

SineFilozofi'nin Günümüz Dünyasında Düşünceye Katkıları Üzerine...

CinePhilosophy's Contributions on Thought in Modern World

Serdar ÖZTÜRK, Prof. Dr., Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, E-posta: iletisim2008@gmail.com

Anahtar Kelimeler:

Sinefilozofi,
Düşünce, Zaman-
İmaj, Hareket İmaj,
Nihilizm.

Öz

Bir kavram üretimi ve kavramlarla düşünme faaliyeti olan felsefe ile imaj üretimi ve gösterimi faaliyeti olan sinema arasındaki ilişki, günümüzde insanlığın içinde yaşadığı nihilizm, şüphecilik ve umutsuzluk krizlerine verilen en önemli yanıtlardan birisi olabilir. Felsefe, Alain Badiou'nun belirttiği gibi birbirleriyle karşıtlık ilişkisi içinde olan ya da ortak ölçüsü olmayan unsurlardaki seçimi, uyumsuzluğu ve yarığı bulmaya çalışmaktadır. Sinemadaki hareket-ıanj ve zaman-ıanjlar ise o seçimleri, uyumsuzlukları ve yarıkları göstermesi ve hissettirmesi sayesinde bizlere yepyeni düşünce olanakları sunmaktadır. Bu makale, sinema ve felsefe arasındaki ilişkiyi anlatan SineFilozofinin düşünceye sunabileceği imkanları tartışmaktadır.

Keywords:

Cinephilosophy,
Thought, Time-Image,
Movement-Image,
Nihilism.

Abstract

The relationship between philosophy, which invents new concepts and thinking, and cinema, which demonstratates these, could be one of the most significant responses of nihilism to today's scepticism and despair crisis. As Alain Badiou claimed, philosophy ascertains the choice, the incongruity and the flaw in elements which are in conflict with each other or do not have common measure. On the other hand, by means of presenting and making us feel, movement images and time-images might provide new possibilities for thought. This paper discusses the opportunities of CinePhilosophy; a term which describes the connection between movie and philosophy.

Giriş

Martin Heidegger, çağımızın en önemli sorunlarından birisinin “düşünce” olduğunu yazar. Düşünürce göre bizler düşündüğümüzü zanneden ancak aslında düşünmeyen ya da az düşünen varlıklarız. Eğer düşünceyi Platon’un kritik ettiği ve karşı çıktığı kanı/kanaat dediği şeyle, doxa ile sınırlıyorsak bu konuda bir sorun yoktur: Herkes her konuda ve genellikle de ampirik düzeyde kanaatlerini bildirir. Kant’ın belirttiği gibi bilme ve anlama yetisine sahip varlıklar olan bizler, üzerinde derin düşünmesek de yine de bir şekilde farklı konularda kanaatlerimizi ifade edebiliriz.

Pekiye değişik konularda, sadece sağduyusuna ya da bir yerlerden duyduğu enformasyon parçalarıyla bir şeyler söyleme sadece genel toplum kesimlerine, sıradan insanlara içkin bir durum mudur? Günümüzde Pierre Bourdieu’nün “fast-food düşünürleri” (fast-food thinker) dediği, kanaat üreticileri ve yayıcıları bir dizi paketlenmiş, hazır, standart, çerçevelenmiş ve bizleri afallatmayan fikirlerle televizyonda ve diğer medyada boy göstermektedirler. Fast-food düşünürlerinin bu pozisyonları Heidegger’in ikiye ayırdığı düşünce biçiminin ilk kısmı olan “hesaplayıcı düşünceye” (calculative thinking) denk gelir: Hemen kavrayan ve hemen unutan, standart, planlayıcı, düşüncenin olasılıklarını hesaplamayı ve çerçevelemeyi içeren bir düşünce şeklidir bu (Frampton, 2006: 166).

Günümüzde hızla akan ve aktırılan zamanda düşünmeye pek az yer kalmaktadır. Bu nedenle düşünmek de hesaplayıcı boyutlarıyla ön planda durmaktadır. Bizi içine çeken bilgi ve teknoloji, hızlı kent yaşamı, hızlı ulaşım araçları, düşünmeye zaman bırakmamaktadır. Bu yoğun tempo içinde konuşma, davranma, hatta hayal etme kalıpları bile bellidir. Düşünme, hesaplanmış ve çerçevelenmiştir.

Heidegger’in sözünü ettiği ikinci düşünme tarzı, “tefekküre dayalı” (meditative thinking) olandır. Tefekküre dayalı düşünme, araçsal bir düşünce tarzı değildir. Standartlaştırmaktan, hesaplamaktan, çerçevelemekten uzak, olasılıkları kapatarak ve azaltarak değil tam tersine açarak yaptığımız bir düşünme şeklidir (Frampton, 2006: 168). Bu düşünce romantik bir tarzda insanın kendi başına, kendini topluluktan yalıtarak, uzakta yaptığı düşünme anlamına gelmez. Teknolojinin tamamen dışında da değildir. Sadece teknolojiyi sakince kavramak ve sonra salıvermek becerisini göstermektir. Tefekkür edici düşünce, teknolojinin “berisinde” ve “içinde” olmak arasında bir rakkas gibi salınmak anlamına gelir.

Bu makale, sinema ve felsefe arasında kurulacak ilişkinin günümüzde düşünce sorunları üzerinde yapabileceği etkileri tartışmayı amaçlamaktadır. Çalışmada sinema felsefesini ifade etmek üzere “SineFilozofi” kavramını kullanmaktayım. SineFilozofi, filmlerle felsefeyi eş değerde gören, aralarında hiyerarşi kurmayan bir anlama gönderme yapar. Gilles Deleuze ve Alain Badiou’nün sinema felsefesi yaklaşımından yararlanarak ürettiğim “SineFilozofi” kavramı, düşüncenin farklı biçimleri olduğunu savunur. Buna göre sinema duyum, duygu, duygulanış hattında düşünürken; felsefe kavramlar hattında düşünür. İkisi arasında herhangi bir özne ve nesne ikiliği yoktur; tam tersine insanın kaosla kapışmasında ikisi birlikte hareket etmelidir.

Sinema ve Filozofik Düşünme Üzerine

Akira Kurosawa'nın *Düşler* (1990; *Dreams*) filminin son sekansı olan "Su Değirmeni Köyü" düşünmenin tefekkür edici boyutu ile hesaplayıcı boyutu arasındaki gerilimi çarpıcı bir şekilde gösterir. Gecenin geceliğini yaşamak için niçin elektriği ısrarla kullanalım, der ihtiyar bilge kendisiyle konuşan gence. Gece yıldızları görmemizi niye engelleyelim ki? İnsanın bazen bu hızlandırılmış hayat içerisinde sakince dinginleşmeye, ne olup bittiği üzerine sadece dünyayı, yaşamı merkeze alarak sorular sormaya ihtiyacı yok mu? İnsanın çevresindeki nesnelere, olup bitenlere, ilişkilere, diğer insanlara durup bir bakması ve onları dert edinmesi gerekmez mi? Madem, Heidegger'in dediği gibi dünya içine fırlatılan varlıklarız, o halde yaptıklarımız ve ettiklerimiz üzerinde bir miktar düşünerek uğraşmaklığımız hayatı anlamlı kılmıyor mu?

Kenji Mizoguchi'nin *Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Öyküleri* (1953; *Ugetsu Monogatari*) tam da bir şeyleri dert edinmemizi, onlarla uğraşımızı ve onlar üzerinde düşünmeyi çarpıcı sinematografisiyle anlatan bir filmidir. İç Savaş döneminde daha çok çömlek satarak para kazanmayı düşünen çömlekçi Genjuro, daha önceden eşiyle birlikte çömlek yapmaktan zevk alırken, zamanla hırslarının kendisini ele geçirdiği bir çömlekçiye dönüşür. Savaş hızdır, paradır; hıza yetişmek ve daha çok para kazanmak için daha çok çalışmak gerekir. Daha önceden kendini gerçekleştirmenin bir tarzı olan çalışma, şimdi hızın ve çok paraya kazanmanın aracı haline gelir. Genjuro, artık para kazanmaya göre hesap yapmaktadır. Ancak Genjuro'nun "hesaplayıcı düşüncesi" zamanla O'nu ele geçirir. Genjuro bu illüzyonik kapana kısılmışlık içinde neler olup bittiğini kavrayacak durumda değildir. Bir dizi hatalar yapar ancak "tefekkür edici düşünceye" geçmesiyle illüzyon bozulur. Gelgelelim, illüzyon geç bozulmuştur ve bedeli ağır olmuştur. Tıpkı *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov'un ancak cinayeti işledikten sonra tefekkür edici düşünceye gecikmiş şekilde geçmesi gibi, Genjuro da geç kalmış ve evine gelmeden önce eşi öldürülmüştür. Genjuro'nun şimdiki uğraşısı çocuğudur.

Sinema sayesinde Genjuro'nun dünyasını izleriz. Bu izleme deneyimiyle insanın gerçeği konusunda düşünürüz. Bu filmde olduğu gibi genel olarak tüm filmlerde hesaplayıcı düşünce ve tefekkür edici düşüncenin karşıtlık içerisinde yer aldığı imajlar bulunur. Bu tezatlık olmadan iki düşünce tarzı arasındaki farkı anlamamız ve özellikle "hissetmemiz" pek mümkün değildir.

