birkaç ayırım üzerinde düşünürler. İnsanların yaptığı gibi hayvanlar, anlam ve öznelleşme durumlarına girmezler. Majöriter bir perspektiften bakıldığında hayvan oluş'ta dil ve

öznelleşmenin gereksizliği ortaya çıkacaktır. Fakat Deleuze ile Guattari'ye göre hayvan oluş, edebiyat sayesinde Franz Kafka gibi bir yazarda oluşabilen bir süreçtir (Goodchild, 2005: 271-272). Hayvan oluştan kasıtlı böcek-oluş kavramsallaştırmasını yapan Deleuze ve Guattari (2000), bunu Franz Kafka'nın *Dönüşüm* adlı kitabından yararlanarak kurgularlar. Gregor Samsa romanın ana karakteridir. Modernist ve kapitalist sistemin baskı altına alarak ve yabancılaştırarak oluşturduğu çalışma düzeni Gregor Samsa'yı bunalıma sokmuştur. Samsa bu düzenden kaçışı hayvan oluş ile gerçekleştirir. Zira insani düzey kuşatılmış ve ona yer kalmamıştır. Samsa bir sabah işe gitmeyince çalıştığı yerdeki müdürü Samsa'nın evine gider ve Samsa'nın yatak odasında bir böceğe dönüştüğünü görür. Franz Kafka, böcek oluş ile kapitalist çalışma düzeninin baskısına ve tekdüzeliğine eleştirilerini sunmaktadır (Solmaz, 2018: 194-204).

Hayvan oluş, eyleme geçmek, tüm olumluluğunu görerek kaçış çizgisini çekmek, eşikleri geçmek, sadece kendi için önemli olan yoğunlukların devamlılığına varmak; şekillenmemiş bir maddenin, yersiz-yurtsuzlaştırılmış akımların, gösteren harici göstergelerin faydalarını gözeterek, tüm şekillendirmelerin ve tüm anlamlandırmaların çözüme kavuştuğu saf bir yoğunluklar evrenine ulaşmak anlamına gelir. Böcek-oluş, köpek-oluş, maymun-oluş gibi kavramlar her türlü boyun eğmeye ve tüm egemen olanların önünde sanık olarak durmak yerine, önüne geleni devirerek tepetaklak ilerlemeye devam etmektir. Bu kaçış yollarını hayvan-oluş kavramını en fazla gerçekleştirenler ise çocuklardır (Deleuze ve Guattari, 2000: 19-20).

Hayvan oluş yoluna kaçmak, baba, patron ve yönetici gibi birbirine benzeyen tüm güç sahiplerini yersiz-yurtsuzlaştırmadır. Hayvan oluş'ta var olma ve oluş arasında bir çatışma yoktur. Sürekli devam eden göçebelik gibi bir süreçtir. Yolun tasarımına uyumlu olarak ilerlemektir. Katışıksız bir varlığa dönüşmek değildir; aksine diğerlerine dönüşürken kavranamaz duruma gelmektir. Hayvan oluş saf bir canlı olma hali değildir. Yaşamı insan ve hayvan ile birleştirerek bir tür melez canlıya çevirir (Duyar, 2017: 97).

Deleuze ve Guattari "olmak" eylemini kullanmayı tercih etmezler. Zira başı ve sonu bulunabilir olan bir hareket onlar için yeterli değildir. Onlar "oluş" olgusunu kullanarak doğadaki bütün şeylerin oluş halinde olduğunu, hiçbirinin *olmadığını*

kabul ederler. Bu durum sadece insan için değil her maddede aynı şekildedir. Her geçen dakika ve saniyede maddelerin olmakta oluşlarına etki eder, maddelere farklılıklar ekler ya da çıkarır, oluş hiç bitmeyen bir süreçtir. Devamlıdır; geçmiş zamanda, şimdiki zamanda ve gelecekte sürmektedir. Dolayısıyla hayvan-oluş, kadın-oluş, böcek-oluş ve diğer tüm oluşlar bireyin kendini birden bu sürecin içinde bulmasıyla meydana gelir. Bir rüyanın veya bir masalın içinde aniden var olmaya benzeyen bu oluş, farklı varlıkların etkileşimi sonucudur. Bir çiçek ve sineğin birbiri ile etkileşime girmesi, melezleşmesi ve sürekli hareket halinde olmasıdır. Bütün oluş süreçleri aslında Deleuze ve Guattari'nin ödipal düşünceye eleştirisi olarak görülebilir. Zira oluş bazı zamanlar kadın-oluş, bazen hayvan-oluş, bazen de bitki-oluş biçiminde bir varlığa bürünebilir. Ödipal süreç, her bireyin anne, baba ve çocuk şeklindeki üçgende olduğunu belirtmektedir. Fakat oluş sürecinin gösterdiği kaçış çizgileri, ödipal üçgenin kenarlarını aşmayı sağlamaktadır. (Erdoğan-Tuğran, 2016: 41).

1.1.6. Stanley Cavell

Stanley Cavell, felsefi çalışmalarının merkezine sinemayı koymuş en önemli Amerikalı filozoflardan biridir. Sinemanın baş rolde olduğu dört kitabında da Cavell sinemayı tiyatro, televizyon yapımları ve opera gibi sanatsal ürünlerle felsefi yönden tartışmaktadır. Stanley Cavell'in sinema felsefesi birçok düşünür için ilgi çekici olmuştur ve olmaya devam etmektedir. Fakat Cavell'in çalışmalarının film felsefesine olan faydaları genellikle bilinmemektedir (Rothman, 2009: 344).

Film felsefesinin klasik döneminin son temsilcisi Stanley Cavell, 1971 yılında kaleme aldığı "*Görünen Dünya: Film Ontolojisi Üzerine Düşünceler*" (*The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*) adlı kitabında sinemayı ontolojik açıdan ele alarak incelemiştir. Cavell'in üzerinde durduğu film ontolojisi sinemanın içinde bulunduğu duruma ya da sinemasal eserlerin kimliğine odaklanmamıştır. Farklı bir bakış açısıyla insanın var olması ve yaşamda nasıl yer aldığıyla ilgilenmektedir. Sinemayı da insanın dünyadaki varlığının bir kanıtı olarak betimleyen Cavell, sinemanın insanın gündelik yaşamıyla ilgili olarak üretilen bir

felsefe olduğunu savunmaktadır (Rodowick, 2007: 106). Cavell'e göre sinemayı felsefeden ayrı düşünmek mümkün değildir. Aynı zamanda felsefenin de bir özne olan sinemadan kaçınması mümkün değildir (Rothman, 2009: 345).

Filmi şüpheciliğin hareketli görüntüsü olarak tanımlayan Cavell, sinemanın felsefeyle olan bağlarının şüpheciliğin temeli olan dış dünyanın bilgisine duyulan inancı sorgulamasıyla oluştuğunu öne sürmektedir. Filmin temelinde yatan gizli kaygının gerçekte inancımızın ne olduğunu bilmediğimizin sürekli olarak ekranda görülmesi olduğunu belirtir. Felsefi şüpheciliğin kendisi gibi filmin de bir "gerçeklik yanılsaması" olarak görülmesi bu gizli kaygının gizlenmesini sağlar. Filmsel gerçeklik yanılsaması düşüncesi, resim, tiyatro ve sinemadaki gerçekliğin rolündeki farklılıkları azaltır ve sanatın hayalleri ile mücadele etmek veya askıya almak için gerçekliğe hitap etme arzusunu kapatır. Komedi ve trajedi ile aranan "gerçeklik duygusu" ne zorlanır ne de filmde kaçır; kişi orada eğlendiğini söyleyebilir (Cavell, 1979: 188- 189).

Cavell, sinemada gösterildiğinde gerçeklik neye dönüşür tartışmasına şüphecilik yaklaşarak resim sanatında ortaya koyulandan farklı olarak fotoğraf sanatı gerçekliğin benzerliğini vermez; aksine fotoğrafın daha çok gerçekliğin kendisini verdiği söylenebilir diyerek katılmıştır (Güğümcü, 2014a: 54). Cavell sinemada görülen gerçekliğin birbirinden farklı kitleler tarafından aynı şekilde alımlandığını belirterek herkesin "*City Lights* (1931) filminin sonunda tanınma vesilesine, Garbo'nun ruh hallerinin ifadesine, Olivier'in *Richard The Third* (1955) filmindeki zekasına, Henry Fonda'nın *Young Mr. Lincoln* (1939) filmindeki adaletinin gücüne yükselebilmesi" gerektiğini savunur (Cavell, 1979: 5).

Cavell Görünen Dünya adlı kitabının "Fotoğraf ve Ekran" bölümünde resim sanatıyla fotoğrafı karşılaştırarak resimdeki gerçekliğin çerçevelerle sınırlı kaldığını ve bu sebeple gerçekliğinin sorgulanmadığını belirtir. Ancak fotoğrafta bulunan gerçeklik -örneğin bir binanın arkasında ne olduğu gibi- sorgulanabilir; çünkü gerçek dünyada bir karşılığı bulunmaktadır. Bu düşünceden hareketle bir resmin bir dünya olduğu söylenebilir; fakat bir fotoğraf, gerçek dünyaya aittir, dünyada olup biten bir şeydir (Cavell, 1979: 23-24).

Ekran resim kıyaslandığında ise ekranın resim gibi sınırlı bir çerçevesi yoktur. Ekranın kendisi bir çerçeve oluşturduğu için gerçek dünyadır. Ancak ekran aynı

zamanda kişiyi dünyadan uzak tutarak görünmez olmasına sebep olur. Ekranda gösterilen dünyanın şimdi var olmaması gerçeklikten uzak olduğunun bir göstergesidir. Cavell ekranın sınırları olmadığını söylerken diğer taraftan ekranın çerçevesinin ekranın tüm alanı olduğunu ifade eder. Bu anlamda ekran çerçevesi bir kalıp ya da formdur.

Cavell'e göre hareketli bir görüntüde birbirini izleyen film karelerinin sabit ekran çerçevesine tam oturması gerçeği, nesnenin küçüklüğüyle sınırlı, süresiz olarak uzatılabilen ve kısaltılabilen olağanüstü bir çerçeveye sonuçlanır ve büyük ölçüde bu sadece dünyanın genişliği ile sınırlıdır. Kamerayı geri çekmek ve kaydırmak, çerçeveyi uzatmanın iki yoludur; yakın çekim, vücudun bir bölümüdür ya da doğanın tüm çerçevesi tarafından desteklenen ve yankılanan bir nesneden ya da küçük nesnelerden oluşur. Değişen çerçeve mükemmel dikkatin görüntüsüdür. Sinema tarihinin başlangıcında filmler, kişilere ya da nesnelerin bir kısmına dikkat çekme olasılığını keşfetti. Cavell dikkati bir nesneye ya da kişiye çekme özelliğinin en iyi şekilde gerçekleştiren yönetmenlerin Dreyer, Flaherty, Vigo, Renoir ve Antonioni olduğunu belirtmiştir (Cavell, 1979: 25).

İKİNCİ BÖLÜM

“FİLMLER DÜŞÜNÜR” FELSEFESİ

Sinema hiçbir zaman yalnızca gerçekliğin dolaysız ve teknik bir yeniden üretimi olmamıştır. Sinemanın doğuşundan beri diğer sanatlardan farklı gelişmeler kaydederek kendine özgü bir dünya yaratmıştır. “*Gerçekliğin yakın bir akrabası*” olan bu dünyada insanların gerçeklik algısı ve anlayışı dönüşerek farklı bir boyuta ulaşmıştır (Frampton, 2013: 12). Sinemanın insanı ilgilendiren her şeye yaklaşımı onun felsefeyle olabilecek bağlarını en baştan işaret etmiştir. Sinemanın felsefeyle olan ilişkisinin Münsterberg, Arnheim, Balazs, Bazin ve Kracauer gibi düşünürlerle temellendiğini; Deleuze ve Cavell gibi film kuramcılarının düşünceleriyle başka bir açı kazanarak gelişmeye devam ettiğini söylemek mümkündür. Özellikle Deleuze ve Cavell’in sinema felsefeleri, sinema ve yarattığı imgelerine bakış açısının oluşmasına neden olmuştur. Filmler düşünür felsefesi birçok kuramcı tarafından ele alınmış; destekleyen düşünceler olduğu gibi karşıt fikirler de ortaya çıkmıştır.

21. yüzyıla gelindiğinde sinema ile felsefe arasındaki bağlantıyı inceleyen film kuramcıları ele alındığında Daniel Frampton ve Stephen Mullhall gibi düşünürlerin Deleuze ve Cavell’in izinden giderek “felsefe olarak film” tezinde ilerledikleri görülmektedir (Güğümcü, 2014a: 83). Felsefe olarak film (film as philosophy) ya da film yapımı felsefe (movie-made philosophy) filmlerin kendilerinin felsefe yaptığını savunan tezlerdir. İnsanlık tarihinde sözlü olarak başlayıp yazılı olarak ilerleyen felsefe alanı, sinemanın doğuşuyla birlikte sinematografik imgelerle düşünmeye devam etmektedir (Öztürk, 2018: 24).

2014 yılında Avustralya’da “Sinema ve Felsefe” ile ilgili bir konuşma yapan Alain Badiou, bu konuşmada sinema ve felsefe arasındaki bağlantıyı açıklamaktadır.

Çağdaş dünyadaki felsefe çalışmaları için sinemayı bir zorunluluk olarak tanımlar. İnsanlık tarihindeki en önemli manifesto olan sinema ile günümüzde gündelik hayatın çelişkisini gözlemleyen ve ortaya somut kanıtlar çıkaran düşünceler bütünü olan felsefe arasında içsel bir ilişki olduğunu ileri sürer. Badiou, felsefi bir düşünce olarak, imgeler ve insanlar arasındaki ilişkide Platon'un mağara alegorisinin tam aksini düşünerek sinemaya bakılması gerektiğini ifade eder ve çağımızda bunun yolunun sinemaya gitmek olduğunu söyler. Başka bir deyişle Platon'un mağarasına girilmesini salık verir ancak mağarayı günümüzde çok büyük maharetle oluşturulmuş imgeler gösteriminin olduğu bir yer olarak görür. Sinema ve felsefe arasındaki bağıntıda bugün yeni bir mağara alegorisinden söz etmek gerekmektedir. Sadece mağaraya girmek suretiyle oradan çıkmanın yeni ve farklı anlamlarını keşfedebileceğimizi belirtir. Sinemanın imgeler yoluyla büyüleyen ve çelişkiler yaratan bir gerçektir. Yani mağaraya girmek diğer bir deyişle sinemaya gitmek günümüzde demokratik diyalektiğe uyum sağlamak için gereklidir. Badiou sinemayı bireyin modern eğitiminin bir basamağı olarak görür (Badiou, 2014).

Sinemayı düşüncelerin ve duyguların nesnelleşmesi olarak betimleyen Alain Badiou, sinemayı, modern dünyadaki gerçekliği üreten olduğunu belirtir. Filmlerin düşünebildiğini savunan Badiou, felsefecilerin de filmlerdeki düşünceyi anlamaya ve düşünceye çevirmeye davet eder. Badiou'a göre diğer sanatlardan farklı olarak modern dünyayı anlamının en önemli kaynağı olan sinema, aynı zamanda dünyadaki bilgiyi algılamaya da katkı sağlar. Daha önce gitmediğimiz ülkeleri, bilmediğimiz dilleri, evrensel olsa da duymadığımız olayları sinemaya giderek öğrenebiliriz. Badiou'a göre sinema insanlığın varoluşunun bir manifestosudur. Kötü filmlerde insanlık kaybeder ancak iyi filmlerde ise insanlık kısmi olarak varlık gösterse de pozitif olarak yer alır. Böylece sinemanın imgelerinin ışığında öteki olanı düşünmüş oluruz. Badiou filmler düşünür felsefesi olarak tanımlanan bu sinema kuramıyla sinema düşünürlerine yeni bir yol açarak bir çalışma alanı meydana getirmiştir (Öztürk, 2016: 59).

Son on ila on beş yıllık döneme bakıldığında film çalışmalarının felsefe ile yakınsadığı görülmektedir. Uzun zamandır sinema çalışmalarında filmler felsefi düşüncelerin yansıtıldığı bir alan olarak görülür. Ancak alternatif bir gelenek

çizgisinde sinema felsefe tarafından ciddi bir bilimsel katılım alanı olarak görülür. Henri Bergson ve Maurice Merleau-Ponty bu geleneğe göre çalışmaları olan düşünürlerdir. Stanley Cavell ve Gilles Deleuze'un sinemanın felsefe olarak takdir edilmesini savunmasından sonra son yıllarda ise bilişsel film çalışmaları yaklaşımlarında Thomas E. Wartenberg, Martin Seel, David Bordwell, Noël Carroll, Murray Smith gibi kuramcılar tarafından temsil edilen analitik film felsefesi geleneği geliştirilmiştir (Herzogenrath, 2017: vii).

Film felsefesi üzerine çalışan Thomas E. Wartenberg, sinematik felsefenin varlığı üzerine yapılan tartışmalara ithafen filmlerin felsefe yapma kapasiteleri bulunduğunu iddia eder. Bazı sinema eleştirmenleri sadece insanların felsefe yapabildiğini ve filmlerin böyle bir niteliği olmadığını savunurlar. Wartenberg ve onun gibi düşünen kuramcılar ise sinematik felsefenin var olduğunu ve tıpkı konuşma yaparak, kitap ya da makale yazarak felsefe yapılabileceği gibi film yaparak da felsefe yapıldığını savunmaktadırlar. Wartenberg felsefe yapan filmlere bir örnek olarak 2001 yapımı *Hayata Uyanmak (Waking Life)* filmini gösterir. Filmin çağdaş filozofları Robert Solomon ve Louis Mackey daha önce bir metinde yazılmamış felsefi konuların kendi bakış açılarıyla yorumlanışını gösterirler. Filmin rotoskop tekniğini kullanarak bir konuşmanın kamera kaydının yapacağı gibi teknik anlamda filmin yaptığı felsefenin bir örneğini sunmaktadır (Wartenberg, 2011: 9-11). Ancak Wartenberg aynı zamanda filmlerin felsefi yazıların karakteristiği olan kesin iddiaları formüle etme ve savunma için yeterli olmayabileceğini de söyleyerek filmlerin felsefe yapabileceği düşüncesine şerh koyar.

Wartenberg, filmlerin felsefe yaptığını kabul ederek felsefi düşüncü kimin yaptığını sorusuna cevap aramaktadır. “*Perdede Düşünmek: Felsefe olarak Film*” adlı eserinde *Sil Baştan* (2004) filmini örnek göstererek filmde güçlü bir faydacılık eleştirisi bulunduğunu belirtir. Filmdeki faydacılık karşıtlığı, kötü bir ayrılık süreci yaşayan iki bireyin hatıralarını hafızalarından sildirmeleri ancak tam olarak istedikleri şey olan acıdan uzak durma düşüncesinin de gerçekleşmediği şeklinde açıklanabilir. Ona göre film normatif bir etik düşünce olan faydacılık felsefesinin öncül düşünürleri John Stuart Mill ve Jeremy Bentham’dır. Filmin yapımcısının amacı ise faydacılığa karşıt bir örnek sunarak bu düşüncenin yanlış olduğunu dile

getirmektir. Sil Baştan karşıt bir anlatı sunarken aynı zamanda bu fikrini ses, oyunculuk ve kamera hareketleri gibi sinematografik öğelerle de destekler. Wartenberg, faydacılık fikrine bir itiraz olarak çekilen filmin bir felsefecinin düşüncesine örnek olmadığını; filmi yaratan yapımcının/yönetmenin felsefi görüşünün bir parçası olarak filme içkin olduğunu savunur. Filmin yaratıcılarının faydacılık felsefesine karşıt bir düşünce olarak çektikleri filmi, farkında olarak mı yoksa olmadan mı çektikleri Wartenberg'e göre önemsizdir. Önemli olan konuyla alakalı düşünceleri ve yanlışı görebilen derin bir kavrayışa sahip olmalarıdır (Wartenberg, 2007: 85-90).

Livingston ise Wartenberg'in filmlerin felsefe yapabildiği ve bunun filmin yapımcılarının bir uzantısı olduğunu ancak bunun bilerek ya da bilmeyerek mi yapıldığı fikrini destekler. Filmlerin yaratıcılarının ulaşmak istedikleri amaçların ötesinde yerlere ulaşabileceğini; çünkü sinemanın bunu yapabilecek kadar etki gücü olduğunu ifade eder. Bir filmin niyet edilerek ya da edilmeyerek anlamlar oluşturmasını, film anlatısı haricinde görsel işleyişi oluşturan filmin diğer alanlarının da etkili olduğunu söyler (Livingston, 2008: 4-7).

Film felsefesiyle ilgili olarak Herzogenrath en az dört tip format olduğundan bahseder. Bunlardan ilki 'filozoflar üzerine olan filmler'dir. Bu türde yaşamış büyük filozofların hayatları belgesel ya da kurmaca olarak anlatılır. Bu filmlerde felsefi kuramlar uzun monologlar ya da diyaloglar olarak seyirciye sunulur. Kirby Dick ve Amy Ziering Kofman'ın yönettiği *Derrida* (2002), Astra Taylor'ın yönettiği *Zizek!* (2005) ve *Sorgulanmış Yaşam* (2008), David Barison ve Daniel Ross'un filmi *The Ister* (2004), Tao Ruspoli'in filmi *Being in the World* (2010), Roberto Rossellini'nin filmi *Socrates* (1972) ve *Blaise Pascal* (1971) ve Derek Jarman'ın yönettiği *Wittgenstein* (1993) bu tür filmlere örnek olarak verilebilir. İkinci olarak ise 'felsefi önerilerin illüstrasyonu olan filmler' tipi felsefi soruları ve aksiyomları (etik, adalet, estetik vb.) içerir. Bu tür filmler felsefenin akademik sınırlarının dışına çıkmadan felsefi sorunları tartışır. Örnek olarak John Ford'un *Examples include The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) ve Alan Parker'ın *The Life of David Gale* (2003) filmi sayılabilir (Herzogenrath, 2017: xi).

Üçüncü tip olarak ‘film felsefesi’ yaklaşımından söz edilebilir. Bu yaklaşımda analitik (Anglosakson) ve Kıta Avrupası alanları bulunmaktadır. Klasik film kuramının en köklü sorunları olan filmin sanat dalı sayılıp sayılmaması, imajlar, seyretme deneyimi ve estetik- ontolojik yönler bu tipin üzerinde çalıştığı konulardır (Öztürk, 2018: 35).

Dördüncü ve son tip olarak ‘felsefe olarak film’ ya da ‘film olarak felsefe’ yaklaşımı ise Deleuze ve Cavell’in düşüncelerinin devamı ve radikalleşmesi olarak görülebilir. Robert Sinnerbrink, Patricia Pisters ve William Brown'un üzerine çalıştığı bilişsel teoriler ile geçişleri bulunduğu söylenebilir. Cavell'den ilham alan Stephen Mulhall bu tip filmleri, filozoflar tarafından geliştirilen görüş ve argümanların kullanışlı ve popüler bir yol olarak görselleştirilmesi olarak görmediğini belirtir. Mulhall'a göre bu türdeki filmler felsefenin ham maddesi ya da felsefi görüşlerin görselleştirilerek süslenmesi değil; kendi başına felsefi çalışmalardır ve eylem olarak felsefe yapmanın bir yoludur. Filmlerin benzersiz bir şekilde felsefi çalışmalar olması, kavramların ortaya çıkmasını sağlayarak etki ve algı oluşturmaktadır (Herzogenrath, 2017: xii).

Cavell'in film çalışmalarını inceleyen Mulhall, benzer bir sinematik felsefeden bahseder. Mulhall'a göre sinemanın evreni kendi başına felsefi alanla ilişki kurmaktadır. Sinemanın belirli bir estetik önceliği ve belirli bir deneyimi tartışmak için sinematik düşünme kapasitesi vardır. Mulhall Cavell'den bir adım daha öteye giderek sinemanın felsefi olarak düşünürken kendini yansıtmaya ayrıcalığı olduğunu belirtir. Mulhall'a göre, herhangi bir felsefi düşünce kişinin kendi koşullarını düşünmesinde yardımcı olur. Buna göre felsefe insanın pratik faaliyetlerinin alanına girerken temel varsayımları ve temel kavramları sorgular. Felsefi düşüncenin kendi temelini de sorguladığı düşünüldüğünde Mulhall, filmin içeriğinin ve niteliğinin kendi kendini sorgulayarak açıkladığını ve filmin doğasının bu şekilde anlaşılabilirliğini savunur (Mulhall, 2007: 279-282). Bu düşüncesini ‘*felsefe koşullarında film*’ olarak nitelendiren Mulhall, sinematik düşüncenin başka bir deyişle ‘*felsefe olarak film*’in filmin içindeki diğer felsefe teorilerinden ayrıldığını (ancak yine de iç içe olduğunu) ifade eder. Felsefe koşullarında film’in zamanın doğası, kimlik, çocukluk, annelik, yetişkinliğin ahlaki önemi, rüya ve

gerçeklik ikiliği gibi felsefi sorular üzerine bir tartışma başlatabilmesi benzersiz bir sinematik durumdur (Mulhall, 2002: 2-3).

Mcclelland, felsefe olarak filmin en cesur formülasyonunun Mulhall tarafından sunulduğunu söyler. Mulhall, *Alien* (1979) ve devam filmlerinin yalnızca felsefi birer mesele olduklarını değil; filmlerin kendilerinin de tıpkı filozoflar gibi görüş ve argümanları yansıtan ve değerlendiren onlar hakkında ciddi ve sistematik düşünebilen filmler olduklarını belirtir. Bu tür filmlerin felsefenin ham malzemesi ya da süsleme için kaynak değil; felsefi alıştırmalar, eylem olarak felsefe (felsefe olarak film) olduklarını vurgular. Mcclelland ‘tıpkı filozoflar gibi’ ifadesinin filmlerin belli bir nitelikte ve belli bir sınır kapsamında felsefe yapmadığını aksine tamamen sınırsız felsefe yapabildiğini açıklayan bir ifade olduğunu belirtir. Filmler felsefi kullanıma açık pasif bir materyal değildir. Aksine felsefi tartışmalara müdahalede bulunurlar. Bu filmlerin tercümana ihtiyaçları yoktur, kendi cümlelerini kendileri söylerler (Mcclelland, 2018: 13-14).

Mcclelland Mulhall’ın düşüncelerini iki yönden eleştirir. İlk olarak genellik sorunundan bahsederek felsefenin genellikle genel sorular sorarak genel bir bilgiye ulaştığını ancak her filmin genel olabilecek sorular soramayacağını belirtir. Anlatı filmleri (narrative films) belirli somut senaryolar sunar ve bir filmin sahip olduğu içerik, bu senaryoyu tasvir ederken üstü kapalı olmalıdır. Bir filmin, sunduğu kurgusal dünyanın sınırlarını aşan genel içeriğe sahip olamayacağını belirten Mcclelland, *Matrix* (1999) filminde Bay Anderson’ın gerçek dünya olarak gördüğü şeyin aslında kapsamlı bir aldatmaca içeriğine sahip olduğunu ve gerçek dünyayı içeren genel sorular sormadığını söyler. Filmler genel iddialar içeren diyaloglara sahip olabilir. Matrix’te Morpheus genel bir felsefi iddia olarak “Eğer hissedebildiğiniz, koklayabildiğiniz, tadabildiğiniz ve görebildiğiniz gerçekse; o zaman gerçek, beyniniz tarafından yorumlanan elektrik sinyalleridir” der. Ancak filmdeki karakterin felsefi bir iddiada bulunması, filmin de bu iddiada bulunduğu anlamına gelmez. Mcclelland bu noktaya dikkat çekerek farklı karakterlerin çelişkili iddialarının hangisinin filmin düşündüğü iddia olduğunu bilemeyeceğimizi savunur (Mcclelland, 2018: 14-15).

Mcclelland, ikinci eleştiri olarak filmlerin anlaşılabilirlik sorununu öne sürer. Filmin açık bir iddiada bulunamayacağını, yalnızca üstü kapalı iddialar öne sürebileceğini ve bunun da filmlerin anlaşılabilir dilde felsefe yapamayacağını gösterdiğini söyler (Mcclelland, 2018: 16). Ancak Mulhall'ın *On Film* adlı kitabında tam da bu eleştirilere karşılık olarak felsefi olan filmlerin felsefi tartışmalar üzerinde düşündüğünü fakat bu düşünme biçiminin sinemanın farklı doğası nedeniyle yazılı felsefi metinlerden bildiğimiz bir biçim olmadığını vurgular (Mulhall, 2002: 2).

Damien Cox ve Michael Levine "*Filmle Düşünmek*" adlı kitaplarında filmlerin felsefeciler için bir kaynak olmaktan fazlasını yaparak felsefi metinler olabilirler mi sorusunu sorarlar. Filmler felsefi tartışma yaratmak ya da belli bir tür deneyim veya fenomeni işaret ederek felsefi nesne haline gelirler. Ancak filmleri izlerken bizi felsefi yönden filmin içine dahil ettiklerinde felsefe haline gelirler (Cox ve Levine, 2018: 22).

Film yapmak ve felsefe yapmak arasındaki bağlantıyı anlayabilmenin yolu nedir? Film izlerken aynı zamanda felsefeyle ilgilenmiş olur muyuz? Smith, insanların felsefeyi anlama şekli ve kapasitesinin derinliğine ve kapsamına bağlı olarak bu sorulara cevap verilebileceğini belirtir. Filme öz bilinç ile geniş kapsamlı düşünerek baktığımızda o filmin felsefi bir metin olarak görülebileceğini söyler. Başka bir deyişle bir film, felsefi bir metin gibi davranarak izleyicileri derin düşünmeye sevk edebilir (Smith, 2006: 33).

Filmlerin bazı felsefi tartışmaları yazılı metinlerden daha iyi işlediğini savunan Cox ve Levine, yazılı felsefi metinlerin çok fazla emek sarf ederek anlatabilecekleri argümanları, sinemanın daha derin ve kapsamlı şekilde aktarabileceğini ifade ederler. Filmlerin felsefe yapabilen bir araç olduğunu belirterek, felsefi materyalin klasik felsefe şekillerinden çok daha iyi sergileyebilecek filmlerin varlığından bahsederler (Cox ve Levine, 2018: 27-28).

Wartenberg'in *Sil Baştan* filminde faydacılık felsefesine karşıt argümanlar sunduğunu ve filmin kendi başına felsefe yaptığı fikrini savunan Cox ve Levine, film akademisyenleri ya da filozoflara göre bu fikir doğru değilmiş gibi gelse de kurmaca filmlerin felsefi argümanlara karşıt örnekler sunmada *düşünce deneyleri*

sahnelemeleri sebebiyle felsefi savlar üretebildiğini ifade ederler. Yalın sav adını verdikleri bu düşüncelerine mantık dışı olduğunu söyleyenlerin ise felsefe ve felsefi düşünüşe sığ bir bakış açısıyla baktıklarını iddia ederler (Cox ve Levine, 2018: 37).

Film ve felsefe arasındaki ilişkiyi tartışırken Wartenberg'in iki ön varsayımı olduğunu söyleyen Cox ve Levine, ilk olarak felsefenin film öncesi varlığından bahsederler. Bir film bir düşünceyi sahneliyorsa, bunu herkes tarafından bilinen felsefi bir düşünceye karşıt konum alarak yapıyordur. Başka bir deyişle felsefeye karşılık vererek film felsefe yapmaktadır. Cox ve Levine burada bir parantez açarak durumun her zaman böyle olmadığını/ olması gerektiğini söylerler. İkinci düşünce ise Wartenberg'in felsefi savın filmin içinde *bohçalanış* biçiminden daha önemli olanın belleksel içeriklerine yönelmesidir. Filmin felsefe yapma kabiliyeti, filmin belleksel içerikleri kadar filmin duyuşsal yollardan seyirci ile etkileşime girerek duygusal rezonans yaratma yoluyla perdeye yansıtabilmesidir. Filmin yarattığı duygu, seyircinin dikkatini toplayarak başka bir yolla göremediği argümanın farklı yönlerini keşfetmelerini, üzerine düşünmelerini sağlayabilir. Felsefi düşünceyle ilgili olarak ampirik kavramlar haricinde duyuşsal bileşenler de dikkate alınmalıdır (Cox ve Levine, 2018: 38).

