

Sinema ve Felsefe İlişkisi Üzerine*

Serdar Öztürk¹

Benim yapacağım söyleşi temelde üç ayakta oluşuyor; bu ayaklardan birisi düşünce, diğeri sinema, üçüncüsü felsefe. Buradan sinema felsefesine geçeceğim. Sinema ile felsefe arasında nasıl bir ilişki kurulabileceği ve bu ilişkinin günümüz sorunlarına vereceği yanıtların neler olabileceği üzerine kafa yormaya çalışacağım.

Öncelikle düşünce ayağından başlamak istiyorum. Çünkü merkezi konularımızdan birisi budur. Düşünce dediğimizde ne anlarız? Bu halen günümüzde de tartışılan, sinema filozoflarının da tartıştığı, felsefecilerin de tartıştığı en önemli mevzulardan birisidir. Düşünce dediğimizde daha çok, örneğin, Kant'ın dördüncü ayrımı aklımıza gelir. İnsan, "anlama, bilme, acı ve haz duyma aynı zamanda hayal kurma yetisine sahip bir varlıktır. Dolayısıyla herkes bu yetiye sahip olduğuna göre demek ki düşünen bir varlıktır" deriz. Ya da Aristo'nun klasik insan tanımı aklımıza gelir: "İnsan düşünen bir hayvandır" deriz ve insanı diğer varlıklardan ayırt eden unsurun düşünce olduğunu söyleriz. Fakat burada şöyle bir temel sorun var: Acaba düşünce kanaatle eşit mi? Kanaat yani 'Opinion' dediğimiz şey düşünceyle aynı mı? Yapılan tartışmalar şunu gösteriyor bize, kanaat ile düşünce aynı değil.

Kanaat herkesin söyleyebileceği herkesin üzerinde konuşabileceği ifadelerden oluşuyor ve dolayısıyla bizi afallatıcı herhangi bir durum yok. Bizim bir şey üzerinde afallamamız için o şeyin biraz farklı olması gerekiyor. Biliyorsunuz bu mesele Platon'un Mağara Alegorisinde de tartışılmıştır. Platon iki dünyayı birbirinden ayırır, hepimiz biliyorsunuz. Görünen dünya/görüngüler ve dünyası idealar dünyası. Platon'un temel çerçevesi aslında görünen dünyanın "opinionlar"dan, kanaatlerden oluştuğu, imajlardan oluştuğu ve bizim bir şekilde bu dünyanın dışına çıkıp daha düşünce, daha tefekkür edici düşünce boyutuna sahip olan "idealar dünyası"na ulaşmamız gerektiğidir. Ama bunun bir başka kanadı daha var. O da şu: Hepimiz Bourdieu ismini duymaktayız, yani, Pierre Bourdieu önemli sosyologlardan birisi. O'nun çok güzel bir kavramı var: Fast Food Thinker / Fast Food düşünürleri. Dolayısıyla *kanaat* acaba sadece genel insan kategorilerine ait bir durum mudur yoksa televizyonda, medyada sıkça gördüğümüz ve bize paketlenmiş iletileri ileten insanlarda

* 17 Ocak 2017'de yapılan bu konuşma dergi formatına uygun olarak yeniden gözden geçirilmiştir. Konuşmanın tümüne İngilizce altyazılı olarak şu linkten ulaşabilirsiniz.

<https://www.youtube.com/watch?v=pujmX86htIE&t=423s>

¹ Prof. Dr. Serdar Öztürk; Gazi Üniversitesi; İletişim Fakültesi; Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü Öğretim Üyesi
İletişim: iletisim2008@gmail.com

da böyle bir böyle bir durumdan bahsedebilir miyiz? Acaba televizyonda izlediğimiz, medyada takip ettiğimiz insanlar, her gün bize aynı şeyleri söyleyen profesör, akademisyen, entelektüel dediğimiz insanlar... Heidegger'in söylediği gibi çerçevelenmiş bir bakış içerisinde bazı şeyleri bizlere aktarmıyor mu? Ve biz bunlara düşünce diyebilir miyiz? Bizi afallatıcı etkinlikler mi bunlar? Dolayısıyla burada da bir sıkıntı var gördüğümüz gibi.

Ve burada bir başka duruma geçmek istiyorum ben, düşünceyi tartışırken. Bu söylediklerim sosyal bilimler ve felsefenin konusu nihayetinde. Dolayısıyla kesin bir durum yansıtmıyor, düşünce ile ilgili sorular sadece. Benim sormak istediğim soru şu: Acaba bizler etrafımızdaki varlıkları görmekte miyiz? Yani biz, 1) kendimizi görmekte miyiz? 2) biz karşımızdaki insanı görmekte miyiz? 3) biz diğer varlıkları, nesnelere görmekte miyiz, algılamakta mıyız, gerçekten duyumsamakta mıyız, deneyimlemekte miyiz? Yoksa otomatik hale gelmiş bir bakış içerisinde onlarla birlikte yolculuk mu yapıyoruz? Gördüğümüzü zanneden, algıladığımızı zanneden, deneyimlediğimiz zanneden varlıklar mıyız? Dolayısıyla benim düşünce üzerinde tartışmam aslında birazda bu üçüncü boyutla ilgili. Yani, biz gerçekten deneyimlemekte miyiz? Deneyimlediğimiz şeylerin farkında mıyız? Düşünce acaba bu mu?

Şimdi bu meseleleri sadece felsefi boyuttan da tartışamayız. Yani bunun pek çok boyutu var. Örneğin; geçen okuduğum kitaplardan birisi, beyinle ilgili bir kitaptı. Beyinle ilgili kitapta aslında bilinç dediğimiz şeyin iki durumda ortaya çıkacağını söylemekteydi: "Bilinç aslında istisnadır, bilinçaltı ya da otomatikleşmiş olan hareketlerimiz ve düşüncelerimiz, aslında geneldir" deniliyor. Bilinç, şu iki durumda ortaya çıkartıyor diyor benim anladığım kadarıyla. Bir problemin ortaya çıkması durumunda, arıza ortaya çıkması durumunda bilinç devreye girer. Yani yolda yürümekteyim ve birden arabaları görmekteyim. Arabalar üzerime gelmekte... Bu problemdir. O anda otomatikleşmiş olan, alışıl gelmiş olan hareket tarzımız değişmeye başlıyor, başka düşünmeye başlıyoruz. Burada kendimizi arabalardan kurmak zorundayız. Bilinç devreye giriyor. İkincisi, seçim yapma durumunuzda da bilinç ortaya çıkıyor. Ne demek bu? Örneğin, yolda yürümekteyim, güneşli güzel bir gün ve canım dondurma istiyor. Dondurmacının önünde durdum ve dondurma türlerine baktım. Bu dondurma türleri arasında seçim yapmak zorundayım. İşte o andan itibaren bilinç devreye giriyor. Bilinç... Bunun dışındaki hayatımız daha çok bize belletilen, çerçevelenilen, çerçeveler halinde bize verilen, sunulan bir doğrultuda gitmekte. Ne demek bu? Örneğin, yüzme eylemini hepimiz yapmaktayız. Yüzme bilmek için teknik bir süreç gerekli. Daha sonra yüzme otomatikleşir ve biz, ne yaptığımızın farkında olmayız. Yüzmeyi düşündüğümüz an, batmaya başlarız. Bisiklet kullanmak gibi... Dolayısıyla, acaba hayatlarımızı yeterince deneyimlemekte miyiz? Ne yaptığımızı yeterince farkında mıyız?