Filmlerle düşünme, felsefi düşünmeden farklıdır. Sinema, bize David Hume'un duygular bağlamında ısrarla altını çizdiği üzere "duygu"nun insan hayatındaki merkeziliğini hatırlatır. Hume, insanın eylemlerinde akıldan ziyade duygunun daha ağırlıklı olduğunu yazmış, hatta duyguların kölesi olduğumuzu savunmuştu. 1980'lerden sonra sinema felsefesini bir başka hatta taşımış olan Gilles Deleuze ise, düşüncenin iki kaynağı olduğunu vurgulamıştı: duygu/duyum bir tarafta; kavram diğer tarafta. Kavramlar felsefenin alanında, duygu ve duyum ise sanatın tarafında. İkisi arasında hiyerarşik bir sıralama yoktur Deleuze'e göre. İnsanın kaosla girdiği kapışmasında, sanat ve felsefe el ele vermelidir. Deleuze sanatlar içerisinde sinemaya özel bir önem vermiştir. Düşünür, Bergson'dan da etkilenerek sinemadaki imajın aslında dış dünyadaki nesneden farkı olmadığını savunur. Maddenin kendisi ışığa dönüştüğüne göre maddenin kendisi de

imajdır. Evren, imajlardan oluşmaktadır. Batı felsefesi ve bilimi ise imajları gerçekliğin kopyası gibi algılamıştır. Oysa dışarda gördüğümüz bir şeyi algılıyorsak algıladığımız şey algılanan şey ile aynıdır. Sinema bağlamında konuştuğumuzda sinemadaki imajın özü hareketli olmasıdır. Deleuze buna hareket-imaj adını verir. Deleuze, aynı zamanda zamanı olduğu gibi doğrudan algılamamızı sağlayan zaman-imajların da olduğunu yazar. Nihayetinde bu iki imaj sayesinde gerçek hareket olan süredeki hareketi görürüz ve hissederiz. Gerçek hayat içinde deneyimleyemediğimiz, hissedemediğimiz zamanı hareket-imaj montaj sayesinde dolaylı verirken; zaman-imajla süredeki zamanı olduğu gibi saf haliyle algılarız. Bu ise, nihilizme verilen en büyük yanıtlardan birisidir. Sinema izleme deneyimi, anlamsızlık dünyasında dünyamıza anlam veren,, zamandaki yeni ve içkin virtüellikleri ve olasılıkları anlamamıza yardımcı olan bir özelliğe sahiptir. (Deleuze'ün sinema ve düşünce ilişkisi üzerine yaptığı ayrıntılı açıklamalar için bkz. 1997: 156-173).

Özellikle II. Dünya Savaşı'nın bitişiyle birlikte insanın anlam arayışında krize sinema yanıt vermişti. Savaş öncesindeki ve sürecindeki hızlı, hareketli, failerin yer aldığı, aktörlerin, kahramanların, diktatörlerin olduğu hikaye; savaşın sonunda kendisini dünyaya, yaşama ve insana dair umutsuzluğa bırakmıştı. Kahramanlara, failere bel bağlamanın, hız ve hareketin akışına kendini bırakmanın bedeli oldukça ağır olmuştu. Milyonlarca insan kaybedilmiş, Hollywood'un Amerikan Rüyası, Sovyetler'in proleter kolektif hareket rüyasının gücü azalmıştı. İnsan; dünya ve yaşamla bağlarını kaybetmeye başlamıştı. Bilim, savaş makinesini çalıştırmış, etiği ihmal etmiş; felsefe etnik temizliğin gerekçesini inşa edecek Nietzsche'nin ters yüz edilmiş üst insan yaratmaya adanmıştı. Ne felsefe, ne bilim ne de klasik aksiyon sineması olan Hollywood, ne de Eisenstein'in düşünceyi atraksiyon montajla manipüle etmeye çalışan sineması anlam krizine yanıt veremezdi. İnsanın bu koşullarda artık durmaya, hareketsizliğe, durup düşünmeye ve seyretmeye ihtiyacı vardı (Deleuze, 1997: xi-xiii). Bu seyir, tıpkı Charles Baudelaire'in Paris sokaklarında amaçsız flanör tarzı seyrine benziyordu.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği farklı bir sinemayla film dünyasında flanör gezginlerin olduğu imajları sinemaya soktu. Sıradan insanlar, sıradan yaşamlar, basit hayatlar, seyreden flanörler artık sinemadaydı. Japonya'da aslında Savaş öncesinde örnekleriyle kendisini göstermiş Yosiro Ozu, sinematografik olarak biraz daha farklı tarzda olsa bile aynı düşünceyi yönettiği filmlerine yansıtmıştı. Artık sinemada kahramanlar yoktu; tam tersine güçsüz insanlar, trajik dünya içinde sıkışmış insanlar vardı. Artaud'un da belirttiği gibi bu güçsüzlük, paradoksal bir tarzda bizim gücümüzü oluşturmaktaydı. Güçsüzlüğümüzü izlemek bizim gücümüz oluyordu. İnsan, mükemmel değil, hata yapan, hayat karşısında bir tinsel otomat gibi hareket eden varlıktı (Deleuze, 1997: 165-8). Hatalarımızla birlikte olan varoluşumuzu kabul etmek, onunla yüzleşmek bize aynı zamanda yeni düşünceler, yeni olanaklar sunmaktaydı.

Deleuze'un dediği gibi modern nihilizmde artık bu dünyaya dahi inanmamaktaydık. Başımıza gelen, aşk, ölüm gibi olaylara, bunlar sanki bizleri kısmen ilgilendiriyor gibi bir tavır takınmakta ve hatta onlara inanmayı kesmiş durumdaydık (Deleuze, 1997: 171). Dünya ile insan arasındaki bağlantı kopmuştu. Artık dünyanın bilgisine değil, tersine dünyaya inanmaya ihtiyacımız vardı. Dünyaya, yaşama, aşka, dostluğa, sevgiye inanç

yeni sinematografik imgelerle başarılabilir. Bu imgelerle geçmiş, şimdi ve gelecek içinde yolculuklar yapılabilir ve yaşamı hissedebiliriz (Deleuze, 1997: 172).

Deleuze'ün nihilizm ve sinema ilişkisi bağlamında söylediklerinin bir benzerini 1970'lerde Anglo-Sakson dünyasında Stanley Cavell üretmişti. Cavell, sinemanın “şüphencilik” bir yanıt sunduğunu yazıyordu. Her şeyden şüphelendiğimiz, kendi varlığımızdan, insandan, dünyadan, yaşamdan şüphelendiğimiz bir çağda sinema bize koca bir ayna tutmaktaydı. Evet, vardık işte orada hareket eden imajlar vardı; evet hatalı varlıklardık, hatalarımızı orada görüyorduk; eksisiyle artısıyla yaşam sinematografik karelerde akıyordu. Böylece sinema; dünya, yaşam ve insan arasında bağlantı kurmamıza yardım ediyordu (Cavell, 1979: 188-190).

Deleuze ve Cavell'in düşüncesinin özü filmlerin kendi başına ontolojik kimlikleri olduğu ve bizlere birşeyler yaptığıdır. Filmlerin bizlere bir şey yapması, “filmler düşünmektedir” ifadesiyle özetlenmektedir. Gilles Deleuze'den Alain Badio'ya, Jacques Ranciere'den Daniel Frampton'a kadar bir dizi sinema felsefecisi “filmler düşünmektedir” anlayışını benimsemişlerdir. Bu düşünceye göre filmler bizlere bir şeyler yapmakta ve o sayede filmlerle düşünen varlıklar olmaktadır. Bu düşünme “hissetme” temeli baskın, kendine özgü ve bizlere yeni sorular sorduran bir düşünmedir. Felsefenin kendisinin de bu noktada sinemadan öğrenebileceği pek çok şey vardır.

Sinema ile felsefe arasındaki sürtüşme bu zaviyeden bakıldığında düşüncenin kanatlanması anlamında önemli potansiyeller sunmaktadır. Artık mesele, sinemanın felsefeye yapacağı katkılar etrafında dönmektedir. Dünyaya inancımızın giderek kaybolduğu bir çağda, film ve felsefe arasında ilişki kurmak sayesinde “şüphencilik” ve “nihilizmin” ötesine geçmek, onu aşmak mümkün olabilir.

Modern şüphencilik dünyaya dair kesin bilgiye sahip olmadığımızı savunur. Gerçi modern felsefe nesnel bilginin mümkün olduğunu göstermeye çalışmıştır. Matematik, mantık, fen bilimleri nesnel bilginin kanıtı olarak gösterilmiştir. Bu bilimler vasıtasıyla kendimiz ve dünya hakkında bazı açılardan kesinliğe ulaşabilmekteyiz. *Gelgelelim benlik, etik, diğerleriyle ilişkilerimiz ürkütücü tarzda belirsiz olmayı sürdürmektedir* (Sinnerbrink, 2011: 103, vurgu bana ait).