2.1. Sinema Felsefesine Yeni Bir Bakış: Filmozofi

Daniel Frampton, sinema felsefesi hakkındaki düşüncelerini kaleme aldığı *Filmozofi* (2013) adlı eserinin girişinde sinemanın, kullanışlı bir felsefi sorunlar kitapçığından çok daha fazlası olduğunu ve filmi yalnızca öyküsü ve diyalogları ile düşünce sunabildiğini söylemenin, sinemanın kuvvetini ve etkisini kavrayamamış olmaktan ileri geldiğini ifade eder (Frampton, 2013: 23).

Filmin kendine özgü koca bir dünyası olduğundan bahseden Frampton, film-dünya kavramına değinir. Yirmi birinci yüzyılda her bireyin bir film-dünyası olduğunu belirtir (Frampton, 2013: 12). Nitekim teknolojinin büyük bir hızla gelişmesiyle sürekli yanımızda taşıdığımız elektronik cihazlarla, hareketli imgelerin tüm hayatımızı kapsamaya başladığı bir gerçektir. Dolayısıyla film-dünyanın gerçekten de her insanın hayatının büyük bir bölümünde yer aldığını söylemek mümkündür.

Frampton, film-dünyanın gerçeklik kavrayışını etkilediğini belirterek verimli bir sinema sosyolojisi için hareketli görüntülerin felsefesinin iyi kavranması gerektiğini ileri sürer. Başka bir deyişle sinemanın toplumsal etkilerinin daha iyi anlaşılabilmesi için sinemanın oluşturduğu bireysel duyguları- sinemanın insanı duyuşsal olarak nasıl etkilediğini- hem filozofların hem de sinema teorisyenlerinin ele alarak irdelediğini ifade eder. Sinemayı algılayış biçimimizin gerçeklik algımızı yansıttığını savunur. Bununla birlikte estetik algımız da sinema deneyimiyle gelişir. İnsanın doğal olarak estetik bir varlık olduğunu söyleyen Immanuel Kant'a gönderme yapan Frampton, günümüzde görsel açıdan estetik bir güzellik arayışında olduğumuzu savunur. Felsefenin estetikle bu kadar ilgilenmesinin sebebini de güzelliğin yokluğunda insanın da yok olacağına bağlayarak açıklar. Frampton'a göre çağımızdaki görsel estetik düşüncesi daha önce hiç olmadığı kadar önemli bir hale gelmiştir (Frampton, 2013: 12).

Arnheim, düşünmenin imgeler yoluyla gerçekleştiğini ve imgelerin de düşünceye ihtiyaç duyduğunu ifade eder. Bu nedenle görsel sanatların tümü görsel düşünmenin temelinde yer alır. Görsel düşünmeyi sağlamanın araçları olan güzellik, uyum ve düzen, insanın gereklerine uygun bir dünya sunduğu için refah hissine imkân verir; aynı zamanda bu araçlar bilişsel bir argümanı net, tutarsızlıktan uzakta ve anlaşılabilir halde tutmanın da gerekli koşullarıdır. Görsel estetik, dile getirilen şey ile onun nasıl dile getirildiği arasındaki eşbiçimli uyumadır (Arnheim, 2007: 283).

Arnheim'in düşünceleri ışığında Frampton'un sinema felsefesi daha net bir biçimde anlaşılmalıdır. Frampton, bir sinema salonunda çıktığımızda bildiğimiz gerçekliğin, sinemanın yarattığı görsel ve estetik olan gerçeklikle birleşerek algılarımızı genişlettiğini, gerçeği dönüştüren düşüncelerimizin dünyamızı da dönüştürebileceği fikrine inanır.

Frampton'un temel argümanı ise filmin bir düşünme olarak kavramsallaşması ve filmin şiirsel bir anlayışı olduğunun ortaya çıkarılmasıdır. Frampton, filmozofinin düşünme ile filmin *ilişkilendirilmesini* önermediğini; aksine filmin kendine özgü bir düşünce olarak ele alınması gerektiğini savunmaktadır. Önemli olanın yalnızca filmi

oluşturanın ne olduğu değil; film kuramının nasıl yapılandığı, filmin *imaj betimleme dili* ve bahsedilen bu dilin filmi yorumlarken nasıl bir rol aldığı da önem arz etmektedir (Frampton, 2013: 23).

Bu noktada Frampton, film ve felsefe alanındaki birçok çalışmayı eleştirerek sinema dilinin görmezden gelindiğini, öykülerin ve karakter motivasyonlarının fazlasıyla ön plana çıkarıldığını ileri sürer. Felsefi problemler hakkında konuşabilmek için sinemanın bir çalışma alanı olarak kullanıldığını ancak sinemanın bundan daha fazlasını içerdiğini belirtir.

Filmin sinemasal, kendine has bir felsefi değeri olduğunun altını çizerek felsefeyi filme uygulamaktan vazgeçip filmi bütün olarak felsefi bir şekilde irdelediğimizde filmin kendi başına felsefi olduğunu fark edeceğimizi iddia etmektedir. Böylelikle film felsefesini daha iyi nasıl kavrayabileceğimizi, filmin özneleri nasıl dönüştürdüğünü, düşünceleri nasıl ilettiğini, belleğe, rüyaya ve şiire nasıl benzediğini, film zihin, film düşünme ve genel olarak filmozofi olgusuyla filmi nasıl anlayabileceğimizi açıklamaya çalışmaktadır.

2.1.1. Film Dünya

Victor Francis Perkins'e göre zaman ve mekân arasındaki bağıntıyı değiştiren sinema, gerçek dünyanın gerçekliğini sanatsal bir biçimde değiştirir. Ancak her şeye rağmen film-dünya gerçek dünyanın bir kopyası olsa da onda görünen her şey artık sinemanın gerçekliğine aittir (Perkins, 1993: 70).

Frampton'a göre ise bir filmdeki tüm kahramanlar, apartmanlar, nesneler ve manzaralar bundan böyle gerçek olamazlar çünkü sinemanın bir parçası haline gelmişlerdir. Sinemanın sadece gerçekliğe ait olduğunu düşünmek filmin dünyasını kısıtlar ve şiirsel yönünü azaltır. Film daha iyi kavrayabilmek için filmin dünyaya ait olmadığını, *yeni bir dünya* olduğunu kabul etmek gerekmektedir. Sinema dünyanın bir kopyası değildir. Kendi amaçları olan ve yaratan kendi başına bir dünyadır. Sinema gerçeğin düşüncelerinin bir yansıması ve seyirciyle paylaşılmasıdır (Frampton, 2013: 17).

Filmin kendi kuralları olan bir dünya olduğunu savunan Frampton’a göre film-dünya, tecrübeyi ve bilgiyi amaçlarına uygun olarak yeniden konumlandırır. Bu yeni dünyanın yaratılması filmin gerçekliği ve bizim gerçekliğimiz arasındaki olgusal ilişkinin sorgulanmasını ortaya çıkarmaktadır. Öte yandan film dünyanın varlığı insanların gerçekliği kavrayışı ve algılayışını da dönüştürmektedir. Filmozofi argümanı, izleyicinin sadece kameraların kaydettiği gerçekliği, filmin kendisi olarak görmesinin izleyiciyi sınırlayacağı düşüncesine dayanmaktadır. Akışkan ve sürekli dönüşen film dünyayı, gerçeklikle kıyaslamak bu yüzden gereksiz bir çabadır (Frampton, 2013: 17).

Frampton’a göre film, daha önce Münsterberg, Cavell ve Deleuze’un de dile getirdiği gibi sadece gerçekliğin bir kopyası değildir aksine yeni bir gerçekliktir. Film dünyada gerçeklikte olamayacak bir biçimde -montaj yardımıyla- karşımıza çıkabilen bir karakter ya da nesne, film dünyanın sahip olduğu esneklikle diğer sahnede değişebilir. Film dünya, sadece kameranın kaydettiği şeffaf gerçeklikten öte anlamlar taşıyabilir. Kendi inancına göre olayları ve durumları yönlendirerek gerçekliği bükebilir.

Frampton, özellikle çağdaş sinemanın filmozofi felsefesiyle bağlantısından bahsetmektedir. Teknolojik gelişmelerin sinemaya getirdiği yeniliklerle birlikte, film dünyanın “her şey olabilen, her şekle bürünebilen, istediği her şeyi düşünebilen” sonsuz bir canlandırma potansiyeli olduğunu savunmaktadır. Ancak film dünyanın gerçekliği ve yaşadığımız gerçekliğin kendi içinde öznellik ve nesnellik problemleri olduğunu da göz ardı etmez (Frampton, 2013: 18).

Çağdaş filmin teknolojik gelişmeler yardımıyla gerçek dünyadaki fiziki yasaları ve koşulları aştığını ifade eden Frampton, filmin çok ileri bir noktaya vardığını, bu sebeple insanların film izlerken bu yasalarla ve özelliklerle değerlendirilmemesi gerektiğini söyler. Film dünyadaki nesnelerin tümü film zihin tarafından yaratılır. Film dünyanın içinde yer alan nesneler film zihnin de içerisindedir ancak Frampton, bu durumun insan bilincini zorlayıcı nitelikler taşımakta olduğunu da belirterek seyircinin film deneyiminin bu paradoksa yanıt verebileceğini söyler. “Filmin bir sandalyeye doğru ilerlediği” söylenir; aslında film

dünyada giderek büyüyen bir sandalye olduğunu söylemek garip olsa da doğru olan budur. Ancak seyirci sandalyeyi, film zihninin yarattığı bir nesne olarak görmez, sadece kendisinin sandalyeye yaklaştığını hisseder (Frampton, 2013: 128-129).

Münsterberg'e göre film dünya gerçekliğinin biçim değiştirmiş haliyken, Deleuze'e göre filmlerin gerçek dünyadan farklı olarak kendine ait bir zamanı ve uzamı vardı ve gerçek dünyayı etkileyecek imgesel gücü bulunmaktaydı. Frampton da insanların filmler aracılığıyla kendi gerçekliğini yönlendirebileceğini ve film dünya gerçekliği ile gerçek dünyadaki yerimizi sorgulayabileceğimizi şu sözlerle ifade eder:

“Film, dünyadaki konumumuzun açıklaması haline gelir- film bir dünya ile etkileşimi canlandırarak anlatır, böylelikle dünyamızla etkileşimimizi kavramamız bakımından bizim için bir ayna olur. Bu canlandırma da bir tür niyet, bir tür düşüncedir. Film-dünya düşünülüp tasarlanmış ve düzenlenmiş bir dünyadır- karakterler kavuşur, ayrılır, aşık olur, ölür, kendilerini bulurlar ve bunların hepsi yaklaşık iki saate yayılır. Film-dünyanın yaratımı belirlenmiş ve sabittir, dolayısıyla dokunulmazdır, değiştirilemez- tereddütsüz niyet, karar, tercih, inançtır: filmsel diyebileceğimiz bir düşüncedir” (Frampton, 2013: 19).

2.1.2. Film Zihin

Filmozofinin amacı filmi bir düşünme eylemi olarak kabul edilmesi, film varlığına ve film biçimine dair kuram ortaya çıkarmaktır. Film zihin ise film varlığıyla ilgili olarak temel bir olgudur. Seyircinin tecrübe ettiği imaj ve seslerin kuramsal olarak yaratıcısı film zihindir. Filmozofinin film biçimi adına kullandığı kuram ise film düşünmedir. Çağdaş ismi verilen günümüzdeki filmin filmozofi kuramına uyumlu olduğunu gösteren iki yönü bulunmaktadır: İlki güvenilir olmayan anlatıcı ve öznel olmayan bakış açısının kullanıldığı çekimlerin sıklıkla kullanılmasıdır. İkincisi ise filmle ilgili tüm şeylerin dijital teknolojiler sayesinde sanal olarak yaratılabilmesidir. Bu sebeple film eleştirilerinin çağdaş filmleri kesin ve yaratıcı bir biçimde ele alabilmek için yeni bir dile, film dünyayı tasvir edebilmek için yeni bir üsluba ve anlayışa sahip olması gerekmektedir (Frampton, 2013: 20). Film zihin, filmin deneysel bir tasviri değildir; aksine filmdeki olayların ve hareketlerin temellerinin kavramsal olarak anlaşılmasına imkân sağlayacak bir düşünce stilidir.

Film-zihin, sinematografik bir bilincin varlığının kanıtıdır. İmajlar, imajların aralarındaki ilişkileri, birbiri ile uyumlu halleri, birbirlerinden kopmaları ile düşünen farklı ve yeni bir düşünme yoludur. Bir insan zihni değildir ve bu yüzden yalın bir tanımla film-zihin olarak isimlendirilmiştir. Filme özgü ve filmle varlık bulan bir zihin türüdür. Filmin hareketlerini ortaya döken bir metafor olarak kullanılan zihin haricinde bir zihin olarak, bir sonraki adımı kavramsallaştıran bir olgudur. Film zihinle birlikte filmin hareketlerini ve olaylarını, filmin kendi zihninin bir sonucu olarak görebilmek olanaklı hale gelir. Buradan hareketle her filmin bir başka zihni olduğunu ve her filmin farklı çalışabilecek bir zihne sahip olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Her filmin kendine özgü bir düşünce zemini vardır ve bu yüzden her filmin bir birey olduğunu iddia edebiliriz (Türk geldi, 2019: 8).

Film zihin filmin dışında yer alan bir kuvvet değildir, aksine direkt olarak filmin içindedir. Filmin söylemini güçlendiren, akışına yön veren filmin kendisi film zihindir. Film zihninin iki yönü vardır: ilki insanlar ve nesnelerle yaratılan film dünya, ikincisi ise film dünyanın tekrar yaratılması ve biçimlendirilmesidir. Bu yeniden yaratılan film dünya süreci ise *film düşünme* kavramıyla açıklayabiliriz. Film düşünme, bir eylem olarak film zihninin amacını gerçekleştiren bir film biçimi aracı olarak da tanımlanabilir (Frampton, 2013: 21). Burada dikkat edilmesi gereken nokta insan düşüncesi ile film düşünme arasında fark olduğudur. Film biçimini oluşturan film düşünme hem öznel hem de nesneldir. Bu bakımdan insan düşüncesinden daha fazlasıdır. Filmin içerdiği her şeye dair sabit ve sonsuz bir amacı ve bu amaca yönelik tutumu bulunmaktadır. Film düşünme, salt fikir değil; fikir, duygu ve hislerin bir karışımı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Film zihin izleyicinin filmi kendi yaşıyormuşçasına tecrübe etmesine olanak sağlar. Aynı zamanda bu tüm filmin belli bir amaç ile tasarlandığını, filmin bütün biçimsel niteliklerinin bir değeri olduğunu göstermektedir. “*Kavram ile film, film ile dil ve dil ile deneyim (deneyim ile felsefe)*” arasındaki derin bağlantı sebebiyle film düşünme, üslubu eylemin organik bir parçası konumuna getirerek içeriği biçimle birleştirir. Dolayısıyla film düşünme, film biçimini teknik bir işlev olmaktan daha fazlası olarak görerek içeriğe bağlamaktadır. Başka bir deyişle biçim içeriğin bir uzantısı değil kendisidir (Frampton, 2013: 22). Örneğin, filmdeki bir kahraman,

kameraya nasıl çekildiğiyle değil, filmin kahraman hakkında ne düşündüğü ile ilgili olarak önemlidir. İzleyici kahramanı, filmin bu kahramana dair düşünmesi aracılığı ile görmektedir. Çerçeveye giren kahraman, ona dair bir görme biçimi oluşturur. İzleyici böylelikle filmin biçimini duygularıyla kavrayarak filmle daha iyi bir şekilde bütünleşir. Dolayısıyla izleyici filmozofinin önerdiği gibi filmi sezgisel bir şekilde algılayarak teknoloji ya da öykü sayesinde değil daha doğal bir yol aracılığıyla -film düşünme- ile tecrübe eder.

Öztürk, film düşünme ile benzer olarak düşünce-yoğun filmlerden söz eder. Bu filmlerin sunduğu imajların seyircilere deneyim yaşattığını ve bu sinematik tecrübenin bireye sorular sorma imkânı verdiğini belirtir. Bu sorular sonucunda sinematografik imajların duygulanım yarattığını savunur (Öztürk, 2018: 40). Frampton gibi Öztürk de filmin imajlar aracılığıyla seyircide, özgün bir düşünce oluşturabilmesinin yanında duygulara da seslendiğini söyleyerek filmozofi kuramını desteklemektedir. Cox ve Levine de benzer bir biçimde felsefe ve film arasındaki bağın, sadece önceden söylenmiş felsefi fikirleri örneklendirmek amacıyla filmleri irdelemek olmadığını ifade eder. Film, izleyicinin kendini anlama, açıklama, bağışlama ve kendine yol gösterme arayışında bir kaynak olarak yaşamın imgesel halini yansıtır. Böylelikle filmlerin kendileri birer felsefi soruşturma haline dönüşmüş olur (Cox ve Levine, 2018: 41-42).

Film zihnin çalışma biçimi, kameranın odaklanması, kamera hareketleri, montaj, renk, ses ve kadrajın filmin hikayesiyle birlikte “düşünmesi”dir. Felsefe fikir üretirken film şiirsel bir düşünüşle felsefiliğe varır. Ancak filmin düşünüşünü izleyicinin tamamlaması, başka bir deyişle bir filmin düşüncesini izleyicisinin çekip çıkarması gerekmektedir (Frampton, 2013: 25). Film zihin, film varlığın belli bir kavramsallaşması olarak açıklanabilir. Bunun için öncelikle film varlıktan bahsetmek gerekmektedir.

Film varlık, “deneyimlediğimiz imajların ve seslerin kökeninden (ve/veya yaratıcısından) ne anladığımıza dair genel bir olgudur”. Film varlık, film dünyanın nasıl yaratıldığına ve tekrar yaratımının nasıl gerçekleştiğini anlatan bir felsefedir. Her şeyden önce film, bir film varlıktır (Frampton, 2013: 50).

Film zihin, filmin eylemlerinin olaylarının kökeninin kavramsal olarak açıklanmasıdır. Diğer bir deyişle bir *kök-kavram*, estetik ve değerlendirmeden önce gelen bir *kök-kuram* olarak yerini alır. Film zihin, bağımsız bir dünya inşa edebilir. *Amélie Poulain'in Masalsı Kaderi* (2001) filminde olduğu gibi kurmaca bir dünya yaratarak onu süsleyip değiştirebilir. *Rosetta* (1999) filminde olduğu gibi gerçekliğe en yakın dünyayı da gösterebilir. Film zihin, izleyicinin hem Amélie'yi hem de Rosetta'yı anlayabilmesine yardım eder. Film varlık açısından önem arz eden şey film düşünmenin filmin içinde olmasıdır. Frampton, başka bir dış güç ya da görünmez ötekinin varlığını kabul etmemektedir. Filmin söylemine ve akışına yön veren varlığın bizzat filmin kendisi olduğunu vurgular. Frampton, film zihni, bir insan zihni olmadığı için basitçe film zihin olarak isimlendirmiştir. Bu terimle aslında filmin dramatik anlamlarının dış bir kuvvetten değil; filmin içinden geldiğini kolaylıkla anlatmak istemiştir. Temelde film zihin ile filmin aynı şeyi ifade ettiğini söylemektedir (Frampton, 2013: 122).

Film zihin, hikâyeyi herhangi bir şeye müdahale etmeden anlatabilir. Anlatıma çok müdahil olmadan izleyicinin, filmin kahramanlarının gelişimini seyretmesine imkan verir. Ancak farklı bir yol çizerek denetleyici de olabilir. Kahramanlardan bağımsız olarak eyleme geçerek film dünyayı tekrar yaratır. Her iki yöntemle de kendini film düşünme aracılığıyla ifade eder. *Pi* (1998) filminde hesaplayıcı iken *Kanlı Toprak* (1973) filminde düşünceye dalmıştır; *Oğul* (2002) filminde ise etik yönünü gösterir (Frampton, 2013: 123).

Filmozofiyeye göre film düşünme ve film zihin bir bütünün parçalarıdır. Film dünya kendi kendini film zihinden ayrı olarak düzenlemez. Film zihninin film düşünceden farkı, gerçek arzuları ve dürtüleri olan gerçek insanlar tarafından yaratıldığı için dışsal durumların farkında olmasıdır. Sanatçılar, kameralar, yazarlar, doğa, oyuncular, mikrofonlar ve diğerlerinin bir rolü bulunmaktadır. Film düşünmenin sinemacılar tarafından yaratıldığını söyleyen Frampton, yönetmenlerden örnekler vermiştir. Bunlardan biri David Lynch'tir. Lynch'in filmlerinde kesişen ya da birbiriyle paralel anlatılar tasarladığından söz eder. Martin Scorsese filmlerinde koyu renkler kullanarak hikayesindeki karakterlerin hareketleri hakkında kesin yargılar oluşturur. Bir diğer yönetmen Béla Tarr ise karakterlerinin arasındaki

deneyim uğurumunu ya da bağlantıyı yansıtan düşünce imajlarla film dünyalar yaratmaktadır. Birbirinden farklı film düşünme stratejilerine sahip olsalar da film düşünme her zaman filmin içindedir, göz ardı edilemez. Böylelikle film düşünme sayesinde izleyici filmi, yönetmenin yaratıcılığının ve sinema sanatı mekanizmasının tamamıyla kontrol altında tutamayacağı ya da sınırlandırmayacağı biçimlerde deneyimleme olanağı bulur. Ancak belirtmek gerekir ki filmozofinin amacı, filmlerin yaratıcılarını bertaraf etmek değil, izleyicinin film deneyimine farklı boyutlar eklemeye çalışmaktır (Frampton, 2013: 124).

Başka bir deyişle filmozofinin hedeflediği nokta, yönetmenlerin yaratıcılığı ya da sinema mekanizmalarını ortaya çıkarmak değil; felsefi bir problem olan izleyicinin hissettiği anlamlandırmaları filmin nasıl yarattığının anlaşılabilmesidir. Bu sebeple filmin görüntü ve seslerinin en temel sinema araçları olduğunu kabul etmek gerekmektedir. Böylece filmin tek başına ne düşündüğünü çözebilir ve film deneyiminin şiirsel yönünü -film zihin aracılığıyla- keşfedebiliriz.

Frampton, çağdaş filmin filmozofiyeye ihtiyaçı olduğunu belirtir. Zira filmlerde kullanılan imaj biçimlerinin teknolojik imkanlarla kolaylıkla değiştirilebilir durumda olduğunu ve dijital olarak her şeyin filme eklenmesinin mümkün olmasının film kuramını ve film eleştirisini etkilediğini dolayısıyla yeni bir kavramsallaştırmaya ihtiyaçı olduğunu ifade eder. Film başladığında filmin içinde film zihnin yerini aldığını ve film düşünmenin başladığını belirtir. Buna bağlı olarak filmin her parçasının belli bir niyeti olduğunu, filmin bütün biçimsel özelliklerinin bir anlamı olduğunu ileri sürer (Frampton, 2013: 125).

Film zihin kavramı belli bir derecede filmin geleceğine verilen bir yanıttır. Film zihin, filmde yer alan nesnelerin zamanını ve uzamını değiştirebilir. Bu sebeple film zihin bir yandan gerçek olmayan dünyalar yaratırken bir yandan da gerçek gibi görünen dünyaları yeniden tasarlayabilir. Sinemanın imkanlarına alışkın olan seyirci filmde gördüklerinin gerçekliğini sorgulamaz hatta filmde bu imkanları bekler. Örneğin *Katil Doğanlar (1994)* filminde karakterlerin yüzlerinin akışkan bir biçimde değişmesi izleyicinin de film zihin gibi düşünmesini sağlayarak filmi deneyimlemesine ve sonrasında yorumlamasına yol ağar. Film seyreden izleyicinin

zihninde film zihin kavramı varsa, çağdaş film nasıl bir film dünyaya sahip olursa olsun izleyici buna hazırlıklı olacaktır. Film zihin, filmin her şey olabilen yeni geleceği çevresinde tasarlanmıştır (Frampton, 2013: 130-131).

Film zihnin iki boyutu olduğunu söyleyen Frampton, ilk boyutunun nesneleri ve insanları barındıran temel film dünyayı yaratması; ikinci boyutunun ise bu film dünyayı tasarlayan ve yeniden biçimlendiren boyutu olduğunu söyler. Film zihnin ilk boyutunun seyircinin film deneyimi bakımından çok önemli olmadığını belirtir. İkinci boyutu ise film dünyanın renk, ton, ses düzeyi ya da dijital şekillendirmelerle daha belirgin bir film dünyayı yeniden tasarlar. Bu film dünyadaki insanların gri tonlarıyla mı yoksa renkli mi gösterileceği film zihnin kendi üstüne düşünmesine bağlı olarak değişir (Frampton, 2013: 132-133).

Reha Erdem'in *Koca Dünya* (2016) filminde, film zihin temel film dünya olarak ormanı yaratırken, ormanın izleyiciye kimi zaman kucaklayıcı kimi zamansa korkutucu olduğu hissini vermesi, film zihnin ormanı -film dünyayı- yeniden tasarlamasının bir sonucudur. Bu yeniden tasarlamayı renk tonları, sesler ve müzikle gerçekleştirdiğini söylemek mümkündür.

Bir film dünya bildiğimiz bir dünyaya benzese de aslında film zihin keserek, seçerek, bozarak ve düzenleyerek yeniden tasarladığı bu dünya gerçek dünyaya hiç benzemez. Kendine özgü bir uzam-zaman bütünlüğüne sahip bir film dünya haline gelir. Buradan hareketle her film kendine ait film dünyasıyla onu yaratan film zihnin varlığı sayesinde benzersizdir. Benzersiz bir film zihin ise bağımsızdır, her şeyi düşünebilir ve yapabilir. Frampton, William Rothman'dan alıntı yaparak "filmin kendi dilinin, imalarının ve yönelimlerinin efendisi" olduğunu belirtir (Frampton, 2013: 137).

Film beden fikrini ortaya atan Vivian Sobchack ise film-düşünmenin bağımsız olduğunu belirterek filmin imajlarla nasıl bir dünya yaratacağının kendisine bağlı olduğunu söyler. Gerçek dünya mı yoksa hayal ettiği dünya mı olacağına, sesli mi yoksa sessiz mi olacağına, kendi duygularını yansıtıp yansıtmayacağına filmin kendi karar verebileceğini öne sürmektedir (Sobchack, 1992 :256).

Botz-Bornstein'e göre Frampton, film hakkında ve aynı zamanda düşünme hakkında devrimci düşünceler önermektedir. Botz-Bornstein, film düşüncesi için Bachelard gibi filozofların söylemlerinden örnek vererek "birbirine bağlayan, ancak yine de titizlik ve anlamla ören bir akış ürettiklerini" söyler ve bunun da film düşünmeye yakın olduğunu belirtir. Yine de filozoflar film düşüncesini öğrenebilseler de Frampton'un "filmin kendi düşüncesine sahip olduğunu", "bize insan düşüncesini gösteremediğini ama bize film düşüncesini" gösterdiğini söyler. Frampton'un düşünceyi yeniden tanımlamasını ilginç bulan Botz-Bornstein'e göre bilişsel çalışmalarda beynin çalışmaları bir bilgisayarın işlevlerine gittikçe daha çok benzemekle birlikte, Frampton, filmin gözlemlerinden elde ettiği daha duygusal bir akıl yürütme yöntemi sunar. Filmin argümanı veya akıl yürütmeyi tam olarak yeniden canlandıramayacağı düşünüldüğünde bu filmsel eyleme sadece film hissi denilmemesi gerekir. Çünkü film düşünme sadece verilerin işlenmesinden çıkarılır ve örneğin renkleri bilişsel aktiviteye entegre edebilmek için tutulur. Örneğin; Matrix filmi, kırılğan, krom, neredeyse hasta yeşil bir sahte dünya düşünüyor, belki de onu sağlayan yapay zekanın soğuk ve manipülatif düşüncesini hissediyor; gerçek dünya aynı tonda soğukken, bu sefer soğuk mavi renkte (Botz-Bornstein, 2012: 193). Özetle Botz-Bornstein, film zihnini, film dünyayı yaratırken renk, ışık ve ses gibi araçların düşünce ve duygulara etkin bir şekilde dokunarak kullandığını söylemektedir. Bu da Frampton'un film zihin kuramını destekleyen bir düşüncedir.

Güğümçü ise Frampton'un kuramında bulunan başta filmozofi olmak üzere, film zihin, film düşünce ve film dünya gibi olguların, sinematik algı, temsil gibi konuların tekrar tartışmaya açarak Deleuzeyen bir imge yaratımı içinde olduğunu ve sinemanın organik ve otonom bir varlık olarak yeniden göz önüne çıkardığını belirtir. Film zihne atıfta bulunarak filmin, insani algılama şekli ve düşünme yollarından farklı olduğunu dile getirir (Güğümçü, 2014a: 86).

Frampton, film zihin kuramı üzerinden Cavell'e eleştiride bulunarak onun film felsefesine dair çok şeyi gösterebildiğini ancak filmin düşünebildiğini kabul etse çok daha kolay yorumlarda bulunabileceğini söyler. Film zihnini ses-imajlarla düşünmeyi asla bırakmadığını belirtir. İzleyicilerin film zihnini her zaman filmin içinde olduğunu kabul ettiklerinde filmin bir kadrajı neden seçtiğini, kadrajın ne işe

yaradığını çok daha kolay bir biçimde fark edebileceğini ve filmin yönelimini keşfedebileceğini ifade eder. Farklı bir deyişle film zihninin her kadrajı belirli bir amaç/ maksatla tasarladığını ve en küçük imaj değişikliğini bile ince ince düşünerek seçtiğini öne sürmektedir (Frampton, 2013: 137-138).

Film zihninin bu gücünü filmin bütününe hakim olmasından alır ve “hem geleceğe doğru hem de gelecek içinde yayılarak” düşünebilmesini sağlayan şey de budur. Film düşünme tanımı gereği organik bir yapıdadır. Film zihin filmin herhangi iki anını aynı anda düşünebilir. Örneğin filmin sonu hakkında bir ipucunu filmin en başında gösterebilir ya da bir karakteri ileride yaşayacağı şeylerle birlikte kadraja alabilir. Deleuzeyen bir deyişle her imaj filmin bütününe dair bir fikir içermektedir. Bu sebeple film zihin herhangi bir sahnede farklı şekillerde düşünebilir, bir karakteri ayrıcalıklı kılabilir ya da isterse filmin sonunu ilk başta söyleyebilir. Frampton, Münsterberg’in de filmin bu gücünü fark ederek, filmin izleyicisine “her yerde hazır ve nazır olma şansını verdiğini” söylediğini aktarır (Frampton, 2013: 138).

2.1.2.1. Film Zihninin Öznelliği Aşan Doğası

Film zihin, düşünürken tam olarak nerede durmaktadır sorusunu soran Frampton, filmin yalnızca karakter-özel olduğunda düşünebildiğini söylemenin son derece kısıtlayıcı ve indirgeyici bir düşünce olduğunu savunur. Bakış kavramını irdeleyen Frampton, kavramın film olayına getirdiği açıklamaya değinir. Daha az özne olan bir bakışa ihtiyaç duyduğumuzu belirterek filmin kişisel hale gelmesini, genellikle filmde acayip bir imaj görüldüğünde bunun özne olarak sunulması örneğiyle açıklar. Slavoj Žižek’in bakışı, özne bir varlığın eylemi olarak görülmemesi gerektiğini, bize bakanın film olduğunu ve özneyle nesnenin yer değiştirdiğini söylediğini aktarır. Film özne olmasa bile bize öznelliği gösterebilir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, film zihninin her zaman kendi düşünceleriyle düşünmesidir. Filmde bir karakterin düşündüğünü hissettiğimiz anda bile bu böyledir. Filmin özerk olduğunu kabul ederek karakterlerin bir anlatıyı yaratmadığını film zihninin düşüncelerini yansıttığını görebiliriz (Frampton, 2013: 139).