Bu meseleyi size bir sinema filmi üzerinden somutlaştırmak istersem Akira Kurosawa'nın, örneğin, *Run* filmi uygun olabilir. "Ben kimim?" sahnesi. *Run*'ı izlemeyen vardır belki, Akira Kurosawa'nın *Kral Lear* uyarlamasıdır. Kurosawa'nın bana göre en iyi filmlerinden birisidir. Biliyorsunuz, kralın üç oğlu vardır ve artık emekli olması gerektiğine inanır ve imparatorluğu, üçe ayırır. En büyük oğluna daha fazla olanaklar sunar. Fakat ihanete uğrar. Ama küçük oğlu ihanet etmez. Kral o ana kadar pek çok yeri yakıp yıkmıştır, pek çok

zararlar vermiştir. Ama kral ne yaptığının farkında değildir. Ve geçmiş hücum etmeye başlar, ihanete uğradıktan sonra artık dışındaki dünyayı, zarar verdiği etkinlikleri biraz kavramaya yönelir ve orada asıl soruyu sorar Kral. Ve şu sahneye baktığımızda biraz daha meseleyi kavrayabiliyoruz. Benim en sevdiğim sahnelerden birisi budur. Ve burada düşüncenin ne demek olduğunu biraz daha kavrayabiliyoruz.

(Run'dan sahne)

-Efendimiz

-Gökyüzü ne kadar güzel.

-Yoksa başka bir dünyada mıyım?

-Burası cennet mi?

-Baba!

-Neden bu kadar zalimsiniz? Neden?

-Neden beni mezarımdan çıkarıp alıyorsunuz?

-Baba! Baba! Baba!

"Ben kimim, ben ne yaptım ve gökyüzü ne kadar güzel?" Aslında gökyüzü o kadar da güzel değildir sahnede. Fakat kral ilk defa gökyüzünü deneyimlemeye başlıyor. Tecrübe etmeye başlıyor. Daha önce gökyüzünü görmemişti. Çünkü kralın görmesini engelleyen en önemli etmenlerden birisi onun önyargıları, iktidar hırsı, içgüdüleri ve içinde bulunduğu sosyal konumuydu. Yaptıkları eylemin farkında değildi. İlk defa dünyayı deneyimlemeye başlıyor. Sadece kralla mı ilgili bu durum?

Burada Kurosawa'nın bir başka filmi *Ikiru-Yaşamak* örnek verilebilir. Bu da Watanabe'nin hikâyesi. Watanabe, 30 yıl memurluk yapan bir insan. Tıpkı Kafka'nın romanlarında olduğu gibi. Biliyorsunuz, Kafka'nın en önemli dertlerinden birisi bürokrasi ve onun içerisindeki insan, ezilen insan, böcek olmuş insan. Watanabe, 30 yıl memurluk yapmakta, kırtasiye işleriyle uğraşmakta. Ama ne yaptığının farkında değil, yaşayıp yaşamadığından emin değil. Fakat Watanabe, bir gün doktora gidiyor ve doktor ona 6 ay ömrünün kaldığını söylüyor. Mide kanseri... İşte o andan itibaren bir soru soruyor: Yaşam nedir? Yaşamın anlamı nedir? Ve ilk defa düşünmeye başlıyor. Bu süreç içerisinde bir kadınla karşılaşılıyor: Toyo. Toyo, fakir bir insan. Tıpkı Watanabe gibi çalışıyor. Fakat o, hayatta basit şeylerden zevk alıyor ve ondan bir şeyler öğrenmeye çalışıyor. Fakat o, hayattaki basit şeylerden zevk alıyor. Ve onlardan bir şeyler öğrenmeye çalışıyor. Fakat benim size göstereceğim sahne tıpkı kralın gökyüzüne bakmasıyla ilgili. Watanabe bir noktadan sonra yaşamın anlamını kavriyor. Nasıl kavriyor? "Hayır" diyor, ben yaşamda iradeyi ortaya koyarak, yaşamda fark yaratmak, başkalarına yardım etmek istiyorum. Ve bir park inşa ediyor, inşa edilmesine yardımcı oluyor. Aynı zamanda mahallede yaşayanların su problemlerinin çözülmesine yardımcı oluyor. Daha sonra Kurosawa, son otuz dakikada filmi cenaze töreninden geriye doğru işletiyor. Yani, değişik değişik hafızalar... Değişik değişik

hafızalarla alan açıyor. Aynen Bergson'ın, aynen Deleuze'ün bahsettiği kristal imaj gibi. Değişik değişik hafızalar var ve biz o hafızaların içerisinden onun kim olduğuna, son altı ayını nasıl harcadığına dair yolculuk yapıyoruz ve hafızalardan birisi de şu;

(Ikiru'dan Sahne)

-Şöyle böyle konuşarak... Buna benzer bir şey daha var.

-Ne güzel. Gerçekten ne güzel. Geçen 30 yılda her şeyim oldu, fakat günbatımlarını unuttum. Ancak bunun için vaktim yok şu an.

Evet, benim tam da bahsetmek istediğim şey bu. Dışımızdaki nesnelere yeterince görmekte miyiz? O yüzden Heidegger'in şu ikili bakışını hatırlamamız gerekiyor. Heidegger aslında düşünce üzerine yazarken bize şunu hatırlatır: Düşünceyle ilgili iki tür bakış olabilir. Birincisi hesaplayıcı bakış. Diğer ise tefekkür edici bakış. Tefekkür edici bakış, biraz Bergsoncu anlamda sezgisel bakış, belki biraz Kantçı anlamda estetik bakış. Diğer ise hesaplayıcı bakış. Heidegger şunu söylüyor: Günümüzde bilim ve teknolojinin hayatımıza egemen olmasıyla birlikte, biz de her şeyi sayılar halinde düşünmeye başladık. Sayısal olarak, rasyonel, öngörülebilir tarzı düşünmeye yöneldik. Her şeyi niceliksel olarak kavriyoruz. Örneğin; ben buraya söyleşi yapmaya geldim, söyleşi yapmaya Ankara'dan geldim ve her şeyi hesaplamak zorundaydım... Uçağa binme saatinden; buluşmalara, sözleşmelere, her şeye kadar planlamak zorundayım. Hiçbir özgünlük yok. Bunun içerisinde ancak kendi fay hattını yaratmaya çalışabilirim. Dolayısıyla bu teknik bakış her yere sızmaya başlıyor. Tabii burada bilimin giderek rasyonelleşmesinin etkisi var. Teknisyenlerin bakışının her sahaya sızmasının etkisi var. Ve biz o zaman varlığın kendisinin ne olduğunu unutmaya başlıyoruz. Dışımızda varlık var mı? Varsa nasıl? Dolayısıyla ona farklı bir bakış sergilemeyi unutmaya başlıyoruz. Ama varlığa empatik bir bakış sergilediğimizde, Bergson'un söylediği gibi ve Deleuze'ün de bundan yararlandığı gibi, varlığı kendi içsel dinamikleri içerisinde, kendi varoluşu içerisinde sezmemiz mümkün.