Filmin gizemi, realite deneyimimizin yönlerini yakalayan hareket ve zaman dünyasını nasıl ifade ettiği. Ama aynı zamanda film kendi dünyasıyla reel dünyadan farklılığını da gösterir. Film, modernlik içinde kaybolmuş dünyayla bağlantı kurmamıza yardımcı olur. Bu anlam, sıradan, imajlardaki günlük deneyimlere bakmakla, onları seyretmekle bulunur. Çatışmalı, çelişkili, belirsiz de olsa; tam da o çatışmayı, çelişkiyi ve belirsizliği seyretmekle kendi doğamızdaki çelişkiyi ve çatışmayı, diğer insanlardaki çelişkiyi ve çatışmayı, kendimizle diğerleri arasındaki çelişkiyi ve çatışmayı ve nihayetinde kendimiz ve yaşam arasındaki çelişkiyi ve çatışmayı hissedebiliriz. Burada artık yeni sorular sorarız, yeni anlamlar ve olasılıkların peşine düşeriz. Bunun anlamı felsefenin şimdiye kadar ihmal ettiği sıradan eğlencelerin, oyalanmaların ve basit tecrübelerin sinemayla reel dünyamıza inmesidir. Sinema sayesinde bazı mitler sonlandırılabilir ve daha farklı, yaratıcı düşüncelerle karşılaşabilir, onlar üzerinde düşünebiliriz. Örneğin kadınların güzellik ve entelektüellik gibi basit zıtlıklarla yapılan şovenik sunumuna inanmayız artık.

Keza yine daima güçlü, gizemli görünen maço erkek tipolojisine de yeni sinematografik imgeler yoluyla inanmayız. Tam tersine yaşamın içinde sürüklenen zayıf ve güçlü kadın ve erkeklerle karşılaştığımızda başka türlü bir dünya nasıl yaratılabilir soruları üzerinde düşünebilir ve yanıtın peşine düşebiliriz.

Üç Tip Ayna

İranlı yasaklı yönetmen Cafer Panahi'nin *Ayna* (1997; Ayneh) filmine bakarak söylediklerimizi somutlaştıralım. Film, annesinin okuldan almakta geç kaldığı Mina'nın annesini ve sonra evini kent sokaklarında araması üzerinedir. Öykü basittir ancak sinematografi ve filmin dokusuna işlenen filozofik sorular oldukça etkileyicidir. Panahi uzaktan kamerasıyla kız çocuğunu ve diğer profesyonel olmayan oyuncularını ve sıradan insanları, kent sokaklarını, arabaları izler; korna seslerini ve sokaklardaki diğer sesleri takip eder. Sokaklardaki insanlar ve ilişkiler bazen genel planda bazen de yakın ve orta planda çekilir. Panahi'nin kamerası görmek istediğini göremediğinde seslerin peşine düşer, arabalara bakar ve bu görselliğe arabaların içlerinden gelen sesler eşlik eder. Arabaların hareketlerini ve sokakları izleyerek ve içerideki sesleri duyarak, içeride nasıl bir ilişki yaşandığını, insan yüzlerinin nasıl olabileceğini tahayyül ederiz. Bu görsel ve işitsel imgelere klasik aksiyon-ımaç filmlerinde görmeye alışkın olduğumuz starlar, kahramanlar eşlik etmez. Filmde kahramanlar, starlar yoktur, daha ziyade günlük işleyen hayatın sıradan rutini ve rutin içinde otomat gibi hareket eden bizler gibi insanlar vardır.

Filmde sınıflandırmak istediğim üç tip ayna bizlere bazı filozofik düşünceler sağlar. İlk ayna, tohum halde, virtüel halde olan çocuk ile o çocuğun gelecekteki halini de imleyebilecek dönüştürülmüş ve edimsel hale getirilmiş olan yetişkinler arasında kurulur. İkisi arasında zıtlık vardır. Bir tarafta virtüel olan *çocuk*, diğer tarafta virtüelin edimsel hale geldiği *yetişkin*. Bu zıtlıkta çocuk duyguları, hisleri, deneyimleriyle konuşur ve sorular sorarken ve söylediklerine inanırken; yetişkinler kendilerine belletilen terimlerle, kalıpsal ifadelerle konuşurlar. Çocuk evini, annesini aradığını söyler ve aradığı yere dair görsel imgeleri yetişkinlere izah eder: Park vardır, heykel vardır; kısaca yaşamı anlatan görsel ve işitsel imgeler çocuğun dünyasına içkindir. Yetişkinler ise çocuktan sadece evinin adresini öğrenmeye çalışırlar. Çocuğun anlam dünyasında ezberlenmiş adres olmadığı için adresini bilmediğini söyler. Buradan filozofik düşünceye ulaşıyoruz: Bizler, yetişkinler, baktığımızı düşünen, aslında bakmayan; işittiğimizi düşünen ancak aslında işitmeyen; kısaca, aslında deneyimlemeyen ancak deneyimlemediğimizi zanneden varlıklar mıyız? Çocukların dünyasına baktığımızda neleri kaybettiğimizi fark edebilir miyiz?

Sokrates'in "deneyimlenmemiş yaşam yaşanmaya değer" anlayışını odağa alırsak İran sokaklarındaki insanlar deneyimlenmemiş bir ilişkiler yumağı içerisinde hareket ettiklerinin de farkında değildirlere. Batı'da durum farklı mıdır? Bergman'ın *Bir Evlilikten Manzaralar* (1973) filmindeki bir sahneye bakalım. Film, avukat Marianne ile profesör Johan arasındaki evlilikten yola çıkarak genel olarak evlilik ve deneyim arasındaki ilişkiye yoğunlaşır. Marianne boşanmak isteyen yaşlı bir kadını ofisine kabul eder. Kendinden emin bir şekilde sorduğu soruların yanıtlarını ve gözlemlerini not defterine yazar. Marianne'nin yaşlı kadından aldığı yanıtlar önce çok şaşırtıcı değildir.

Bu nedenle planlar daha geneldir ancak diyalog ilerledikçe gövde, omuz ve baş planlara geçilir. Çünkü yaşlı kadının anlatımları deneyim dünyasıyla ilgili Marianne'yi ürkütecek unsurlar içermektedir ve film bizim Marianne'nin yüzündeki o ifadeyi görmemizi ister. İlk önceleri sevgisiz evlilikten, çocuklarını dahi sevmemekten söz eden, ancak yine de sorumluluklarını yerine getirdiğini vurgulayan yaşlı kadın daha sonra evlilikte materyal şeylere sahip olmanın, ya da kocasının dürüst, onurlu, nazik bir karakter sahibi olmasının ve kendisine iyi davranmasının evlilik için yetmeyeceğini söyler. Sevgi, dostluk, şefkat, yoldaşlık gibi başka değerler de gereklidir. Marianne bu anlarda da bilgiç tavrını devam eder. Her boşanmada söylenebilecek klasik sözlerdir bunlar. Rutini bozan cümleler sahnenin sonuna doğru gelir: Yaşlı kadın duyularının giderek zayıflamaya başladığını, mesela şuradaki masanın nasıl olduğunu görebildiğini ve ona dokunabildiğini ancak hiçbir şey hissetmediğini söyler. Yakın planda yaşlı kadının masaya dokunan eli, Deleuze'un sınıflanmasındaki duygulanım imge olarak algılanım imge ile hareket imge arasındaki bağı kurar. Yaşlı kadının elinin masaya dokunuşunu izlerken duyarlılığının çok hafif ve kuru kaldığına dair ifadelerini duyarız. Tam bu anda yakın planda Marianne'nin endişeli yüzünü görürüz. Marianne ürpertici bakışlarla kadını dinler. Kamera Marianne'nin yüzünde sabitleşir, tıpkı Mairanne'nin donması ve asılı kalması gibi kamera da donar ve asılı kalır. Yaşlı kadın konuşmasını, müziği, kokuları ve insanların yüzlerini dahi hissetmediğini, her şeyin anlamsızlaştığını söyleyerek bitirir.

Bu sahnedeki SineFilozofi nedir? *Ayna*'daki çocuğun etrafındaki yetişkinler, nasıl ki yaşadığını zanneden ancak aslında Mina'nın konuşmasını bile anlayacak ve onu hissedecek bir duyuşal yoksunluk içindeyseler, Marianne de aslında öyledir. O da en azından filmin belli bir yerine kadar son derece mutlu evliliği olduğunu, kocasını sevdiğini, evlilikte her şeyin düzenli gittiğini düşünmüştür. Yaşlı kadın ise evliliklerinde etik bir tercih yapmıştır: Aslında 15 yıl önce kocasını ve çocuklarını sevmediğini anlamış; ancak kocasının çocuklar büyüyene kadar evliliği bitirmemesi talebine olumlu yanıt vermiştir. Şimdi çocukları büyümüşler ve evden ayrılmışlardır. Bu süreçte yaşamadığını, duyumsamadığını hissetmesine rağmen kendi tercihiyle deneyim dünyasından yoksun yaşamıştır. Burada kurulan zıtlığa dikkat etmek gerekiyor: Deneyim dünyasında olduğunu zanneden, duyumsadığını düşünen Marianne ile bu dünyadan yoksun olduğunun uzun süredir farkında olan ancak bilinçli bir seçimle buna katlanan yaşlı kadın. Boşanmak isteyen yaşlı kadın Marianne'nin kendi evliliğini anlaması için ayna olmuştur. Bu noktada bilgiç ve kendinden emin tavrına rağmen Marianne'nin yaşlı kadına ihtiyacı vardır. Yaşlı kadının Marianne'ye ihtiyacı ise Marianne'nin sadece boşanmayla ilgili resmi süreci tamamlayacak bir avukat olması ötesine geçmemektedir.