Film zihin, yarattığı karakterlerin zihin içerikleriyle düşünebilir ve onları şekillendirebilir. Söz gelimi iki karakter, aynı sahneyi farklı ruh halleriyle

gördüğünde film zihin, seyirciye buna dair bir açıklama getirir. Seyirci, bu sayede aynı sahneyi neden iki farklı şekilde gördüğünü çözebilir. Düşünen karakter değil film zihindir. Film zihinle karakter arasındaki ilişkinin üç boyutu bulunmaktadır. Bunlar;

- Filmin karakter hakkında ya da karaktere yönelik düşünmesi,
- Filmin karakter adına düşünmesi,
- Filmin karakter olarak düşünmesidir.

Film zihin her karakteri tek tek ve aynı anda düşünebilir. Bunu karakterlerin biçimsel imajı için yapar. Örneğin kötü karakterleri bozulmuş imajla, aşkı tasvir etmek için yumuşak imajlar kullanır. Film karakterle düşünürken bir karakteri çok büyük gösterebilir ya da gözlerine odaklanabilir. Film zihin izleyicinin ne düşüneceğini tahmin etmeye çalışır ve izleyicinin hikâyeyi anlayabilmek için ihtiyaç duyduğu ipuçlarını izleyiciye iletebilir (Frampton, 2013: 140).

Film bir karakter adına düşünürken görüş noktasının sınırlarını aşarak karakterin zihinsel durumunu gösterebilir. Karakterin neler hissettiğini görürken aslında seyirci karaktere bakıyordur. Filmin karakter olarak düşünmesi ise çok daha yakından bir düşünme şeklidir. Karakterin gördükleri, neler hayal ettiği, nasıl düşündüğü, neyi arzuladığı ve ne hissettiği film zihnin karakter olarak düşünürken seyirciye izlettikleridir. Film zihin özneliği düşünüyor olsa da özneliği aşan bir doğası bulunduğu kesindir. Bunun iki nedeni vardır; birincisi film zihin tek bir görüş noktasından değil; olmayan bir perspektiften nesneyi görür çünkü filmin perspektifi filmin tamamıdır. İkincisi ise film düşünme ile bağlantılı olarak aynı sahnenin hem öznel hem de nesnel olarak görülebilmesidir. Her ikisi de film zihnin düşüncesidir. Deleuze bunu kuramsallaştırırken iç monolog olgusundan serbest görüş olgusuna hareket olarak nitelendirmiştir. Film zihin, izleyiciyi hem nesnelin hem de öznelin içinde ve dışında hareket ettirerek başka bir deyişle karşılaştırmalar göstererek yalın bir yönelmişliğe evrilir. Denilebilir ki film zihin, her ikisi de olduğu için özneliği aşan bir doğası bulunmaktadır ve dolayısıyla film varlık, özneliği aşan bir varlıktır (Frampton, 2013: 141-142).

2.1.3. Film Düşünme

Frampton, film düşünme bizim düşünmemizden farklıysa nedir sorusuna cevaben ilk olarak Epstein'in filmin “*gözden kurtulmuş bir göz*” olduğuna değinerek Epsstein'in filmin gözü olmasa da gördüğünü, algısı olmadan gözlem yaptığını, bilinci olmasa da düşündüğünü söylediğini aktarır. Film düşünme insanın düşünmesinden farklıdır. Film düşünme, düşünce ötesidir. Bu sebeple film düşünmeyi sinema biçimlerine ve türlerine göre sınıflandırmamak gerekir. Frampton, film düşünmenin özelliklerini şu şekilde sıralar (Frampton, 2013: 150):

- Karakterlere veya örtük yazarlara hamledilemez.
- Sadece kamera ile açıklanamaz.
- Felsefi hikayelere bir gönderme değildir.
- Sadece yönetmenin yaratıcılığına bağlı değildir.
- Rüya ya da bilinçaltıyla özdeş değildir.
- İnsan düşünmesi ve algılamasından farklıdır.

Frampton, film düşünmenin doğru açıklanabilmesi için insan düşünmesinin ne olduğunun açıklanması gerektiğini belirtir. İnsan düşünmesi, plan yapma, problem çözme, anımsama, akıl yürütme, düş kurma, muhakeme, metaforlar ve figürlerle ifade etme ve daha birçok özelliğe sahiptir. Zihinde fikir ve imajlarla oluşur. Film akıl yürütmeyi ya da muhakemeyi gösteremez ancak Film şeyleri belli biçimlerde göstererek bir karakterin yargısını gösterebilmesi anlamında “gösterebilir”. İnsanın muhakemesi de bir başkasına söylendiği anda görülebilir olur. Dolayısıyla film hem bizden fazla düşünüyordur hem de daha az düşünüyordur. İnsan zihniyle film zihninin arasında fenomenolojik değil işlevsel bir benzerlik vardır. Münsterberg'in de bu işlevsel benzerlikten bahsettiğini belirten Frampton, filmin, insan düşünmesini kendisine uyarladığını iddia eder. Örnek olarak ise bir yakın plan çekimin insanın dikkatiyle aynı olmadığını farklı bir film dikkati temsil ettiğini söyler. İsteddiği her şeyi bağımsız olarak düşünebilen film zihin insan zihninin dağınıklığına karşıt olarak kesin ve açık seçik imajlarla düşünmektedir (Frampton, 2013: 151-152).

Noel Carroll, filmin sadece gerçekliğin bir parçası olduğunu iddia etmenin izleyicilerin filme verdiği olağanüstü yoğun tepkinin açıklaması olamayacağını

söyler. Ona göre filmin bu gücünü tasvir etmek için bulunması lazım olan, gerçekliğe bağlı olmayan başka bir açıklamadır (Carroll, 2004: 486). Buradan hareketle Carroll'un filmin seyirci tarafından anlaşılabilirliği ve filme tepki verebilmesi için yeni ve farklı bir açıklamaya ihtiyaç olduğunu savunduğu söylenebilir. Frampton'un filmozofi kuramının ilk amacının izleyicinin filmde en fazla ve en kolay şekilde anlam çıkarabilmesi olduğu düşünüldüğünde, Carroll'un filmin gücünün kaynağı olarak önerdiği başka bir açıklamanın filmozofi olabileceğini söylemek mümkündür.

Cox ve Levine ise filmin izleyiciyi etkileme gücünün, sadece bilişsel kapasitelerine değil; duygusal kapasitelerine de dayandığını öne sürerler (Cox ve Levine, 2018: 64). Filmde izlediklerinin gerçek olmadığını bilmelerine rağmen seyircinin filme yoğun tepkiler vermesinin hem duygusal hem de bilişsel yetilerine bağlı olması, filmozofiyi oluşturan film zihninin işleviyle bağlantılı olarak düşünülebilir. Bu sebeple film zihninin, 'her zaman filmin içinde olduğunu' düşünmek izleyici deneyimi için çok daha açıklayıcı olabilir.

Filmin seyirciyi düşünmeye yönlendirmesi ve film düşünme eyleminin gerçekleşmesi konusunda iki klasik düşünme biçimi vardır. Bunlar şok ve eylem (içkinlik) savlarıdır. Frampton'a göre filmozofide bu iki kavram sıklıkla birbirini kapsamaktadır. Başka bir deyişle film düşünmüyorsa izleyiciyi de düşünmeye sevk edememektedir. Şok savında izleyicinin düşünmesi kurgulanan imajlarla yaratılır. İki farklı çekimin kurgulanmasıyla üçüncü bir imaj oluşturulur. Bu da izleyicide yeni bir düşünceye sebep olur. İki çekim izleyicide bir düşünce şoku oluşturur. Film zihninin yarattığı düşünce izleyicinin zihninde şok yaratır. Frampton, Deleuze ve Eisenstein'in bu kapsamda ikinci bir hareket olarak "*imajlara dönüş*" kavramını ortaya attıklarını aktarır. İzleyicinin yaşadığı şokla oluşan düşüncesi onu tekrar filme yöneltir ve sinema deneyimi "*ilk şok, yeni düşünce, imajlara dönüş*" olarak bir ivme kazanır (Frampton, 2013: 153).

Düşünce şoku kavramının devamı olarak Deleuze, "ilişki-imaj" olgusu için izleyiciyi filmdeki belli imajların kendilerini, farklı imajlarla ya da düşüncelerle ilişkilendirmeye zorlaması sonucunda filme "düşünme" yeteneği kazandırdığını söyler. Deleuze, ilişki imaj olgusunun algı, eylem ve duygulanım imajlarını

değiştirdiğini belirtir. Dolayısıyla onlara zihinsel bir boyut katmaktadır. Deleuze ilişki-imajın en iyi örneklerinin Hitchcock filmlerinde var olduğunu öne sürmektedir. Bu filmlerde film zihin, karakterin önüne geçerek film dünyadaki kendi sorgulamasını yapmaktadır. Böylelikle izleyicileri film düşünmenin gösterdiği ilişkileri kavramaya yönlendirerek film düşünceler gerçekleştirilmektedir (Frampton, 2013: 153). Film düşünmenin işleyişi kısmen bu şekilde daha iyi anlaşılabilir. İzleyici bir imajı gördüğünde bir kavramı düşünür ve bu kavramı o imajla ilişkilendirir. Yani izleyici yeni bir düşünce üretmiştir. Bu süreç, film düşünmenin izleyicide gerçekleştirdiği etkidir. Ancak film düşüncenin tek boyutu bu süreç değildir.

Deleuze, imaj ve kavramın özdeşliğinin sinemanın özünde “düşünce ve işleyişin” olduğunu kanıtladığını öne sürmektedir (Deleuze, 2001b: 168). Frampton film düşünmede imajların, çerçevenin ve eylemlerin öznellikten uzak olduğunu, filmin kendine ait düşünce figürlerini yarattığını söyler. Aynı zamanda film düşünmenin kendine özgü zamansallığı vardır ve filmin zamanı bu sebeple kronolojik olmayabilir. Film düşünme, hikayenin arka planda kalıp anlatının sadece saf imaj ve ses haline gelmesini sağlayabilir (Frampton, 2013: 155).

Film düşünmenin bir diğer boyutu film-hissetmedir. Film, Béla Balazs’ın dediği gibi “*görünmeyen hisleri*” izleyiciye göstermektedir. Film düşünmenin film hissetme yönünü, film renklerinin ruh halini yansıtmaları, kadrage ve eylemlerin etkilerinin sonradan görülmesi gibi biçimlerde görülebilmektedir. Bu biçimlerin insan hislerine benzediği söylenebilir. Film düşünme, duygusal-düşünmeye gönderme yapmaktadır. O halde film düşünme, film hissetmeyi içine alan genel bir terimi ifade eder (Frampton, 2013: 156).

Film düşünmenin en önemli parçaları “seçim, inanç ve yargı”dır. Bunlar filozofinin yaratıcılığını göstermektedir ve film için neden düşünme olgusunun kullanıldığını da açıklamaktadır. Söz gelimi bir manzara hakkındaki yargı, bir karakter hakkında farz edilen bir inanç ya da kamera açısı seçimi vb. film düşünmenin ne biçimde düşündüğünü göstermektedir. İzleyici kendi düşünmesine benzer olan ama farklı bir biçimde düşünülmüş bir dünya görür. Film düşünme

hareketler, kadrarlar, renkler ve açılar ile işlev görmektedir. Film zihnini akıl yürütmesi, seçimler ya da tercihler yapabilme kabiliyetiyle ortaya çıkmaktadır (Frampton, 2013: 156-157).

Deleuze'e göre sinema dünyayı kopyalamaz; sinema, insanların dünya hakkındaki inançlarını gösterir (Deleuze, 2001b: 172). Frampton da film zihnini yaptığı şeyin bu olduğunu söylemektedir. Ona göre film zihin, yarattığı ses ve imajla bir inanç yaratır. Film zihin, karakter ve onun inancını bir bütün olarak gösterir. Filmozofi dünyaya dair inancı göstererek izleyici ile film arasındaki ilişkiyi yeni ve farklı bir bakışla görmemizi sağlar. Tüm bunlara rağmen her filmin bir düşünme biçimi olarak bir felsefeye ya da kavrama dayandığı söylenemez. Bazı filmlerin, 'çok ilginç' bir şekilde düşünmediğini söyleyen Frampton, film zihnini her zaman aşırı bir biçimde düşünmediğini belirtir. Film zihin, düşünceleri izleyicilere hissettirir; felsefi imalarda bulunur. Film düşünme ile imalar ve ipuçları sunarak düşünceleri hissettirmeye ve duygusal fikirleri göstermeye çalışır (Frampton, 2013: 157-159).

2.1.3.1. Seyirci ile Film-Düşünme İlişkisi

Frampton izleyicinin film düşünmeyi nasıl gördüğü konusunda da açıklamada bulunur. Frampton'a göre seyircinin zihninde düşünce-imajlar oluşturma eylemi, film zihnini düşünce-imajlarına çok uygundur. Film zihnini içeriğinde olan film düşünme bu uygunluğu zenginleştirmek için hareket eder. Film düşünme filmozofinin bir anlamda oyuncağıdır. İzleyicinin film biçimlerinin nasıl çalıştığını daha derinlemesine görebilmesi için film düşünmeye ihtiyacı vardır. Bir filme, film zihin olgusuyla bakıldığında film zihnini varlığı daha belirgin hale gelir. "*Film zihin filme içkindir; film düşünme ise imajlara, montaj değişikliklerine ve film seslerine içkindir.*" Başka bir deyişle film zihin ve film düşünme kavramlarıyla birlikte filme bakan izleyici, renk, hareket, kurgu çeşitlemeleri, kadrarlama, odaklama gibi film biçimlerini düşünce içeren yöntemler olarak görebilecektir (Frampton, 2013: 160).

Filmozofi, izleyicinin filme olan ilgisini kaybetmemesi için şiirsel bir retorik ortaya atmak ister. Film zihin ve film düşünme olguları izleyicinin en iyi şekilde filmi deneyimlemesi için akışkan ve duygusal bir dil oluşturmaya çalışır. Eisenstein'den alıntı yapan Frampton, Eisenstein'in izleyicinin filmi seyrederken

duyusal düşünmesi gerekliliğini, ancak bu şekilde duyusal film düşünmeyi kavrayabileceğini ve filmde daha fazlasını alabileceği fikrini vurgular. Filmin teknik olarak nasıl çekildiği izleyici için görünmezdir ve bu sebeple önemli olan izleyicinin filmi deneyimlerken film zihnini yarattığı dünyadır. Filmin teknolojik gelişmelerle birlikte ulaştığı dijital özgürlük onu kameradan bile bağımsızlaştırmıştır. Bu nedenlerle Frampton, izleyicinin filmi izlerken görmesi gereken tek teknik yöntemin filmin görsel olarak hali ve hareketleri olduğunu öne sürer (Frampton, 2013: 161).

Seyircinin biçimle anlam arasındaki ilişki konusunda Frampton, Bordwell ve Thompson'ın *Film Sanatı (Film Art)* adlı eserine eleştiride bulunur. Film Art'ta sinemanın organik bir akıl yürütme olmadığını; yalnızca şekil, uzunluk ve hız gibi ölçütler ve biçimsel formlarla filmin incelendiğini ve bunların seyirci için çok fazla anlam içermediğini belirtir. Bu sebeple Bordwell ve Thompson'un hem filmin anlam olanaklarını genişletemediklerini hem de anlam ve teknik arasında yeterli bağlantıyı kuramadıklarını öne sürer. Teknik terminolojiye fazla kapıldıklarını ve filmin duyusal ve düşünsel yönlerini kaçırdıklarını belirtir. Film kuramına katkılarının eğreti bir biçim ile anlam ilişkisi kurmalarından ibaret olduğunu ve anlamın sezgisel olarak ortaya çıkması için sinemaya dair bir şey söylemediklerini ifade eder. Filmozofinin tam da onların bu kısıtlı yorumlarının aksine, sinemanın biçim ile anlam bağlantısını organik bir hale getirmeye çalıştığından bahseder (Frampton, 2013: 160).

Filmozofinin savunduğu en önemli teorilerden biri film düşünme olgusunun filmin eylemlerinin şeklini değiştirmesidir. Filmin düşündüğünü kabul etmek izleyicinin sinema deneyimine ve sinema estetiği hakkındaki kavrayışına katkı sağlar. Frampton *Sıkı Dostlar (1990)* filminden örnek vererek filmozofinin teorisine açıklık getirir. Filmdeki iki karakter akşam yemeği yerken kamera optik olarak yaklaşırken fiziksel olarak geriye kaydırılır. Teknik ve biçimci yaklaşımla film incelendiğinde kameranın hareketlerini tespit edebiliriz. 'Ancak filmin teknik olarak ne yaptığının irdelenmesine ihtiyaç duymayız zira filmin ne yaptığını kendimiz de görebiliriz.' Filme teknik açıdan yorumlamalarda bulunanların film dünyanın sadece biçimsel özelliklerine odaklanarak oldukça kısıtlayıcı bir genellemeye tabi olduğunu

savunan Frampton, filmozofinin farklı bir bakış açısı sunduğunu söyler. Filmozofi, örnekteki aynı sahneyi farklı şekilde yorumlar: Film zihin, iki karakterin ilişkisindeki dönüşümü kavrayarak değişimlerini hisseder. Film düşünme sadece bu iki karakteri çerçeveleyerek onların kapalı dünyasını tanımlar. Film zihin, insanlar arasındaki ilişkinin ve insanların dış dünyayla ilişkisini -imaj şeklinde- düşünür ve bu dünyanın ne şekilde parçalara ayrıldığını gösterir (Frampton, 2013: 162).

Özetle biçim ile amacı bir bütün olarak ele alan filmozofik inceleme farklı yorumlamaların da ortaya çıkmasını sağlayabilir. Filmozofik betimlemenin aynı zamanda film düşünme olgusu aracılığı ile biçimle içeriğin bileşiminden oluşan bir birlik sunarak izleyiciye bütünlüklü bir film dünya sunduğunu söylemek mümkündür.

Frampton'a göre film zihin olgusu, düşünceyi temel alan bir sebep ve sonuç vermektedir. Film düşünme olgusu ise bir yandan uyarlanabilir bir çerçeve sunarken bir yandan da anlam ile biçimi bir araya getirir. Bu şekilde film ile izleyicinin organik birleşmesi, filmin anlamının farklı bir yolla deneyimlenmesini sağlar. Film zihin anlamları değil, film düşünmenin anlamı ortaya çıkarma çabası olan eylemlerini belirler. Böylece anlam dolaysız bir şekilde kavranabilir ve filmin anlamı, düşünceye dayalı ritim, devinim ve ruh haline içkin bir duruma gelir. Frampton, filme filmozof gözüyle bakan izleyicinin filmdeki her biçimsel hareketin bir yönelim sonucu oluştuğunu fark edebileceğini ve her eylemin bir anlam içerdiğini göreceğini öne sürer. Böylelikle film deneyimi seyirci için şiirsel ve anlamlı bir hale gelerek onu kendi düşünce imajlarını yaratmaya sevk eder (Frampton, 2013: 163-164).

Frampton, filmozofi ile felsefe arasında bir hiyerarşi olmadığını vurgulayarak filmozofinin farklı bir felsefe olduğunu belirtir. Onu farklı kılan sezgiye ve duyguya dayalı olmasıdır. Filmozofinin hedefi, film düşünmenin izleyici ve film incelemeleri üzerindeki etkilerini açıklamak ve farklı bir bakış açısı sunabilmektir (Frampton, 2013: 282).

Çağdaş sinemanın olanaklarına değinen Frampton, geleneksel film biçiminden farklı olan filmleri sınıflandırır. Bunlar;

- Dijital animasyon filmler,
- Dijital imajlar ile kamerayla çekilmiş imajları birleştiren akışkan filmler,
- Deneysel sinema,
- Yeni galeri sanatı sineması,
- Şiirsel gerçekçiliğe dayalı incelikli düşünme filmleridir.

Ancak Frampton çağdaş sinemanın teknik olanaklarına takılıp kalmamak gerektiğini önemli olanın film düşünmeye kapıyı aralayan biçimleri olduğunu vurgular. Filmozofik bir inceleme yaparken filmi bir bütün -bir film dünya düzlemi- olarak ele alınması gerekliliğini belirtir (Frampton, 2013: 314).

Geleneksel film biçiminden farklı olarak çağdaş sinema bu yeni biçimlerle artık her şeyi düşünebilir hale gelmiştir. Film düşünme kavramı, biçim ile içeriği organik ve anlamlı bir şekilde bir araya getirir. Amaç, farklı bir “eleştirel dikkat tarzı” oluşturabilmektir. Buradan hareketle filmi bir bütün olarak görebilir; karakterle kadrajı, eylemle sahneyi “düşünme bütünleri” olarak algılayabiliriz. Filmin düşünebildiğini kabul etmek, filmin gücünü ve yaratıcılığını fark etmemizi sağlar. Filmozofi, sinema, televizyon ya da dijital oyun dahil tüm hareketli imajlarla ilgili olarak eleştirel dikkat tarzını yükseltmeyi hedeflemektedir. Filmozofinin sunduğu yöntem, sinema geliştikçe onunla birlikte ilerlemeye ve uyum sağlamaya devam edebilir bir yapıdadır (Frampton, 2013: 324).

Sonuç olarak filmozofi, bir pratik, bir “bir şey yapma” kabiliyeti önermektedir: Film konusunda felsefi olma ve filmin yaptığı felsefeyi görebilme becerisi. Film zihninin her zaman filme içkin durumda olduğunu kabul eden bir filmozof, filmin yarınının farkında olacaktır. Yeni biçimlere ve düşüncelere açık olan filmozof, film “yeni bir şeyler” söylediğinde gelecek için düşünmeyi deneyecektir. Filmozofi kuramında film, düşüncenin başlangıcı ve geleceği olarak yer almaktadır (Frampton, 2013: 326).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BAĞIMSIZ TÜRK SİNEMASININ FİLMOZOFİK İNCELENMESİ

Çalışmanın üçüncü bölümünde günümüz sinemasını niteleyen bir terim olarak çağdaş sinema, bağımsız sinema üzerinden ele alınmıştır. Bağımsız sinema kavramının farklı tanımlamalarına, Türkiye’deki bağımsız sinemaya ve bağımsız sinemayı Yeşilçam ve klasik anlatı sinemasından ayıran noktalara değinilmiştir. Daha sonra Frampton’un, çağdaş ve bağımsız sinemayı klasik film anlatısından farklı olarak sınıflandırması baz alınarak Bağımsız Türk Sineması’ndaki örnekler filmozofi kuramıyla irdelenmiştir. Filmozofide yer alan film düşünmeye kapı aralayan düşünen filmler ele alınarak filmozofik incelemeye tabii tutulmuştur.

3.1. Bağımsız Sinema Kavramı

Bağımsız sözcüğü, davranış, tutum ve eylemlerine herhangi bir kuvvetin etkisi altında kalmadan karar verebilen, özgür, özerk, müstakil manalarında kullanılmaktadır. Bu sözcükten türetilen bağımsızlık kelimesi ise en yalın haliyle, bağımsız olma özelliğini taşıma anlamına gelmektedir (TDK, 1992: 127). Bu bakış açısından bakıldığında bağımsızlık olgusu, *öteki* olmayı bilinçli olarak seçen, muhalif ve egemen olan eğilime karşı durma durumudur (Çavuşoğlu, 2006: 3). Tül Akbal Süalp ise, sinemayı da içine katarak bağımsızlık kavramını egemen olan üretim biçimine ve ana üretim biçimlerine karşı bilinçli olarak karşı duran, bunların dışında kalmaya gayret ederek üretim gerçekleştirmek, eylemlerini bu ilişkiler ağının dışında meydana getirmek olarak tanımlamaktadır (Süalp, 2003: 20).

Sanat alanında bağımsızlık kavramı, 1950’li senelerde Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü’nde yer alan genç sanatçı ve yazarların kurduğu Bağımsızlar Grubu’nun ortaya attığı hareket olarak tarihte yerini almıştır. Sinema sanatında bağımsızlık denildiğinde ise, sinemanın başlangıcından beri ticari sinemanın içinde var olan bir olgu anlaşılmalıdır. Günümüzde ise terim olarak “*bağımsız sinema hareketi*” 1977 senesinde ortaya çıkmıştır. Bu terim, Hollywood stüdyo sistemi

dışında kalarak film üretimi yapan bağımsız şirketlerin ürettikleri filmler anlamında kullanılmıştır (Holm, 2011: 12-14).

Bağımsız sinema kavramı, 1910'lu yıllardan sonra endüstrileşme yoluna giden Amerikan sinemasında başlangıçta ekonomik olan ve daha sonra ise estetik ve ideolojik olarak ayrışmaya başlayan eğilimi tanımlamaktadır. Kavramın, sadece film üretiminin ekonomik açısını değil; içeriğini ve biçimini de içine alacak şekilde kapsayıcı hale bürünmesi ile “*bağımsız sinemanın ne olduğu veya ne olmadığı*” konusunda gerçekleşen tartışmaların kapsamı da büyümüştür. II. Dünya Savaşı'ndan sonra sinemanın yalnızca bir halkın eğlence aracı olarak kabul edilmesinin haricinde bir sanat olarak da kabul edilmesi ve bu düşünceye yönelik çalışmalar yapılması hız kazanmıştır. Yaklaşık olarak bu sıralarda ortaya atılan popüler sinema ve sanat sineması kategorileri ile birlikte değerlendirilebilecek olan bağımsız sinema, sanat sineması adı altında daha anlamlı bir hale gelmiştir. Bu açıdan bakıldığında Amerika'daki popüler sinema Hollywood'u nitelerken, bağımsız sinema underground sinema, avangart sinema, deneysel sinema gibi farklı akımları içerir. Bu farklılaşmayla birlikte bağımsız sinema, endüstri haline gelmiş sinemanın üretim şeklinden ve onun politik ve sanatsal anlamdaki söylemlerinden ayrılmış ve bu sisteme karşı muhalif bir tavır almıştır (Çavuşoğlu, 2006: 1).

Susan Hayward'a göre bağımsız sinema kavramı ise, sektöre hâkim olan film endüstrisinden ayrı kalarak film üreten sinemacıların üretimidir. Ana akım sinemanın haricinde üretilen bağımsız filmler biçim yönünden deneysel olmasa dahi, avantgard, karşıt sinema olma ve hâkim olan ideolojiye farklı bir bakış getirmektedirler. Bağımsız filmler bireysel bir şekilde çekilir veya kimi ülkelerde devlet tarafından desteklenebilir. Ancak büyük bir kısmı düşük bütçe ile üretilmektedir. Bir akım olmaktan öte bir pratik olarak görülen Bağımsız Amerikan Sineması ile Yeni Dalga akımları ve Üçüncü Sinema da bağımsız sinema kategorisinde kabul edilmektedir (Hayward, 2010: 225).

Serpil Boydak, bağımsız filmlerin özelliklerini şu şekilde sıralamaktadır:

1. Geleneksel anlatılardan farklı olarak geliştirilmiş kendilerine özgü anlatım arayışları bulunmaktadır. Klasik Hollywood hikayeciliğinin ve anlatım biçimlerinden ayrılırlar.

2. Bağımsız film yönetmenleri, kendi film üretim süreçlerini şekillendirirken farklı olanı ararlar ve bu yüzden yönetmenin bir kaygısı vardır. Film yapım sürecinde bu kaygı filme ve seyirciye kadar ulaşabilir.

3. Bağımsız film, izleyiciyi sinema salonunu dolduran topluluk, gişe hasılatına yansıyan sayılar olarak bakmaz. İzleyiciyle yakın bir ilişki içinde olmak, aktif ve katılımcı bir seyirci kitlesi olabilecek izleyiciye ulaşmak ister.

4. Bağımsız filmlerin belli nitelikleri vardır. Üzerinde tartışılması ve bir çeşit kamusal alan oluşturma amacı güden, üzerinde anlaşılmış problemlerle ilgisi olan izleyiciye yönelik ürünlerdir. Kadınlar, işçiler, bölge veya topluluk gibi politik, toplumsal ya da çevresel kaygıları olan ve bu tür konularda belli hareketlere katılım sağlayan bireylerin seyirci olduğu filmler olduğu söylenebilir.

5. Bağımsız filmler kazanç endişesi çok fazla düşünülmeyen yapımlardır.

6. Anlatısal olarak, klasik anlatım biçimlerinden farklılık gösterirler.

7. Herhangi bir ekol ya da yapımcıdan bağımsız olarak aktarmak istediğini özgürce, müdahale kabul etmeksizin anlatabilen, popüler kültürden ve klasik anlatı şekillerinden ayrı kalarak kendine özgü bir tarzı olan yönetmenlerin ürettiği filmlerdir. Bağımsız film yönetmenleri bulundukları ülkedeki popüler üretim biçimini kullanmazlar ve filmlerini çekerken klasik ekip anlayışına göre çalışmazlar. Çoğu senaryolarını da kendileri yaratırlar. Aynı zamanda genellikle filmlerinin yapımcılığını kendileri yaparlar ve gerekli olduğunda filmlerinde kamera kullanır ya da montajı kendileri yaparlar (Boydak, 2006: 6).

Gizem Parlayandemir ise geçmişte bağımsız sinema olarak başlayan ancak daha sonra ana akım sinemaya dönüşen veya endüstri haline gelmemiş ve bir ana akım sinema üretimi yapmamış bazı ülke sinemalarının çoğunluğunun bağımsız olarak değerlendirilmesinin mümkün olduğunu belirtir (Parlayandemir, 2015: 46).

Bağımsız sinemanın yeni dönemi olarak adlandırılan 1980’li yıllardır ve birçok sinema tarihçisi Jim Jarmush’un *Stranger Than Paradise* (1984) filmini, Yeni Bağımsız Sinemanın başlangıcı olarak görmektedir (Levy, 1999: 63). Özellikle 1990’larda film endüstrisinde yaşanan değişimle birlikte Yeni Bağımsız Sinemanın olgusu da değişmiştir. Bağımsız sinemanın ekonomik yönü çokça tartışılmaya başlanmıştır. 1994’de Spirit ödülleri aday olan *I Like It I Like That* (1994) filmi ve 1998’de birçok festivalde aday olan *Rushmore* (1998) filmi büyük bütçeleri ile bütçe kıstasında bir dönüşüm olduğunu göstermiştir. Bütçe etkeni, bağımsız filmlerin içerik ve biçimlerini de dönüştürmüştür (Pribram, 2002: 43). Bağımsız sinema Hollywood’un dışında gelişimini sürdürmüş olsa da Bağımsız Hollywood Sineması olarak dünyaya yayıldığı söylenebilmektedir. Ancak Yeni Bağımsız Sinema olarak isimlendirilen filmler günümüzde çok daha farklı bir konumdadır.

Ala Sivas, günümüzdeki (yeni) Bağımsız Sinema teriminin yalnızca ekonomik açıdan tanımlanmasını yetersiz bularak daha farklı yönleri olduğunu belirtir. Bu yönleri sinemada bağımsızlık kavramının içerdiği pratikler olarak dört başlık altında incelemiştir. Bunlar; endüstriyel (ekonomik) bağımsızlık, anlatımsal bağımsızlık, seyretme ilişkisi açısından bağımsızlık ve ideolojik bağımsızlıktır. Sinemada bağımsızlık kavramını kullanabilmek için ve bağımsız sinemadan bahsedebilmek için öncelikle egemen olan bir sistemin bulunması gerektiğini ifade eden Sivas, bağımsız sinemanın karşıtı olarak *egemen sinema* ya da *ana akım sinema* terimlerinin tanımlamasını yapmıştır (Sivas, 2007: 28-38).

Ana akım sinema, ticari amaçlarla çekilen filmleri tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Ana akım sinema, izleyicilerinin beğenisini kazanmış, popüler olmuş oyuncular ve büyük yıldızları barındıran, yüksek bütçelere sahip olan, fazla sayıda izleyiciye ulaşmak için gişe başarısına odaklanan, popüler olan temalar üzerinden film öyküsü olan, zamanının popüler müziklerini yapımda kullanan ve pazarlama stratejilerini son dereceye kadar kullanarak birçok sinema salonunda gösterime giren yapımlardır. Ana akım sinema, klasik anlatı kurallarına uyan senaryolara sahiptir ve izleyicinin filmin karakterleriyle özdeşleşme yaşamalarını mümkün kılarlar. Çoğunlukla Hollywood filmleriyle bir tutulan ana akım sinemanın özellikleri uluslararası film sektöründe de sıklıkla yer bulmaktadır (Sivas, 2007: 29).