Bunu şöyle bir örnekle belki açıklayabilirim. Çünkü örnekler önemli... Örneğin müteahhit bir insan ile biraz hayata estetik bakan bir insanı, bir doğa manzarasının içerisine bırakalım... Doğa manzarasının içerisinde ikisi yolculuk yapsa, acaba müteahhit doğa manzarasını nasıl görür? Burayı dönüştürülebilir, elinin altına alınabilecek, matematikselleştirilecek, nicelikselleştirilecek, hesaplanabilecek bir mekân olarak görmeye başlar. Ama estetik bakan, varlığı kendi haline bırakan insan ise, oraya daha farklı bakar. Dolayısıyla bu iki bakışın birbirinden ne kadar farklı olduğunu bizim kavramamız gerekiyor. Bu meseleyi daha sonra yine örneklendireceğim ama burada izin verirsiniz sinema meselesine gelmek istiyorum. Çünkü bunların üçünü bir araya getirmem gerekiyor.

Sinema nedir ve bizim mevzumuzla niye bu kadar ilgili?

Sinema, aslında Kurosawa'nın kendisiyle yapılan bir röportajda söylediği gibi, tanımlanması o kadar kolay bir şey değil. Yıllarca bunun üzerinde düşündüğünü ve nihayetinde sinemanın bir kompozisyon olduğuna karar verdiğini söyler. Nasıl bir kompozisyonudur? Sesin, rengin, ışığın, hikâyenin, senaryonun, kameranın, açarın pek çok

öğenin bir araya geldiği, müziğin bir araya geldiği ve bunların bir sanat eseri içerisinde işlendiği bir kompozisyon... Ama Rancière'e geldiğimizde, bir başka sinema filozofu Jacques Rancière'e geldiğimizde, Jacques Rancière de şunu söyler; "Sinema paradoksal bir sanattır." der. Ne demek paradoksal bir sanat?

Sinema, hem Aristo'nun belirttiği temsili rejime, yani bir hikâyenin sergilenmesine, tiyatro gibi sergilenmesine elverişli bir sanat. Bir hikâye var ve hikâye burada temsil ediliyor, akıyor. Ama sinemanın içerisinde aynı zamanda, temsili rejimin yanı sıra, estetik rejim de diyebileceğimiz fark anlarının olduğundan da söz edebiliriz. Estetik rejim, yani aynen biraz önce izlediğimiz sahnelerde olduğu gibi, saflaştırılmış ve o anda düşünmemize yol açan anlar... Mesela Godard'ın filmlerinde vardır, bunu bilirsiniz. Godard'ı izlemişseniz... Kameraya bakar oynayan kişi. Yani bir insan durup dururken kameraya bakar. Örneğin *Hayatını Yaşamak* filmini ele alalım. Filozof ile Nana bir kafede oturmakta ve on dakika kadar konuşmakta. Sinemanın konvansiyonlarına alışmış bizler, bu sohbetin içerisinde eriyebiliriz. Bekleriz ki bunlar normal bir konuşma sergileyecek... Fakat filozof *Üç Silahşörler*'deki Porthos'un öyküsünü anlatırken şöyle der: "Porthos mahzene bombayı koyduktan sonra koşmaya başlar. Koşarken şunu düşünür: 'Benim bacaklarım neden bu kadar seri hareket ediyor?' Bunu söyledikten sonra koşamaz, bacaklarını hareket ettiremez çünkü düşünmeye başlamıştır. Düşünmeye başladığı an onun ölümü olur. O anda Godard, bize başka bir sanatsal performans sergiler. Ne yapar? Nana'yı bize baktırır. Yani, filozofun yaptığını, yani, filozofun kavramlarla yaptığı şeyi Godard sinemayla yapar. Nana bize bakar ve biz orada afallarız, biz de orada düşünmeye başlarız. İşte o, tam da Rancière'in bahsettiği estetik rejim, yani fark anı. Ama Rancière aynı zamanda sinemada temsili rejim ve estetik rejim dışında, bir de etik rejim olduğunu söyler. Etik rejim iyi ve kötüyü içermektedir... İyi ve kötü nedir? Ve ahlaki sorular sormaya başlarız. Sinemanın bize sağlayabileceği imkânlardan birisi de budur...

Rashomon'u izlemiştinizdir. Bu filmde bence yeterince tartışılmayan bir husus vardı. Çoğu insan *Rashomon*'da daha çok "relativity" üzerinde, görecelik üzerinde durmakta. Hikâyeyi hatırlayalım: Bir kadın ve kocası ormanda giderken, kadın tecavüze uğrar. Kocası öldürülür ve daha sonra mahkeme huzuruna sanıklar ve olayın görgü tanıkları getirilir ve olay bir bakış çerçevesinden, farklı düzlemlerden anlatılır. Oduncu tanıktır, görmüştür. Olayın faili olan kişi vardır, tecavüzü gerçekleştiren kişi. Hatta medyum sayesinde ölmüş olan kocası kendi hikâyesini anlatır. Ve orada sorarız: Hayatın kendisi bu kadar rölativiteden, görecelikten, mi oluşuyor? O zaman doğru nedir? Yanlış nedir? Fakat sonlarına doğru Akira Kurosawa bizi bu soruyu yanıtlamamıza yol açacak bir sahne koyar. Çok ilginçtir o. İşte o ahlaki soruların, ahlaki rejimin olduğu bir kısımdır o, etik rejimin olduğu kısımdır. Hatırlayalım.. Orada bir bebek sesi duyulur ve bebek sesi duyulduktan sonra altı çocuğu olan oduncu bebeği alır. Bebeği kabullenir. Ve oradaki rahip şaşırır. "Niçin bu bebeği almaktasın? Altı tane çocuğun var zaten." O da "Çünkü bunu almak zorundayım" diyor "çünkü ağlıyor, çünkü çocuk bırakılmış" bu kadar basit. İşte bu bizi şüphe içinde bırakmayacak bir durumdur. Pek çok şeyden şüphelenebiliriz. Evet, pek çok farklı bakışlar da olabilir ama bir yer, hiçbir kuşku bırakmayacak bir yer de vardır. İşte o; bırakılmış olan bebeği almaktır. Ahlaki rejim budur. Kurosawa'nın son sahnesi bunu gösteriyor. Dolayısıyla "rölativite" bir noktada sona eriyor.