Panahi'nin *Ayna*'sındaki ikinci tip ayna filmin yarısında ortaya çıkar. Mina filmde oynamak istemediğini söyler. Kolundaki alçıyı çıkarır, başındaki örtüyü atar, onların ağırlık yarattığını kendisinin bir çocuk olduğunu vurgular. Film ekibi çaresiz kalır, çocuğu ikna etmeye çalışır ve ona niçin oynamak istemediğini sorar. Çocuk, sadece oynamak istemediğini söyler. Gelgelelim iletişim problemleri burada yine başlar; oynamak ne demektir? Eğer oynamiyorsa bir nedeni olmalıdır ve o neden bulunursa yetişkinlere göre sorun mutlaka çözülür. Ama çocuk çerçevelemeye izin vermez, bütün ikna çabalarına rağmen filmde oynamaz. Panahi ise yaka mikrofonundaki seslerin ve kızın sokaklardaki yakalayabildiği görüntülerin peşine düşerek bizlere fiziksel dünya ile film arasındaki

fark ve ilişkiyi anlamamızı ve hissetmemizi sağlayacak farklı bir deneyim sunar. Aslında çocuğun derdi oyuncu olduğu film içinde de oyun dışındaki gerçek yaşamında da aynıdır: Evini, annesini bulmak. Filmde oynadığı bölüm ile oynamak istemediği bölümdeki derdi aynı olduğu için bizler, film dünyasındaki gerçekliğin aslında film dışındaki gerçekliğin hem bir parçası olduğunu hem de ondan ayrı olduğunu anlarız. Film dışındaki gerçeklikle film içindeki gerçeklik arasındaki benzer yön, iki dünyada da çocuğun yetişkinlerle karşılaşmasında yaşadığı muamelenin aynı olmasıdır. Film dünyası ile film dışı dünya arasında bu konuda bir fark yoktur. Film dünyası, film dışı dünyaya ayna tutar. Farklılık, ileriki sayfalarda biraz daha ayrıntılı işleyeceğimiz üzere, film dünyasındaki sinematik operasyonlar sayesinde, görsel ve işitsel imajların estetize edilmesi, ham malzemeden sanatsal bir malzeme çıkarılmasıdır.

Filmdeki üçüncü tip ayna, filmin bizlere tuttuğu aynadır. Çocuklara sürekli sorular soran ancak çocuğun verdiği cevabı dinlemeyip, dinlemiş gibi yapan biz yetişkinlere tutulan ayna. Çocuk ısrarla “kaybolmadım”, sadece annemi ve evimi arıyorum demesine rağmen, çocuğun durumunu sözcük dağarlarımızdaki kalıplaşmış sözcüklerle çerçeveleyen biz yetişkinler. Heidegger’in hesaplayıcı düşünce ya da Bourdieu’nun fast-food düşünürleri bağlamlarında söylediği; kendisine sunulan çerçeveleyici sözcük dağarıyla, düşünmek zorunda kalmadığı standart sözcüklerle hayatı ve ilişkilerimizi izah eden bizler. Çocuk açmaya, açılmaya; yetişkin kapatmaya ve belki de kapatılmaya çalışır.

Bu üçüncü tip ayna etik soruları ortaya çıkarır ve film etik açıdan ayna tutar bizlere. Çocuk ve yaşlılar karşıdan karşıya geçmeye çalışmalarına rağmen arabalar durmaz. Filmde karşıdan karşıya geçme sahneleri özellikle yaya geçidinin olduğu yerlerde çekilmiştir. Yaya geçitlerinde bile geçmeye izin yoksa nerede geçiş yapılabilir ki? Tahammül edilemez bir durumdur bu; bunlar nasıl insanlardır; o film dünyasının içindeki sürücülere haykırmak isteriz: “Hey! Yaptığımız ahlaki mi? Doğru mu? Çocuk geçmek istiyor. Durun!” Gelgelelim bu dünyayı izlerken, film bu sözleri sarf etmek isteyen bizlere ayna tutar. Acaba bizler de onlardan değil miyiz? Durmayan sürücüler, hareketin peşinden olan ve herkes böyle yaptığı için bu tip eylemleri yaptığını söyleyen ve meşrulaştıran biz yetişkinler.

Film, düşünülemez olanı düşündürmeyi SineFilozofik imgelerle yapmaya çalışır. Sinema ve felsefenin bir araya geldiği imgeler, SineFilozofik imgelerdir. Yarıklardır, sapmalardır, günlük hareketin içinde normal bir seyirle görülmeyecek hususların sinema sayesinde görülür hale gelmesi ve onun üzerinde sorular sormamızdır. Düşünülemez olan üzerinde düşünmemiz ve onu dert edinmemizdir. Gerçekte iletişim kuruyor muyuz? Eğer bir ilişkinin içerisinde hareket ediyor ve onu bir ekranda, bir aynada izlemiyorsak iletişim kurup kurmama üzerine pek kafa yormayız; ancak o ilişkiyi izlediğimizde ve ona bir miktar mesafelendiğimizde gerçekten iletişim kurup kurmadığımız üzerinde düşünebiliriz. *Ayna’yı izlediğimizde gerçekten iletişim kurup kurmadığımız üzerinde düşünebilir ve daha da ötesi başka bir iletişim tarzı geliştirilebilir biçiminde geleceğe yönelik projeksiyonlar dahi geliştirebiliriz. Gerçekten hissediyor muyuz?* Filmin bir sahnesinde Mina, meydanlık alandaki polislin yanına gelir ve ondan yardım ister. Polis, doğru dürüst çocuğun yüzüne dahi bakmadan klasik sorularını sorar. Mina ise, polislin babasını tanıdığını, ona trafik cezası kestiğini, hatta babasının polislin kendisine ilaç

reçetesi yazdığını detaylarıyla anlatır. Polis için Mina'nın babası diğerleri gibi istatistik yığınlarından oluşmaktadır. Günlük, sıradan işleyen rutinde insanlar polis katında birbirine benzer. Onlar arasında herhangi bir fark yoktur. Mina'nın babası her ne kadar polise reçete yazsa bile polis için bu eylemin kendisinin özel bir anlamı yoktur. O eylem polis katında sadece araçsal bir değere sahiptir. Bu nedenle polis, Mina'nın babasını hatırlayamaz. Polisin durumu bu noktada Bergman'ın Bir Evlilikten Manzaralar'ındaki yaşlı kadının durumuna benzemektedir: İki de anlamsızlık ve hissizlik dünyasıdır. Ancak yaşlı kadın hissetmediğinin farkındayken, polis farkında değildir. Panahi'nin filminde hissetme ile duyarsızlık arasındaki bu gerilimin yarattığı absürtlük bizi bu tür etik soruların ve sorunların merkezine atar.

İşte gündelik yaşam, işte sinema, işte sorular, işte olasılıklar üzerinde düşünme. Sinema bizlere bunları yapar. Sinema felsefesi ise yeni ve farklı düşünceye ulaşmamıza katkı yapacak potansiyellikler, virtüellikler, tohumlar sunar. *Bir Evlilikten Manzaralar*'da tutkulu, içten, empati duygusu gelişkin Marianne, sinik, kendini beğenen, rasyonel olmasıyla övünen profesör eşi Johan ile fotoğraf çekinirken Marianne'nin söylediği söz, belki de Panahi'nin filmdeki etik sorunların kökenlerine dair bir yanıt gibidir: "Küçükken birbirimize önem veren tarzda yetiştirilseydik, dünya farklı bir yer olurdu." Oysa Emin Alper'in *Tepenin Ardı* (2012) filminde olduğu gibi, sorumlulukları ve sorunları önce kendilerinde aramak yerine tam tersine onları dışarıya boşaltarak katharsise erişen bir kültürde yetiştirilen çocukların nüve halindeki virtüelliklerini zamanla yitirecekleri düşünülebilir. Bu kültür içindeki düşünce kendi kıvrımında ilerlemek yerine, kendisine belletileni sorgulamayan bir hatta donacak, sabitleşecektir. Alper'in filminde bir köyde yaşayan köylülerin koyunlarının ölüm sebeplerini kendilerinde aramak yerine hep dışarıda, tepenin ardındaki yörüklerde araması ve kendi suçlarını onlara aktarması anlatılır. Filmin son sahnesinde birkaç kişinin marş eşliğinde tepenin ardındakilere hesap bildirmek için tepeye tırmandıkları sıradaki silüet görüntüleri oldukça dramatik ve bir o kadar da absürd bir manzara sunar. Aslında bu paradoksallık zaten hayatımıza içkin bir durum değil midir? Sinema, bu paradoksallığı ve sorumlulukları üzerimize almamaya kritik bir ayna, etik bir ayna tutan sanattır.

SineFilozofik Bir Deneyim Olarak Sinema

Sinema, filozofik bir deneyimdir. Bu deneyimde sinema ile felsefe arasındaki ilişki bilgi temelli değildir. Sinema felsefeyi dönüştürür, yeni fikirler yaratır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde sinema felsefi bir durumdur ve bu durum Alain Badiou'nün belirttiği gibi birbirine yabancı iki terimin karşılaşmasıyla elde edilir. Bunu Badio'nun *Cinema* (2013) kitabındaki bazı örneklerden yararlanarak açalım.