Parlayandemir, Sivas'ın yaptığı sınıflandırmayı Hayward'ın Bağımsız sinema olarak tanımladığı Bağımsız Amerikan Sineması, Yeni Dalga'lar ve Üçüncü Sinema kategorileriyle birlikte düşünerek incelemiştir. Parlayandemir'e göre endüstriyel bağımsız sinema Amerikan Bağımsız Sineması ile birlikte değerlendirilebilir. Hollywood'un stüdyo sistemi dışında kalan Amerikan Bağımsız Sineması sadece üretim açısından değil, söylem ve biçim nitelikleriyle de egemen sinema anlayışından farklı bir konumda bulunmaktadır (Parlayandemir, 2015: 47- 49).

Anlatımsal bağımsızlık ise Avrupa kökenli sanat sineması ve onun dünyadaki benzerleri ile açıklanabilir. Sanat sineması Avrupa'da 1907 yılında *Film d'Art* ile ortaya çıkmıştır. Egemen sinema anlayışına karşıt bir duruşa sahip olan İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması ve Fransız Yeni Dalga Sineması sanat sinemasının dünyayı etkileyen en önemli akımlardır. Ana akım sinemanın anlatısal özelliklerinin aksi olan özellikleriyle anlatımsal bağımsızlık kategorisinde yer almaktadırlar (Parlayandemir, 2015: 50- 52). Anlatımsal bağımsızlık kavramını açıklamak gerekirse alışlageldik kalıplar yerine özgün estetik bakış, imgesellik, anlatım, yapılanma, manaya dikkat çekme gayreti ve inşası gibi biçimlerde yaratılan denemelerdir (Süalp, 2003: 20). Bu anlatımsal nitelikler, egemen sinemanın kullandığı gelenekselleşmiş anlatım şekillerinin aksine özgün bir anlatım arayışında olan çağdaş anlatı özelliklerine çok daha yakın bir formdadır (Sivas, 2007: 35). Seçil Büker ise anlatımsal bağımsızlık kavramıyla uyum içinde olan çağdaş anlatı filmlerinde, kahramanın yaşadığı durum ve problem gösterildikten sonra kahramanın bir eylemi gerçekleştirmesinin sebebinin somut olan problemi çözüme kavuşturmak olmadığını, soyut olan asıl problemi ortaya çıkarmak olduğu ifade eder. Geleneksel anlatı kalıplarında adaletin yerini bulup bulmaması gibi somut bir problem tartışılırken; çağdaş anlatıya sahip filmlerde *adalet* olgusunun kendisi tartışılır (Büker, 1985: 102).

Anlatımsal olarak bağımsız olan filmlerin geleneksel anlatıdan farkları bir tabloyla şu şekilde özetlenebilir:

Geleneksel Anlatı Sineması	Anlatımsal Bağımsız Sinema
Öykü önce gelir.	Anlatım önce gelir.
Kalıplaşmış teknikler	Özgün teknikler
Edilgen seyirci	Etken seyirci
Kapalı metin	Açık metin
Doğrusal anlatım	Doğrusal olmayan anlatım
Nedensellik	Belirsizlik
Olay tartışması	Olgu tartışması
Kolay anlaşılan karakterler	Anlaşılamayan karakterler
Çatışmanın varlığı / çözümlenmesi	Çatışmanın olmaması /çözülmemesi

Tablo 3: Anlatımsal Bağımsız Sinemanın Farkları

İdeolojik bağımsızlık kapsamında değerlendirilen Üçüncü Sinema ise birinci sinema olarak gördüğü Hollywood ve ikinci sinema olarak gördüğü Avrupa Sanat Sineması'ndan ayrı bir yerde olduğunu söylemektedir. Üçüncü Sinema temsilcileri Hollywood Sinemasını ticari amaçları için; Avrupa Sinemasını ise yalnızca sanatsal kaygılar güderek sınıfsal bağlamları göz ardı ettiği için eleştirmektedirler. Özetle bağımsız sinema kavramı ana akım olarak görülen sinemalara karşıt olarak kullanılan bir kavramdır. Hollywood Sinemasına bir endüstri olarak bakıldığında bağımsızlık stüdyo üretimi dışında olmak iken, Avrupa açısından bakıldığında yalnızca yapım aşaması bakımından değil; sinema dili ve anlatımsal özellikler nedeniyle egemen sinema anlayışından uzakta konumlanır. Üçüncü Sinema ise birinci ve ikinci sinema olarak tanımladıkları Hollywood ve Avrupa Sinema anlayışlarından tamamen ayrılarak yeni bir tür bağımsızlık kavramını ortaya koymuşlardır (Parlayandemir, 2015: 52- 54).

3.2. Bağımsız Türk Sineması Öncesi

Bağımsız Türk Sinemasının varlığı hala tartışılabilir bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bağımsız Türk Sinemasının karşısında yer aldığı düşünülen ana akım sinema öncelikle Yeşilçam Sineması'dır. Günümüzde ise Yeşilçam'ın devamı niteliğinde olan gişe filmleri ana akım sinema olarak düşünülebilir.

Yeşilçam'da bazı örnekleri olsa da Bağımsız Türk sinemasının, 1990'lı yıllar itibariyle başladığını söylemek mümkündür.

Zahit Atam'a göre, Türk sinema tarihi ele alındığında 1990'lı yıllar, kendinden önceki sinema anlayışına göre köklü değişimler geçirmiştir. Bağımsız Türk sineması seyircileri de etkilemiş, yerli film seyirci sayısında önemli bir artışa neden olmuştur. Yerli film seyretme oranlarının artmasıyla birlikte, sinema eleştirisinin somutlanma ve nitelendirme kavramları da yapısal yönden dönüşüm geçirmiştir. Film eleştirilerinin yerini film yönetmenleri ile gerçekleşen söyleşiler almıştır. Bağımsız Türk sinemasının ilk örneklerinden sayılan Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (1996) filmi bağımsız sinema anlayışının genişlemesinde önemli bir yerde durmaktadır. Çekilen filmlerin yapım koşulları bağlamında farklı bir örgütlenme tarzına sahip olduğu görülmektedir. Klasik yapımcılar yerine, yapım sürecini kendi yöneten yönetmenler çoğalmıştır. Aynı zamanda sinemasal anlamı yaratmak için farklı bir biçim anlayışı meydana gelmiştir. Klasik dönemin usta-çırak ilişkisi yerine bağımsız yönetmenlerin, dünya sineması öncülerini örnek alarak kendi bireysel biçimlerini yarattıkları bir dönem başlamıştır (Atam, 2011: 83-85).

Bağımsız Türk Sineması'nı daha iyi anlayabilmek için öncesini de incelemek gerekmektedir. Nijat Özön, *Türk Sineması Kronolojisi* isimli eserinde (Özön, 1968) Türk sinemasını dönemlere ayırmıştır. Bunlar:

- I. 1922-1939 yılları arası Tiyatrocular Dönemi,
- II. 1939-1950 yılları arası Geçiş Dönemi,
- III. 1950-1960 yılları arası Sinemacılar Dönemi,
- IV. 1960-1966 yılları arası Sinemacılar Dönemi'nin ikinci halkasıdır.

Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılan ilk dönemde Türk sinemasında yalnızca Muhsin Ertuğrul ismi anılmaktadır. Muhsin Ertuğrul'un tiyatrocü kimliğiyle çektiği filmler sebebiyle sinema tiyatronun etkisinde kalmıştır. Bu etki sonucunda sinema kendine özgü bir dil yaratamamış, tiyatronun gölgesinde varlığını devam ettirmiştir. 1950'ye kadar geçen süredeki Geçiş Dönemi'nde sinema tiyatrodan etkilenmeyi sürdürmüştür. Geçiş Dönemi'nde Faruk Genç, Lütfi Ö. Akad, Şadan Kâmil, Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Orhon M. Arıburnu gibi

yönetmenler bulunmaktadır. Tiyatro etkisinin sürdüğü geçiş döneminde bile Türk Sineması pek çok yeni yapım şirketi ile ilerlemesine devam etmiştir (Özön, 1985: 353).

Sinemacılar Dönemi olarak adlandırılan 1950 ve 1966 yılları arasında ise Türk sineması tiyatronun baskın etkisinden kurtulur ve kendine özgü anlatım dilini yaratmaya başlar. Bu dönemde Türk sineması üslup arayışları içine girerken, gerçek manada sinemacıların yetişmeye başladığı ve gelecek zamanlardaki sinema anlayışının yine bu dönemde biçimlenmeye başladığı görülmektedir.

Sinemacılar Dönemi'nin önde gelen temsilcileri Lütü Ö. Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Fahir Seden, Memdün Ün gibi yönetmenlerdir. Bu öncü yönetmenler Türk Sinemasında sinema dilini yaratmaya başlayan yönetmenler olarak sinema tarihinde yerlerini almışlardır. Bağımsız Sinemacıların ilk örnekleri olan bu yönetmenler kendi üsluplarını geliştirmiş ve tecimsel kaygıların uzağında film çekebilmek için filmlerini kendileri finanse etmiş ve aynı zamanda yapımcı olarak kendi filmlerinde yer almışlardır. Türk Sinemasının en önemli seneleri olarak kabul edilen 1960 ve 1970'li senelerde Anadolu'nun pek çok ilinde ve ilçelerinde sinema salonları hızla açılmaya başlamıştır. Sinemacılar Dönemi'nin diğer bir boyutu olarak sinema salonlarının artmasına bağlı olarak izleyici oranı büyük bir artış göstermiştir. Sinema salonlarının artmasıyla birlikte daha fazla film yapılması yönünde talep artışı yaşanmıştır. Bu sebepler film şirketlerinin, film işletmecilerinin ve çekilen film sayısının da artışı sağlamıştır. 1960'lı yıllarda başlayan Türk Sinemasındaki gelişmeler, film dağıtım kavramında da uzun süreli bir etki yaratacak bir oluşumun kurulmasına neden oldu. Türk sinemasında işletmeci egemenliği yaratıldı ve Anadolu, işletmeci bölgeler ve alt bölgelerine bölündü. Film yapabilmek için işletmecilerin filmlere avans ödemesi gerekiyordu. Bu yüzden bütün yapım şirketleri, sanatçılar ve çalışanlar farklı biçimlerde işletmecilerin arzularına uyum sağlamak zorunda kaldılar (Abisel, 2005: 104- 106).

Türkiye'de seyircinin sinemayla arasındaki ilişki özellikle 1975'ten sonra değişmeye başlamıştır. Bu durumun sebebi 1950 ve 1960'lı yıllarda seyircinin sinemaya gitme ve Türkiye'de yapımı gerçekleşen filmleri seyretme alışkanlığının

azalmaya başlamasıdır. Sadece Türkiye’de değil, bütün dünyada Amerikan Sinema endüstrisinin film dağıtım ve gösterimini yönetmeye başlaması ve buna bağlı olarak yerli yapım filmlerin pazar payının azalması da Türkiye’de üretimi yapılan filmlerin seyirciye ulaşmasını engelleyen önemli nedenlerden biri olmuştur (Zıraman, 2014 :91).

İşletmecilerin ve yapımcıların etkisini kaybetmeye başladığı 1990’lı yıllarda başkanı Yönetmen Ömer Kavur’un seçildiği ve Atıf Yılmaz, Zeki Ökten, Erden Kıral, Barış Pirhasan, İrfan Tözüm, Yusuf Kurçenli, Orhan Oğuz, Ali Özgentürk ve Memduh Ün gibi yönetmenlerin ortak kararıyla Sinema Vakfı hayata geçirilmiştir. Sinema Vakfı, Efes Pilsen’in sponsorluğunda “Günümüz Türk Sinemasında On Yönetmen İki Film” projesi ile bir başlangıç yaparak, 20’şer dakikalık kısa filmler yapmışlar ve bu filmleri iki film olarak sunmuşlardır. Aynı zamanda *Aşk Üstüne Söylenmemiş Her Şey* ve *Yerçekimli Aşklar* isimli iki uzun metraj film de çekilmiş ancak bu filmler yeteri kadar ilgi görmemiştir. Bu vakıf ile birlikte dönemin film yapımcılarına karşıt olarak eleştirel bir tavır oluşturulmuştur. Sinema salonu işletmecilerinin gişe garantisi olan filmleri desteklemelerine rağmen, vakfı kuran değerli yönetmenler bu duruma karşı birlikte hareket etmişlerdir (Pösteği, 2012: 56-57).

3.3. Bağımsız Türk Sineması

Türkiye’de bağımsız sinemanın ortaya çıkışı bir tercih sebebiyle olmamış; aksine zorunluluk sebebiyle meydana gelmiştir. 1980’li senelerin bitiminde televizyon ve video gibi teknolojik gelişmeler film yapımını çok fazla oranda olumsuz yönde etkilememiş olsa da seyircileri sinema salonlarından evlere ya da kahvehanelere yönlendirmiştir. Ayrıca yabancı filmlerin ve yabancı dağıtım şirketlerinin varlığı da Türk Sineması’nı zorlayan önemli etkenlerden olmuştur (Parlayandemir, 2015: 56).

1990’lı yılların başında Yeşilçam Sinemasının çökmesi, film yapımcılığının da bitmesine neden olmuştur. Böylece Bağımsız Türk Sinemasını meydana getiren koşullardan ilki gerçekleşmiştir. Bu dönemde film yapımcılığı, yapımcılar olmadan film yönetmenleri tarafından yönetilmeye başlanmıştır (Teksoy, 2007: 83). 1993

yılından itibaren ise geleneksel sinemacı yetiştirme biçimi olan Yeşilçam'ın usta-çırak ilişkisi, yerini klasik yapımcılara ihtiyacı olmayan, biçim ve içerik bakımından kendinden önce gerçekleştirenlerden farklı ve ayrı olan yapımlara ve bütün riskleri göze alarak film çekmek isteyen bağımsız sinemacılara bırakmıştır. Çektikleri filmler gibi yapım süreçleri de oldukça farklı olan bağımsız yönetmenler Türk Sinemasının her yönüyle “bağımsız” ilk kuşağını oluşturmuşlardır (Evren, 2003: 16).

Bağımsız Türk Sinemasının ortaya çıkmasını sağlayan bir diğer koşul ise, dönemin hükümeti Turgut Özal'ın, Yabancı Sermaye Kanunu'nda (1989) gerçekleştirdiği kanun değişikliği ile meydana gelmiştir. Bu kanun nedeniyle Amerikalı kuruluşlar Türkiye'de sinemanın dağıtım ağına hâkim olurken, Türk Sinemasını da çok fazla etkilemiştir. Böylece Amerikalı şirketler United International Pictures ve Warner Bros. Türkiye'de sinema sektörünü ticari olarak ele geçirmişlerdir (Pösteği, 2012: 35). Türk Sinemasını etkileyen bu iki koşulun yanı sıra, televizyon ve video teknolojisindeki gelişmeler Türk sinemasını izleyicisiz bırakarak bir krizin içine çekmiştir. Bilhassa 1990 senesinde Magic Box'ın kurucusu olduğu ülkenin ilk özel televizyon kanalı Star 1'in (Sarı, 2017: 2090), Amerikalı şirketlerin yaptığı filmleri halka sunmasıyla yerli filmleri oldukça zor bir duruma düşürmüştür. Televizyon ile birlikte video sektöründeki gelişmeler sonucunda, seyircinin sinema salonlarından uzaklaşması giderek büyümüş; bunun yerine seyirci filmleri legal ya da illegal video kasetler yoluyla seyretmeye başlamıştır. Bütün bu olumsuz gelişmelere karşın bazı yerli yapımlar, büyük seyirci kitlelerinin ilgisine mazhar olabilmıştır. Bu filmlerin ilki yönetmen koltuğunda Yavuz Turgul'un oturduğu ve iki buçuk milyon seyircinin izlediği *Eşkîya* (1996) filmidir (Teksoy, 2007: 83).

Türk Sinemasının 1980'den sonra geçirdiği değişimler onu bir yandan alternatif/bağımsız olmaya yönlendirirken, diğer yandan popüler ve ticari olan sinemaya da yönlendirmiştir. Buradan hareketle, Türkiye'de sinemanın bir endüstri olduğunu söyleyemesek bile özellikle 2000'li senelerden sonra artış yaşayan “medya sineması”nın birçok örneği ortaya çıkmıştır. Medya sinemasının nitelikleri, ticari sinemanın genel niteliklerini içermektedir ve kendini medya aracılığıyla sunmaktadır. Hem yapım aşamasında hem de yapım sonrasında medya ile bağları

bulunan bu sinema çağımızın popüler kültürünü baz almaktadır. “Bağımsız sinema”, medya sinemasının ekonomik, ideolojik ve estetik biçimlerine karşı olarak kendini üretmiştir (Çavuşoğlu, 2006: 78).

Sinemamızda 1980’li yılların son çeyreğinde başlayan değişimi değerlendiren Burçak Evren de en büyük değişikliğin 1994 yılından sonra yaşandığını belirtir. Türk Sineması pek çok yönden, kendinden önceki dönemden farklı bir konuma gelmiştir. Var olan geleneksel sinema sektörünün haricinde meydana gelen bu değişim, Türk Sinemasında “*Bağımsızlar*” isimli bir kuşağın başlangıcını doğurmuştur. 1994’ten sonra aynı zamanlarda, fakat amaç ve eylem bakımından birbirinden farklılık gösteren odaklar ile eyleme geçerek sinema sektörüne giren yönetmen-yapımcılar, Türk Sinemasının alışlageldik ilişki ve biçimlerini kökten değiştirerek, farklı bir sinema düzeni kurmuş oldular. Bağımsız sinemacılar, eski dönemlerin hem biçim, üslup, sinema algısı ve anlatımsal özelliklerinden hem de film yapım, dağıtım, işletim ve ekonomik kaynaklardan farklı olan yeni bir akımın öncülleri haline gelmişlerdir (Evren, 2014:365).

Bir yandan popüler sinema örnekleri gösterime girmeye devam ederken diğer yandan bağımsız yönetmen olarak değerlendirilen Derviş Zaim’in *Tabutta Rövaşata* (1996) filmi ve sonraki yıllarda Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenlerin filmlerinin önem atfedilen festivallerde ilgi çekmesi Türk Sinemasında alternatif yapımların yer almaya başladığını göstermiştir. Daha sonra “Çağdaş Türk Sineması”, “Bağımsız Türk Sineması” ve “Sanat sineması” gibi yeni isimlerle adlandırılmaya başlanacak bu yeni üretimlerin öncü yönetmenlerinin sinemalarında ilk dikkat çeken bireysel konular seçmiş olmaları ve konularını işlerken gösterdikleri yöntem farklılıkları olmuştur. Bu dönemde Türkiye’deki geçmiş sinema örneklerinden ve bir tarafta gelişmeye devam eden popüler sinemadan farklı olarak üslup ve biçim yöntemleriyle çıkış yapan yönetmenler Dünya Sinemasında da var olduğu üzere ‘yeni’ olarak isimlendirilmeye başlanmıştır. Bir diğer ayrım yaratan nokta da uluslararası film festivallerinin bu yeni filmlere gösterdiği alaka ve finans kaynakları yardımıyla yapımı gerçekleşmiş olmalarıdır (Zıraman, 2014: 92).

Ala Sivas, Burçak Evren'in ifadeleriyle Türkiye'deki bağımsız sinemacıların ortak yönlerini şu şekilde sıralamıştır:

1. Bağımsız Sinema yönetmenleri Türk Sinemasında bir ilki gerçekleştirerek toplu ve yoğun bir biçimde ülke dışı sermayeyi Türk Sinema sektörüne getirmeyi başardılar. Geleneksel yapımcılarla çalışmayı tercih etmeyerek yapımcılık işini kendileri yaptılar veya yapımcının sağladığı kaynağı kendileri farklı yollarla elde ederek (yardım, sponsorluk, kişisel birikim vb.) filmlerini çektiler.

2. Ulusal Sinemanın artık üretim yapamadığı bir aşamada bütün riskleri göze alarak film çekmeye başladılar. Yaptıkları filmlerin sadece yapımcısı ve yönetmeni olmayıp, senaristi, bazen oyuncusu ve görüntü yönetmeni görevlerini de üstlendiler. Özetle kimseye bağımlı kalmadan özgür bir çalışma ortamı yaratarak kendi üsluplarını ve biçimlerini kullandılar.

3. Kendilerinden önceki dönemin (Yeşilçam Dönemi) yerleşmiş kalıplarını tam olarak reddetmeseler bile kullanmadılar. Tecimsel bakımdan filmlerinden ödün vermeyerek ve oyuncu seçerken kendi yargılarını kullanarak filmlerini özgün hale getirdiler.

4. Dağıtım ve gösterim imkanlarını kendi çıkarlarını gözeterik majörlerle anlaşma sağlayarak ve onları ikna ederek kullandılar. Kendilerinden önceki dönemin yönetmen ve yapımcılarının yaptığı gibi sinema salonu aramak yerine, şartlara uyum sağlayarak dağıtım ve gösterimi elinde tutan şirketler ile uzlaşarak kendilerini kabul ettirdiler.

5. Kitle beğenilerini değil; kendi tercihlerini kullandılar ve kitlelere kabul ettirmek için çaba harcadılar. Kitlelere pek çok kez ulaşamamalarına rağmen bu davranışı sürdürdüler. Kendi inandıkları sinemayı gerçekleştirmeye devam ettiler. Sonuç olarak kitleler tarafından yeterince ilgi görmeseler bile festivaller, yarışmalar ve eleştirilerden olumlu geri dönüşler almayı başardılar.

6. Gösterişli ve kitlelere hitap eden bir sinema anlayışı yerine minimal, az bütçeli filmler çektiler. Star oyuncular yerine popüler ama sinema deneyimi fazla

olmayan yeni oyunculara filmlerinde yer verdiler. Oyuncularını Yeşilçam'da aramak yerine televizyon, tiyatro, podyum gibi alanlardan seçtiler.

7. Genellikle bireysel durumları, konu ve temaları işleyerek bireylerin kendileri ve etraflarındakiler ile hesaplaşmalarını, bireylerin iç dünyalarını veya iç dünyalarının yansımalarını anlattılar.

8. Türk Sinemasında ilk defa bağımsız film yönetmen- yapımcıları sebebiyle sponsorluk olgusu ortaya çıktı. Yapımcı kavramının yerini sponsor olan kuruluşlar, şirketler ve bireyler almaya başladı. Böylece Yeşilçam Döneminde bulunan yapımcı konumu zamanla yol olmaya yüz tuttu.

9. Bağımsız yönetmen-yapımcılar sayesinde çeşitli sebepler nedeniyle gerçekleşemeyen pazarlama yöntemleri kullanılmaya başlandı. Prodüksiyon öncesi ve sonrası pazarlama yöntemlerinin neredeyse hepsi kullanılmaya başlandı. Bu şekilde sinemayı ilgi çekici bulmayan insanların da ilgisi çekildi. Televizyonda yer alan oyuncular ve diziler yoluyla bu izleyici kitlesi sinemaya yönlendirildi. Tamamen olmasa da kısıtlı bir başarı elde edildi (akt. Sivas, 2007: 121- 123).

Zıraman, Bağımsız Türk Sinemasının anlatı özelliklerini incelerken hâkim olan tema ve konu tercihlerini şu şekilde sıralamıştır (2014: 99- 114):

1. Otobiyografik konulara ve kişisel öykülere yönelim
2. İnsanın doğası üzerine tartışmalar
3. Doğa ve doğaüstünün yeri
4. Kader ve kadere karşı eylemsizlik
5. Taşra algısı
6. İyilik ve kötülük olguları ve ahlak
7. Erkek öykülerine yönelim
8. Kimlik ve temsil biçimleri
9. Kamusal alan ve politika
10. Sınıf algısı
11. Kayıp, arayış ve yolculuk temalarıdır.

Tüm bu bilgiler ışığında Bağımsız Türk Sinemasının biçimsel, anlatımsal ve/veya ekonomik yönden bağımsız olma durumları ve onu klasik anlatı biçiminden ayıran noktalar ortaya konmuştur. Daniel Frampton'un filmozofi kavramı ile Bağımsız Türk Sineması birlikte düşünüldüğünde, Türkiye'deki bağımsız filmlerin 'filmler düşünür' felsefesiyle uyumlu olduğu düşünülmektedir. Bu bölümün devamında Bağımsız Türk Sinemasında örnek filmler filmozofi kavramıyla analiz edilerek bu varsayımın kanıtları aranacaktır.

3.4. Bağımsız Türk Sinemasının Filmozofik Çözümlemesi

Frampton'a göre filmozofik yorum, film düşünme aracılığıyla biçimin filmin niyetine bağlanmasından sonra bireysel bir film yorumu yapmaktır. Filmozofik yorum film boyunca -biçim ve anlam ilişkisi içinde- hissedilen anlamların geliştirilmesidir. Bu anlamların derin ya da sık olması önemli değildir. Yorum yalnızca seyircinin deneyimiyle beslenmektedir. Filmozof, film hakkında yorum yazarken aynı zamanda kişisel tarihini ve toplumsal bağlamını da kullanır. Ancak film her zaman "bunu" düşünür diyemeyiz, aksine film "bunu" *benimle* düşünür demek daha doğru olacaktır. İzleyici filme ilişkin kendi gerçeğini film zihin yardımıyla üretir ve düşünceleri filme dair dolaysız ve doğal bir yorum haline gelir (Frampton, 2013: 275-276).

Frampton, film-zihnin, sinematografik bir bilinç olduğunu söylemektedir. Filme özgü ve filmle varlık bulan bir zihin türüdür. Film zihin ile birlikte filmin hareketlerini ve olaylarını, filmin kendi zihninin bir sonucu olarak görebilmek olanak dahilindedir. Buradan hareketle her filmin bir başka zihni olduğunu ve her filmin farklı çalışabilecek bir zihne sahip olduğunu söyleyebilmek mümkündür.

Bu çalışmada her filmin kendine özgü bir düşünce zemini olduğu düşüncesiyle hareket edilerek, filmler tek bir yönetmenin sinematografisi ele alınarak değil; Bağımsız Türk Sineması çerçevesi ile seçilmiştir. Böylece Frampton'un özellikle çağdaş sinemanın filmozofi felsefesiyle bağlantısı olduğu ve teknolojik gelişmelerin sinemaya getirdiği yeniliklerle birlikte, her bir film dünyanın "her şey olabilen, her şeyle bürünebilen, istediği her şeyi düşünebilen" bir film olduğu düşüncelerinin irdelenmesi amaçlanmıştır (Frampton, 2013: 18).

Örnek filmler aynı zamanda, Frampton'un, geleneksel film biçiminden farklı olduğunu belirttiği film sınıflandırması göz önüne alınarak seçilmiştir. Bu sınıflandırma; dijital animasyon filmler, dijital imajlar ile kamerayla çekilmiş imajları birleştiren akışkan filmler, deneysel sinema, yeni galeri sanatı sineması ve şiirsel gerçekçiliğe dayalı incelikli düşünme filmleri şeklindedir (Frampton, 2013: 314). Bu çalışmada Bağımsız Türk Sinemasında bulunan dijital imajlar ile kamerayla çekilmiş imajları birleştiren akışkan filmler ve şiirsel gerçekçiliğe dayalı incelikli düşünme filmleri kategorilerine uygun olan filmler seçilmeye çalışılmıştır.

3.4.1. *Kosmos* (2010) Filminin Filmozofik Analizi

Yönetmen: Reha Erdem

Senarist: Reha Erdem

Oyuncular: Sermet Yeşil, Türkü Turan

Yapımcı: Ömer Atay, Gamze Paker

Görüntü Yönetmeni: Florent Herry

Montaj: Reha Erdem

Yapım: Türkiye, Bulgaristan

Süre: 122'

Film, kar yağışı ile karla kaplı düz bir alanda koşan Battal (Sermet Yeşil) ile açılır. Rüzgârın sesi Battal'ın ağlayan sesine karışarak izleyiciye ulaşır. Battal hem ağlıyor hem de arkasına bakarak koşmaya devam ediyordur. Film düşünme, kahramanın ruhsal durumu ve fırtınalı hava aracılığıyla izleyeceğimiz filmin genel havasını yansıtmaktadır. Bu şekilde film düşünmenin yeniden yarattığı film dünya, film zihnin amacına hizmet ederek filmin atmosferini yansıtmaktadır (Frampton, 2013: 21).

Battal şehre ulaşır nehir kenarına indiğinde ayakkabısından para çıkartırken bir kadın çığlığıyla ırkilir. Nehirde bir çocuk vardır ve kadın çığlık atarak kıydan çocuğu takip etmektedir. Battal nehre girerek çocuğu sudan çıkartır ve çocuğu sallayarak hayvan sesine benzeyen çığlıklar atmaya başlar. Çocuk kendine geldiğinde, çocuğun ablası olan kadın (Türkü Turan) yaklaşır çocuğu alır ve gider. Battal yüz üstü yere uzanır ve inlemeye devam eder.

Gökyüzünde görülen dolunay ile başlayan sahneden sonra takılı kalmış bir saat kulesi ve bir büyükbaş hayvanın gözü kadraja girer. Sonrasında ezan sesiyle nehrin kıyısında ellerinde ışık kaynaklarıyla arayış içinde olan insanlar görülür. Film zihin, bu kurgusal geçişleri filmin düşüncelerini açık etmek için gerçekleştirir (Frampton, 2013: 207). Bir sonraki planda bir caminin içinde, bacaklarını kendine çekmiş ve ellerinin üzerinde başını yere koymuş bir halde Battal vardır. Bir adam ona yaklaşarak omzuna dokunur, Battal oturuşa geçince ise uzaklaşır. Battal'ın ilk hali namaz duruşlarından olan secde halidir, ikinci duruşu ise secdeden sonraki oturuş halidir. Film zihin, Battal'ın camide olması ve namaz duruşlarını canlandırıyor olmasıyla izleyicinin Battal'ın ilahi bir yönü olduğunu vurgulamaktadır. Ancak tam olarak namaz kılmadığı için Battal'ın durumu merak uyandırmaktadır. Film zihin, bunu düşünmemizi istemektedir.

Battal bir kahvede çay içerken içeri bir adam girer ve dün nehirden kurtardığı çocuğun babası olduğunu söyleyip teşekkür eder. Bu sırada top atışı gibi sesler duyulmaktadır. Battal'ın adama cevaben söyledikleri ilgi çekicidir. Aslında Battal İncil'den alıntı yapmaktadır (Çetin, 2019: 68):

“Herkesin başına her şey aynı şekilde geliyor. İyiyle kötünün, cömertle cömert olmayanın başına gelen şey aynı. İyi adam nasılsa, suç işleyen de öyle. Yemin edenle, yeminden korkan aynı birbiri gibi. Hayatta her şeyde bela şu ki herkesin başına gelen şey aynı.”

Bunları söyledikten sonra Battal susar, fakat iç sesi konuşmaya devam eder:

“Hem de insanoğlunun yüreği kötülükle dolu ve ömürlerinin devamınca yüreklerinde delilik var ve sonra ölümlere katılıyorlar.”

Sonra yine sesli olarak adamla konuşmaya devam eder:

“Çünkü bütün yaşayanlarla beraber olan için ümit var. Çünkü sağ köpek, ölü aslandan iyi. Çünkü yaşayanlar biliyorlar ki ölecekler. Fakat ölümler bir şey bilmez ve artık onlar için bir ödül yok. Çünkü onların anılması unutulmuş.”