Alain Badiou'nun sinema tanımı da ilginçtir. Ben Alain Badiou'nun sinema tanımını önemsemekteyim. Alain Badiou da aslında sinemanın tanımlanamayacağını söylüyor ama bazı ipuçları veriyor. Diyor ki; sinema *impure* olan, saf olmayan bir sanattır. Sinema pek çok elemanın, ham elemanın, ham malzemenin bir araya getirilip, onların saflaştırılmasıyla üretilen bir sanattır. Sinema aynı zamanda kitle sanatıdır. İşte orada durmamız gerekiyor. Kitle sanatı. Kitle sanatı ne demek? Kitle sanatı şu demek: Siz çağdaş bir dönemde, aynı anda, pek çok insanın yaşadığı bir dönemde bir sanat eseri üretiyorsunuz ve bu eser milyonlar tarafından tüketiliyor. Bu geçmişte yaratılmış bir eser değil, şu anda yaratılan bir eser ve ilginç bir şekilde bir sanat eseri milyonlar tarafından tüketilebiliyor, izlenebiliyor. Bu, işte, paradoksal bir durum. Niye paradoksal bir durum? Şu açıdan: Çünkü bir sanat eseri normalde milyonlar tarafından takip edilmez. Çünkü sanat, sanat ontolojisi gereği, sanat kendi içsel kavramı gereği, içsel durumu gereği aristokratiktir, aristokratik bir kavramdır. Aristokrasi içerir, yüksektir. Yani yukarıdan başlar. Dolayısıyla sanata erişebilmek için insanların iyi bir pedagojiye sahip olması gerekiyor. Sanat tarihi konusunda biraz bilgiye sahip olması gerekiyor. Sanatı içselleştirebilmesi için bir miktar altyapıya sahip olması gerekiyor. Aristokrasi derken kastedilen şey budur. Örneğin; bir resim. Yapılan bir resim iyi olabilir, kötü olabilir fark etmez. Milyonlar tarafından talep edilmiyor. Yine keza, diğer eserlerden de bahsedebiliriz. Fakat sinemanın diğer sanatlardan farkı hem aristokrasiyi hem demokrasiyi yan yana getirmesidir. Kitle, sinemanın demokratik yönüne işaret ediyor, çünkü herkes tarafından tüketilmesi demokratik bir özelliğidir. Ancak sanat olması, aristokratik olan yönü, onun farklı bir yönüne işaret ediyor ve paradoksal bir durum oluşuyor. Kitle sanatı dediğimizde sinema, kitle ile sanatı da yan yana getirdiği için biraz önce söylediğim paradoksu bir başka açıdan kendisi devam ettiriyor ve tarihte ilk defa kitle ile sanatın bir araya geldiği tuhaf bir sanattan bahsetmeye başlıyoruz.

Buradan başka bir noktaya gelebiliriz. Deleuze niye sinemayı önemsiyor? Yani niçin *Sinema 1* ve *Sinema 2* kitaplarını yazıyor? Bir filozof, 1980'li yıllarda niye sinemayı önemsiyor? Sinemada ne buluyor? Sinemanın doğası açısından düşünmemiz için önemli. Aslında temel derdi "düşünce". Tam da benim konuşmaya başlarken söylediğim mesele "düşünce". Çünkü çağımızda aynen Heidegger'in söylediği gibi, aslında düşündüğümüzü zanneden varlıklarız ama düşünmemekteyiz. Kanıları, yani, kanaatleri düşüncelerle karıştırmaktayız. Dolayısıyla düşüncenin üç damarından bahsediyor Deleuze. Üç damar neydi hatırlayalım; sinema, bilim ve felsefe. Ya da doğru sıralamayla sanat, bilim ve felsefe. Sinema elbette bir sanat. Sanat genel bir kavram. Felsefe, Deleuze'e göre; kavramlarla yapıyor biraz sonra buna geleceğim. Sanat dediğimiz şey, duyumla üretilen bir şey. Duyum düşüncenin duyumsal olan kısmını oluşturuyor. Duygu, duyum, algılam ya da bazıları algılanımsal, duyumsal olan kısmını oluşturuyor. Üçüncü kısmı da bilim oluşturuyor o da fonksiyonlarla çalışıyor; denklemlerle, koordinatlarla çalışıyor. Ama Deleuze'nin ilginç özelliklerinden birisi üçü arasında hiyerarşik bir sınıflama yapmaması. Dolayısıyla bunların hepsi de düşüncenin farklı modlarıdır, farklı tarzlarıdır. Üçü de gerekli çünkü zekâ da gerekli duygu, duyum da gerekli aynı zamanda denklemler ve başka öğeler de gerekli. Dolayısıyla bunların birbirine ihtiyacı var. Sinema Deleuze açısından niye önemli? Çünkü Deleuze şunu söylüyor bize: Felsefe nasıl kavramlarla üretilirse, sinema da imajlarla üretilir. Dolayısıyla, bir sinema yönetmeni aslında imajlarla

düşünen insandır ve imajlarla düşünen bir sinema yönetmeni aynen felsefe yapan bir felsefeci kadar önemlidir. İkisi de eş değere sahiptir. O yüzden felsefecinin, felsefenin sinema üzerinde egemenlik kurmasından söz edilemez. Olsa olsa yapacağı sadece imajları sınıflandırmaktır. “Ben imajları sınıflandırabilirim, bunun taksonomisini/sınıflandırmasını yapabilirim” diyor. Ama *Sinema 2*’nin sonlarına baktığımızda, Deleuze bir şey söylüyor o şey benim için önemli. Diyor ki “evet sinemada fikirler vardır, felsefede kavramlar vardır. Ama bizim sormamız gereken soru artık şu: Sinema felsefeye ne katkı sağlayabilir?” Bu önemli bir sorudur. Artık felsefenin sinemaya katkısından değil; sinema, felsefeye kavramların üretiminde ne gibi katkı sağlayabilir. Bu önemlidir. Bundan sonra düşünmemiz gereken meselelerden birisi budur. Konuşmamın sonlarına doğru bu katkının ne olduğu üzerine de düşünmeye çalışacağız. Deleuze, aynı zamanda hepinizin bildiği gibi Bergson’dan da etkilenerek, imajları zaman-imaj ve hareket-imaj olarak ikiye ayırıyor. Sinema dediğimiz şey başta hareketle başlamış bir mevzudur. Hareket imajla başlamış bir mevzudur. Fakat İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra aktörlerin, faillerin artık giderek ortadan kaybolması, kahramanlık hikâyelerinin İkinci Dünya Savaşı’yla birlikte yavaş yavaş etkisini kaybetmesi, insanlığın bir miktar inanç krizi, bilgi krizi, var olan dünyaya yönelik krizler yaşaması gibi nedenlerle yeni bir imaj oluşuyor. II. Dünya Savaşı’ndan sonra plastik gibi işleyen bir zaman imaj evresine şahitlik etmekteyiz. İşte düşünce anlamında bu zaman-imajın kazandırdığı bir şey var: Zaman-imaj dediğimiz şey, Deleuze’e göre aslında zamanı bize direkt verdiği için, doğrudan verdiği için, yeni gebe olan, yeni oluşumlara gebe olan, toplumun da ipuçlarını verebilir. Dolayısıyla yaratıcı, yenilik dolu bir toplumun da ipuçlarını verebilir. Çünkü biz belirsizliği, virtüeli, yani belirsiz olanı, belirsiz olanın üzerinde düşünmeye başladığımızda artık geleceğin nasıl olabileceği üzerinde de pek çok çatallanmanın olabileceğini de kavramaya başlarız. Bunlar ayrıntılı meseleler. Fakat gördüğünüz gibi zaman-imaj düşünce ile ilgili bir takım olanaklar sağlamakta. Zaman imajın nasıl işlediğini anlatabilmek için, izin verirseniz, bir örnek göstereceğim: *Sessiz Işık*. *Sessiz Işık*, Carlos Reygadas’ın sevdiğim filmlerinden birisi.