İlk örnek Platon'un *Gorgias* diyaloglarından verilebilir. Sokrates ile Kallikles arasındaki ilişki felsefi bir durumdur. Niçin? Çünkü Sokrates'in ve Kallikles'in düşüncelerinde ortak bir ölçü yoktur. Bu düşünceler birbirlerine yabancıdır. Kallikles ile Sokrates ortak ölçüsü olmayan, birbirlerine yabancı bir tartışma içine girerler. Kallikles'e göre güçlü insan haklıdır ve mutlu insan diğerleri üzerinde hükümlerlik kuran tirandır. Sokrates ise haklı insanın adil insan olduğunu savunur. Böylece Kallikles ile Sokrates

arasındaki karşılaşmada “şiddet olarak adalet anlayışı” ile “düşünce olarak adalet anlayışı” arasında gerçek bir ilişkinin olmadığını görürüz. İlişki olmayan şeyler arasında ilişki kurmak felsefenin uğraşdır. Aslında ikisi arasındaki tartışma, tartışma değildir; sadece bir çekişme, bir karşılaşmadır. Diyalogu okuyan herkes bir kazanan ve kaybeden olacağını anlar, birinin diğerini ikna etmesi mümkün değildir. Sonunda Kallikles mağlup olur, ancak bu mağlubiyet sadece Platon tarafından sahneye konulan diyalogdadır (Baudio, 2013: 202-3).

Bu bir felsefi bir durumdur. Nedir bu felsefi durum? Felsefe iki düşünce tipi arasında bizim seçim yapmak zorunda olduğumuzu gösterir. Felsefe bu seçimi açıklamak, onun üzerinde düşünmek demektir. Felsefi durum, bir seçimin açıklanma anıdır. Bu durumda insanlar ya Kallikles’in ya da Sokrates’in yanında yer alacak ve seçimlerinin nedenlerini açıklamak zorunda kalacaktır. *Ayna* filminde, izleyiciler ya çocuk olan Mina’nın yanında; ya da yetişkinlerin yanında olacaktır. İki dünya birbirinden oldukça farklıdır, ortak bir ölçü yoktur. Yukarıda belirtildiği gibi iki dünyanın dilleri ve algılamaları bile farklıdır.

İkinci örnek Arşimed’in ölümüne dairdir. Roma, Yunanistan’ı işgal ettiğinde matematiğe düşkün olan Arşimed kumsalda geometrik şekiller çizmekle uğraşmaktaydı. Bir gün yine böyle bir faaliyet içerisindeyken bir Roma askeri gelir ve Roma generalinin onu görmek istediğini Arşimed’e söyler. Arşimed yerinden kıvıldamaz, bunun üzerine asker birkaç defa yüksek sesle tekrar seslenir. Nihayet Arşimed hafifçe başını kaldırır ve cevap verir: “İspatımı tamamlamama müsaade et.” Asker emri tekrarlar: “Fakat Marcellus seni görmek istiyor! İspatla ilgili bu saçmalıklar da neyin nesi?” Arşimed yanıt vermeden hesaplamalarını sürdürür. Bir süre sonra gerçekten öfkelenen Romalı asker Arşimed’i öldürür (Badiou, 2013: 202).

Buradaki felsefi durum nedir? “Devlet iktidarı” ile “yaratıcı düşünce” arasında gerçek bir tartışma olmaması, ortak bir ölçü olmaması. Nihayetinde iktidar şiddettir. Yaratıcı düşünce ise tam tersine kendi yaratıcı kurallarından başka hiçbir şeyi bilmez ve yaratıcı patikada yol alır. Arşimed kendi düşüncesi içinde yol almaktadır. İktidarın eylemlerinin dışındadır. İktidarın hakikati ile yaratma olarak hakikat arasında ortak bir ölçü yoktur. İkisi arasında mesafe bulunmaktadır. Felsefe tam da bu mesafeyi açıklamak zorundadır.

Üçüncü örneği Kenji Mizoguchi’nin *Oharu’nun Yaşamı* (1952) filminden verebiliriz. Filmin başlangıç sekanslarında yüksek sınıftan birisinin kızı olan Oharu ile daha düşük sınıftan İnosuka’nın trajik sonla biten aşkı filmin özünü vermesi açısından önemlidir. İnosuka’nın idamından sonra Oharu’nun en dip düzeylere inen çalkantılı yaşamı filmin geri kalanında çarpıcı anlatılır. Filmin ilk sahnelerinde İnosuka ölüm riskini bilmesine karşın Oharu’ya aşkını ilan eder. Oharu, tehlikeyi bildiği için aralarındaki sınıf farklılıklarını ve toplumsal kuralları hatırlatarak önce onu reddeder, ancak sonra dayanamaz ve onunla kaçır. Yakalandıklarında mahkemeye çıkarılırlar. İnosuka idam edilir, Oharu ise ailesiyle sürgüne gönderilir. İdam sahnesinde İnosuka son dileği olarak Oharu’nun ne olursa olsun aşk dışında başka bir kriterle, ne parayla ne yüksek sınıf gibi ölçütlerle kimseyle evlenmemesi gerektiğini yazan mektup yazdırır.

Ölümü göze alarak tüm toplumsal normları karşısına alma ve aşkın peşinden

gitme felsefi bir durumdur. Yaşamın günlük ritmi ve toplumsal kurallarıyla; aşk olayının kendisi arasında ortak bir ölçü yoktur. Felsefenin burada söyleyeceği şey bu olay üzerinde düşünmemiz ve açıklama yapmamız gerektiğidir. Burada anlatılan olay, Japonya'da feodal geleneklerin hüküm sürdüğü orta çağda geçmektedir. Herkesin sınıfsal konumlarına uygun kişilerle evlendiği, kadının evlilik üzerinde bir kararının olmadığı, seçimin sınıfsal ve materyal kriterlere göre erkekler tarafından belirlendiği bir toplumsal yapıda ölümü göze alarak aşkın peşinden gitme "istisna" bir durumdur. Bizler, bu istisna üzerinde düşünmek zorundayız. Yaşamda değişikliğin bu istisna durumlarla mümkün olabileceğini düşünmeliyiz. Belki de bu istisna, gelecekteki toplumun nüvesini oluşturmaktadır. Bu nüve, geleceğin toplumunda "umuda" işaret eder. Film, bizlere bu düşünceyi verir.

Belirtilen bu örnek durumla ilgili felsefenin görevini şöyle toparlayabiliriz. İlk olarak düşünceler arasındaki köklü seçimleri açıklamak felsefenin görevidir. Bu, bizi ilgilendiren ve ilgilendirmeyen seçimler arasındadır (Kallikles/Sokrates karşıtlığı). İkinci olarak, düşünce ve iktidar arasındaki mesafeyi açıklamak, ölçmektir (Roma İktidarı/Arşimed'in yaratıcı düşüncesi arasındaki mesafe). Üçüncü olarak istisnanın değerini, olayın değerini, yarığın değerini açıklamaktır (Oharu ve İnosuka'nın geleneksel toplum yapısındaki ayrık eylemleri). Ancak eklememiz gerekir ki felsefe sadece farklılıkları gözlemlemekle yetinmez, aynı zamanda yeni sentezler de yaratır.

Sinema ise Rancière'in belirttiği gibi paradoksal bir sanattır. İçinde hem klasik öykünün aktığı imajlar; hem de o rutin hareketi kesen istisnaların olduğu bir sanat olan sinemada öykü ve öyküyü kesen imajlar paradoksal şekilde birlikte yer alır. Rancière, Aristotelesçi klasik öykü anlatma biçimini "temsili rejim", o anlatıyı kesen istisnaları "estetik rejim" olarak adlandırır (2004: 20-30; 2006: 1-19). Örneğin *Ayna*'da Mina'nın filmin yarısında filmde oynamayı bırakması, klasik öyküyü bozması "estetik rejim"e girer. Keza filmde kameraya bakma, beklentilerimizi bozan irrasyonel kesmeler, kahramanlar yerine sıradan insanların kent içinde amaçsız gezintileri böyledir.

Sinema, aynı zamanda "kitle sanatı"dır. Kitle sanatı ifadesinin kendisi de paradoksal bir durumdur çünkü "sanat" kavramı yüksek düzeyli entelektüel bir faaliyete çağrışım yapan ve daha çok üst sınıflara hitap eden bir olguyu anlatırken; "kitle" herkesi içine alan kavram olduğu için daha demokratik bir duruma vurgu yapar. Günümüzde özellikle Hollywood merkezli filmler dünyanın hemen yerine pazarlanabilmekte ve pek çok insan sinema salonlarına gitmese bile bilgisayarlardan, cep telefonlarından bu filmlere erişebilmektedir. İçlerinde pek çok ideolojik öğe olsa bile, çelişkili bir biçimde yine de pek çok insanlık öğeleri imajlara sinebilmektedir. Chaplin'in filmleri gibi bazı filmler ise evrensel insanlık durumlarını anlatan yönleriyle pek çok insana ulaşmıştır. Chaplin filmlerini Alain Badiou, tüm farklılıkların ötesinde "türe özgü insanlık" (generic humanity) (Badiou, 2013: 207) kavramıyla tanımlar. Şarlo karakteri, Afrika, Japon veya Eskimo fark etmez tür olan insana hitap eder. Keza Türkiye örneğinden Kemal Sunal filmlerindeki Şaban tiplmesi de böyle sayılamaz mı? Tıpkı Şarlo gibi değişik taktiklerle var olmaya çabalayan, ironi ve mizahla içinde yaşadığı ilişkilerden sıyrılmaya gayret eden küçük adama karşı büyük adam ve iktidar. Asgar Ferhadi'nin *Bir Ayrılık* (2011) filminde hizmetli kadın ile ev sahibi erkek arasında; o erkeğin eşi ve çocuğu arasındaki ilişkiye dair öykü, kültürel farklılıkların ötesinde tüm bir insanlık durumuna işaret eden

etik meselelere gönderme yapar.