Battal sözlerini bitirdiğinde çocuğun babası cevap veremez. Bunun yerine çaycıdan çay ister. Bu sırada masanın etrafına toplanmış Battal’ı dinleyen insanlar görülür. Battal’ın Tanrı misafiri bir derviş olduğunu söylerler. Biri adını sorduğunda Battal’ın adını ilk kez duymuş oluruz. Battal’a hoş geldiğini söyleyen bir diğer kişi “Tazecik bir canı kurtararak cana can katmışsın” dediğinde top atışı sesleri yine duyulur. Ancak bu sesleri sadece Battal dikkat ediyor gibi görünmektedir. Nereden geldiği belli olmayan bu sesler merak uyandırmaktadır. Daha sonra bu seslerin sürekli devam eden askeri tatbikattan geldiği anlaşılır. Bu sahneden sonra, film zihnin yarattığı film dünyada, doğa üstü durumların var olduğunu sezmiş oluruz. İzleyici ne olduğunu tam olarak anlayamasa da yaratılan bu film dünyada, Battal’ın ruhani sayılabilecek sözleri ve çocuğu mucizevi bir şekilde kurtarması sebebiyle doğa üstü olayların yaşanacağını öğrenmiştir. Başka bir deyişle film zihin, film dünyayı sezgisel bir şekilde algılaması için imajlar ve seslerle izleyici düşüncesine yön vermektedir (Frampton, 2013: 22).

Battal nehrin kenarında bıraktığı parasını ararken nehrin diğer tarafından kurtardığı çocuğun ablası hayvana benzeyen bir bağırişla Battal’a seslenir ve kaçar. Battal ona benzer bir bağırişla cevap verir ve kadını takip eder. Nehrin iki tarafı boyunca bağırmaya ve birlikte ilerlemeye devam ederler. Nehrin üzerindeki bir köprüye vardıklarında ise Battal karşıya geçer ama kadını bulamaz. Hayvan bağırişlarına benzeyen seslenişine devam eder ancak kadın tepeye tırmanmıştır. Battal’ı izleyerek bir kez daha bağırir ve kaçar. Battal ve kadının hayvanların kurlaşmasına benzeyen sesler çıkarması ve Battal’ın insanlar tarafından anlaşılamayan sözleri, Battal’ın insan toplumunun iletişim biçimi yerine kendi iletişim biçimlerini kullandığını göstermektedir. Battal’ın *kaçış çizgileri* olarak kendi iletişim biçimlerini kullandığını söylemek mümkündür. Deleuze kaçış çizgilerinin kaçmak değil yersizyurtsuzlaşma olduğunu söyler (Zourabichvili, 2011: 91). Film

zihin, Battal'ın toplumsal normlara uymayan bir yersizyurtsuz olduğunu vurgulamaktadır. Aynı zamanda onunla aynı iletişim biçimini kullanan kadının da Battal gibi biri olduğu görülmektedir.

Bir sonraki sahnede babaları ölen dört kardeşin aralarındaki husumeti şehirdeki ordu komutanına taşımaları, babalarını gömmek yerine tabuta koyarak getirmeleri ve kardeşlerden birini suçlayarak şiddete başvurmaları görülür. Battal onları dehşet içinde izler. Daha sonra bir çocuk grubu da aralarından birine şiddet gösterirler. Battal onları ayırmaya çalışır. Bu olaylar sırasında top atışı sesleri devam etmektedir. Battal askeri bölgeye girip terk edilmiş binaya bakarken, bir asker yasak bölgeye girdiğini söyleyerek kimlik ister. Battal kimliğinin olmadığını söylediğinde onu yere yatırır. Kimlik, bulunduğu yere/toprağa bağlılık anlamına gelir. Ancak Battal karakteri “sınırları olmayan bir yer-toprak üzerinde göçebe”dir (Zourabichvili, 2011: 171). Bu plandan sonra kar üzerinde bir hayvanın ayakları ve bir büyükbaş hayvanın gözü art arda görülür. Battal insan davranışları karşısında dehşete düşmekte ve insan kurallarına uygun hareket etmemektedir. Film zihin, kurgulanmış tüm bu sahneyle, Battal karakterinin insanlardan çok hayvanlara yakın olduğunu ve toplumsal sınırlamalara uyum sağlamak istemediğini bir kez daha göstermektedir.

Çocuğun babası gelip Battal'ı askerlerden teslim alır ve kahveye götürür. Kahveci ona dükkânda kalabileceğini söyler. Gece olduğunda müzik sesini duyan Battal kahveden çıkar ve bir evde duyduğu müzikle dans eden insanları izler. Yoluna devam ederken köpek bağırışları duyar ve o tarafa doğru ilerler. Üç sokak köpeği bir kadına havlamaktadır. Battal, köpeklerin korktuğunu söyleyerek onları sakinleştirir. Kadının yere düşürdüğü poşetleri alarak arkasından yürürken aslında insanlar ile hayvanların başına aynı şeylerin geldiğini; insanın hayvana karşı bir üstünlüğü olmadığını söyler. Battal, kendisini yere yatırarak tutuklayıp korkutan asker ile kadını köşeye sıkıştırıp korkutan köpekleri yan yana görmektedir. Deleuze ve Guattari oluş bloklarından hayvan oluşu tanımlarken başka bir şey olmak için olduğumuz şeyi terk etmediğimizden bahseder. Farklı bir duyumsama ve yaşama tarzı, bizim duyumsama ve yaşama tarzımızla iç içe geçmektedir (Zourabichvili, 2011: 120). Hayvan oluş biçiminde olan Battal için insan ve hayvan toprağa karışacak olan canlılardan başka bir şey değildir. Öğretmen olan kadını, insana özgü

bir nezaket gösterip poşetlerini taşıyarak evine kadar götürür. Battal, eve vardıklarında film dünyanın doğaüstü kurgusunu destekleyen bir şekilde, kadının baş ağrısını dokunarak geçirir. Film zihin bir yandan gerçek olmayan film dünyalar yaratırken bir yandan da gerçek gibi görünen film dünyaları yeniden tasarlayabilir (Frampton, 2013: 130- 131).

Nehrin kıyısına parasını aramak için dönen Battal, kurtardığı çocuğun ablası (Türkü Turan) ile karşılaşır. Aradığı parayı ona veren kadının varlığına çok sevinen Battal gülerek “Senin adın var mı?” diye sorar. Kadın ise “Adım Neptün olsun” der. Battal ise senin adın Neptün olsun, benim de Kosmos” diyerek cevaplar. Kosmos, Antik Çağ felsefesinde “bilinen ve yerleşilen dünya, düzenlenmiş evren ve evrenin uyumu” gibi anlamlara gelmektedir (Dürüşken, 2014: 20). Kendine Kosmos ismini veren Battal bir anlamda toplumsal olandan ayrı olduğunu dile getirmektedir. Kosmos bu şehirde bir misafirdir, bir dervıştır ve bir yabancıdır. Tüm bu sözcüklerin kesişimi ise Kosmos’un hiçbir yere ait olmadığını göstermektedir. Deleuze ve Guattari’nin (1990) tanımladığı üzere Kosmos bir *göçebe* olarak görülebilir. Göçebe, göçmenden farklı olarak yersiz-yurtsuzdur. Film zihin, bu *yersiz-yurtsuzlaşma* üzerine düşünmektedir ve izleyicinin de bu düşüncenin peşinde olmasını arzu etmektedir.

Kahveye dönen Kosmos, kahvecinin kendisine iş vermek istemesini anlayamaz. Kendisine verdiği çöpü boşaltmayı unutup bir güvercini seyre daldığında kahveci ona kızıp tembel olduğunu söyler. Kosmos ise şöyle cevap verir:

“Ben çalışmaya çoktan yüz çevirdim. Yüreğim, verdiğim emeğin karşılığı bir şey ummasın diye yüz çevirdim. Çünkü bütün emeğinden ve emek çeken yüreğinin çabalamasından insana ne fayda var bulamadım. Çünkü o zaman, insanın günleri dert, emeği keder oluyor. Geceleri bile yüreği rahat etmiyor. İnsan için yemeden ve içmeden ve emeğiyle canını sevindirmeden başka bir şey yok. Bunu yapan da Allah; çünkü Allah hikmeti, bilgiyi, sevinci kendi önünde iyi olan adama verir. Fakat Allah’ın önünde iyi olana versin diye toplama ve yığma zahmetini suç işleyene veriyor.”

Kosmos bu sözleriyle karşısındaki insanlara çalışmanın fazla yüceltilen değerine önem vermediğini anlatmaktadır. Hatta inançlı bir cemaat gibi görünen halka kendi inançları üzerinden ulaşmaya çalışarak yaşam felsefesini açıklamayı dener ancak başarılı olduğu söylenemez. “Çalışmak istemiyorsan ne istiyorsun?” diye soran birine “Aşk istiyorum” diye cevap verdiğinde hepsi gülmeye başlar. Neptün kahveye gelip babasını çağırdığında Kosmos, ona olan hayranlığını dile getirir ancak Neptün’ün babası (aynı zamanda kurtardığı çocuğun babası) bunu hoş karşılamaz ve sigarasını Kosmos’un elinde söndürür. Kosmos’un Neptün’ü tek ihtiyacı olan aşk yerine koyması, evrenin temelinde aşk olduğuna dair bir gönderme olarak görülmektedir. Film zihin, Kosmos’un aşkı her şeyden üstün tutmasını anlayamayan diğer insanları şiddet üzerinden şekillendirir. Deleuze ve Guattari’nin (2000) hayvan oluşun her türlü toplumsal baskıdan kaçış yolu olarak tanımlaması gibi Kosmos da çalışmanın yarattığı baskıdan hayvan oluşla kaçmaktadır. Kosmos *hayvan oluş*’uyla sadece kendi değer yargılarına göre yaşamak istemektedir.

Neptün’ün babası Kosmos’un kaldığı yere yakacak kömür getirdiğinde elinde sigara yanığını göremeyince korkar ve uzaklaşır. Sonra Neptün’ü salıncakta sallanırken hayvanlar gibi uluduğunu, Kosmos’un ise bir hayvan gibi düz bir ağaca tırmandığını görürüz. Film dünyanın doğa üstü kurgusu devam ederek Kosmos gibi Neptün’ün de toplumsal olandan farklı olduğunu görselleştirmektedir.

Şehirde sürekli dolaşarak sınırın açılmasını isteyen ve bunun için imza toplayan bir grup insana şehrin sakinleri sopalarla saldırır. Bu kesmeden sonra kar üzerinde kanların aktığı görülür ve ardından iki kurdun birbirine saldırmakta olduğu kesme gelir. Film zihnin montaj yoluyla birleştirdiği bu kesmeler, kendilerini sorunsuz, dürüst ve namuslu olarak tanıtan şehir sakinlerinin hayvanların vahşiliğinden bir farkı olmadığını göstermektedir. Kosmos, öğretmen olan kadınla kurduğu ilişki sonrasında tekrar ona gittiğinde kadın yüzüne bakmaz. Kosmos “Vücudunuzun isteği ruhunuzun da isteği değil midir?” diye sorduğunda kadın “Değil! Senin dediğini hayvanlar yapıyor. Nerde kaldı insanların farkı?” diyerek cevap verir.



Resim 3.1: Kosmos ile Neptün'ün iletişim kurma biçimleri

Neptün, Kosmos'un uyuduğu odaya geldiğinde yine hayvanlar gibi bağıarak ve birbirlerine yaklaşıp uzaklaşarak iletişim kurmaları da dikkat çeken bir diğer sahnedir. Film zihin, film karakteri üzerinden de insanlar ile hayvanların aynı olduğu düşüncesini yansıtmaktadır. Film boyunca bu tür karşılaştırmalar yaparak izleyicinin de bu gerçek üzerinde düşünmesini teşvik eder. Kosmos'un kimi zaman hayvan kimi zaman insan oluşu Deleuze ve Guattari'nin hayvan-oluş kavramını göstermektedir. Hayvan-oluş, hareket etmeyi, kaçış çizgisine geçmeyi, yersiz-yurtsuzlaşmayı, eşikleri aşarak sadece kendi için değerli olana ulaşmayı simgeler (Deleuze & Guattari, 2000: 20) Ağaca tırmanan, hayvan gibi iletişim kuran, kimi zaman uçan Kosmos, insan ve hayvan arasında bir denge kurarak bir hayvan-oluş örneği sergilemektedir.

Kahvede sürekli öksüren yaşlı bir adamın öksürüğünü onu sarılıp sallayarak geçirince şehir sakinleri Kosmos'un uyuduğu binanın önünde iyileşmek için sıra olur. Yaşlı bir kadın onu evine götürerek öksüz torununun konuşamadığını, şifasına muhtaç olduğunu söyler. Çocuk konuşmaya başlar ancak başka bir hastalıktan ölür. Şehirde birkaç defa karşılaştığı komutanın sakat eşini iyileştirmeye çalışırken askerler odaya girer ve Kosmos'u kovalamaya başlar. Neptün'ün babasının evine koşan Kosmos, askerler gelene kadar onun evinde saklanır. Askerler eve girmeden önce Neptün, başka bir kapıdan kaçmasını sağlar. Karla kaplı düzlüklere kaçan Kosmos tıpkı filmin başındaki gibi koşmaktadır. Kosmos'un kaçışının insandan, onun kalıplarından ve kurallarından olduğunu söylemek mümkündür. Film zihin,

Kosmos'un yine aşkı her şeyden üstün tutarak, başka bir şehre *misafir* olup sınırları aşmaya devam edeceğini düşündürmektedir. Zira yer-yurtluluk bir sabitlik ve kapanıklık belirteçidir (Zourabichvili, 2011: 172). Battal bir göçebe olarak bundan kaçınmaktadır.

Kosmos filminin, Frampton'un filmozofik olduğunu ifade ettiği "dijital imajlar ile kamerayla çekilmiş imajları birleştiren akışkan filmler"den biri olduğu söylenebilir. Film zihin, filmin en başından beri izleyiciyi kendisiyle birlikte insan oluş, hayvan oluş, inanç ve aşk üzerine düşünmeye iter. Kosmos'un yeme-içme dahil her şeyden önem verdiği aşkı arayışı, diğer insanlarla diyalogları, doğa üstü becerileri, Neptün ile hayvani bir iletişim kurmaları, sürekli duyulan hayvan sesleri ve diğer non-diegetik sesler film dünyanın tasarımını oluşturan önemli bileşenlerdir. Film zihin, film boyunca görsel mesajlar vererek izleyicinin bu imajlar üzerine düşünmesini sağlar. Artık meseleleri sadece insanı merkeze alarak değil; hayvanlar ve şeyleri içine alacak şekilde "doğa" olarak kabul edip her açıdan tartışabilmemize olanak sağlayan sinematografik bir düşünme biçimi kazandırmaktadır. Sonuç olarak Deleuze ve Guattari'nin hayvan oluş ve yersiz-yurtsuzlaşma kavramları, film zihninin üzerinde düşündüğü temel felsefe olarak ortaya çıkmaktadır.

3.4.2. Bir Zamanlar Anadolu'da (2011) Filminin Filmozofik Analizi

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senarist: Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan, Ercan Kesal

Oyuncular: Muhammet Uzuner, Yılmaz Erdoğan, Taner Birsell

Yapımcı: Zeynep Özbatur Atakan

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Montaj: Bora Gökşingöl, Nuri Bilge Ceylan

Yapım: Türkiye, Bosna Hersek

Süre: 163'

Filmin ilk sahnesinde bir pencerenin bulanıklığından içerisi belli belirsiz seçilmektedir. Sesler uğultu halindedir, net olarak anlaşılamaz. Kamera odaklandığında içeride oturan üç kişi görülür. Daha sonradan kim olduklarını öğreneceğimiz Kenan, Kenan'ın kardeşi Ramazan ve Yaşar'ın bir tamirci dükkânında sofrada oturup yemek yiyerek içki içtiklerini görürüz. Yaşar bir kaba et koyarak dışarıdaki köpeklere götürür. Kamera geniş açığa geçtiğinde mekânın ve havanın tekinsizliği ile karşılaşırız. Sonrasında çerçeveyi tamamıyla karartarak bir kamyon geçer. Frampton, filmi seyreden izleyicinin zihninde film zihin kavramı varsa, çağdaş film nasıl bir film dünyaya sahip olursa olsun izleyici buna hazırlıklı olacağını ifade eder. Film zihin, filmin her şey olabilen yeni geleceği çevresinde tasarlanmıştır (Frampton, 2013: 130-131). Film zihin, bu imajlarla izleyiciye film dünyanın tehlike ve gizem barındırdığını hissettirmektedir. Nitekim filmin öyküsündeki cinayet izleyicinin daha sonra öğreneceği gibi bu esnada işlenecektir. Gösterilmeyen bir ölüm tüm sırlarıyla karşımıza çıkmıştır ve ölüm ile yaşam arasında varoluşun gizemini barındırmaktadır.



Resim 3.2: Filmin Tekinsiz Atmosferi

Cinayetin karalıktaki kalan gizeminden sonraki sahne bozkırın karanlığı ile açılır. Aydınlanmaya başlayan alacakaranlıkta katil zanlısı Kenan ve güvenlik güçleri cesedin yerini bulmaya çalışmaktadır. Bir çeşme ipucu olarak görülmektedir. Klasik

anlatıdan farklı olarak cinayeti işleyen bellidir ve filmin sonunda katil kim sorusu sorulmayacaktır. Seçil Büker  a da  sinema anlatısında kahramanın yaşadığı durum ve problem gösterildikten sonra kahramanın bir eylemi ger ekle tirmesinin sebebinin somut olan problemi çözüme kavuşturmak olmadığını, soyut olan asıl problemi ortaya çıkarmak olduğunu ifade eder (Büker, 1985: 102). Bağımsız sinemanın özelliklerinden biri olarak amaç, izleyiciye olay örgüsü yoluyla katharsis yaşatmak değil; film öyküsünün ardındaki düşünceye izleyiciyi yönlendirmektir.

Filmin karanlık atmosferi, renkleri ve öyküyü geride bırakan kurgusu varoluşun gizemiyle yaratılmıştır. Frampton, film dünyanın tümünün renk, ton, ses düzeyi ya da dijital  ekillendirmelerinin film zihn n kendi üstüne düşünmesine bağlı olarak de i ti ini ifade eder (Frampton, 2013: 132-133). Film zihin, film boyunca aranan ceset yoluyla bir arayış içindedir ve seyirciyi de bu arayı a ortak etmek istemektedir. Filmin ilk yarısı boyunca arayış sürer. Cinayet yoluyla filmin temel konusunun ölüm olgusu olduğu görülmektedir. Film zihn n varoluş üzerine d   nd    kabul edildiğinde, varoluş felsefesinde önemli bir yer tutan ölüm kavramı ile film düşünmenin de izleyiciyi bu felsefe üzerinde düşünmeye sevk ettiği görülebilmektedir.

Varolu  felsefesinde ölüm aslında yaşamın kendisi olarak kabul edilir. Bollnow, var olmayı ölümün huzurunda olmakla bir tutar (Bollnow, 2004: 103). Varolu  felsefesinin önemli düşünürlerinden Heidegger ise insan yaşamında ölümün her an gerçekleşebilecek bir unsur olarak yer alarak her an yaşamakta olduğunu ifade eder. Soll ise ölümü insanın başına gelen en kötü şey olarak görmez (Heidegger, 2006: 53). Aksine hayatın başlangıcı doğum kadar ölümü de normal olarak kabul eder. Descartes'ın ruh ve beden bağıntısında olduğu gibi yaşam ve ölüm arasında karşılıklı bir ba lılık bulunmaktadır. Herakleitos ise yaşam ile ölümün ba lılı ını  u şekilde açıklar: "Aynıdır yaşayan ve ölen, uyanmı  ve uyuyan, genç ile ya lı. Zira sonrakiler öncekilerle, öncekiler de sonrakilerle yer de i tirmektedir her zaman" (Herakleitos, 2005: 88). Bollnow  l me karşı kayıtsız kalınmaması gerektiğini hatırlatır. Çünkü  l m n varlığını kabul etmemek ölümden ka ı ı gerçek kılmaz ya da ölüm zamanını engellemez. Aksine insanı yaşamdan uzaklaştırarak yabancıla tırır. Ölüm ve yaşam birbirini içermektedir (Bollnow, 2004: 78- 84).

Film zihin, varoluş felsefesindeki ölüm olgusunu sürekli yineleyerek yaşama dair sorgulamalar içine girer. Cesedi bulabilmek üzere elde olan tek bilgi çeşme ve ağaçtır. Film süresince sürekli olarak görülen çeşme ve ağaç imajları yaşamı simgelemektedir. Varoluş felsefesinde yaşam ve ölümün yan yana bulunması gibi ceset de çeşme ve ağacın yakınında bir yerdedir. Filmin karakterlerinin ceset arayışları, insanın yaşam içinde sürekli anlam arayışı halinde olmasına benzemektedir. Kierkegaard’a göre ölüm, ruhun ve bedenin dinginliğe erişmesidir. Ona göre insan, yaşamda çekilen acıların karşılığını ölümden bulur. Bu sebeple ölüm aslında bireyin arayışının son bulmasıdır (Kierkegaard, 2013: 59).

Cesedi bulmak üzere yola çıkan güvenlik güçleri ve katil zanlısı Kenan konvoy halinde araçlarla çerçeveye girer. Bir çeşme ve ağacın bulunduğu konumda durduklarında Kenan, cesedin burada olmadığını söyler. Konvoy başka bir çeşmeye doğru yol alır. Yolda cinayetten tamamen farklı ancak oldukça sıradan bir konu olan manda yoğurdu hakkında konuşmaya başlarlar. Konuşmaya katılmayan tek kişi Kenan’dır. Konuşma devam ederken kamera Kenan’a yaklaşarak durumun garipliğini hissettirir. Frampton, izleyicinin filmin anlamlarına dair filmozofik ipuçlarını imajlarda iç içe geçen fikir karşılaşmaları ile yarattığını belirtir (Frampton, 2013: 164). Film zihin bu sahnede, aranan ceset ile gündelik hayatın bir parçası olan yiyecek sohbetini bir araya getirerek seyirciye ölüm ile yaşamın iç içeliğini göstermektedir.

İkinci çeşmeye vardıklarında Kenan’a yine “Burası mı?” diye sorulur. Kenan muğlak cevaplar vererek emin olmadığını söyler. Yine de söylediği yer kazılır ancak ceset orada da değildir. Savcı (Taner Bırsel), Komiser’e (Yılmaz Erdoğan) sabaha başka yerde olması gerektiğini hatırlatarak bu işi çözmesini ister. Bu konuşmalarla birlikte konvoyun içinde hiyerarşik bir düzen olduğu fark edilir. Savcı Nusret, Komiser Naci’yi azarlayan sözleri, hiyerarşik ilişkilerini göstermektedir. Tekrar yola çıkan konvoy başka bir olası çeşmeye doğru ilerler. Yolda Komiser Naci, azarlanması konusunda söylenerek diğerlerini de konuya yorum yapmalarını sağlamaya çalışır. Bu sırada eşi arar ve Komiser eşi tarafından da azarlanır. Bu konuşmalar esnasında katil zanlısı Kenan sessizce oturmaktadır. Uzun, ince ve kavisli yolda yolculuğa devam eden konvoy Savcı’nın tuvalet ihtiyacıyla durur.

Savcının prostat olabileceği konusunu açarak Komiser Naci, içinde bulunduğu hiyerarşik düzeni bir şekilde bozmaya çalışır.

Üçüncü çeşmeye varıldığında Doktor Cemal (Muhammet Uzuner) diğerlerinden uzaklaşarak tuvalet ihtiyacını giderir. Bu sırada gördüğü taşa oyulmuş endişeli bir insan yüzüne benzeyen mask, Doktor'u korkutur. Aceleyle diğerlerinin yanına geri döner. Cemal karakteri film zihninin düşündüğü varoluş felsefesine en yakın olan karakterdir. Frampton, düşünenin karakter değil; karakter olarak düşünen film zihin olduğunu ifade eder (Frampton, 2013: 140). Dolayısıyla Cemal film zihninin düşüncelerini yansıtmaktadır. Nitekim Arap Ali'nin yanına geldikten sonra başlayan sohbet, Cemal karakterinin derinliğinin yansıması olarak görülebilir. Silahlardan açılan konu, Arap Ali'nin rüzgârda salınan buğdaylara bakarak kameraya arkası dönük olarak dile getirdiği düşünceleriyle devam eder:

“Buralarda silahı olmayan var mı Doktor? Silahsız olmaz. İyisi var, kötüsü var bilemezsin. Gerek duymasan da acımayacaksın. Çakacaksın alnının ortasına. Bizim buralarda böyle Doktor. Kendi göbeğini kendin kesmek mecburiyetinde kalıyorsun bir yerde. He yok, ben kesemem arkadaş diyorsan; iki dakikada alırlar çapını, nereden geldiğini şaşarsın. Yok öyle işte hem şoför yanı olsun hem cam kenarı hem de bedava. Yemezler. Maalesef hayvan terli. Adamın gözünden sürmeyi çekerler, üstüne üstlük bir de seni borçlu çıkarırlar. Onu bilir, onu söylerim. Dairede duracaksın, merkezi kollayacaksın. Ha, cam önü olsa olmaz mı? Olur, o da olur. Fakat yerinde ve zamanında. Yalnız icap ederse vazgeçmeyi de bileceksin. Hiçbirimiz dünyaya kazık çakmadık değil mi Doktor? Hz. Süleyman 750 yaşına kadar yaşamış. Altın, mücevher... E dünya ona da kalmamış değil mi doktor?”

Doktor Cemal hemen cevap vermez. Bu sırada gök gürültüsü ve rüzgârın sesi duyulmaktadır. Arap Ali'yle aynı biçimde buğdayları izleyen Cemal'i de arkasından görürüz. Bir süre sessiz kaldıktan sonra film zihninin, Doktor karakteri üzerinden düşündüğüne şahit oluruz. Doktor Cemal:

“Ne yağmur yağıyor. Yağsın. Yüzyıllardır yağıyor ne fark eder. Fakat bundan sadece yüzyıl sonra bile ne sen ne ben ne savcı ne komiser. Yani şairin dediği gibi,

yine yıllar geçecek, geriye benden bir iz kalmayacak. Yorgun ruhumu karanlık ve soğuk kuşatacak” diyerek cevaplar.

Film zihin, bu sahneyle aynı düzlemde yaşayan iki insanın var olmak hakkındaki düşüncelerinin karşıtlığını göstermektedir. Arap Ali yaşama karşı dik bir duruşa sahip iken; Doktor Cemal yaşamın ve ölümün birlikteliğini kabul etmiş ve buna razı olmuştur. Frampton, filme filmozof gözüyle bakan izleyicinin filmdeki her biçimsel hareketin bir yönelim sonucu oluştuğunu fark edebileceğini ve her eylemin bir anlam içerdiğini göreceğini öne sürer. Böylelikle film deneyimi seyirci için şiirsel ve anlamlı bir hale gelerek onu kendi düşünce imajlarını yaratmaya sevk eder (Frampton, 2013: 163-164). Film zihin, Cemal’in düşüncelerinin arka planında rüzgârın sesi, rüzgârda salınan buğdaylar ve loş bir aydınlatma yoluyla şiirsel bir deneyim sunmaktadır. Öte yandan birbirinden farklı insanların varoluş tanımlamaları Kierkegaard’ın düşüncelerini akla getirir. Kierkegaard’a göre yaşarken ölümü hissedemeyen ve ona dokunamayan insan, endişe, kaygı ve korkularla sarılı bir hafızayla varoluşun çevresinde dolanıp durur. Ölümün ve tekerrürün farkında olan insan ise kendisinin bile anlayamadığı kadar bilgin ve derin bir insan haline gelir. Yaşam, ölüm ve hatta dünya tekerrür yoluyla var olmuştur. Kierkegaard, Tanrı’nın tekerrür ile dünyayı var ettiğini belirtir (Kierkegaard, 2014: 15). Doktor Cemal’in varoluş ile ilgili bu sözleri film zihninin düşüncelerini açık ettiği önemli bir sahnedir. Cemal’in gördüğü taşa oyulmuş endişeli yüz, ölümü hissedemeyen Arap Ali’nin korkularını simgelemektedir. Cemal ise Kierkegaard’ın ifade ettiği derin insan imgesidir. Konuşmanın sonunda Arap Ali’nin “Ya naptın Doktor? Daha yapacak dünya kadar işimiz var. Sen ölmeden bizi mezara soktun ha!” diyerek ölümden uzak durduğunu, ona dokunmadığını gösterir. Film zihin, iki karakterin var olma biçimlerini göstererek izleyiciyi varoluşçu düşünceye sevk etmektedir.

Üçüncü çeşmede de aranan ceset bulunamamıştır. Konvoy tekrar yola çıkar. Dördüncü çeşmeye varıldığında Naci ve diğerleri cesedi aramaya giderken Savcı Nusret ile Doktor Cemal baş başa kalır. Aralarındaki konuşma yine ölüm olgusuyla ilgilidir.

Savcı Nusret: Bazen öyle ölümlerle karşılaşıyorum ki bu meslekte, nedenini anlamak için savcı değil de müneccim olmak lazımmiş diyorum. Neresinden bakarsan bak hiçbir akla hiçbir mantığa sığdıramıyorsun. Bir kadın vardı mesela, bir arkadaşın eşi. Bu kadın bir gün, ben 4-5 ay sonra şu tarihte öleceğim diyor ve hakikaten de o tarih geldiğinde küt diye ölüyor.

Doktor Cemal: Nasıl yani?

Savcı Nusret: Basbayağı dediğim gibi. 4-5 ay sonra doğumunu yaptıktan sonra doğum yapıp öleceğim diyor ve doğumunu yaptıktan sonra birkaç gün sonra hiçbir neden yokken küt diye gidiyor kadın.

Doktor Cemal: Hamileydi kadın yani değil mi?

Savcı Nusret: Evet, üstelik akıllı, okumuş etmiş. Öyle batıl itikatları olmayan bir kadındı. Müthiş de güzel bir kadındı ha.

Bu konuşmadan sonra kameranın hareketiyle Savcı'nın yüzünde yara izleri olduğu görülür. Cavell, kameranın bir şeye bakarken gördüğü şeyin sadece baktığı bir şey olmadığını, görülen şeydeki özel bir ruh hali olduğunu söyler (Cavell, 1979: 129). Kameranın yara izlerine odaklanması, film zihninin seyirciye göstermek istediği bir şey olduğunu hissettirir. Savcı'nın yüzündeki yara izleri, içsel yaralarının olduğu anlamına gelebilir. Filmin sonraki sahnelerinde bu konunun detayları açığa çıkacaktır. Doktorun kadının neden öldüğünü sormasıyla Savcı şaşırır ancak Naci ve Kenan'ın gelişiyile cevap vermesine gerek kalmaz. Doğru çeşme burası da değildir. Naci Kenan'ı tartaklayarak Savcı'yı kızdırır. Savcı Naci'yi azarlarken, Arap Ali elma ağacından elma koparmaya çalışır ve birkaç tanesi dağılarak uzaklaşır. Film zihin, yuvarlanıp giden bir elmayı takip ederek onun dereye düşmesini ve dereye ilerleyişini takip eder. Elma bir süre dereye yuvarlanarak birkaç taze görünen elmayı geçtikten sonra çürük elmaların yanında durur. Bu sahneden sonra Doktor Cemal ile Zanlı Kenan ilk kez birbirlerine bakarak ve sonra ilk kez konuşarak elma sahnesine anlam kazandırır. Doktor Cemal iyi olan taraf iken; Kenan kötüdür, çürük elmadır. Serdar Öztürk insanlık tarihinde sözlü olarak başlayıp yazılı olarak ilerleyen felsefenin, sinemanın doğuşuyla birlikte sinematografik imgelerle düşünmeye devam ettiğini belirtir (Öztürk, 2018: 24). Film zihin, elma imgesiyle iyi ve kötünün

varlığına gönderme yapmaktadır. Hayat ve ölüm gibi, iyi ve kötü de birbirine bağlı ve iç içe durumdadır.

Savcının isteğiyle mola vererek bir köye giden konvoyu köyün muhtarı karşılar. Evde iki sofraya kurulmuştur. Hiyerarşik düzene uygun olarak Savcı, Doktor, Komiser ve Muhtar aynı masadadır. Muhtarın Savcı'dan farklı bir isteği vardır. Köye bir morg yapılmasını istemektedir. Filmin temel konusu üzerinden düşünüldüğünde bu istek oldukça anlamlı görünmektedir. Elektrikler gittiğinde Komiser Naci Muhtar'a morg yerine elektrikleri halletmesi gerektiğini söyleyerek karşılık verir.