Gördüğünüz gibi, filmin girişinde tıpkı Bergson’un verdiği örnek gibi, şekerin çayda erimesini beklemek zorundasınız. Şekerin çayda erimesini beklerken sizin içinizde bazı değişiklikler olmaya başlar. Sabırsız bir bekleyiş midir bu, sabırlı bekleyiş midir? Ve herkeste şekerin çayda erimesini bekleyiş birbirinden farklıdır. Bazılarınız belki sabırlı, bazılarınız, sabırsız. İşte, bu “sürede” geçen zamandır, kronolojik bir zamanın dışında geçen bir zamandır, plastik gibi esneyen zamandır. Montaja başvurulmuyor gördüğünüz gibi montaja ancak gerekli yerlerde başvuruluyor fakat filmin nasıl plastik gibi kendisini aştığını görüyorsunuz. Bana göre, Meksikalı yönetmen Reygadas’ın *Sessiz Işık* filmi, tam da zaman imajı gösteriyor. Bu niye önemli bizim için? Çünkü virtüel haldeki zamanın nasıl çapaklanmalara, çatallanmalara yol açacağı konusunda fikir sahibi değiliz. Gelecek toplumun nasıl olacağı konusunda fikir sahibi değiliz. Dolayısıyla her zaman yeni oluşumlara gebe bir umut, bir mucize vardır. İşte öngörülemezlik bunun kendisi, sinemada yeni imajın bize habercisi. Ama örneğin klasik bir Hollywood filmini izlediğinizde, başlangıç ile gelişme ve sonucu aşağı yukarı tahmin ederiz. Sık sık kesmeler, montaj ve klişe imajlar bol miktarda vardır. Klişe yani kullanıla kullanıla artık klişe haline gelmiş imajlar. Ama zaman imaja girdiğimizde artık klişe imajların yerine yeni yaratıcı imajlar girmeye başlıyor ve biz bir sonraki sahnenin nereye

gideceği konusunda fikir sahibi değiliz. İşte, sinemanın düşünceye sağlayabileceği en önemli imkânlardan birisi de belki bu. Bunlara toparlama adına yine geleceğim, zamanınızı fazla almayacağım ama burada felsefeye bir miktar gelmek istiyorum, üçünü bağlantılandırma anlamında.

Felsefe nedir? Burada Bergson'un ve Deleuze'ün yorumunu benimsemekteyim. Pek çok tanım vardır ama bu tanımlara çok fazla girmek gerekir. Çünkü tanımlar bir miktar mekaniksel gönderime sahiptirler. Bergson şunu söylüyor; sevdiğim felsefe anlayışlarından birisi: Felsefe, düşüncenin olağan istikametine yönelik müdahaledir. Düşünce olağan bir istikamete gittiğinde felsefe ona müdahale ediyor. Ve aslında olağanın olağan olmadığı üzerine biraz düşünmemize yardımcı oluyor, felsefenin en güzel tanımlarından birisi bana göre bu. Deleuze ne diyor? Bergson'dan etkilenen Deleuze, felsefe kavramlar yaratmaktır, kavramlar icat etmektir diyor. Belki de en önemli nokta bu: "icat etmek". Çünkü bu yine yaratıcılığa ve üreticiliğe vurgu yapıyor. Burada sosyal bilimlerle uğraşan bizim gibi insanlar, sizin gibi insanlar kavramların diğer sosyal bilimlere de mündemiç olduğunu, içkin olduğunu söyleyebiliriz. Fakat Deleuze asıl yaratıcı kavramların felsefeye içkin olduğunu vurgulamakta ve sosyal bilimlerin piyasa mekanizması içerisinde farklı kulvarlara doğru evrildiğini belirtmekte ve düşüncenin en önemli modlarından birisi olan felsefenin, kavramlar icat etmede bizim için temel bir basamak noktası olduğunu söylemektedir.

Alain Badiou'ya geldiğimizde Alain Badiou bize ilginç bir şey sunuyor. Felsefi durumlardan söz eder ve o bunlar da sinemayla doğrudan ilgili biraz. Alain Badiou, onun *Sinema* kitabına atıf yaparsak, üç örnek filozofik durumdan söz ediyor. Önce şunu düşünelim diyor, felsefi durumları düşünelim. Birinci durum Sokrates'in Kallikles ile karşılaşmasıdır. Ve bu karşılaşmada Kallikles şunu savunmuştu: Tiran her zaman haklıdır. İktidarda olan insan adildir. Adaletin tanımı budur. İktidardan geliyorsan adilsindir. Sokrates ise şunu savunmuştur: "Hayır, tiran haklı değildir adaletin kendisi, adil olmanın kendisi doğrudur, iyidir. Dolayısıyla Kallikles tiranın iyi adil doğru olduğunu söylerken, Sokrates ise iyi olanın doğru olanın adil olduğunu ve adaletin tiranla özdeş olmayacağını söylüyor. Böylece iki anlayış arasında bir fark var. İktidarın adil olması ile iyi olanın, doğru olanın adil olması anlayışı arasında bir yarıklık vardır. İşte bu bizim için önemlidir ve burada bir seçim yapmak zorundayız. Ya Kallikles'in tarafını savunmak zorundayız ya da Sokrat'ın tarafını savunmak zorundayız. Felsefi durum budur işte, yarıklarda işleyen durumdur, paradokslarda işleyen durumdur. İşte orada Deleuze'ün da tam söylediği şey felsefe her zaman yapılmaz, sadece yarıklarda yapılır.

Felsefe, paradoksların, karşılaşmaların ve zıtlıkların olduğu durumda yapılır ve orada işte bir seçim yapmak zorundayız ve ikinci duruma örnek veriyor. İkinci durum da çok ilginç bu da Arşimet'in başına gelen durum. Arşimet nasıl öldürüldü? Arşimet Yunanistan'da yaşayan ancak Romanın işgal etmesiyle birlikte matematik denklemleri yapmaya devam eden birisidir. Marcellus Yunanistan'ı alır ve o sırada Arşimet kendi yaratıcı hattında matematik denklemlerine devam etmektedir. Nerede? Denizin kıyısında, kumların üzerinde matematik denklemleri yapıyor ve asker gelip Marcellus seni çağırıyor der, Arşimet duymaz. İkinci defa çağırır üçüncü defa çağırır. Arşimet kafasını kaldırır. Denklemi bitirmeme müsaade et der.