Sinemanın kitle sanatı olması babında açıkladığımız paradoksal durum; kitle kavramının politik gönderimlerinin olduğunu; sanat kavramının ise yaratma fikrini ve becerisini içerdiğini anlatır. Sanat fikri aynı zamanda sanatı ve beceriyi alımlamak için insanlardan belirli düzeyde eğitim talep eder. Bu nedenle sanat Badiou'nün dediği gibi daha çok aristokratik kategoriye aitken, kitle demokratik kategoriye aittir (Badiou, 2013: 208). Sanat ve kitle, aristokrasi ve demokrasi, yaratma ve aşinalık gibi paradoksalıklar felsefenin niçin sinemayla ilgilendiğini de gösteren bir başka boyuttur.

Sinema her zaman bir kitle sanatı da değildir. Sinemada aynı zamanda bazılarının sanat sineması dediği, benim düşünce-yoğun sinema olarak tanımlayacağım daha entelektüel sinema örnekleri de vardır. Keza avant-garde filmler de sinemanın ayrılmaz parçasıdır. Bu bağlamda aristokratik bir sinemanın varlığından da söz edebiliriz. Böylece daha önce belirtilen yarıklara bir yarık daha ilave edilir: kitle sinemasına karşı düşünce-yoğun sinema. Önce belirtildiği gibi birbiriyle uyuşması mümkün olmayan iki düşünce arasında seçim, iktidar ile yaratıcı düşünce arasında seçim ve genel kültürel kodlar ile istisna arasında seçim yanısıra bir başka seçim daha devreye girer: kitle sanatı ve düşünce-yoğun sinema arasında seçim. Bununla birlikte sinemayla ilgili seçim diğerlerinde olduğu kadar katı olamaz. Düşünce-yoğun filmlere giden insanlar, kitle sinemasının örneklerini de izlemektedirler. Belki daha da önemlisi belirli bir altyapı gerektirdiği için ya da ilgisi olmadığı için resim sergilerine gitmeyen geniş toplum kesimlerinin düşünce-yoğun filmleri de izleyebilmeleridir. Sinema salonuna girdiğinde, ya da bilgisayardan bu tür entelektüel filmleri izlediğinde sıkılabilmekte, bazen filmi izlemeyi bırakabilmektedirler. Ancak görme duyusuna sahip her insanın her türlü filmle karşılaşma ve izleme şansı vardır. Üstelik en entelektüel filmlerde dahi herkesin anlayabileceği ve hissedebileceği daha klişe ve sıradan imajlar bulunur. Felsefenin açıklaması gereken unsurlardan birisini de bu oluşturur.

Sinemada Ötekini Düşünmek ve Umut

Sinemanın kitle sanatı olması aynı zamanda Ötekini düşünebilmenin ve onunla empati geliştirebilmenin önemli kanallarından birisi olduğu anlamına gelir. İran sinemasının, Japon sinemasının, Amerikan sinemasının, Fransız sinemasının kısaca tüm dünyadaki önemli yönetmenlerin filmleri dünya çapında dolaşıma girmeseydi Öteki hakkında fikir sahibi olmak o kadar kolay mıydı? Öteki'nin içinde neler olup bittiği, O'nun neler hissettiği konusunda düşünebilir miydik? Akira Kurosawa'nın, Yosiro Ozu'nun, Kenji Mizoguchi'nin, Wong Kar-wai'nin filmleri sayesinde Asya'ya ulaşabildik. Abbas Kiarostami, Jafar Panahi, Mohsin Makhmalbaf gibi yönetmenler sayesinde İran yaşamı hakkında bilgi edindik. Özel yaşamlar, kamusal yaşamlar, onların ne hissettikleri, nelere güldükleri, ağladıkları, jestleri, mimikleri, dilleri, kültürleri sinemayla dünyada dolaşıma girdi. Böylece Ötekiyle empatinin gelişmesinde sinema muazzam bir güce sahiptir. Platon, felsefenin Öteki'ni düşünmek olduğunu yazmıştı. Bunun anlamı felsefe ile sinema arasında asli bir ilişkinin olduğudur. Felsefe Öteki'ni düşünmekse, sinema bizatihi Öteki'ni göstererek, seslendirerek düşünmektedir (Badiou, 2013: 221-2). Ancak

daha önce de belirttiğimiz üzere, felsefenin Öteki'ni düşünmesi kavramlarla, sinemasının düşünmesi ise duyumla olmaktadır.

Sinema ve felsefe arasındaki ilişkiye dair soru üzerine tekrar yoğunlaştığımızda, ikisinin ortak bir başka yönünün şimdiki gerçekle başlamalarının olduğu görülür. İkisi sayesinde artık düşüncüyü kaybetmeyiz. Diğer sanatlar Badiou'nun deyiimiyle kendi tarihsel serüvenlerindeki saflıkla başlarken; bilim kendi aksiyomlarıyla, kendi matematik saydamlığıyla başlar. Sinema ve felsefeye ise hibritlik hakimdir: insan varlığına dair olaylar, pratikler, imajlar, kanaatler sinemanın başlangıç noktasını oluşturur. Felsefe ve sinema bir fikrin şimdiki malzemedan yaratılabileceğine inanırlar. Bu fikir daima bir başka fikirden kaynaklanmaz da, aynı zamanda o fikrin karşıtından, varlık içindeki yarıklardan beslenir. Aynı zamanda bu fikir, dünya imajından yapılı bir imaja da yaslanabilir. Sinema ve felsefede iş, “mücadele” ve “paylaşım” arasında geçer. Felsefe çalışması yarığın olduğu yerde kavramsal sentezler yaratmayı kapsar; sinema çalışması ise dünyada pek çoğu bayağı olan çelişkilerden saflık yaratmayı içerir. Sinema ve felsefe arasındaki gerçek bağlantı noktası, sinema ve felsefenin gerçekten paylaştıkları şey budur. (Badio, 2013: 231).

Sinemanın saflaştırma çabasını atık malzemelerin geri dönüşüm uygulamasına benzetebiliriz. Geri dönüşüm uygulaması birbirinden farklı pek çok atığın ayıklanmasıyla başlar. Sinemada ise teknik kaynaklara, türdeş olmayan materyallere ihtiyacımız bulunmaktadır. Doğal ya da inşa edilmiş yerleşim yerleri, mekanlar, bir senaryo, diyaloglar, soyut fikirler, bedenler, aktörler ihtiyacımız olan şeyler arasındadır. Pek çok farklı malzemedan yararlanarak hareket-imaj ve zaman-imaj üretilmektedir. Sanatçı, ayıklamalar yapar, malzemelerle çalışır, bazılarını elimine eder, sınıflandırır, bazı şeyleri başka şeylerle bir araya getirir. Diğer sanatlar boş sayfanın saflığıyla işe başlarken, sinema birbirinden farklı pek çok bayağı malzeme ve kaynakla başlar ve onları saflaştırır (Badiou, 2013: 226).

Daha da ötesi, sinema felsefeciler için gerçekte büyük bir şanstır çünkü sinema ham malzemeyi arıtmanın gücünü, sentezin gücünü, en kötü şeyin hakim olduğu durumda bile yeni ve farklı bir şey olabilme ihtimalini gösterir. Temel olarak sinema felsefeye, umut dersini öğretir (Badiou, 2013: 231).

Sinemanın felsefeye umudun anlamı üzerine düşünce sunar. Charlie Chaplin'in *Modern Zamanlar* (1936) filmini hatırlayalım: Şarlo ve sevdiği kadın bütün çabalarına karşın iş bulamamışlar, bazen şanssızlık ve bazen de yapısal nedenlerle arzularına ulaşamamışlardır. Filmin son sekansı şafak sökümüyle, doğanın içinde yol görüntüleriyle başlar. Uçsuz bucaksız bu yolun şafak vakti dingin bir müzik eşliğinde gösterimi, yeni ve taze bir başlangıca işaret eder gibidir. Sağdan sola pan yapan kamera Şarlo ve kız arkadaşına yönelir. Yaylı çalgı eşliğinde kadın yere üzgün bir şekilde bakmaktayken Şarlo şapkasıyla ve ayakkabı bağlarıyla uğraşmaktadır. Şarlo, umutsuzluğun en dip koşullarında dahi bir şeylerle uğraşmaya gayret etmektedir. Şarlo'da halen umudunu kaybetmemiş uğraşının izleri görünür. Kadın omuz plana geçildiğinde başını kaldırır, içkin ve mahzun gözlerle bizlere bakar ve sonra başını kollarının üzerine yaslayarak ağlar. Sağa pan yapan kamera Şarlo'yı gövde plandan gösterdiğinde umutsuzluğa dair en ufak bir iz görmeyiz.