Sonraki sahnede muhtarın kızı çay getirir. Gölgesinin duvarlara yansıdığı bu sahnede ilk önce Doktor'a sonra Savcı'ya çay verir. İkisi de kıza şaşkınlıkla bakar. Son olarak çay verdiği Kenan kıza şaşkınlıkla baktıktan sonra ağlamaya başlar. Cam kenarına baktığında ölen Yaşar'ı görür ve ona seslenir. Dışarıda köpek sesi duyulurken Yaşar nefes alamamaya başlar. O sırada Komiser Naci, Kenan'a seslenerek onu uyandırır. Sonraki sahnelerde Yaşar'ın ölüm şeklinin ve başında bekleyen köpeğin varlığı bu sahneye anlam kazandıracaktır. Film zihin, bu sahneye seyirciyi Yaşar'a ne olduğuyla ilgili olarak düşünmeye yönlendirmektedir. Kenan'ın gördüğü bu rüya ise onun vicdanı olarak yorumlanabilir. Bu saate kadar ölümden kaçan ve uykuda gibi hareket eden Kenan temiz ve saf yüzlü muhtarın kızını gördükten sonra yaptığının farkına varmıştır. Bu edindiği farkındalık Platon'un mağara alegorisine benzemektedir; muhtarın kızı mağaradaki ışıktır. Işıktan etkilenen Kenan, Komiser Naci'ye Yaşar'ın çocuğu aslında kendisinin olduğunu itiraf eder.

Bu sırada Doktor ile Savcı dışarıdadır. Doktor, önceki hikâyeyi tekrar açarak kadının nasıl öldüğünü sorar. Savcı rahatsız olmuştur ancak kalp krizi diyerek cevap verir. Doktor bazı ilaçların alınmasının kalp krizine yol açabileceğini söyler. O sırada Kenan'ın Naci'ye cesedin yerini söylemesiyle sohbet bölünür. Tekrar yola koyulan konvoy bu kez aydınlık bir havada ilerler. Film zihin, aydınlanan yol imgesiyle artık cesedin bulunacağının ipucunu vermektedir. Konvoyun durduğu tarlada, filmin başında görülen köpek tam da cesedin gömüldüğü yerde durmaktadır. Ceset kazılarak çıkarılır ve domuz bağıyla bağlandığı fark edilir. Ceset çıktığında bir süre kimse konuşmaz ve köpek havlamaya devam eder. Komiser, cesedin bağlanma

şekline kızarak Kenan’a ölüye saygı duymadığına dair bağırır. Savcı tutanağı yazdırırken, Komiser Arap Ali’ye “Sabaha kadar biz koşalım halayı sen çek! Halay başı olacaksın bu dünyada” diyerek Savcı’nın hiyerarşik düzendeki yerini sorgular.

Ceset torbasına olmadığı için battaniyeye sarılan ceset araca taşınır ancak araca sığmaz. Tekrar bağlanan ceset arabaya sıkıştırılır. Bağlanmasına tepki gösteren Komiser Naci’nin, Kenan’la aynı nedenle -arabaya sığsın diye- cesedi bağlaması oldukça ironiktir. Kasabaya geri döndüğünde hastane önünde bekleyen ahali Kenan’a saldırır. Bu sırada Kenan, ölen Yaşar’ın karısıyla göz göze gelir. Yanında duran oğlu, Kenan’a taş atar.

Cemal hastanedeki yatak odasına gelir. Eski eşiyile, arkadaşlarıyla ve yalnız olduğu fotoğraflarına bakar. Daha sonra direkt kameraya baktığı görülür. Bu bakışın aslında aynaya olduğu fark edilir. Cemal aynada kendine, kendi iç dünyasına sıkıntılı bir bakış atmıştır. Film zihin, bu bakış yoluyla Cemal’in sıkıntılı iç dünyasını seyirciye direkt olarak yansıtmış olur.

Bir sonraki gün hastanede odasına doğru giden Cemal Yaşar’ın eşini görür. Kadın sabırsız bir şekilde beklemektedir. Kamera ayağını sallamasına odaklanarak bunu gösterir. Cemal odasında telefonla konuşurken Savcı gelir. Savcı, anlattığı hikayedeki kadının ilaç içme olasılığını ve bu sebeple kalp krizi geçirmiş olma ihtimalini tekrar sorar. Doktor bunu mümkün kılan ilaçlardan bahseder. Savcı, başkasının başına gelmiş gibi anlattığı kadının kendi karısı olduğunu açık eder. Zira kadının aldatıldığını ve kocasını affettiğini ayrıntılarıyla anlatır. Otopsi için telefon geldiğinde Cemal yerinden kalkarak kapıya yönelir. Bu sırada Savcı pencerenin önünde durmaktadır. Doktorun ona seslenmesiyle döner ve “Bir insan başka birisini cezalandırmak için kendisini öldürebilir mi?” diye sorar. Doktor “Zaten intiharların çoğu başka birini cezalandırmak için yapılmıyor mu?” diyerek yanıtlar. Savcı yanından geçerken ölen kadının karısı olduğunu itiraf eder.

Cemal ve Nusret otopsi odasına giderken Yaşar’ın karısı ve çocuğunun kapıda beklediğini görürler. Cemal ve Nusret’e otopside teknisyen Şakir ve Abidin de eşlik eder. Yaşar’ın kimlik tespiti için eşi içeri girer. Nusret tutanağı doldururken Yaşar’ın karısının söylediği “Neden öldüğünü bilmiyorum” sözü dikkat çekicidir.

Aslında neden olduğunu seyirci bilmektedir. Cesedin otopsisine geçildiğinde olayın sanıldığı gibi gelişmediği ihtimali ortaya çıkar. Çünkü cesedin akciğerlerinde toprak vardır. Teknisyen maktulün canlı canlı gömülmüş olabileceğine dikkat çeker. Ancak Doktor olayın üzerini kapatır ve otopsiye devam eder. Bu sırada yüzüne kan sıçrar. Bir kısmını silse de izi kalır. Kan izinin Cemal’in yüzünde kalmasının metaforik bir anlamı vardır. Artık Cemal de diğerleri gibi düzene uyum sağlamaya başlamıştır. Pencerenin önüne giderek uzaklaşan Yaşar’ın eşi ve oğlunu izler.

Bir Zamanlar Anadolu’da filminin, Frampton’un filmozofik olduğunu ifade ettiği “şiirsel gerçekçiliğe dayalı incelikli düşünme filmleri”nden biri olduğunu söylemek mümkündür. İmajların, diyalogların, renklerin ve seslerin birlikte film zihninin amacına hizmet ederek seyircinin olayın ardına bakmasını ve film düşünme yoluyla yaratılan film dünyanın düşüncelerini keşfetmesini sağlamaktadır. Özellikle Cemal karakteri film zihninin düşüncelerini ele veren sözleriyle odak noktasında bulunmaktadır. Film zihin, işlenen bir cinayet aracılığıyla insanın varoluşunu, ölüm ile yaşam, iyi ile kötü arasındaki ilişkiyi sorgular. Klasik anlatıdan farklı olarak cinayet faili değil; maktulü aranmaktadır. Ölümün gizemi peşindeki bir grup insan kendi var oluşlarını ve geçmişlerini sorgulayarak seyirciye yaşam ve ölümün arasındaki bağı gösterir. Gruptaki insanların iyi ve kötü yanlarını çeşitli olaylarla gösteren film zihin, Cemal’i son sahneye kadar onlardan ayrı tutar. Ancak final sahnesindeki otopside Yaşar’ın farklı bir yolla ve sebeple ölmüş olabileceğini fark etmesine rağmen olayın üzerini kapatır. Film zihin, Cemal’in durumu neden örtbas ettiğini açıklamaz, düşünmesi için seyirciye bırakır. Aslında önemli olan olayın kendisi değil; olayın düşünmeye sevk ettiği varoluş kavramıdır. Film zihin varoluş üzerine düşünürken, seyircinin de kendisi gibi düşünmesini sağlamaya çalışmaktadır.

3.4.3. *İşe Yarar Bir Şey* (2017) Filminin Filmozofik Analizi

Filmin Künyesi:

Yönetmen: Pelin Esmer

Senarist: Pelin Esmer, Barış Bıçakçı

Oyuncular: Başak Köklükaya, Öykü Karayel, Yiğit Özşener

Yapımcı: Pelin Esmer, Marsel Kalvo

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Montaj: Pelin Esmer

Yapım: Türkiye, Fransa

Süre: 108'

Film tren istasyonundaki çalan saatin gösterilmesiyle başlar. Filmin ana karakteri Leyla'nın (Başak Köklükaya) iç sesiyle devam eden sahnede lise buluşmasına gidecek olan Leyla okul yılları, iş hayatı, evlilik gibi detayları şiirsel cümleler ile anlatır. Bu sırada saatin tam altında bir çift düğün fotoğrafları çekilmektedir. Film zihin, Frampton'un belirttiği üzere filmin başından itibaren filmin içindedir. Çalan saat, Leyla'nın söyledikleri, fotoğraf çektiren evli çift izleyiciye zamanın nasıl hızlı geçtiğini anlatmak için bir araya gelmiştir. Leyla geçmiş yıllardan bahsederken onun ayak sesleri de net bir şekilde duyulmaktadır. Görüntüleri destekleyen ayak sesleri zamanın hızla geçtiğini yansıtan ses-düşünme olarak sahnede yerini almıştır.

Leyla istasyon kapısından girerken yeni evli çifte gülümseyerek bakar. Diğer ana karakter Canan (Öykü Karayel) bu esnada filme dahil olur. Fotoğrafçı, çerçeveyi tutması için Canan'a ricada bulunur. Canan, rahatsız bir şekilde kendisinden isteneni yerine getirmeye çalışır. Canan'ın filmde onu zorlayan diğer görevi düşünüldüğünde bu sahne daha iyi anlaşılmaktadır. Canan istemese bile kendisinden isteneni yerine getirmeye çalışan bir karakterdir. Film zihin, aslında bize Canan'ın görevinin onu rahatsız eden ama yine de yapacağı bir şey olduğu hakkında ön bilgi niteliğinde bir sahne göstermiştir. Leyla bankta oturarak treni beklerken babası ile Canan gelip aynı banka oturur. Canan'ın babası, kızının yeni hemşire olduğunu ve iş görüşmesine gideceğini Leyla'ya anlatır ve trende Canan'a göz kulak olmasını ister. İki kadın da babanın bu isteğinden rahatsız olmuştur. Film zihin, bu rahatsızlığı bir Canan'ın bir Leyla'nın yüz ifadelerini kadrja alarak açık bir biçimde gösterir. Deleuze,

sinemanın kendi düşüncelerini bir pratik olarak göstergeler yaratımı biçiminde ifade ettiğini söylemektedir (Deleuze 2001b: 280). Film zihin burada, seyirciye toplumda kadının mantığı ile erkeğin mantığının birbirinden ne kadar farklı olduğunu göstergelerle iletmektedir.

Vagonda oturarak defterine yazı yazan Leyla'nın kaleminin gölgesi duvara düşmüştür. Leyla'nın yanında bir de kitap bulunmaktadır. Yazı yazan kalemin gölgesi, kitap, daha önceki sahnede şairane konuşmaları, Leyla'nın yazar-çizer biri olduğunu seyirciye anlatmaktadır. Leyla camdan baktığında tren vagonuna bir karga figürü boyayan adamı görür. Güvenlik görevlisine yakalanmaması için onu uyarmaya çalışır. Daha sonra da filmde görülecek olan karga figürü seyirciye anlamlandırması için verilen bir ipucudur. Frampton, filmin bütününe hakim olan film zihnin, filmin sonu hakkında bir ipucunu filmin en başında gösterebileceğini söyler (Frampton, 2013: 138). Film zihin, film düşünme yoluyla izleyicinin kendisine katılmasını ve karga figürünü düşünmesini istemektedir.

Yemekli vagonda oturan Leyla camdan kapı boyayan birini görür. Renkler üzerine bir şiiri iç sesiyle mırıldanırken erkek bir görevli gelip perdeyi kapatır. Leyla sebebini sorduğunda ise cama taş atılabileceğini söyler. İçki içtiği için mi taş atılacağını soran Leyla'ya, görevli muğlak bir cevap vererek uzaklaşır. Leyla perdeyi aralayıp dışarı baktığında boya yapan adamın treni izlemeye başladığını fark eder. Film zihin bu sahnede toplumun kadınları nasıl kısıtladığını Leyla'nın yüzüne kapanan koyu renkli perdeyle göstermektedir. Koyu renkli perde imgesinin filmin yaratıcısı tarafından bilerek mi yoksa tesadüfen mi oraya koyulduğu önemli değildir. Livingston, bir filmin niyet edilerek ya da edilmeyerek anlamlar oluşturmada film anlatısı dışında görsel öğelerin de etkili olduğunu söyler (Livingston, 2008: 4-7). Film zihin düşünürken, Leyla'nın engelleyen siyah renkli perde üzerinden seyircisini kendisiyle birlikte kadınları kısıtlayan toplumsal normları düşünmeye teşvik etmektedir.

Lavaboya giden Leyla içeride Canan'ın olduğunu fark eder. Canan çıktığında Leyla'yı görmekten rahatsız olur. Leyla'nın yemekli vagona olan davetini reddederek kendi vagonuna gider. Leyla ellerini yıkarken aynadaki yansımadan

kapıda bir karga çizimi görür ve rujunu çıkartarak karganın altına bir çizgi çizer. Karganın bütün dünya mitolojilerinde yer aldığı bilinmektedir. Özellikle Türk ve Arap kültüründe karga, uğursuzluk ve ölüm getiren bir hayvan olarak görülmektedir (Yeşil, 2019: 839). Film zihninin, kargayı tekrarlanan bir simge olarak sunması bu bilgiyle birlikte filmin ölümle bir bağlantısı olduğunu vurgulamaktadır.

Canan yemekli vagona geldiğinde, aralarında birbirlerini tanımaya yönelik diyaloglar gelişir ve Leyla'nın avukat olduğunu öğreniriz. Leyla'nın telefonu çalar. Canan, erkek arkadaşıyla olan telefon konuşmasından Leyla'nın evli olduğunu fikrini çıkarır. Leyla sevgilisi olduğunu söylediğinde ise Canan, evliliği düşünmüyor musunuz diye sorar. Leyla, Canan'a sevgilisi olup olmadığını sorduğunda ise uzak mesafeli bir ilişkisi olduğunu ancak ailesinin sevgilisi konusunda sorun çıkardığını söyler. Canan, belki de böyle uzak bir ilişki yaşamasının daha iyi olduğunu ekler. Frampton, film zihninin, karakter olarak düşündüğünden bahseder. Amaç, izleyicinin öyküyü anlayabilmesi için ona ipucu vermektir (Frampton, 2013: 140). Film zihin kurduğu film dünyada, karakterler üzerinden bu kadınların içinde yaşadıkları toplumun kadın-erkek ilişkisine bakış açısını ve Leyla'nın bu bakış açısından farklı bir yerde durduğunu göstermektedir.

Leyla ile Canan otururken boş yer olmadığı için yanlarına iki kadın gelip onlara katılır. Kadınlardan biri sahne almak için İzmir'e gidiyor olduğunu, arkadaşının da dansçı olduğunu söyler. Sohbet ilerlediğinde Leyla'nın erkek arkadaşının oyuncu olduğunu, Canan'ın spikerlik kursuna gittiğini ancak oyuncu olmak istediğini öğreniriz. Canan'ın erkek arkadaşı, oyuncu olmasını istememekte, hemşireliğe devam etmesini istemektedir. Dansçı olan kadın ise bir erkeği dinlememesini, kendi bildiğini yapmasını salık verir. Film zihin, bu diyaloglar aracılığıyla da toplumun kadın-erkek ilişkisine dair ataerkil bir bakışı olduğunu göstermektedir.

Leyla'nın lavaboya gittiği sırada Canan diğerlerine doktor olan arkadaşından ötanazi isteyen felçli bir adamın hikayesini anlatmıştır. Doktor, arkadaşının isteğini kabul etmemiştir. Leyla geldiğinde anlatmaya devam eder. Leyla'nın sorularıyla Canan'ın doktoru (Hüseyin Ağabey olarak bahseder) tanıdığını öğreniriz. Bir süre

sonra Canan sorulardan rahatsız olur ve kompartımanına döner. Film zihin, bu sahnede merak uyandırarak izleyicinin Canan ile felçli adamın bağlantısı olup olmadığını sorgulamamızı ister. Leyla otopside bahsettiğinde Canan'ın rahatsızlığı, doktoru tanıdığının ortaya çıkması bu sorgulamayı destekleyen ipuçlarıdır. Leyla ise öldürme eylemine farklı bir yerden bakarak doktorun felçli arkadaşını sevdiği için öldürememiş olabileceğini söyler. “İnsan sevdiği birini öldürebilir mi?” sorusu film düşünmenin bizi düşünmeye yönlendirdiği felsefi problemidir.

Leyla camdan dışarıyı izlerken Canan'ı dışarıda görür ancak tren hareket ettiğinde, Canan kompartımanının önünden geçince hala trende olduğunu fark eder. Canan geri dönmek istemiştir. Leyla'ya felçli adamın (Yavuz) ölmesine yardım etmek için Hüseyin Ağabey'in kendisini gönderdiğini anlatır. Leyla'nın iç sesi öldürmeyi düşünmeye devam eder: “İnsanın tanımadığı birini öldürmesi daha mı kolaydır?”

Tren arıza yaptığında Leyla ile Canan bir süre bir kahvede otururlar. Bir kamusal alan olan kahvede erkeklerin çoğunluğu göze çarpmaktadır. İstasyona geri dönerken Leyla trene ilk bindiğinde karga figürü boyayan adamı yine karga graffitisini boyarken görür. Leyla'nın iç sesi, yaşamın devam etmesi ile ölüme isteyerek gitmeyi karşılaştırır. Film zihin, Leyla'nın iç sesi konuşurken yolculuğun devam ettiğini yansıtan tren sesini, tren raylarını ve tünelleri göstermektedir. Karanlıkta Leyla'nın tren camından yansıyan gözlerini kapatan sureti kırmızı aydınlatmayla birlikte ölümü düşündürür. Aynı şekilde trenin karanlık tünele girerken ışıktan giderek uzaklaşması yaşamdan ölüme yaklaşmakta olduklarını hissettirmektedir. Frampton film zihninin ruh hallerini en çok renk aracılığıyla düşündüğünü belirtir. Böylece izleyici filmin renginin öyküsünden kaynakladığını anlar (Frampton, 2013: 186). Leyla ve Canan'ın ruh hallerinin huzursuz olduğu görülür. Bunlar, tren yolculuğu ve hayat yolculuğu arasındaki paralelliği destekleyen imajlardır. Film zihin, yaşam yolculuğunu, tren yolculuğu metaforu ve renkler ile izleyiciye göstermektedir.

Leyla'nın birlikte Yavuz'un yanına gitme teklifini sert bir şekilde reddeden Canan, daha sonra Leyla'dan yardım ister. Leyla, Canan aşağıda beklerken Yavuz'un evine çıkar. Yavuz (Yiğit Özşener) oldukça rahat görünürken Leyla gergindir. Daha sonra

Yavuz'un şair olan Leyla'yı tanıdığı hatta hayranı olduğu anlaşılır. Canan'ı telefonla yukarı çağıran Leyla pencereden dışarıyı izlemeye devam eder. İçeride biri ölmeye karar vermişken dışarıda hayat tüm hızıyla devam etmektedir. Yavuz, kendi yapabilse onları bu işe bulaştırmak istemediğini söyler. Onlar konuşurken pencereye bir karga konarak kadrajın en dikkat çeken yerine konumlanır. Frampton kadrajın bir düşünme konumu olduğunu söyler (Frampton, 2013: 197). Film zihin, karga metaforunu kullanarak ölümün, yolculuğun başından itibaren onlarla birlikte olduğunu ve artık yerine ulaştığını karganın kadrajdaki konumu ile düşündürmektedir.



Resim 3.3: Yavuz'un evindeki karga

Leyla ve Yavuz, odağı edebiyat olan bir sohbete başladıklarında Canan Leyla'nın şair olduğunu öğrenir ve onları dinlemeye başlar. Öte yandan Yavuz'un bakıcısının ne zaman geleceğini merak etmektedir. Yavuz, bakıcının daha gelmeyeceğini söyleyerek isterse iğneyi hazırlayabileceğini söyler. Bu sırada Leyla Julio Cortazar'ın *Bir Sarı Çiçek* adlı kitabından alıntı yaparak Yavuz'a "Sarı çiçeği bir daha göremeyeceksin" der. Yavuz kitabın kendisinde de bulunduğunu belirtince Leyla kitabı bulur ve hikayesini soran Canan'a anlatmaya başlar. Film zihin, bu sahnede Leyla'yı, uykuya dalmaya hazırlanan çocuğuna hikâye anlatan bir kadın gibi göstermektedir. Leyla, bildiği yolla, edebiyatı kullanarak -hikâyeyi anlatarak-

Yavuz'u ölümden vazgeçirmeye çalışmaktadır. Canan ise insanların türlü yollar kullanarak ölümsüzlüğe ulaşmaya çalıştıklarını söyleyerek vazgeçirmeye çalışır. Leyla sohbetin yarın da devam etmesini istediğini söyleyerek ölümünü ertelemek ister. Yavuz "Demek yarın da işe yarar bir şey yapmak istiyorsunuz?" diyerek onların bu çabasını anladığını gösterir. Yavuz'un "işe yarar bir şey" olarak nitelendirdiği ölümden vazgeçirme eylemi aslında onun için önemli değildir. Çünkü kararını vermiştir ve bugün ya da yarın gerçekleşmesi onu kararından vazgeçirmeyecektir. Durkheim'e göre özellikle günümüzde var olan toplumlarda zorluklarla karşılaşan insanın, tutunacağı bir dal ya da kendini güvende hissedeceği bir yer imkânı olmayınca yaşamına son vermeyi bir kurtuluş yolu olarak görmesi mümkündür (Durkheim, 2011: 8). David Hume ise insanın içinde bulunduğu toplumla bir alakası kalmadığında ve yaşam artık onun için katlanabilir bir düzeyde değilse birey kendi mutluluğu için ölümü seçebileceğini belirtir (Hume, 2017 :7). Nietzsche ise özgürce ve onurlu bir şekilde yaşayamadığı taktirde insanın ölüme arzu duymasını haklı bir istek olarak görmektedir. Bu şekilde ölümü seçen güçlü bir insan varoluşunu tamamlamış olacaktır (Nietzsche, 2013: 77). Yavuz'un güçlü bir insan olarak ölümü seçmesi anlık bir karar değil bilakis bilinçli olarak düşünülmüş bir varoluşu tamamlama isteğidir.

Yavuz'un evinden çıkıp Canan'la birlikte otele giden Leyla, akşam olduğunda 25. Yıl mezuniyet yemeği için arkadaşlarının yanına gider. Masada birçok arkadaşı Leyla hakkında konuşmaktadır. Kadınlardan oluşan bir grup, Leyla'nın kendisinden genç sevgilisinden ve çocuğu olmamasından gülerek bahseder. Bu konuşmalar bir kez daha toplumsal düzende kadın oluşun kalıplara sıkıştırıldığını göstermektedir. Leyla karakterinin feminist bir özne olarak sadece erkeğin ötekisi değil, "dişilik kurumu ile arasında mesafesi olan karmaşık ve çok katmanlı bir bedenleşmiş bir kadın-sonrası özne" olduğu görülmektedir (Braidotti, 2019: 50).

Aradan geçen 25 yıl, birçoğunun hayatını değiştirmiştir. Bir çember şeklinde kurulmuş yemek masasında Leyla'nın arkadaşları kayan kamera hareketiyle sırayla görülür. Çember Leyla'da tamamlanır. Frampton'a göre kadrajdaki kamera hareketleri olası duygulanımların hem kinetik hem de kavramsal gösterimidir

(Frampton, 2013: 206). Bu sahnede film zihin, çemberin tamamlanmasını zamanın imgesel olarak akışını hissettirmek için kullanmıştır.

Diğer taraftan çemberin Leyla'da tamamlanması masadaki diyalogların birçoğunun odak noktasının Leyla olduğunu gösterir. Leyla ile ilgili olmayan iki diyalog bile konu bakımından Leyla'nın şu an içinde bulunduğu durumla ilintilidir. Bu diyaloglardaki iki arkadaşın anlattıkları filmin konusu bağlamında ilgi çekicidir. Biri, eşiyle boşandığı zaman küçük oğlunun hayali bir arkadaş edindiğini ve bu hayali arkadaşın kendisini hiç terk etmemesi için oğlunun onu yatalak olarak hayal ettiğini söyler. Diğer ise yanındaki arkadaşına annesinin eskisi gibi şen şakrak olmadığını, heykel gibi oturduğunu ve bakıma muhtaç olduğunu anlatır. Yavuz'un kötürüm olma durumunu hatırlatan bu diyaloglar, izleyiciye ölümü arzulayan Yavuz'un nedenlerini sıralamaktadır. Mulhall'a göre filmler felsefenin ham maddesi ya da felsefi görüşlerin görselleştirilerek süslenmesi değildir; aksine kendi başına felsefi çalışmalardır ve eylem olarak felsefe yaparlar. Filmler, bu şekilde kavramların ortaya çıkmasını sağlayarak etki ve algı oluşturmaktadır (Herzogenrath, 2017: xii). Film zihin burada izleyiciyi, Yavuz'un durumunu farklı bakış açılarıyla görerek ölüm arzusunu felsefi yönüyle düşünmeye ve bir algı oluşturmaya sevk etmektedir.

Otele dönen Leyla sabah olduğunda Canan ile pencere kenarında oturmaktadır. O sırada dışarıdan yemekteki arkadaşlarından üçü geçmektedir. Kamera perdeye odaklanıp ardından tekrar pencereden dışarıya odaklandığında ise lise çağındaki gençlerin aynı yerden geçtiği görülmektedir. Frampton, filmdeki bu tür geçişlerin nedeni belli olan dramatik bir "seçim" olduğundan bahseder (Frampton, 2013: 207). Film zihnin bu sahneyi, zamanın hızla geçtiğini ve yaşam döngüsünün devam ettiğini yansıtan bir biçimsel anlatım olarak kullandığını söylemek mümkündür. Kamera tekrar içeri odaklandığında ise Leyla ve Canan'ın Yavuz'un evinde olduğu fark edilir. Perde rüzgarla dalgalanırken Yavuz aynaya bakmak ister. Trenlerinin kaçta olduğu gibi detayları sorar. Pencerenin açık kalmasını isteyen Yavuz'un sesi bir kez daha duyulduktan sonra, Leyla ve Canan'ın dışarıda yürüyerek uzaklaştıkları görülür. Yavuz uyanmayacağı uykusuna dalarken, dışarıda yürüyen, konuşan ve gülen insanlar aracılığıyla yaşam döngüsü devam etmektedir.

İşe Yarar Bir Şey filminin, Frampton'un filmozofik olduğunu ifade ettiği “şiişsel gerçekçiliğe dayalı incelikli düşünme filmleri”nden biri olduğunu söylemek mümkündür. Leyla'nın olaylara ve kişilere şiişsel bakışı, filmin sesleri, renkleri ve kamera hareketleri ve imajları hem gerçekçi hem de izleyiciyi filmin ne düşündüğünü anlamaya iten nitelikleridir. Film zihin, ölüm, yaşam ve zaman yoluyla bireyin varoluşunu sorgulatırken diğey yandan içinde yaşadığımız toplumun kadına bakışını düşündürmektedir. Mulhall, filmin içeriğinin ve niteliğinin kendi kendini sorgulayarak açıkladığını ve filmin doğasının bu şekilde anlaşıldığını savunur (Mulhall, 2007: 279-282). Film zihin, temel olarak bir insanın ölmek istemesinin sebeplerini etraflica sorgulamaktadır ve izleyicinin de kendisiyle birlikte bu problemi sorgulamasını ister. Öyle ki film bittikten sonra başka bir deyişle *film dünya* sona erdikten sonra gerçek dünyaya dönen izleyici, ölüm arzusunu felsefi bir problem olarak sorgulamaya devam edecektir.

3.4.4. Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok (2017) Filminin Filmozofik Analizi

Yönetmen: Onur Ünlü

Senarist: Onur Ünlü

Oyuncular: Demet Evgar, Fatih Artman, Ezgi Eyüboğlu, Hare Sürel

Yapımcı: Hayri Aslan

Görüntü Yönetmeni: Vedat Özdemir

Montaj: Murat Özgüllü

Yapım: Türkiye

Süre: 85'

Film Aristoteles'ten bir alıntıyla açılır:

“İhtiyarın gözü gencin gözü gibi olsaydı, o da genç gibi görürdü.”

Sonraki sahnede bir göz yakın planla ekranda belirir. Bir sonraki kesmede camın arkasından elindeki göz sağlığı raporuna bakarak oturan polis memuru Salim Başol (Fatih Artman) vardır. Daha sonraki sahnede Salim'in sazlıkların arasında bir kadın cesedinin başında durmakta olduğu görülür. Çömelerek uzun süre kadının ayaklarını izler. Film zihin, Salim'in bu bakışını öne çıkararak Salim'in ayaklara olan ilgisinin seyirci tarafından fark edilmesini sağlar. Nitekim bir sonraki sahnede Salim, evinde telefonda zoom yaparak bir kadına yapılan pedikürün videosunu izlemektedir. Masanın üzerinde duran göz damlasına bakarak dikkati tekrar göz konusuna çeker. Bir sonraki sahnede Salim'i göz muayenesinde görürüz. İki ay sonra tamamen göremeyeceğini öğrenir. Doktor görememe durumunun detaylarını açıklarken görüntü değişir. Salim iki elinde silahla ateş etmektedir. Bir genelevin kapısında durarak içeriye izleyen Salim, telefon geldiğinde bir cinayet mahalline gider. Zengin bir insan olan Murat Soylu bıçaklanarak öldürülmüştür. Olay yeri inceleme ekibi çalışırken Salim onları izler. Odadaki piyanoya yaklaşır ve tuşlarına basar. O sırada merdivenlerden inen Murat Soylu'nun eşi Handan Soylu'yu (Demet Evgar) görüp donakalır. Salim ona bakarken kadın ağır çekimde inmeye devam eder. Görme engelli olan Handan'ı gören Salim ondan fazlasıyla etkilenmiştir. Daha sonra anlaşılacağı üzere Salim'in annesi de kördür. Handan sorgulanırken Salim'in ona bakışları dikkat çeker. Film zihin, daha önce kadın ayaklarına tutku derecesinde ilgi duyan Salim'in aynı tutkuyu Handan'a karşı da duyacağının işaretini vermektedir. Handan'ın hareketleri bu dikizci bakışlar altında ağır çekimdedir. Dikizlemecilik ya da gözetlemecilik Laura Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* (1993) makalesinde Freud'dan alıntılandığı üzere çocukluktan gelen merakla oluşan cinsel dürtüdür. Salim'in genelevde büyümesinin uç noktada sapkınlığa dönüşmesi bu düşünceyle açıklanabilir.

Salim'in takıntı derecesinde kör kadınlara ilgi duyduğunu film boyunca görürüz. Bu takıntı halinin Oedipus Kompleksi'nden kaynakladığı fark edilmektedir. Oedipus kompleksi, erkek çocuğun fallik dönemde karşı cins ebeveyni sahiplenerek kendi cinsinden olan ebeveyni saf dışı etme arzusudur. Freud'a göre her çocuğun ilk ilgi duyduğu kişi karşı cins ebeveynidir (Nasio, 2012: 25). Salim'in annesinin görme engelli olması, diğer kör kadınlara duyduğu ilginin kaynağıdır. Önce Handan daha

sonra göreceğimiz Leyla ile ilgili olarak Salim'in kurduğu cinsel fanteziler Salim'in polis olması ve şiddete meyilli olması ile bağlantılıdır. Salim, Handan'ı annesinin yerine koymaya çalışarak onu bastırılmış ensest arzularını gidermek için istemektedir.