Denklemini bitirmene müsaade edemem, ne demek bu der ve hiddetle kılıcını çeker, Arşimet'i öldürür. Burada ikinci bir filozofik durum var. O da nedir? O da iktidar ile yaratıcı hattında gitmek isteyen sanatçı arasında "mesafedir". İkisi arasında bir mesafe vardır. Bir tarafta iktidar eşittir şiddet, diğer tarafta yaratıcı hattında giden sanatçı ve bu aslında ortaçağ İran'ındaki bir hikâyeye de benziyor. Her ne kadar iktidar olmasa bile sanatçının ne anlama geldiği konusunda bize ipucu veren örneklerden birisi. İran ortaçağında bir deprem oluyor. Her yer yanmış yıkılmış ve bir önemli hattat aranıyor. Hattat evinde bulunmaya çalışılıyor. Kazı yapılıyor. Birinci kat, ikinci kat, üçüncü kat ve en alt katta hattat nihayet bulunuyor. Bakılıyor hattat hala hattatlık işine devam ediyor. Deprem umurunda değildir, geliyorlar ne yapıyorsun burada? Bakın "N" harfine bakın dünyanın en güzel "N" harfi diyor. Sanatçının kendi yaratıcı hattında gidişine dair ilginç örneklerden birisi bu. İşte mesafe problemi.

Üçüncü bir meseleye geliyoruz tekrar o da "istisna" yani "olay". İşte orda Alain Badiou bize sinemadan ilginç bir örnek veriyor. Kenji Mizoguch'in *Çarmuha Gerilen Aşıklar* filminin son sahnesi. Öykü son derece klişedir. Öykü her yerde bulabileceğimiz öykülerden birisidir. Ortaçağ Japonyasında geçiyor. Ortaçağ Japonyasında âşıkların evlilik dışı ilişki gerçekleştirmeleri durumunda verilecek ceza ölümdür. Bir kadın dükkân sahibi bir erkekle ekonomik sebeplerden dolayı evleniyor. Evlendiği kişi iyi biri ama kadın onu sevmiyor, âşık değil. Sonra öyküye bir genç giriyor zaten hep öyle olur. Üç olduğunda biliyorsunuz öykü değişir. Aynı George Simmel'in söylediği gibi. George Simmel "iki" sayısında pek bir sorun olmadığını söyler. Üçüncü kişi devreye girdiği andan itibaren problemler artar. Çünkü ya ittifak kuracaksınız ya da kendinizi güvence altına alacaksınız. Yani üç çok sihirli bir sayıdır. Üçten sonraki sayılar daha da sihirli hale gelmeye başlar. Her neyse gençler âşık olur ve kaçarlar. Kocasını da onların yakalanmaması için uğraşır aslında ama bir şekilde yakalanırlar ve sonra son sahneye geliriz. Son sahnede eşeğin üzerine bağlanırlar ve bunlar ölüme doğru götürülürler. Götürülürken kamera bunların yüzlerine odaklanır ve orada âşıkların yüzünde belli belirsiz gülümseme vardır. Belli belirsiz bir gülümsemeyi yüzdeki çok seslilikten anlarsınız. İlk film teorisyenlerinden birisi olan Bela Balazs *Görünen İnsan* kitabında yüzün çok sesli olduğunu, bir melodik varyasyon olduğunu söyler.

O yüzden de yüzdeki yakın çekimler çok önemlidir. Carl Dreyer O yüzden çok önemli. O yüzlere baktığımızda gerçekten de kadındaki ve erkekteki o gülümsemeyi fark edersiniz. İşte o gülümseme "istisnadır". O bir olaydır. Ne demek istisna? O toplumsal yapıya meydan okuyan bir gülümsemedir. İki aşığın ölüme doğru olan bu gülümsemesi. Onlar aslında ölümü istememektedirler yani bir melodram yok burada. Hani bazı filmlerde olur ya âşıklar ölmek ister aşkları yüzünden. Burada böyle bir durum yok ölmek istemiyorlar ama yine de götürülürken bunlar belli belirsiz gülümseme gerçekleştirirler. İşte bu gülümseme geleceğin toplumunun habercisidir. Yani burada bir sentez yapmak zorundayız. O toplumsal yapı içerisinde ölüme götürülürken insanlar bunlar hakkında konuşur. Bunlar ölüme götürülüyor, niye gülümsüyor, bunların yüzleri tuhaf.

İşte bunu Raymond Williams'tan da etkilenerak şöyle üçlü bir ayırma da inceleyebiliriz. Raymond Williams'ın meşhur ayrımı biliyorsunuz, bir sanat eserinde bir edebi eserde traditional value, dominant value ve emergent value bulunur. Yani geleneksel değer,

baskın değer ve filizlenen, yeşeren değer. Geleneksel değer nedir? Edebiyat eserlerinde tortulaşmış halde var olan şeydir. Yani geçmiş toplumun izleri. Dominant value, o andaki toplumsal yapı içerisinde de baskın olan değerler. Örneğin geçmiş toplumsal yapı içerisinde erkek egemen değerler varsa bunların klasik olanları var ama günümüzde de yine erkek egemen yapı devam etmektedir. Bir şekilde devam etmekte. İşte onların izlerini bulabiliriz. Ama gelecek toplum nedir? Gelecek toplum bu değerlerin alışı edildiği farklı bir değeri içerir. O da nedir? Onu da mesela *Yeni Ahit (The Brand New Testament)* filminde görebilirsiniz. Film izlediğinizde tanrı Belçika'da görünür. Bir erkektir, bir insandır. Fakat filmin sonlarına doğru karısı olan kişi, tanrıça dünyayı dizayn etmeye başladığında sanatı görürsünüz. Leibniz'in dediğinin tersine mümkün dünyaların en iyisi olmayan bir dünyayı yeniden inşa eder size. Aslında hali hazırda dünya mümkün dünyaların en iyisi değildir. Ne yapar tanrıça? Gökyüzünü çiçeklerle donatır. Yer çekimini iptal eder, insanlar binalara tırmanır. Tuhaf bir yapıyla karşılaşsınız, ama tanrıça düşünülmeveni düşünür. Önemli olan odur. Düşünülmeveni düşünmek ve Nietzsche'nin dediği gibi hayatı sanatkarca dizayn etmek, sanatkarvari bir şekilde dizayn etmek. Yeni bir varoluş tarzı icat etmek. Bu son derece önemli ayrıntılardan birisi. İşte Ortaçağ Japonyasında o gülümsemenin kendisi filozofik bir durumdur ve sentez yaptığımızda gelecek toplumun çekirdeğini veriyor ve böylece mesafe olarak yarık, istisna olarak yarık ve hiçbir şekilde uzlaşması mümkün olmayan iki şey arasında seçim olarak yarık arasında tuhaf bir gerilim görüyorsunuz. İşte filozofi burada işe yarıyor. Filozofi bunu açıklamaya çalışıyor. Alain Badiou'nun belirttiği meselelerden birisi.