Şarlo'nun bu durumu aynı anda çalan *Smile* isimli müzikle uyumludur, ancak kadının acısını gösteren ağlayışıyla tezattır. Halen ayakkabısını bağlamaya çalışmaktadır Şarlo. Belli ki sekansın başında gösterilen yolda yeni bir yürüyüşe hazırlanmaktadır. Kadını teselli etmeye çalışır. Kadın tekrar başını kaldırır ve bizlere bakarak: “Çabalamanın ne yararı var?” diye sorar. Şarlo ise yumruklarını göğüslerini vurarak “Gülümse, umudunu kaybetme, başaracağız.” diyerek kadına güven vermeye çalışır. İkili planda bu sözlerden ilham alan kadın da değişir, mimikleri, jestleri dirençli bir imgeye dönüşür. Birlikte el ele tutuşarak sekansın başında gösterilen yolda yürümeye başlarlar. Bütün çabalarına rağmen yenilmeleri, her şeyin bittiği anlamına gelmez. Beckett'in “Hep denedin, hep yenildin. Olsun, gene dene, gene yenil. Daha iyi yenil” ifadelerinde olduğu gibi zamanın ve hareketin nesnesi olmak yerine, zamanda yeni olasılıkların ortaya çıkabileceğine dair inanç; yaşama, mücadeleye inanç; dert edinmeye inanç filmin geneline ve son sekansa hakim olmuştur. Heidegger'in dediği gibi, dünyada olmaklığımız bir şeyleri dert edinmekse (Bolt, 2010: 101-103), Spinoza'nın belirttiği gibi hayatın anlamı çaba göstermekse (Spinoza, 2011: 799) ve Godard'ın *Hayatını Yaşamak* (1962) filminde filozofun Nana'ya kafede söylediği gibi hatalarımızla birlikte varsak ama yine de çaba göstermemiz yaşamın özü ise; umudu kaybetmemek gerekir. Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filmi keza yaşamın en diplerinde yaşayanların umut sayesinde var olmaya çalıştıklarını çarpıcı anlatır. Filmin yeni gerçekçi sinematografik dili, Cabbar'ın çıldırmanın eşiğine gelerek gözleri bağlı kendi etrafında dönmesiyle bizleri de uçurumun kenarına getirir ve öylece orada döndürmeye başlar: Cabbar'ın başına ne gelecektir? Ailesine kavuşacak mıdır? En dibe indiği bu durumun içinde acaba yeni ve farklı tohumlar mı gizlidir?

Keza bir başka film *Germinal* (1993), *Modern Zamanlar*'da sürekli denemesine karşın Şarlo'nun her defasında yenilmesi ve yine de devam demesi gibi maden işçilerinin mücadelelerini kaybetmeleri sonrasındaki son sekansıyla umuda yer açar. *Modern Zamanlar*'da olduğu gibi yine şafak vakti ama bu defa tek kişi, Etienne Lantier, yine uçsuz bucaksız doğada, yine yol üzerinde yürümekte ve iç sesiyle ne olup bittiğini anlamlandırmaya ve geleceğe dair projeksiyon geliştirmeye çalışmaktadır. Yürüyüşüne iç ses yanı sıra kamera kayarak eşlik eder. Ve sonra kamera sabitlenerek Lantier'i yolculukta kendi başına bırakır. Aynen gün doğumuna doğru Şarlo ve kadının şafakta yürürken arkadan izlediğimiz görüntüleri gibi, Lantier de bu defa iç sesiyle şafağa, yeni bir geleceğe yol alır. Gündoğumu, hafif kızıl bir gökyüzü, yükselen kamera ve ne olacağını bilemeyeceğimiz ama yine de umut tohumlarının olduğunu gösteren müziğin ritmi ve iç ses:

“Şimdi nisan güneşi olanca görkemiyle dört bir yana ışık saçıyor, üretken toprağı ısıtıyordu. Her yerde tohumlar olgunlaşıyor, toprağı zenginleştiriyor, ışık ve ısıyla her yerde filizleniyor, fısıldayan seslerin altında öz sular taşıyor, tohumlar serpiliyor, verimli doğanın büyük bir öpüşüyle geliyor; daha sonra gittikçe toprağı yaklaşıyordu. Cana can katan o nisan sabahında, uçsuz bucaksız ovanın dört bir yanından derin bir uğultu yükseliyordu. İnsan bitiyordu topraktan, gelecek yüzyılda ürün vermek üzere yavaş yavaş filizlenen pek yakında yer küreyi sarsarak baş verecek olan kapkara bir insan ordusu boy atıyordu.”

Bayağı Olanı İşleyerek Üretilen Umut

Sinema filozoflara “her şeyin kaybolmadığını” söyler. Değerli bir şeyler de vardır

ya da edimsel düzeyde olmasa bile *Germinal*'deki Lantier'in dediği gibi tohum halde bulunur. Bu noktada tekrar Badiou'nün yaptığı analizin peşinden giderek her şeye rağmen umudun varlığının paradoksal bir şekilde sinemanın en büyük bayağılıklarla uğraşmasıyla ilgili olduğunu düşünmekteyim: şiddet, ihanet ve müstehcenlik (Badiou, 2013: 231). Sinema, düşüncenin zirve noktasına ulaşmanın ancak bu bayağılıkların olduğu çevrede olabileceğini ve onların gösterilmesiyle mümkün olduğunu anlatır (Badiou, 2013: 232). Sinemada bayağı ve kilişe imajlarla ve daha estetik, sanatsal imajların yan yanallığı paradoksallığının bir başka boyutunu oluşturur.

Şiddetten başlarsak, örneğin sinemada silah kullanma, ateş etme ile ilgili pek çok klişe bulunmaktadır. En entelektüel yönetmen bile bunlardan vazgeçemez ancak onları öyle işler ki, bayağı olan silah sesleri, silah kullanma ilginç bir estetik hal alır. Tarantino'nun filmlerine bakalım. Silah kullanmanın yoğun olduğu filmlerde dahi estetize edilmiş bir şiddetle karşılaşırız. Silah kullananlar bir görsel koreografi sergiler gibi, bir dansın içindeymişçesine mücadele ederler. Müzik, karakterlerin duruşları, planlar, ses, efektler tümü bayallığı dönüştürür. Usta yönetmen Haneke ise *Ölümcül Oyunlar* (2008) filminde gangster filmlerinde kullanılan klişe silah kullanma, ya da şiddet uygulama sahnelerini, büyük oranda bedenlere dokunmaksızın, şiddeti göstermeksizin yapmıştır. Bu aslında şiddet klişelerinden yararlanarak fiziksel yaşamda şiddete karşı çıkan en büyük dönüşümlerden birisidir. Keza Hitchcock da *Sapık* (1960) filminin meşhur banyo sahnesinde bıçağı bedene dokundurmadan en gerilimli sahnelerden birisini yaratmıştır. Banyoda öldürülen beden, filmin yıldızıdır ve filmin yıldızlarının genellikle yaşadıklarını veya en kötü ihtimalle filmin sonunda öldürdüklerine Hollywood'un tipik klişelerinden alışkın olan izleyiciler, ne olup bittiğini anlamak için düşünmek zorunda kalmışlardır. Bu sahne normal sinema konvansiyonlarının dışındadır. Göstermeden yapılan bu gerilim, kamerayla yapılan en büyük yazımlardan birisi olarak yerini almıştır.

Müstehcenliğe geldiğimizde, cinselliğin sinemanın vazgeçilmez unsurları arasında yer aldığını görürüz: çıplak bedenler, cinsel yakınlaşmalar ve hatta cinsel organlar ekranda her zaman yer bulmuştur. Bir yönetmen, bedenleri göstermemeli midir? Cinselliği elimine mi etmelidir? Genellikle yönetmenler bunu tercih etmez, ancak onu filmde dönüşüme uğrattırır. Badiou'ya göre müstehcen imajın dönüşümün birkaç yolu vardır. İlk olarak cinselliği aşk imajına dönüştürmektir. İkincisi onu soyutlaştırmak, bedenleri ideal güzelliğe taşımaktır (Badiou, 2013: 229). Visconti'nin *Venedik'te Ölüm* (1971) filmi bu soyutlaştırmayı iyi anlatır. Film, yetişkin bir müzik adamının otelde genç bir insanı görmesiyle birlikte saf güzellik, estetik nedir meselesi etrafında döner. Bu, genç insanın cinsel temsilinin ya da yetişkinin cinsel dürtülerinin yok edilmesi, silinmesi anlamına gelmez. Ancak film bunu soyutlaştırmış, somut bedenselliğin ötesine taşımıştır. Sanatçı, saf olmayan imajla, bayağı ve açık saçık bir doğadan başlamakta ve onu yeniden işleyerek yeni bir sadeliğe ulaştırmaktadır.

Bu işlenmiş görüntülerde bazen yumrukları, kavgayı, çıplak bir bedeni, ihanetleri, kazanılmış ve kaybedilmiş mücadeleyi, mağlubiyetleri, zaferleri izleriz. Ancak en düşünce-yoğun sinema örneklerinde bile sanatsal olmayan kilişeler, sıradan imajlar sinemada bulunur. Bu bağlamda sinemada sanatsal olmayan imajlarla sanatsal imajlar yana yer alır. Sinema bu anlamıyla da paradoksaldır. Bunun kendisi ise bize neyin sanat neyin sanat

olamayabileceği konusunda ayrımı verdiği için sinema diğer sanatlardan daha farklıdır. Her halükarda kilişe veya saf imajlar içinde zaferlere, ihanetlere ve mağlubiyetlere katılırız, onları değerlendiririz, saflığı yaratan bazı anlara hayranlıkla bakarız. Bazen de acı tüm benliğimizi kaplar. Bu nedenle sinema bizi ağlatan, heyecanlandıran, neşelendiren bir sanattır. Ağlama aşktan da olabilir, korkudan da, öfkeden de. Mağlubiyetlere de zaferlere de ağlayabiliriz. Dünyadaki en berbat şeyden bir miktar saflığı yaratmayı sinema başardığında mucize de gerçekleşir. İşte o mucize bizlere düşünmede yeni olanaklar sunar.