Ortağı olan polis Nihal'le (Ezgi Eyüboğlu) birlikte Handan'ın evinden çıkıp Murat Soylu'nun her Cuma gidip kurban kestiği yere giderler ve orada çalışanları sorgularlar. Karakolda sandalyede uyuyakalan Salim'i uyandıran Nihal, Salih'e gözlerinin kan çanağı gibi olduğunu söyler. Bu sahneyle birlikte Salim'in gözlerinin kötüye gittiğini öğrenmiş oluruz. Bu sırada Salim yine Handan'ı tekrar ne zaman sorgulayacaklarını sorar. Ayağa kalktığında yine elinde silahını görürüz. Salim'i bir sonraki sahnede Handan'ın ilk sorgusunu kulaklıkla dinlediğini görürüz. Handan'ın sesi duyulduğunda Salim'in yüzünde bir sırtma belirir.

Salim'in takıntısı Handan'ın evine gizlice girecek kadar artmıştır. Kadının bıçak kullanarak yemek yapmasını izleyen ve hatta fotoğraflayan Salim çok etkilenir. Öyle ki evde birinin olduğunu hisseden Handan "Kim var orada? Hey hayvan!" diye seslenirken ağlamak üzeredir. Evine döndüğünde Salim'in elleriyle yüzünü kapatarak ağladığını görürüz. Salim'in Handan'ın evine girdiğinde çektiği kayıtları izlerken yine kadının ayaklarına odaklandığı görülür. Kayıtları dinlerken de ağladığı görülür. Salim'in fetişizm ve dikizcilik arasında gidip gelen davranışlarının gözleri bozuldukça artmakta olduğu söylenebilir.

Eski eşi Hülya ve çocuğuyla buluşan Salim, Hülya'ya birine âşık olduğunu söyler. Hülya bekletildiği için kızmıştır, Salim'in ilgisizliğinden de yakınarak "Yine kime âşık oldun?" diye sorar. Bu soruyla film zihin, aslında Salim'in daha önce de aşk sandığı bu tür takıntıları olduğunu seyirciye aktarır. Salim kör olacağını söylediğinde Hülya ona inanmaz. Handan'a hediye olarak ne alması gerektiğini soran Salim'e Hülya, ayna al diyerek cevap verir. Salim buluşmadan sonra genelevin önünde durarak Handan'ın ses kayıtlarını dinler. Bu sırada gözleri bir ışık patlamasıyla geçici süreliğine görmez olur.

Salim, şoförü ile Handan'ın evde olduğunu öğrenince oraya gider ve şoförü göz altına aldırır. Handan'ı kapının önünde beklerken Handan'la ilgili ilk fantezisini

kurar. Kırmızı bir elbiseyle asansörden çıkan Handan Salim’e doğru yürür ve arabaya biner. Beraber derneğe giderler. Bu sırada fonda “Ağaçlar fidana” çocuk şarkısı çalmaya başlar. Salim, dernekte çocuklara bu melodiyi piyanoyla çalan Handan’ı kendisine gülümserken görür. Karşı karşıya durdukları sırada Salim, Handan’ın eline silahını verir. Handan kalbinden vurmuş gibi yaptığında Salim arkaya devrilir ve bir yatağa düşerler. Yanında da Handan vardır. Salim yatakta Handan’ın ayakkabısını çıkararak ayağını öper. Fantezi burada biter. Gerçekte ise Handan siyah bir elbiseyle kapıdan çıkar ve Salim’e elini uzatır. Salim’in bu fantezisi Laura Mulvey’in sinemadaki kadın imgesinin eril bakış açısıyla yaratıldığını belirttiği feminist film teorisiyle uyum göstermektedir. Mulvey, kadın imgesinin sinemanın en çok kullandığı fetişist nesne olarak görüldüğünü savunmaktadır (Mulvey, 1993: 12). Film zihin, Salim’in iç dünyasının çarpık yapısını bu fanteziyle ortaya çıkararak izleyiciye sunmuştur. Arabada Salim açıkça Handan’la sevişmek istediğini söyler. Handan sebebini sorduğunda ise “Çünkü siz de körsünüz” diyerek yanıtlar. Bu açıklama Salim’in annesi dahil kör kadınlara takıntılı olduğunu bir kez daha gösterir. Bu sözler Oedipus kompleksi olduğunu kanıtlar niteliktedir. Salim’in gözlerinde yine sorun olunca kaza yaparlar. Salim, aracın üzerinde oturan Handan’a rüya görüp görmediğini sorar. Handan doğuştan kör olduğu için görmediğini ama onun görebileceğini söyler. Salim rüyasında hep annesini gördüğünü söylemesi dikkat çeken bir ayrıntıdır. Bu konuşmanın sonunda Salim’in tıpkı fantezisindeki gibi silahını Handan’ın eline verir ve gerçekte de birlikte olurlar.

Savcıdan şoförü boş yere göz altına aldırıldığı ve koyuna ateş ettiği için azar yiyen Salim, Nihal’in Handan ile koyun satan Recep arasında bir ilişki olduğunu söylemesiyle deliye döner. Salim’i evde dolabından kırmızı bir gömlek çıkarırken görürüz. Dolapta sürekli gitmekten bahsettiği Burhaniye’de yaşayan arkadaşı Sezgin Koçak’ın fotoğrafı görülür. Fotoğrafta doğum ve ölüm tarihi yazmaktadır. Frampton, film düşünme ile imalar ve ipuçları sunarak düşünceleri hissettirmeye ve duygusal fikirleri göstermeye çalışır (Frampton, 2013: 157-159). Film düşünme, Salim’in normal olmadığını ve gittikçe kötüleştiğini bir kez daha aslında ölü olan arkadaşından canlı gibi bahsetmesi aracılığıyla seyirciye göstermektedir. Fantezilerinin rengi olan kırmızı renkteki gömleği giyen, elinde çiçek ve ayna ile

Salim, Handan'ın evine gider. Eve maymuncuk kullanarak giren Salim Handan'ın evde olmadığını görür. Şoför Suat tarafından darp edilir ve Handan'ın bir daha gelmeyeceğini öğrenir. Onu aramak için önce derneğe gider. Bulamayınca kapısında durup içeri girmediği geneleve gider. Annesinin genelevde olduğunu ve onun da kör olduğunu öğrenmiş oluruz. Annesiyle kırmızı renkli ışık altında uyuşturucu alan Salim sohbet etmeye başlar. Karısıyla arasını soran annesine ne isterse alıyorum der. Annesi ise “Ayna al. Kadınlar aynaya bakınca bütün dünyayı görürler. Hayatım boyunca bir ayna istedim” der. Aynaya bakmak, bireyin kendi iç dünyasına açılan bir pencere olarak kendi kendisiyle yüzleşmesini sağlar (Elsaesser&Hagener 2010: 110). Film zihin, Salim'in annesinin kendi ruhsal sorunlarıyla hayatı boyunca yüzleşemediğini ayna imgesiyle göstermektedir.

Öte yandan Salim annesine “Babamdan ayna isteseydin” dediğinde babasının polis olduğunu ve kurşunlanarak öldürüldüğünü öğreniriz. Salim'in oedipus kompleksini kanıtlar nitelikte babasından nefret ettiği de ortaya çıkar. Frampton, imajlara her zaman rengin eşlik ettiğini ve film zihnin, ruh hallerini en çok renkler yoluyla düşündüğünü söyler (Frampton, 2013: 186). Münsterbeg ise renklerin, izleyicinin gerçekdışıyla ilgili bilincini etkilediğini belirtir (Münsterberg, 1916: 209). Annesiyle vakit geçirdiği sahnedeki kırmızı ışık, Salim'in fantezilerinde kadınların giydiği renktir ve bu da Salim'in ruh halinin kaynağının annesi olduğunu göstermektedir. Film zihin, izleyiciye kırmızı renk bağlantısıyla Salim'in anormal hallerinin sebebini sunmaktadır.



Resim 3.4: Salim karakterinin kırmızı renkli fantezisi

Tekrar Handan'ın evine giden Salim, şoför Suat tarafından vurulur ve yere düşerek yuvarlanmaya başlar. Absürt bir süre boyunca yuvarlanan Salim bir bıçak bulur. Koyun satan Recep kucağında bebeğiyle yanına gelen karısına küfrederek kovar. Karısının kör olduğu fark edilir. Bu sırada Recep'in yanına gelen Salim, bıçağın sahibi olup olmadığını sorar. Parmak izinin ona ait olduğunu, öldürülen Murat'ın kanı bulunduğunu söyler. Recep Salim'e vurarak kaçar. Bunun üzerine Recep'in karısı Leyla'nın yanına giden Salim "Sen de mi körsün?" diye sorar ve Leyla'ya tabancasını göstererek polis olduğunu söyler. Evine bıraktığı kadını tıpkı Handan gibi gizlice izleyen Salim, Leyla'nın da bıçakla sebze doğramasından etkilenir. Onun da ayakları ilgisini çeker. Handan gibi Leyla'nın da bıçak kullanıyor olması fallik kadın imgesi ile Salim'in fetişizmini tetikler. Fallik kadın seksi fakat saldırgandır. Tabanca, bıçak ya da penise benzeyen silahları bulunmaktadır (Gabbard&Gabbard, 2001: 442).

Evde uyuyakalan Salim, kadını korkutarak evden çıkar. Kapının önünde ikinci fantezisini görür. Bu kez de Leyla'nın onu içeri aldığı, silahını eline verdiğini ve onunla birlikte olduğunu görür. Handan gibi Leyla'nın da ayağını öper. Gerçeğe döndüğünde ise Salim, korkmuş kadını alıp karakola diyerek evine götürür. Apartman aralığında oturduğu sırada Hülya gelir ve onun kör olacağına inandığını söyleyerek ona şefkat göstermek ister. Ancak Salim onu kovar ve içeri girer. Leyla'yı alarak geneleve götürür ve annesine emanet eder. Handan'ın konserine giderek kaçmayı teklif eder ve reddedilir. Bir sonraki kesmede Salim annesinin yanında uzanmakta ve onun tarafından okşanmaktadır. Her reddedilişinde annesine sığınmaktadır.

Leyla'yı evine götürmek üzere yola çıkan Salim'i Nihal arayarak ortalığı karıştırdığını söyler. Salim telefonunu arabanın camından dışarı atar. Eve geldiklerinde Leyla ne istediğini sorar. Salim onunla sevişmek istediğini ve Leyla'nın bebeğinin Murat Soylu'dan olduğunu bildiğini söyler. Bu sırada aniden gözüne ağrı saplanan Salim Leyla'yı elinden kaçırır. Birdenbire içeri giren Nihal'i vuran Salim onu yerde bırakarak Leyla'nın peşinden gider. Yatak odasında onu sorguya çekerken Recep içeri dalar ve Salim'le boğuşmaya başlarlar. Bu sırada Leyla gelen telefonla konuştuktan sonra evden kaçar. Salim, Recep'i bıçakla yaralayarak

peşine düşer. Nihal yerde yataarken Salim'den yardım ister. Artık az gören gözleriyle Nihal'e bakan Salim, onun ayakkabısını çıkararak ayağını gözetler ancak ambulans çağırılmaz. Leyla'nın peşinden giden Salim onun Suat ve Handan'la buluştuğunu görerek bağırmağa başlar. Gözleri tamamen görmez olan Salim'in son gördüğü şey bu olur.

Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok filminin, Frampton'un filmozofik olduğunu ifade ettiği “dijital imajlar ile kamerayla çekilmiş imajları birleştiren akışkan filmler”den biri olduğunu söylemek mümkündür. Film dünyadaki ana karakter Salim Oedipus kompleksinden çıkamamış, ayak fetişisti bir polistir. Annesi gibi görme engelli kadınları, arzu nesnesi haline getirerek onlara sahip olmak istemektedir. Fantezilerinde elde ettiği kadınları hiçbir zaman tam olarak elde edemez. Salim aşık olduğunu düşünse de yaşadığı şey takıntılı olma halidir. Mulvey'in (1993) bahsettiği sinemadaki eril bakışın yansıması olan Salim karakteri, kör olmak üzeredir. Film zihninin, eril bakışı kör etme metaforu, izleyici için çok açık olarak ortada değildir ancak filmin sonunda bu anlama ulaşabilmek mümkün hale gelir.

Film zihin tüm film boyunca hem karakter hakkında/karaktere yönelik düşünür hem de karakter olarak düşünür (Frampton, 2013: 141). Böylelikle film zihin, izleyiciyi hem nesnelin hem de öznelin içinde ve dışında hareket ettirerek başka bir deyişle karşılaştırmalar göstererek filmin yalın yönelimini sergiler (Frampton, 2013: 142). Salim, polislik mesleğiyle sahip olduğu silahla iktidar olduğunu düşünürken, kadınlar tarafından sürekli alt edilir ya da reddedilir. Salim karakteri fiziksel ve ruhsal travmaları sebebiyle akıl sağlığını ve duygularını da yitirmektedir. Görme yetisini kaybetmeye en yaklaştığı noktada kendisini kurtarması için yalvaran arkadaşı Nihal'i ölüme terk etmesi görme duygusuyla birlikte merhamet duygusunu da yitirdiğini göstermektedir. Film zihninin, oedipus kompleksi, arzu, eril bakış ve fetişizm olgularını Salim'in üzerinden düşündüğünü söylemek mümkündür.

3.4.5. Kız Kardeşler (2019) Filminin Filmozofik Analizi

Yönetmen: Emin Alper

Senarist: Emin Alper

Oyuncular: Cemre Ebüzziya, Ece Yüksel, Helin Kandemir, Müfit Kayacan, Kayhan Açıkgöz

Yapımcı: Nadir Öperli, Muzaffer Yıldırım

Görüntü Yönetmeni: Emre Erkmen

Montaj: Çiçek Kahraman

Yapım: Türkiye, Almanya, Hollanda, Yunanistan

Süre: 108'

Film bir aracın çorak kayalıklarla çevrili, kavisli bir yolda ilerleyişi ile açılır. Yol hiç bitmeyecekmiş gibi görünmektedir ve araç sürekli tırmanmaktadır. Aracın arka koltuğunda ağlayan bir kız çocuğu Havva (Helin Kandemir) oturmaktadır. Yolun sonunda geniş bir arazinin sonunda bir dağ köyü görünür. Filmin mekânı olarak köy, tamamen izole bir yerde konumlanmıştır. Frampton, film zihninin belli bir şekilde görünecek şekilde tasarlanabildiğini ifade eder (Frampton, 2013: 185). Köyün görüldüğü geniş planda film zihin, tüm film boyunca hissedilen ütöpik bir diyar imgesini izleyiciye en baştan göstermektedir.



Resim 3.5: Köyün bulunduğu konum

Araç durduğunda Havva bir şey söylemeden iner. Babasının (Müfit Kayacan) karşıladığı Havva elini öperek içeri girer. Baba, aracı kullanan adama baş sağlığı diler. Evin kapısında durup içeri bakan Havva sanki büyüdüğü evi ilk kez görmüşçesine süzer. Kamera ağır bir çevrinme hareketiyle tek göz odayı gösterir. Frampton kamera hareketlerinin biçimi dramatikleştirerek ya öyküyü zenginleştirdiğini ya da öyküyle tezat oluşturduğunu belirtir (Frampton, 2013: 204). Film zihin, evin durumu aracılığıyla bir sefalet içinde bulunduklarını göstererek öyküyü zenginleştirmektedir. Havva odadaki sedire oturduğunda araç tekrar çalışır ve köyden uzaklaşmaya başlar.

Bir sonraki sahnede bir bebeği öpüp koklayan Reyhan (Cemre Ebüzziya) görünür. Reyhan aynı zamanda ailenin ineğini otlatmaktadır. Üç kız kardeşten en büyüğü olarak belli başlı görevleri vardır. Eve girer ve Havva'ya sarılır.

Köyün koyunlarını güden Veysel'i (Kayhan Açıkgöz) görürüz. Daha sonra öğreneceğimiz üzere Veysel, Reyhan'ın kocasıdır ancak bebek Veysel'den değildir. Gece olduğunda Veysel bir ağacın altında, ateşin başında uyuklamaktadır. Uyandığında ağacın olduğu yerden gelen sestən korkar ve ayağa kalkarak tuvalet ihtiyacını karşılar. Ancak durduğu yerde bir mezar taşı vardır ve Veysel irkilerek geri çekilir. O sırada rüzgâr çıkar ve kurt ulur. Ateşin başına dönen Veysel dua okumaya başlar. Yine ses duyduğunda arkasını döner ve bir adamın orada olduğunu görerek tekrar korkar. Adam yaklaştığında diğer taraftan başka bir adam daha yaklaşır. Veysel tedirgin olmuştur. Özellikle adamlardan biri kaç tane hayvan olduğunu sorduğunda adama neden merak ettiğini sorar. Tekinsiz bir anda ortaya çıkan bu iki adam sonraki sahnelerde görüleceği üzere hayduttur. Eşkiyalar, Veysel'i ateşin başında bırakarak geldikleri karanlığa karışırlar. Frampton, sesin montaj ve efektlerle aynı şekilde düşünebildiğini söyleyerek buna ses-düşünme adını verir. Ses-düşünmenin imajları etkili bir şekilde yeniden biçimlendirebildiğini söyler (Frampton, 2013: 191). Film zihin bu sahnede, oldukça sakin ve sessiz bir andan sonra aniden çıkan rüzgârın sesi ve kurt ulumasıyla izleyiciye tehlikenin yakında olduğunu hissettirmektedir.

Sonraki sahnede aile sofraya başında görülmektedir. Baba (Şevket), Veysel, Reyhan ve Havva'nın bulunduğu sofrada Veysel'in söyledikleri ciddiye alınmaz ve onun babasıyla aynı şekilde olan karanlık korkusuyla alay edilir. Kendini dışlanmış hisseden Veysel kapıyı çarparak evden çıkar. Köyden uzaklaşan Veysel bir ağacın altına geldiğinde gerçekten korktuğu görülür. Veysel geldiği gibi hızlı adımlarla köye geri döner.

Şevket, evde kızlarıyla konuşmaktadır. Havva'nın iyi huylu olduğunu, Reyhan'ın ona benzemediğini söyler. Reyhan karşı çıkar. Bu sahneden Reyhan ve kardeşlerinin şehre besleme olarak verildiğini ama farklı sebeplerle geri döndüklerini öğreniriz. Şevket, ölen annelerini anarak şehre besleme olarak gitmenin iyiliğinden bahseder. Şevket de kızları da köye geri dönmeyi bir eziyet olarak görmektedir. Reyhan ilk fırsatta bebeği Gökhan'ı da alarak Ankara'ya teyzesine gideceğini söyler.

Veysel ile Şevket arasında oda tartışması yaşanır. Veysel, evli oldukları için odanın mahremiyetine ihtiyaç duymaktadır. Ancak Şevket, oda istiyorsa Veysel'in kendine ev yaptırmasını söyleyerek kapıyı yüzüne çarpar. Evde kendine alan yaratarak saygınlık kazanmaya çalışan Veysel bir kez daha dışlanmıştır. Yatakta Reyhan'a yanaşan Veysel reddedilir. Veysel'in sınıfsal olarak aşağı statüde görülmesi, Veysel'in öfkesini arttırmaktadır. Statü, hayat tarzı veya hayat kalitesine bağlı olarak, saygınlık veya prestij istemi oluşturur (Arslan, 2004: 131-133). Çoban Veysel, Reyhan'la evlendiği için statü atladığını düşünerek saygınlık talep etmektedir. Ancak bu arzusuna ev ahalisi tarafından karşılık verilmemektedir.

Sabah olduğunda Şevket, odun kıran Reyhan ve çarşafı yıkamak isteyen Havva'ya yarın Necati Bey'in geleceğini haber verir. Film zihin, anlamla biçimi birleştirerek seyircinin ipuçlarını yakalaması için kadrajın yönünü belirler (Frampton, 2013: 199). İki kardeşin yakın plan yüz ifadesinden Necati Bey'in aileyi etkileyen biri olduğu anlaşılmaktadır Film zihin, seyircinin bunu fark edebilmesi için iki kardeşin yüzünü ayrı ayrı kadraja alır. Necati Bey dağ köyünün yolunu tırmanan aracında görülür. Arka koltukta ortanca kardeş Nurhan (Ece Yüksel) oturmaktadır ve yüzü asıktır. Aynı şekilde karşılanan Nurhan eve girdikten sonra Necati Bey, Nurhan'ı geri götürmeyeceğini belli eder. Üç kardeş de eve dönmüştür. Kız kardeşler

hasret giderirken Nurhan'ın neden eve dönmek zorunda kaldığı ortaya çıkar. Yanında kaldığı ailenin oğluna şiddet uygulamıştır. Nurhan'ın dövdüğü çocuğu savunan Reyhan da bir süre Necati Bey'in yanında besleme olarak kalmıştır. Nurhan ablasının çocuğu savunmasına kızar. Öksürerek çocuk yüzünden hasta olduğunu söyler ve tartışma çıkar. Nurhan çıkıp gider. Bu sırada Reyhan'ın şehirdeyken hamile kaldığını öğreniriz. Reyhan'ın kimden hamile kaldığı meçhuldür ancak sonraki sahnelerde Reyhan'ın Necati Bey'le bir ilişki yaşadığı anlaşılabacaktır.

Şevket, kavga eden kızlarına çıkışarak yayık yaymalarını, böylece bir işe yarayacaklarını söyler. Necati Bey Şevket'ten akşama açık havada sofraya kurulmasını ister. Necati Bey, Muhtar ve Şevket yüksek bir tepede ağacın altında sofraya kurulurlar. Şevket, Nurhan yerine Havva'yı alması için Necati Bey'e ricada bulunur. Veysel davetsiz olarak sofraya geldiğinde Şevket ve Muhtar şaşırır. Şevket, Veysel'in gelmesinden rahatsızdır. Veysel, Doktor Necati Bey'den muayenesinde iş vermesini ister. Necati ise Veysel'e köyü överek kendisinin bile burada yaşamak istediğini söyler. Veysel iş konusunda çok ısrar edince Muhtar, Veysel'in sofradan kalkmasını ister. Aralarında tartışma çıkar ve Veysel masadan zorla uzaklaştırılır.

Köyün deli kadını, bir kapıyı çalar. Açılmayınca önce yere çömelir. Sonra taklalar atarak yuvarlanır ve gülmeye başlar. Sahneye eşlik eden müzik deli kadının mutluluğunu yansıtmaktadır. Gerçekten de orada yaşamaktan mutlu olan köyün tek sakini deli kadındır. Bu sırada Veysel'in dağda karşılaştığı gizemli eşkıyalar köye yaklaşmaktadır. Film zihin, filmin bütününe hâkim olarak filmin herhangi iki anını aynı anda düşünebilir. Örneğin filmin sonu hakkında bir ipucunu filmin en başında gösterebilir ya da bir karakteri ileride yaşayacağı şeylerle birlikte kadraja alabilir. Deleuzeyen bir deyişle her imaj filmin bütününe dair bir fikir içermektedir (Frampton, 2013: 138). Film zihin, eşkıyaların gizemine vurgu yaparak seyircinin dikkatini bu ipucuna çekmektedir. Böylece eşkıyaların, filme etki edeceği düşüncesini yaratır.

Nurhan, yayık yayarken ablası Reyhan'a yardım eder. Bu sırada Necati Bey'in eşi Neriman'ı çekiştirirler. Nurhan, ablasını eczacı kalfasının evlenme vaadiyle kandırarak hamile bıraktığını zannetmektedir. Ablası ise evlilik vaadinin

olmadığını söyler. Konuşmalarından Reyhan'ın köye geri dönünce hamile kaldığını anladığını, bebek doğduğunda Necati Bey'lerin kapısına bıraktığını öğreniriz. Konu cinselliğe geldiğinde Nurhan utanır ancak sormaktan da kendini alıkoyamaz. Reyhan cinselliğin zevkli olduğunu söylediğinde Nurhan hem merak eder hem de korkar. Yayık yayma işi bittiğinde kazan almak için dışarı çıkan Reyhan yerde sızmış Veysel'le karşılaşır. Veysel uyanmadığında cinsellikle ilgili konuşmalar ve yayık hareketlerinden etkilenmiş Reyhan, Veysel'le ilişkiye girer ancak Veysel'in kendisine dokunmasına izin vermez. Reyhan'ın kendi ihtiyacını gidermek için Veysel'e adeta tecavüz etmesi ve Veysel'in dokunmasına izin vermemesiyle, kendini Veysel'in statüsünden üstün gördüğünü bir kez daha göstermiş olur.

Reyhan ve Havva geri döndüğünde, Nurhan Havva'ya çıkışarak şehirdeki evine geri döneceğini, Necati Bey'in evi için heveslenmemesini söyler. Veysel'in kasabaya gitme planını anlatan Havva asıl yerine göz dikenin Reyhan ile Veysel olduğunu söyler. Nurhan bu kez Reyhan'a laf atarak tartışmayı büyütür. Nurhan yine kaçıp gider. Üç kız kardeş, mahrumiyet bölgesi olarak gördükleri köyden çıkmak için besleme statüsünü bir kaçış çizgisi olarak görmektedirler. Köyde doğup büyüyen kardeşler köydeki köklerini reddeden, bir nevi yersizyurtsuzdurlar.

Deleuze ve Guattari'nin yersizyurtsuzluk kavramı aşkınsal bir yapıda yaratılan kod ve anlam dizgelerine karşı bir savaş makinesidir (Kılıç, 2013: 163). Kişi bulunduğu yere ya da iktidar olanlara başkaldırı halinde kendini kurtarmak ister. Yersizyurtsuzlaşma bir oluşun kendi yerinden kaçtığında veya koptuğunda gerçekleşir (Colebrook, 2009: 87). Dil, din, ırk ve kimlik gibi olgular bireyin yersizyurtsuzlaşmasındaki engellerdir. Bu olgular bireyin köklerini bulunduğu yere sağlamca salmasına neden olur. Bu olguların çekimine karşı koyamayan birey kaçış çizgilerinin özgürleştiriciliğinin fark edemez ve mutlak bir yersizyurtsuzlaşma yaşayamaz (Goodchild, 2005: 269). Üç kızkardeş köklerinin bulunduğu köyü reddederken kendi kimliklerinden arınarak mutlak yersizyurtsuzlaşma peşine düşer. Reyhan şehirde bulunduğu evin hanımı kimliğine bürünmek ister. Havva, yeni evinin en zeki ve çalışkanı olmaya çalışır. Nurhan ise geldiği yeri unutup yeni ailesinin asil bir bireyi olmayı arzularak bulunduğu evdeki çocukların hizmetinden çıkmak ister. Yersizyurtluluk üç kardeşte de bulunmaktadır.

Köyün delisi Hatice yine bir kapıyı çalar. Açılmayınca taklalar atar. Nurhan önce köyün artık işlemeyen madenine giden köylüleri görür. Birkaç kişi ise artık gitmemelerini, madenin başlarına yıkılacağını söyler. Madenin de köyden kurtuluş için bir kaçış olarak görüldüğü söylenebilir. Deli kadınla karşılaşan Nurhan, elindeki toprağı onunla paylaşır. İkisi birbirlerine gülümseyerek toprağı yerler.

Diğer yanda Necati Bey, Veysel'i sofradan kovdukları için pişman olmuştur. Muhtarın “Boşver çobanı” sözüne karşılık “Veysel Veyseldir. Veysel insandır” diyerek Veysel'e arzuladığı saygıyı sunar. Köydeki herkesten sınıfsal olarak üstün statüde olan Doktor Necati Bey, bir insan olarak statü bahşettiği Veysel'e hakkını teslim etse de artık sofrada olmayan Veysel'e bir yararı yoktur. Statü gruplarının en önemli niteliği yaşam tarzı olgusudur. Statü tabakasını gösteren unsurlar üyelerinin birbiriyle evlenmeleri, kendi kazanç yöntemlerinde tekel olmaları, farklı statüdeki insanları hor görmeleri, kendi statülerindeki üyelerle aynı sofrada yemek yemeleri olarak sayılabilir. Bütün bunlar statü tabakalarının kendilerini belli ettikleri gündelik hayat öğeleridir (Narin, 2006: 17-18). Veysel'in statüsü sofrada bulunan herkesten daha aşağıda olduğu için sofraya isteksizce alınır ve sonrasında sofradan statüsü sebebiyle kovulur.

Ayrıca Necati'nin motivasyonunun, Reyhan'la ilişki yaşadığı için kendini Veysel ve Reyhan'a karşı sorumlu hissetmesi olduğu da söylenebilir. Necati, tekrar Veysel'le karşılaşır ve ona iş sözü verir. Ancak Veysel Reyhan'ın eczacı kalfasından hamile kalmadığı dedikodusunu söyleyince, Necati öfkelenerek Veysel'i tartaklar. Muhtar ve Şevket de gelerek Veysel'e vururlar. Film zihin, Veysel'in bir nebze olsun kazandığı statüyü tekrar kaybettiğini tartaklanması ile göstermektedir.

Havva ve Reyhan evde ateşin başında oturmaktadır. Havva kendisinin hamile olduğu bir rüya görmüştür. Bunu anlatırken ağlar. Reyhan kardeşini avuturken bir anda günah çıkarmaya başlar:

“Ben köyden gittiğimde bitli bir Reyhan'dım. O evde kendimi kadın sandım. Yetmedi, kendimi evin hanımı sandım. Ben sonra bir açtım gözümü, gene köy evindeyim. Sonra baktım karnım yavaş yavaş büyüyor. Gittim ben kavaklığa, ıkına ıkına doğurdum Gökhanım'ı. Sonra attım kendimi yollara, kasabaya. Gökhanım

kucağımda Necati Babaların evine. Ben sandım ki ona bakarlar. Ondan işte öyle eşiğe bıraktım. Nasıl yağmur yağıyor. Dönerken ben bir yerde düşüp bayılmışım. Öyle kalmışım. İşte orda bir rüya görmüşüm. Yaşlı bir amca elimi tutup kaldırdı. Ne duruyorsun kızım burada? Evine git dedi. Evim çok uzakta dayı dedim. Evin uzakta değil kızım dedi. Ahan da şurayı dönünce senin evin dedi. Seni bekliyorlar, seni alacaklar dedi. Almazlar dayı dedim. Alacaklar, mecburlar. Çünkü o evde süt yok. Amma senin sütün var. O evde sen çocuklara bakacaksın. Çocuklar hep birlikte büyüyecekler dedi. Kalktım, yürüdüm eve doğru.” Reyhan’ın kendi besleme statüsüyle çatışma içinde olduğu bu sözleriyle daha açık bir şekilde görülmektedir. Weber’e göre sınıf olgusu, bireyin yazgısını belirleyen en önemli unsurdur (Weber, 2002: 271). Reyhan yazgısını değiştirmek istemiş; ancak başarılı olamamıştır.

Bu sırada Şevket gelerek Havva’ya sofrayı toplamasını söyler. Kapıda duran Havva ablasına uzun uzun bakar ve dışarı çıkar. Eve doğru yürüyen Şevket, Muhtar ve Necati Veysel hakkında konuşmaktadır. Şevket, Veysel’in babasının da meczup olduğunu, sonunda köyün girişindeki ağaca kendini astığını söyler. Köşe başında Nurhan ağlayarak ve öksürerek beklemektedir. Necati’ye onu da yanında götürmesi için yalvarır ancak karşılık bulamaz.

Reyhan, evde ateşin başında bebeğin altını temizlemekteyken Veysel sallanarak içeri girer. Reyhan, beylerin sofrasına oturup içki içtiği ve kasabaya gitme niyeti yüzünden Veysel’i azarlamaya başlar. Kazanın altındaki odunları iteklemeye başlayan Veysel, öfkesi arttıkça daha sert itekler ve sonunda kazan devrilir. Duydukları çığlıkla Şevket ve diğerleri eve koşar. Sabah olduğunda bir akrebin eve girdiğini sönmüş ocakta gezindiği ve beşiğin içine düştüğünü görülür. Film zihin, bebeğin ölümünü göstermekten kaçınarak umutsuz durumu akrep imgesiyle seyirciye aktarmaktadır. Veysel ise köyden kaçmıştır.