Bu çerçeveden analiz ettiğimizde burada artık yavaş yavaş toparlamaya başlıyoruz meseleyi o da şu: Aslında sinema iki şeyi yapıyor. Burada sinema teorisyeni Kracauer'ün teorisinden de söz etmek gerekir. Biliyorsunuz sinema hem kaydeder hem de ifşa eder. Kaydetmek ne demek, hareketi kaydeder. Hareket nedir, danstır, müziktir, takip sahneleridir ama aynı zamanda bir başka şey daha var o da şu oluşmakta olan hareket. Oluşmakta olan hareket ne demek? Mesela ilk Sovyet yönetmenlerinin 30larda yaptıkları filmlerinde de vardır, hareket devam ederken bir sahne donuverir. Orada sahne donmuş gibi görünmesine rağmen aslında sahne donmuyor. Bizim içimizde bir hareket devam ediyor. Biz hareketi devam ettiriyoruz. İşte o oluşmakta olan harekettir.

Şimdi bizim için asıl önemli unsurlardan birisi ifşa etmeye geliyoruz. İfşa etme ne demek? Sinema çıplak gözle görülmeyen şeyleri ifşa ediyor. Çıplak gözle görülmeyen şeyler ne demek? Büyük ve küçük yüzler, yüzlerin detayları, işte biraz önce söylediğim gülümseme, bunların detayları. Biz bunları çıplak gözle göremiyoruz ama sinema Deleuze'ün affection image dediği, duygulanımsal imaj dediği şeyle bize gösteriyor ve biz bunu görüyoruz. Bütün detaylarını görüyoruz. Ama aynı zamanda sinema büyük kitleleri de gösteriyor bize. Yani geniş açılı bir lens kullandığımızda çok sayıda insanı, çıplak gözle göremeyeceğimiz insanı da bize gösteriyor. Ama sinema aynı zamanda bir başka ifşa işlemi de gerçekleştiriyor. O da "bilinci afallatan fenomenler" diyebileceğimiz şeydir. Bilinci afallatan fenomen ne demek? Kasırga, yangın, şiddet, ölüm, savaş, dehşet bütün bunların hepsini biz gündelik yaşamda deneyimlemesek bile sinemada görebilmekteyiz ve gördüğümüz andan itibaren bunlar üzerinde düşünmeye başlıyoruz, bunların anlamları üzerine ve bu doğal mı değil mi diye

sorular soruyoruz, düşünüyoruz. Bunun üzerine kafa yormaya başlıyoruz ve belki de şunu soruyoruz: “Bir başka dünya nasıl olabilir?” Bunu da sorabiliyoruz.

Bunu popüler filmlerde, hatta tv dizilerinde bile görebiliyoruz. Mesela *Uzay Yolu*’nda meşhur sahnelerden birisi şuydu: Alien, öteki, yabancı şunu söylüyor kaptan Spock’a: şimdi savaşmak zamanı. Kaptan Spock ise, hayır savaşmak zorunda değiliz, diyor. Alien ise ama siz tür olarak zaten şiddete meyillisiniz, tarih boyunca hep savaştınız diye yanıt veriyor. Spock diyor ki, evet tarih boyunca savaştık ama şimdi savaşmak zorunda değiliz, bundan sonra da savaşmak zorunda değiliz. Başka şekilde sorunları çözebiliriz. Dolayısıyla bilinci afallatan fenomenler derken bütün bunların hepsi üzerinde düşünebiliyorsunuz. Bergman’ın filmlerinde de görebiliyorsunuz bunu, mesela *Utancı*. İzlediğinizde erkek olan ana karakter ilk eylemi gerçekleştirdikten sonra, ilk şiddeti gerçekleştirdikten sonra artık ona yatkın hale gelmeye başlıyor ve ondan sonrakiler artık sayısal bir istatistiğe dönüşüyor. Ama ilk olan çok zor. İşte bunun üzerine düşünüyoruz.

Bilinci afallatan fenomenlerin dışında sinemanın ifşa ettiği bir başka şey daha var. O da şu: gerçekliğin farklı görünüşleri. Ne demek bu? Biz bir köpeğin gözünden, bir cansızın gözünden, bir başkasının gözünden bir hayat nasıl görülebilir sorunun cevabını da sinemada buluyoruz. Mesela popüler filmlerde bile vardır bunun örnekleri, *Aşkın Algoritması* (2010) filminde bir kadın küçük yaşlardan itibaren matematik tutkunu hale gelmiştir ve her şeyi matematikle, sayılarla görmeye başlar. Normalde sayılarla görmek ne demektir? Biz sayılarla görebilir miyiz? Hayır, ama biz onun sayılarla görebildiğini, onun bakışından sinemada görmekteyiz. Çünkü onun bakışı sayıları gösteriyor bize. İşte bu da sinema sayesinde bize sunulan imkânlardan birisi. Sinema aynı zamanda ifşa ediyor.

O zaman sinema bize şunu da sunuyor: Varlıkları gösterebiliyor. Görmediğimiz şeyleri görmeye başlıyoruz. Bu önemli. Şu açıdan önemli, mesela Béla Balázs’ın *Görünen İnsan* kitabını okuduğumuzda şunu görüyoruz: Bela Balazs diyor ki, matbaa dediğimiz şeyle birlikte biz hayatı soyutlaştırmaya başladık. Çünkü hayatın kendisi yazılarla görünmeye başladı. Her şey genelleştirilmeye başlandı. Her şey soyutlaştırıldı ve varlıkla aramıza mesafe girdi. Ne girdi? Sayılar girdi. Ne girdi? Yazılar girdi. Böylece artık biz gerçek dünyada bir imaj nasıl olur sorusunu bile yanıtlayamaz hale geldik. İşte size yeni sanat sinema. Sinema bize yazının dışında, soyutlaştırılmış varlıkların dışında, küçük küçük parçalar gösterdi, varlıklar göstermeye başladı, mimikleri görmeye başladık. Gerçekten insanla karşılaşmaya başladık, diyor. Şimdi Bergson ne diyor, Bergson da diyor ki evet biz soyutlaştırdık. Neyle soyutlaştırdık, yine bilim ve teknoloji sayesinde. Bu arada bunlar bilim ve teknolojiye karşı değiller, bunu unutmamamız gerekiyor. Sadece, diyor Bergson, zekânın algılamasıyla, bilimin algılamasıyla, soyutlaştırmasıyla gerçek varlıkların kendilerindeki haller farklıdır.

O yüzden bizim başka bir bakış açısı geliştirmemiz lazım: “sezgi”. Sinemaya olumsuz bakan, illüzyon olarak bakan Bergson’dan sonra bu mesele analiz edildiğinde şunu görüyorsunuz: o varlıkların kendilerindeki hali sinema bize sunabiliyor, verebiliyor. Gizemleştirilme mekanizması biraz kırılabilir. Kör edici mekanizmaların biraz farkına varabiliyoruz. Bizler içgüdülerin esiri olabiliyoruz. Bizler aynı zamanda iktidar hırslarının da

esiri haline gelebiliyoruz. Aynı zamanda teknoloji dediğimiz şey de perdeliyor ilişkileri. Bilim, teknoloji bütün bunların hepsi soyutlaştırıyor.