Sonuç

Bu mucizenin, bu mucizevi düşüncenin yaşamın en sefil koşullarında bile üstün gelebileceğini sinema gösterdiğinde, felsefe yaşamda umudun her daim var olabileceğini anlayabilir. Çalışmanın başlarında belirttiğimiz Deleuze'ün ve Cavell'in vurgusu bu noktada daha iyi anlaşılır: Sinema sayesinde umutlandığımızda, yepyeni olasılıklara gebe imgelerle karşılaştığımızda, istisnaların bir gün dünyaya hakim olabileceğine dair umutlarımız arttığında, şüpheciliğin modernist ve nihilizmin pasif yorumu yerine dünyaya, insana, yaşama inanmaya başlayabiliriz.

Vurgulamak istediklerimizi Yosijuro Ozo'nun yönettiği *Tokyo Hikayesi* (1953) iyi anlatır. Film, sinemanın anlamsızlığın içinde yer aldığımız ve de anlamlı bir dünya nasıl yaratılabilir soruları üzerinde pek düşünmediğimiz modern kent yaşamı koşullarında “istisna”yı ve onun sapan gücünü göstermesi açısından ilginçtir. Yaşlı bir çift Tokyo’ya çocuklarını görmeye giderler. Tokyo’nun hız ve tempolu çalışma yaşamında yaşlı çiftin çocukları, anneleri ve babalarına hissi bağları ön plana alan ilgilenme göstermezler. Çocuklar, kentin hareketine kendilerine kaptırmakta, hareketin ve zamanın peşinden koşmaktadırlar. Zamanlarının olmadıkları gerekçesiyle yaşlı çifti Tokyo’da dahi gezdirmezler ve Tokyo’nun dışında kaplıca merkezine gönderirler. Çocuklar, eylemleri üzerine düşünmek de istemezler, sadece vicdanlarını rahatlatmak gerekçeleri üretirler. Gelgelelim bütün bu yabancılaşmış ilişkilerde, yaşlı çiftin savaşta ölen oğullarının eşi olan dul kadın, gerçekten hissedilen, empati kuran, elinden gelen yardımı gösteren, Tokyo’da yaşlı çifti gezdiren ve küçük bir yerde yaşamasına rağmen yine de kayınvalidesinin konaklaması için evini açan “istisna” bir figür olarak yerini alır. Hiçbir kan bağı olmamasına karşın, O, hızın, temponun insanları çerçevedelediği ve hesaplayıcı düşünceye götürdüğü bu kaos içinde tefekkür edici düşüncenin de var olabileceğinin umudu olur. Böylece anlamsızlığın ve başka bir ilişki biçiminin mümkün olabileceğine dair ciddi şüphelerin olduğu dünyada, izleyenler olan bizler, dul kadının yanında yer alırız.

Filmde yaşlı çiftin gelini ile çocukları arasındaki zıtlıkta ortak bir ölçüt yoktur: Çocukları zamanlarının olmadığı gerekçesiyle baba ve anneleriyle hakiki bir iletişim geliştirmemekte, sorumluluklarını savuşturmaya çalışmaktadırlar. Oysa dul kadın böyle gerekçenin ardına sığınmamakta, sadece ölen kocasının sevgisi üzerinden ve köken olarak türe bağlı insanlık merkezinden kayınpederine ve kayınvalidesine yaklaşmaktadır. Dul kadın, yaşlı çiftin çocuklarına göre daha kötü koşullarda yaşamaktadır. Yaşlı çiftin çocukları kendi işlerinde görece özerk olmalarına ve maddi düzeyleri iyi olmasına karşın, O, özel bir şirkette çalışmakta, yalnız çok küçük bir alanda yaşamakta; ancak yine de kayın

validesi ve kayın babasıyla gerçek bir iletişim kurmaktadır. Filmi izlerken bizler, çocuklar ile dul kadın arasında kurulan bu zıtlıkta bir tarafı tutarız. Muhtemeldir ki, gerçek hayatta yaşamın otomatikleşmiş ve düşünce gerektirmeyen koşullarında yaşlı çiftin çocuklarıyla benzer bir konumlanma içinde olsak bile, yine de dul kadın lehine seçimde bulunuruz. Dul kadının seçimi yaşlı çiftle ilgilenmek, onları dert edinmektir. Dul kadın, filmde yer alan bir “istisna” olarak otomatikleşmiş ilişkilerden de sapar. O istisna artık, gelecekteki yeni düşüncenin yaratıcı ve insani boyutlu hal alabileceğinin işaretlerini taşır.

Bu felsefi durumu sinema kendi imkanlarıyla sunar ve SineFilozofi bunun üzerine düşünür. Sinemayı felsefi anlamda dert edinmenin kendisi, umutsuzluk içindeki umudu, anlamsızlık içindeki anlamı bulmaya; insan ilişkilerine, aşka, sevgiye, yaşama inanca ve etiğe kadar genişlemiş şüphecilğin ve pasif nihilizmin sorunlarını gösterecek potansiyeller içermektedir. Aristo iyi bir şey yapmamız durumunda kazanımın “haz” olacağını söylemişti. Oysa sinema tam tersini yapmaktadır. Günlük yaşamın sıkıntılarını giderme ve haz alma kaygısıyla sinemaya giden insanların sinemadan aldığı ödül, buldukları konumdan daha yükseğe çıkma, umuda, insan ilişkilerine inanma olarak ortaya çıkmaktadır. Sıradan bir film izleyicisi, izleme zevki kötü bir izleyici bile sinemanın bu bireyi yükseğe taşıma kazanımından mahrum kalamaz. Aristo'nun şemasını sinema için tersine çevirmek gerekiyor: “Haz” için sinema izlediğimizde ödülümüz “İyi”dir, ya da bizim bu çalışmanın felsefesine uygun olarak biraz değiştirirsek “SineFilozofik” düşüncedir.

Kaynakça

- Badiou, Alain (2013). *Cinema* (Cambridge: Polity Press), Çev. Susan Spitzer.
- Bolt, Barbara (2010). *Yeni Bir Bakışla Heidegger* (İstanbul: Kolektif), Çev. M. Özbank.
- Cavell, Stanley (1979). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (Cambridge, MA./London: Harvard University Press).
- Deleuze, Gilles (1997). *Cinema 2: The Time-Image* (Minneapolis, University of Minnesota Press), Çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta.
- Frampton, Daniel (2006). *Filmosophy: A Manifesto for a Radically New Way of Understanding Cinema* (London and New York: Wallflower Press).
- Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics* (London: Continuum), Çev. G. Rockhill.
- Rancière, J. (2006). *Film Fables*. (Oxford/New York: Berg Books), Çev. E. Battista.
- Sinnerbrink, Robert (2011). *New Philosophies of Film: Thinking Images*. Londra ve New York: Continuum.
- Spinoza, Benedictus (2011). *Ethica*. (İstanbul: Metis Yayınları) Çev. Çiğdem

Dürüşken.

Çözümlemede yararlanılan filmler

Alper, Emin (Yönetmen) (2012) *Tepenin Ardı* [Film]. Turkey/Greece: Bulut Film, 2/35, Ministry of Culture and Tourism

Bergman, Ingmar (Yönetmen) (1973) *Bir Evlilikten Manzaralar* [Film]. Sweden: Cinematograph AB.

Berri, Claude (Yönetmen). (1993) *Germinal* [Film]. France/ Belgium/ Italy: Renn Productions, France 2 Cinéma, DD Productions.

Chaplin, Charlie (Yönetmen). (1936). *Modern Zamanlar* [Film]. USA: Charles Chaplin Productions.

Farhadi, Asghar (Yönetmen). (2011). *Bir Ayrılık* [Film]. Iran: Asghar Farhadi.

Godard, Jean Luc (Yönetmen). (1962). *Hayatı Yaşamak* [Film]. France: Les Films de la Pleiade.

Güney, Yılmaz (Yönetmen). (1970). *Umut* [Film]. Turkey: Güney Film.

Haneke, Michael (Yönetmen). (2007). *Ölümcül Oyunlar*. [Film]. ABD: Celluloid Dreams.

Kurosawa, Akira (Yönetmen). (1990) *Düşler* [Film]. USA/Japan: Warner Bros.

Mizoguchi, Kenji (Yönetmen) (1952). *Oharu'nun Yaşamı* [Film]. Japan: Koi Productions.

Mizoguchi, Kenji (Yönetmen). (1953) *Yağmurdan Sonraki Soluk Aynın Öyküleri*. [Film]. Japan: Daiei Studios.

Ozu, Yasujirô (Yönetmen). (1953) *Tokyo Hikayesi* [Film]. Japan: Shôchiku Eiga.

Visconti, Luchino (Yönetmen). (1971) *Venedik'te Ölüm* [Film]. Italy/France: Alfa Cinematografica.