Karla kaplı dağlardan köye doğru çıkan minibüs görülür. Film zihin zamanın geçtiğini karla göstermektedir. Kasabadan gelen Muhtar, Şevket’e iyi bir haber getirir. Diğer yanda evde hasta yatan Nurhan vardır. Reyhan ve Havva başında beklemektedir. Şevket, Necati Bey’in Havva’yı alacağını duyurur. Nurhan’ın korktuğu gibi onun yerine Havva kasabaya gidecektir. Nurhan gönderilen ilaçları

içerken Doktor Necati'nin kendisini görmeye geleceğinden umudu kesmiştir. Reyhan, Ankara'ya teyzesine gideceğini söyler ancak Şevket, teyzesinin onu evinde istediğine inanmaz. Reyhan, teyzesinin mektup yazdığını, yanına çağırdığını söyler. Reyhan bir kez daha statüsünü değiştirmeyi denemektedir.

Gizemli eşkıyalar film zihnini başta verdiği ipucuna uygun olarak bir çobanı öldürüp koyunları kaçırmıştır. Reyhan babasına Nurhan'ı hastaneye götürmeleri gerektiğini söyler. Sonraki sahnede kucığında odunla kapıdan çıkarken eşkıyalar gibi giyinmiş ve silah kuşanmış Veysel karşısına çıkar. Reyhan, bir odun alıp üzerine yürür ancak Veysel vedalaşmaya geldiğini, jandarmaya teslim olacağını ve olanlar için pişman olduğunu söyler. Reyhan'ın Ankara'ya gideceğini duymuştur. Dağda eşkıyalar tarafından saklandığını ama artık o kötü insanların yanında durmak istemediğini anlatır. “Keşke böyle olmasaydı, keşke beni hor görmeseydin” diyerek işlediği suçun bir kısmını Reyhan'a yükler. İçerleyen Reyhan Veysel'e hamile olduğunu, çocuğun ondan olduğunu ama doğurmayacağını söyler. Veysel başı önünde uzaklaşır. Karlar üzerinde yürüyerek köyden uzaklaşan Veysel, karşıdan gizemli eşkıyaların geldiğini görür ve yolunu değiştirerek köyün girişindeki ağaca doğru uzaklaşır.

Evde ise Necati Bey'in geleceğine, Havva'yı alıp, Nurhan'ı hastaneye götüreceğini söyleyen Şevket'e inanmayan Nurhan, kardeşlerine veda konuşması yapar. Havva ise yazgısını değiştirmek üzere kasabaya gitmek için çoktan bavulunu hazırlamıştır. O sırada köyün delisi Hatice cama vurur ancak Şevket tarafından uzaklaştırılır. Köyü gören tepeye tırmanan Hatice çömelir ve bayırdan takla atarak yuvarlanmaya başlar. Ayağa kalkıp gülmeye başlar ancak ağaca asılı Veysel'i gördüğünde bakakalır. Film zihin, Veysel'i gizemli eşkıyaların astığını seyirciye ima etmektedir.

Nurhan'ın hasta yatağının başında oturan kız kardeşler ve çok konuştuğunu söyledikleri Şevket'in söylenmeleri ve hiç nihayete ulaşmayan masalıyla film finale erişir.

Kız Kardeşler filminin, Frampton'un filmozofik olduğunu ifade ettiği “şiişsel gerçekçiliğe dayalı incelikli düşünme filmleri”nden biri olduğunu söylemek

mümkündür. Medeniyetten uzakta masalsı bir dağ köyünde yaşayan, babaları tarafından besleme olarak kasabadaki ailelerin yanına verilen ve farklı sebeplerle köye dönmek zorunda kalan üç kız kardeşin hikayesini anlatan film, imaj, renk, ses, diyalog ve müzik aracılığıyla seyirciye incelikli bir film düşünme ile ulaşır. Film zihin filmin başından itibaren izleyicinin filmin ne düşündüğünü anlayabilmesi için oradadır. Deleuze ve Guattari'nin “yersizyurtsuzluk” kavramına uyum sağlayan bir şekilde üç kız kardeş ve hatta görebildiğimiz tüm köy halkı köklerinin olduğu köyden kaçmak için kaçış çizgilerine başvururlar. Kız kardeşler için köyden kurtulmanın yolu besleme statüsünde kasabada farklı evlerde yaşamaktır. Besleme kavramı eskiden Anadolu'da oldukça kullanılan bir hizmet şekli olarak görülmektedir. Nitekim filmin yönetmeni Emin Alper verdiği bir röportajda beslemeliğin kendi doğduğu kasabada yaygın olarak kullanılan bir uygulama olduğundan bahsetmiştir. Köyden gelip yeni aileleriyle yaşamaya başlayan kızların giyim ve saç kesimine kadar aileden ayrı, bir öteki olduğunun hissettirildiğini ve aileye hiçbir zaman tam olarak kabul edilmemelerine rağmen köydeki hayata bu yaşamı tercih ettiklerini aktarmıştır (Arman, 2019). Besleme statülerine rağmen ataerkil ve sınıfsal bir düzende ayakta kalmaya çalışan güçlü kadınlar olarak kız kardeşler, film zihnin seyirciyi üzerinde düşünmeye sevk ettiği ana temadır. Bununla birlikte film zihin yersizyurtsuzlaşma düşüncesini de seyirciye aktarır.

Film dünyada bir öteki olarak kodlanmış Veysel de ataerkil düzende ciddiye alınmayan, hor görülen bir karakter olarak yer almaktadır. Veysel çoban olması ve evdeki iç güveysi statüsü sebebiyle bir ötekidir. Film zihin, Veysel üzerinden hiyerarşik bir düzende ezilen ötekileri düşünmeye sevk eder. Sonuç olarak film zihin, yersizyurtsuzlaşma, ataerkil düzen, ötekilik, kadın ve erkek olguları üzerinden felsefe yaparak seyirciyi filmle beraber bunlar üzerinde düşünmeye davet eder.

SONUÇ

Sinemanın düşünceleri görüntülere dönüştürme gücü, başlangıcından itibaren onun imgelerle düşünen felsefeye yakın olmasına sebep olmuştur. Sinema felsefesi alanı 20. yüzyıldan itibaren sinema kuramcıları ve düşünürler tarafından felsefenin bir uygulama alanı olarak kullanılagelmiştir. Ancak başta Deleuze olmak üzere Münsterberg, Arnheim, Balázs gibi birçok sinema kuramcısı sinemanın düşünce olarak ele alınmasını sağlamıştır. Felsefenin kavramlar üzerinden düşünmesine benzer olarak sinema görüntüler üzerinden düşünerek sinematik bir düşünce biçimi oluşturmaktadır. Filmler felsefe yapabilir mi? sorusuna Daniel Frampton filmozofi kuramıyla cevap aramaya çalışmıştır.

Çalışmanın ilk kısmında başlangıçtan itibaren özellikle sinema felsefesi üzerine çalışan kuramcıların düşünceleri ele alınmıştır. İkinci bölümde ise Daniel Frampton'un sinema felsefesini destekleyen günümüz kuramcılarının düşünceleri açıklanmış ve Frampton'un filmozofi kuramı detaylı olarak incelemeye tabi tutulmuştur. Üçüncü bölümde ise öncelikle bu çalışmanın evreni olan bağımsız sinema tanımlamalarına yer verilerek Bağımsız Türk Sineması'nın nasıl başladığı, onu klasik anlatıdan farklı kılan özellikleri açıklanmıştır. Sonrasında Frampton'un filmozofi kuramının temellerini oluşturan film zihin, film düşünme, film dünya kavramları çerçevesinde Bağımsız Türk Sineması'nda felsefe yapan filmler seçilmiştir. Frampton'un her filmin az ya da çok düşünebilme kapasitesi olduğu fikri göz önünde tutularak bağımsız filmlerden bir örneklem oluşturulmuştur. Bu çalışmanın temel amacı, Bağımsız Türk Sineması'nın klasik anlatı sinemasının kalıplarından uzak olduğunu ve bu özelliğinin Bağımsız Türk Sineması'nı daha fazla düşünen filmler kategorisine koyduğu kabulünden hareketle bu filmlerin hangi yollarla felsefe yaptığını gösterebilmektir. Buradan hareketle amaçlı örneklem yönetimiyle seçilen 2010 yılı ve sonrasında vizyona girmiş, önemli festivallerde ödül almış, farklı bağımsız yönetmenlerin filmlerinden *Kosmos (2010)*, *Bir Zamanlar Anadolu'da (2011)*, *İşe Yarar Bir Şey (2017)*, *Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok (2017)* ve *Kızkardeşler (2019)* filmleri filmozofik analizle incelenmiştir.

Çalışmanın amaçları doğrultusunda filmlerin felsefi olarak düşündüğü, incelenen filmler aracılığıyla tespit edilmiştir. *İşe Yarar Bir Şey* filminde film zihninin nasıl düşündüğü filmin sesleri, renkleri, kamera hareketleri, imajları ve baş karakter Leyla üzerinden düşünmesi incelenerek ortaya çıkarılmıştır. *Kosmos* filminde ise dijital olarak yaratılan imajların da yardımıyla film zihninin insan oluş, hayvan oluş, inanç ve aşk üzerine felsefi düşündüğü görülmektedir.

Filmlerin, felsefe yapma biçimini değiştirme potansiyeli olduğunu söylemek mümkündür. *İşe Yarar Bir Şey* filminde film zihin, ölüm, yaşam ve zaman gibi olgular üzerine düşünürken izleyiciyi de kendisiyle birlikte felsefe yapmaya sevk etmiştir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde imajların, diyalogların, renklerin ve seslerin film zihninin amacına hizmet ederek seyircinin olayın ardına bakmasını ve film düşünme yoluyla yaratılan film dünyanın düşüncelerini keşfetmesini ve dolayısıyla felsefe yapmalarını sağladığını söylemek mümkündür.

Filmler en az klasik felsefi metinler kadar etkili olduğu söylenebilir. *İşe Yarar Bir Şey* filminde bireyin varoluşu ve içinde yaşadığımız toplumun kadına bakışı film zihninin özellikle üzerinde durduğu konulardır. Film zihin, temel olarak bir insanın ölme arzusunun ardında yatan sebepleri düşünmüştür ve izleyicinin de düşünmesini sağlamıştır. Film dünya sona erdiğinde, gerçek dünyada izleyicinin ölüm arzusunu felsefi bir problem olarak görmesini sağlamaya çalıştığı düşünülmektedir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde film zihninin, işlenen bir cinayet aracılığıyla insanın varoluşunu, ölüm ile yaşam, iyi ile kötü arasındaki iç içeliği irdeleyerek seyirciyi etkilediği ve seyircinin de kendisi gibi bu olgular üzerine düşünmesini sağladığı görülebilmektedir. *Kız Kardeşler* filminde ise film zihin, sınıf ayrımı, yersizyurtsuzlaşma, ataerkil düzen, ötekilik, kadın ve erkek olguları üzerinden felsefe yaparak seyirciyi filmle beraber olgular üzerinde düşünmeye teşvik ettiğini söylemek mümkündür.

Filmlerin felsefi düşünmeyi filmin tüm sinemasal öğelerini ses, renk, ışık, kurgu, karakter ve diyalogları kullanarak bütüncül bir yolla gerçekleştirdiğini söylemek mümkündür. *Kosmos* filminde film düşünmenin tüm bu öğelerle yarattığı film dünyada film zihninin, sadece insanı değil; hayvanları ve şeyleri kapsayan doğayı

düşünüş biçiminin, sinematografik bir felsefi düşünme biçimi olduğu sonucuna varılmıştır.

İzleyicinin, filmin başından itibaren film zihninin varlığını kabul ettiğinde filmin bir düşünceyi nasıl düşündüğünü kolaylıkla görebilir olduğu tespit edilmiştir. *Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok* filminde film dünyanın merkezinde yer alan Salim Başol karakteri üzerinden düşünen film zihninin varlığı kabul edildiğinde, Oedipus kompleksi, fetişizm, arzu nesnesi olarak kadın ve eril bakış olgularını düşündüğü fark edilebilmektedir. Frampton'a göre filmozof (izleyici) film düşünme aracılığıyla biçimin filmin niyetine bağlanmasından sonra bireysel bir film yorumu yapmaktadır. Yorum, izleyicinin deneyimiyle beslenmektedir. Filmozof, film hakkında yorum yaparken aynı zamanda kişisel tarihini ve toplumsal bağlamını da kullanır. İzleyici filme ilişkin kendi gerçeğini film zihin yardımıyla üretir ve düşünceleri filme dair dolaysız ve doğal bir yorum haline gelir (Frampton, 2013: 275-276).

Daniel Frampton'un kavramsallaştırdığı film zihin, film dünya ve film düşünme aracılığıyla izleyicinin sinematik algısının genişleyebileceğini söylemek mümkündür. İncelenen beş filmde film zihin, film düşünme ve film dünyanın izleyicinin sinema deneyimini derinleştirmek adına bütüncül bir biçimde yer aldığı tespit edilmiştir. *İşe Yarar Bir Şey* filminde Leyla, *Kosmos* filminde Kosmos, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde Doktor Cemal karakterleri üzerinden ya da karakter olarak düşünen film zihin, izleyicinin filmin ne düşündüğünü keşfedebilmesi için çalışmaktadır. *Kız Kardeşler* filminde ise film zihin, izole bir dağ köyünde yaşayan, babaları tarafından besleme olarak kasabadaki ailelerin yanına verilen ve farklı sebeplerle köye dönmek zorunda kalan üç kız kardeşi üzerinden düşündüğü görülmüştür.

Teknolojik gelişmelerin katkılarıyla hızla gelişen sinema, istenen özelliklerin oluşturulabilmesi için özel efektlerin kullanıldığı Frampton'un söylediği gibi "her şey olabilen, her şekle bürünebilen, istediği her şeyi düşünebilen" bir yapıya bürünmüştür. İncelenen filmlerde film dünyanın yaratımında kullanılan efektler filmin atmosferini, filmin dilini ve özellikle filmin düşüncelerini yansıtmak için kullanılmıştır. Dolayısıyla filmozofik analiz yönteminin çağdaş filmlerin

irdelenmesinde kullanılmasının sinematik deneyimin derinleştirilmesi için yararlı olacağını söylemek mümkündür.

Filmozofik incelemeye tabi tutulan filmler aracılığıyla bağımsız filmlerin anlatımsal özellikleri sebebiyle daha fazla düşündüğü söylenebilir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde amacın cinayetin çözülmesi olmadığı ve katilin bilindiği düşünüldüğünde filmin asıl anlatmak istediğinin cinayetin arkasındaki düşünce olduğu görülmektedir. Film zihin, cinayet olayı ile ölüm ve yaşam ikiliğinden yola çıkarak varoluş felsefesini düşünmektedir. *Kosmos* filmindeki film zihin, Kosmos ile Neptün'ün iletişim kurma biçimiyle hayvan-oluş düşüncesini izleyiciye aktarmaktadır.

Seçilen Bağımsız Türk Sineması örnekleri, Daniel Frampton'un filmozofi kuramı doğrultusunda çözümlendiğinde filmlerin kavramlar üzerine düşünebildiği ve kendi başına felsefe yapabildiği gözlemlenmiştir. Felsefi düşünceye sahip bu filmler imaj, ses, renk, karakterler, kamera hareketleri, müzik, diyalog gibi sinematik unsurların tümünü kullanarak bütüncül bir düşünme eylemi gerçekleştirmektedir.

Dünyada filmler düşünür felsefesinin oldukça gözde bir çalışma alanı olduğu görülmektedir. Bu çalışma, “felsefe olarak film” alanında pek fazla çalışma barındırmayan Türkçe literatüre katkı sağlamak amacıyla tasarlanmıştır. Sinemanın, imgelerle düşündüğü ortaya çıkarılmaya çalışılmış; sinematik deneyimin seyirci için nasıl daha zengin olabileceği konusu irdelenmiştir. Frampton'un özellikle çağdaş filmin teknolojinin olanaklarıyla birlikte her şey olabilen, her şekle bürünebilen, istediği her şeyi düşünebilen bir potansiyeli olduğu savı ele alınarak bu filmler için farklı bir analiz yöntemi uygulaması ortaya konulmuştur. Sonuç olarak bu çalışmanın, yeni film felsefesi olarak tanımlanan “filmler düşünür” felsefesi doğrultusunda, filmlerin bir film-zihin olarak nasıl düşündüğünü ortaya koyması bakımından önem arz ettiği düşünülmektedir. Ayrıca Türkçe literatürde filmozofi kuramını Türk Sineması çerçevesinde inceleyen ilk çalışma olarak bu tezin, başka akademik çalışmalara ışık tutacağı umulmaktadır.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. ve diğeri (2005) *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Albertsen, N. & Diken, B. (2014) *Organlı / Organsız Toplum*. (Ed: A. M. Aytaç, M. Demirtaş). Göçebe Düşünmek. İstanbul: Metis Yayınları. Sf: 153-176.
- Andrew, J. D. (2010) *Büyük Sinema Kuramları*. Zahit Atam (çev). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Andrew, J. D. (1976) *The Major Film Theories: An Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Arman, A. (2019) Bugün vizyona giren ‘Kız Kardeşler’ filminin yönetmeni Emin Alper: Erkekler, kadınları dizginleyemediklerini anladıkları noktada onları öldürüyorlar!
<https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ayse-arman/bugun-vizyona-giren-kizkardesler-filminin-yonetmeni-emin-alper-erkekler-kadinlari-dizginleyemediklerini-anladiklari-noktada-onlari-olduruyorlar-41329379>.
(Erişim Tarihi: 15.08.2020).
- Arnheim, R. (1954) *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press.
- Arnheim, R. (1974) On The Nature of Photography. *Critical Inquiry* V:1 N:1 Pp:149- 161. The University of Chicago Press.
- Arnheim, R. (2002) *Sanat Olarak Sinema*. Rabia Ünal (çev). Ankara: Öteki Yayınevi.

- Arnheim, R. (2007) Görsel Düşünme. Rahmi Ögdül (çev). İstanbul: Metis Yayınları.
- Arslan, A. (2004). Temel Sorunları ve Açılımları ile Sınıf Teorisi, Sınıf Bilince ve Orta Sınıflar. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 2004/2. Ss:126-143.
- Atam, Z. (2011) *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Badiou, A. (2014) Sinema ve Felsefe Hakkında Konuşması.
<https://www.youtube.com/watch?v=81gNHH8aEI>
(Erişim Tarihi: 12.04.2020)
- Balázs, B. (1952) *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Edith Bone (çev). London: Dover Publications.
- Balázs, B. (2013) *Görünen İnsan ya da Sinema Kültürü*. Oya Kasap (çev). İstanbul: Say Yayınları.
- Barasch M. (1998) *Modern Theories Of Art 2: From Impressionism To Kandinsky*. New York and London: New York University Press.
- Bergson H. (1919) *Matter and Memory*. Nancy Margaret Paul & W. Scott Palmer (çev). London: George Allen & Unwin Ltd.
- Bergson, H. (1998) *Creative Evolution*. Arthur Mitchell (çev). New York: Dover Pub. Inc.
- Bergson, H. (1992) *Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*. Mabelle L. Andison (çev). New York: Carol Pub. Inc.

- Bogue, R. (2003) Deleuze on Cinema. Newyork: Routledge.
- Bollnow, O. F. (2004) Varoluş Felsefesi: Kierkegaard, Hiedegger, Jaspers. Medeni Beyaztaş (çev.). İstanbul: Efkâr Yayınları.
- Botz-Bornstein, T. (2012) "Film Thinks!" What about Dreams? A Reading of Daniel Frampton's Filmosophy. *Film and Philosophy* 17, 2012, pp. 192–203. www.academia.edu/38658647/
- Boydak, S. (2006) Türk Sineması'nda Bağımsız Film Yapım Süreci ve Reha Erdem. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anadalı. (Yüksek Lisans Tezi).
- Braidotti, R. (2019) Kadın-Oluş: Cinsel Farkı Yeniden Düşünmek. Ece Durmuş&Münevver Çelik (çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık
- Butler A. (2011) *Film Çalışmaları*. Ali Toprak (çev). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Buyan B. (2015) İlk Film Kuramcıları: Hugo Münsterberg. (Ed: Zeynep Özarslan). Sinema Kuramları 1: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar. İstanbul: Su Yayınları sf: 19-34.
- Büker, S. (1985) *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Carroll N. (1988) Film/Mind Analogies: The Case of Hugo Munsterberg. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol: 46 N: 4 p: 489-499.

- Carroll N. (2004) The Power of Movies. (Ed: Peter Lamarque & Stein Olsen) *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Oxford: Blackwell. pp:485-487.
- Carroll N. (2008) *The Philosophy of Motion Pictures*. London: Blackwell Publishing.
- Cavell, S. (1979) *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. London: Harvard University Press.
- Colebrook, C. (2009) *Gilles Deleuze*. Cem Soydemir (çev). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Cox, D. & Levine, M. (2018) *Filmle Düşünmek: Felsefe Yapmak ve Film İzlemek*. Onur Orhangazi (çev). Ankara: Ütopya Yayınevi
- Çavuşoğlu, N. (2006) 1990 Sonrası Türkiye’de Bağımsız Sinema. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Yüksek Lisans Tezi).
- Çetin, A. (2019) Kağıdın Yok, Kimliğin Yok, Kaçıp Kaçıp Gidiyorsun-Kosmos Filminin Deleuzeyen Okuması.
www.academia.edu/40425141/
- Deleuze, G. (2003) *İki Konferans*. Ulus Baker. (çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2001a) *Cinema I: The Movement-Image*. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam (çev). Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Deleuze, G. (2001b) *Cinema II: The Time-Image*. Hugh Tomlinson & Robert Galeta (çev). Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2014) *Sinema I: Hareket-İmge*. S. Özdemir (çev.). İstanbul:Norgunk Yayınları.
- Deleuze G. (2010). *Bergsonculuk*. Hakan Yücefer (çev). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1990) *Kapitalizm ve Şizofreni 1: Bin Yayla*. Ali Akay (çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2000) *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*. Özgür Uçkan & Işık Ergüden (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G. & Guattari F. (2001) *Felsefe nedir?* Turhan Ilgaz (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G. (2006) *Müzakereler*. İnci Malak Uysal (çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Dorsay, A. (2020) *Dünyaya Açılan Sinemamız ve Yeni Bir Kuşak: Türk Sineması 2010-2020*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Durkheim, E. (2011) *İntihar*. Özer Ozankaya (çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Duyar, S. (2017) *Hayvan Oluş'tan Makine Oluş'a King Kong*. Sinefilozofi Dergisi. S: 2/4, Sf. 94-110.
- Dürüşken, Ç. (2014) *Antikçağ Felsefesi: Homeros'tan Augustinus'a Bir Düşünce Serüveni*. İstanbul: Alfa Yayınları.

- Elsaesser, T. & Hagener, M. (2014). Film Kuramı Duyular Yoluyla Bir Giriş. Berhan Soner&Barış Yıldırım (çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Erdikmen A. (2015) İlk Film Kuramcıları: Rudolf Arnheim. (Ed: Zeynep Özarslan). Sinema Kuramları 1: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar. İstanbul: Su Yayınları sf: 35-50.
- Evren, B. (2003) Türk Sinemasında Yeni Bir Dönem: Bağımsız Sinemacılar. Antrakt Aylık Sinema Dergisi, S:75-76 (Aralık 2003-Ocak 2004). Sf: 16-18
- Evren, B. (2014) *Türk Sinemasının 100 Yılı*. (Ed: Bircan Usallı Silan). İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Holm, D. K. (2011) *Bağımsız Sinema*. Barış Baysal (çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Fischer L. (2004) Film Editing. (Ed: Toby Miller & Robert Stam). Film Theory. USA & UK & Australia: Blackwell Publishing pp: 64-83.
- Flaxman, G. Y. (2013) Cinema, Year Zero. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi (19), 172-187.
(<https://dergipark.org.tr/tr/pub/akil/issue/48076/607853>)
- Gabbard, G. & Gabbard, K. (2001). Psikiyatri ve Sinema. Yusuf Eradam & Hasan Satılmışoğlu (çev.). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Goodchild, P. (2005) *Arzu Politikasına Giriş*. Rahmi Ögdül (çev.) İstanbul:

Ayrıntı Yayınları

- Güğümcü, S. (2014a) Sinematik İmgenin Ontolojik Olanakları. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Yüksek Lisans Tezi).
- Güğümcü, S. (2014b) 21. Yüzyıl Film Kuramı Tartışmalarında Film Felsefe İlişkisine Dair İki Tez: Sinematik Felsefe Mi Felsefi Sinema Mı? Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi. 5(2), s. 61-82.
- Hayward, S. (2010) *Cinema Studies The Key Concepts*. Londra: Routledge.
- Herakleitos. (2005) *Fragmanlar*. Cengiz Çakmak (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Herzogenrath, B. (2017) *Introduction: Film and/as Philosophy*. (Ed: Bernd Herzogenrath) *Film As Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press p: vii-1
- Hume D. (2017) *İntihar ve Ruhun Ölümsüzlüğü Üzerine*. Burcu Denizci (çev.). İstanbul: Sub Yayınları.
- İri, M. (2014) *Erken Dönem Sinema Kuramcıları: Arnheim* (Ed: Murat İri). *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. İstanbul: Derin Yayınları sf: 1-7.
- Kılıç, Ş. (2013) *Deleuze ve Guattari Şizoanaliz Yaratıcı Bir Fark ve Arzu Ontolojisi*. Bursa: Sentez Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2013) *Aforizmalar*. Nur Beier (çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık

- Kierkegaard, S. (2014) Tekerrür: Deneyisel Psikolojiye Tehlikeli Bir Teşebbüs. Zeynep Talay(çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Kovacs, A. B. (2010) Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması (1950-1980). Ertan Yılmaz (çev.). Ankara: De Ki Yayınevi
- Levy, E. (1999) *Cinema of Outsider: The Rise of American Independent Film*. NY: New York University Pres.
- Livingston, P. (2008) Recent Work on Cinema as Philosophy. *Philosophy Compass* 3, 1-14.
- Marrati, P. (2008) *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*. Alisa Hartz (çev). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Maxwell, J. A. (1996) *Qualitative Research Design: An Interactive Approach*. California: SAGE Publications.
- McClelland, T. (2018) The Philosophy of Film and Film as Philosophy. (<https://www.researchgate.net/publication/322931669>)
- Mulhall, S. (2007) Film as Philosophy: The Very Idea. *Proceedings of the Aristotelian Society* V: 107 pp: 279-294
- Mulhall, S. (2002) *On Film (Thinking in Action)*. London & New York: Routledge.
- Mulvey, L. (1993) Some Thoughts on Theories of Fetishism in the Context of Contemporary Culture. *October*. 65. Sf: 3-20
- Münsterberg, H. (1916) *The Photoplay: A Psychological Study*. New York: D.

Appleton And Company.

- Narin, Ö. (2006). Sınıf Çözümlemelerinin Med Cezirleri, Marks, Weber ve Ötesi. (Ed: Fuat Ercan vd.) Kapitalizmi Anlamak. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Nasio, J. D. (2012). Oedipus: Psikanalizin En Önemli Kavramı. Canan Coşkan (çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2013) *Putların Alacakaranlığında ya da Çekiçle Felsefe Yapmak*. Firuzan Gürbüz (çev.). 2 Baskı. İstanbul: Sis Yayıncılık.
- Özçınar, M. (2010) *Sinematografik Zaman ve Mekânın Oluşumunda Felsefi Arka Plan*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. (Doktora Tezi).
- Özkan D. (2012) *Empresyonizm, Sinema ve Bergsoncu Zaman Kavramı: Zaman ve Mekân Algılarının Dönüşümü*. International Journal of Social Science Dergisi. C: 5 S: 5 Sf: 247-268
- Öztürk, S. (2016). *Sinefilozofi: Kurosowa'nın Düşlerine Sinefilozfik Bir Yolculuk*. Ankara: Heretik Yayınları.
- Öztürk S. (2018) *Sinema Felsefesine Giriş/ Film-Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Özön, N. (1968) *Türk Sineması Kronolojisi 1895- 1966*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Özön, N. (1985) *Sinema Uygulayımı/ Sanatı/ Tarihi*. İstanbul: Hil

Yayınları.

- Parlayandemir G. (2015) Bağımsız Türk Sineması İçin Alternatif İzleyicilik Deneyimleri. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı. (Doktora Tezi).
- Perkins V. F. (1993) *Film as Film*. London: Da Capo Press Edition.
- Pribram, E.D. (2002) *Cinema and Culture: Independent Film in the United States*. NY: Peter Lang Publishing.
- Pösteği, N. (2012) *1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011)*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Rodowick D. N. (1997) *Gilles Deleuze's Time Machine*. London: Duke University Press.
- Rodowick, D. N. (2007) An Elegy for Theory. October Magazine 122, Fall. pp: 91-109.
- Rothman W. (2009) Stanley Cavell. (Ed: Paisley Livingston and Carl Plantinga). The Routledge Companion To Philosophy And Film. New York: Routledge pp: 344- 355.
- Sarı, G. (2017) Türkiye’de Özel Televizyon Yayıncılığının Gelişimi ve Medyanın Mülkiyet Yapısı. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi. C:5 S:18 Sf: 2087-2096.
- Sivas A. (2007). Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim

Bilimleri Anabilim Dalı. (Doktora Tezi).

- Stam R. (2014) *Sinema Teorisine Giriş*. Selda Salman & Çiğdem Asatekin (çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Smith M. (2006) Film Art, Argument, and Ambiguity. (Ed: Murray Smith and Thomas E. Wartenberg). *Thinking Through Cinema: Film as Philosophy*. Malden: Blackwell pp:33-42.
- Sobchack V. (1992) *The Address of The Eye: A Phenomenology of Film Experience*. New Jersey: Princeton University Press.
- Sofuoğlu H. (2004) Bergson ve Sinema. Selçuk Üniversitesi İletişim Dergisi. C:3 S: 3 Sf: 66-76
- Solmaz, M. (2018) Kapitalist Düzene Meydan Okuma: Böcek-Oluş. (Ed: Zülküf Kara). *Gerçeklik, Arzu ve Göçebelik Üzerine*. Konya: Çizgi Yayınevi. Sf. 179-208.
- Soll, I. (2006) Ölümün İddia Edilen Önemsizliği Üzerine. (Ed: Jeff Malpas & Robert C. Solomon). *Ölüm ve Felsefe*. Nur Küçük (çev.). İstanbul: İthaki Yayınları. Sf. 52-85.
- Süalp, T. A. (2003) Bağımsız Sinema Kimlerden ve Nelerden Bağımsızdır ve İllaki Niye Bağımsızdır? *Antrakt Aylık Sinema Dergisi*. S:75-76. (Aralık 2003-Ocak 2004). Sf: 20-22.
- Sütçü, Ö. Y. (2005) *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Sütçü Ö. Y. (2011) Bergson ve Sinemada Düşünce Hareketi / İmge Hareketi.

- Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Doktora Tezi).
- Tarkovski A. (2007) *Mühürlenmiş Zaman*. Füsun Ant (çev). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- TDK. (1992) Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük 1. Cilt. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Teksoy, R. (2007) *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*. (2. Basım). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Tuğran Erdoğan, F. (2016) *Türk Sineması'nda Fantastiğin Dönüşümü: Deleuzeyen Bir Yaklaşım*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı. (Doktora Tezi).
- Türkgeldi K. S. (2019) Kaybolan Bir Bilincin Sinematografik Deneyimi: Kayıp Otoban Örneği. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*. 1(1), 3-15. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/meckad/issue/44849/551284>
- Wartenberg T. E. (2007) *Thinking on Screen: Film as Philosophy*. New York: Routledge.
- Wartenberg T. E. (2011) On The Possibility of Cinematic Philosophy. (Ed: Havi Carel and Greg Tuck). *New Takes in Film-Philosophy*. New York: Palgrave Macmillan. P:9-25.
- Weber, M. (1998). *Sosyoloji Yazıları*. Taha Parla (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Yeşil, S. (2019) Türk ve Arap Mitolojisinde Ortak Hayvan Figürleri. Ardahan Üniversitesi Uluslararası Mitoloji Sempozyumu Bildiri Kitabı. Sf. 833- 842.
- Yetişkin, E. (2011) Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi 0 (40) Sf: 123-141
- Zıraman, Z. (2014) Yeni Kavramı Çerçevesinde 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Yönetmen Üslupları. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema TV Anasanat Dalı. (Doktora Tezi).
- Zourabichvili, F. (2011) Deleuze Sözlüğü. Aziz Ufuk Kılıç (çev.). İstanbul: Say Yayınları.