Alışkanlıklar, adetler, gelenekler, görenekler, ideoloji bütün bunların hepsi varlıkla aramıza giren unsurlar haline gelmeye başlıyor. Varlığın kendisini görememeye başlıyoruz. İşte sinemanın bize sağlayabileceği en önemli katkılardan birisi. Ve sinema aynı zamanda, burada biraz harmanlama yapacağım, bize umut dersini gösteriyor. Ne demek bu? Şunu gösteriyor, en berbat koşullarda bile mucize olabilir. En berbat koşullarda bile bir umut vardır. Roberto Rossellini'nin *İtalya'ya Yolculuk* filmini belki izlemiştinizdir. Bu filmde evli iki insan İtalya'ya gelirler. İtalya'da evliliklerini biraz da tazelemeye çalışırlar çünkü ayrılma aşamasına gelmişlerdir. Artık evlilikleri gerilmiştir. Burada erkek olan kişi başka kadınlara meyleder. Kadın olan kişi yalnızlığı tercih eder. Sonunda ayrılma kararını verirler. Yani ayrılmak üzeredirler. Filmin sonlarına geliriz, kargaşanın içinde, kaosun içinde bir kalabalık vardır ve hiç ummadığımız bir anda ikisi birbirlerinin anlamının farkına varırlar. Yani ayrılmak üzere oldukları anda soru sorarlar. Ayrılmanın anlamı, evli olmanın anlamı üzerine soru sorarlar ve çok kısa bir süre içerisinde bunlar tekrar birbirlerini sevdiklerini anlarlar. Bu bize şunu anlatıyor. Rossellini'nin verdiği mesaj da budur aslında: Aşk dediğimiz şey aslında bir olaydır ve başımıza gelen bir şeydir. Dolayısıyla iradeyle bir ilgisi yoktur. Siz iradenizi koysanız bile aşkı yaratamazsınız. Başınıza gelen bir şeydir aşk, bir olaydır, bir istisnadır. Rossellini bunu söylüyor. Her an bir mucize gerçekleşebilir.

Ama mesela *Geceyarısı'nda Önce* filminin son sahnesinde farklı bir aşk vardır.

Filmin son sekansında adam şiiri okuduktan sonra kadın bundan hoşlanmaz. Bunlar evli bir çifttir. Biliyorsunuz üçlemenin üçüncü ayağı bu *Before Midnight* ve orada bir ya da bir buçuk dakika bunlar konuşmazlar. Kadın bunun saçma olduğunu söyler. Kocasını olan kişi de, sonuçta hatalarıyla sevaplarıyla biz buyuz, yaşam budur der ve artık biz mucize bekleriz. Bu mucize de filmde gerçekleşir. Kadın klasik Hollywood filmlerindeki gibi konuşmaz. Sadece şu zaman makinesi nasıldı bir daha anlatsana der. Yani burada yönetmenin derdi artık başka bir aşk anlayışıdır. Aşk dediğimiz şey biraz hikâyeler üretmek ve hikâyelerin içerisine girmek, iradeyle olağan gidişata müdahale etmektir. Buradaki aşk anlayışı başkadır, irade devreye giriyor. Nietzsche'nin güç istenci biraz burada devreye giriyor.

Farklı farklı aşk anlayışları olabilir. Önemli olan meselelerden birisi, filozofların ve teorisyenlerin en önemli dertlerinden birisi de budur, içinde bulunduğumuz metalaşmış ve her şeyin görünmez hale geldiği dünyada acaba bizim sıradan dediğimiz, bayağı dediğimiz o insan ilişkileri ne anlama gelir?

Belki de içinde bulunduğumuz dünyada aşk, dostluk, sevgi dediğimiz şeyler metalaşmış ilişkilere karşı verilebilecek en büyük yanıtlardan birisidir. Çünkü bunlar metalaşmamıştır. En azından metalaşmaması gerekir. En azından bunların üzerinin örtülmemesi gerekir. Burada farklı farklı konseptlerin içerisine girmekteyiz. Umut meselesine girmiştim, umutla bitireyim yine. Umut, en berbat koşullarda bile umudun halen devam ettiği meselesi önemli.

Herkes *Modern Zamanlar* filmini bilir. Şimdi burada önemli olan unsur o kadar kötü koşullar vardır ki hiçbir şekilde Charlie Chaplin amacına ulaşamaz. Gerçek potansiyeli aslında dans etmek ve şarkı söylemektir fakat fabrika işçisidir. Fakat burada her şeye rağmen Heidegger'in dediği gibi çabalamaya devam eder. Yani madem dünyaya fırlatılmış varlıklarız ve hayat devam ediyor, o halde çabalamak gerekir. Filmin son sahnesinde de yine gün doğumu, yol, umuda doğru yolculuk devam eder. *SineFilozofi* benim çıkan son kitabım, burada da bu meseleyi inceliyoruz. Ve son olarak şu sahneye bakalım. Sahne ayrıca umut ile ilgilidir. Umuda giden yol. *Germinal*'i bilirsiniz. Son sekansına bakalım.

Burada gezgin bir işçi ve başarıya ulaşmamış bir mücadele, fakat gördüğünüz üzere mesele şudur ki bu bir deneyimdir ve deneyim bir şekilde gelecek topluma ilişkin bazı tohumlar atmıştır. Bu tohumlar bir şekilde gelecek toplumun nasıl olacağıyla ilgili bize bilgiler vermektedir. En azından sezgiler sağlamaktadır. Sinemanın felsefeye verebileceği en büyük derslerden birisi, bana göre umuttur. Felsefe en kötü koşullarda, en umutsuz koşullarda bile umudun olabileceğini bana göre sinemadan öğrenmektedir.

Teşekkür ederim.

SORU: Art House denilen belki daha doğru bir isim bulunabilir ama kitlesel olmayan (filmlerin dışında), bir olumsuzlama olarak söyleyeyim, daha düşük kalite olarak gördüğümüz tabiri caizse küçümsediğimiz daha kitlesel filmlerin felsefeye anlatabileceği bir şey var mı? Genelde hep daha sanatsal ve düşünsel arka planı olan örnekler üzerinden gittik. Mesela *Recep İvedik*'in felsefe anlatabileceği bir şey var mıdır?

CEVAP: Bir sahnesini burada gösterdiğim *Modern Times* eskimolar tarafından bile izlenmiş bir film. Yani o kadar fazla insan tarafından izlendi ki artık jenerik bir karakter oldu Şarlo. Charlie Chaplin kökensel, evrensel bir karakteri temsil etmekteydi. Dolayısıyla benim düşünceme göre filmleri birkaç kategoriye ayırmak mümkün. Düşün-yoğun filmler, ben ona sanat filmleri demiyorum. Sanat filmleri demememin nedeni de şu: Sanat dediğinizde o zaman sanat olmayan filmler diye bir şey söylemeniz gerekiyor. Ama film yaptığınızda sanatın içine zaten giriyorsunuz. Çünkü kompozisyon yapıyorsunuz. Yani ışık var pek çok öğe var. Düşün-yoğun ne demek? Düşüncelerin daha yoğun olduğu, işlendiği filmler. İkinci film kategorisi bana göre hibrit yani melez dediğimiz filmler. Melez dediğimiz film, düşün-yoğun filmlerle kitle filmlerin arasında bir kategori. Örneğin mesela *Germinal* filmini böyle bir film olarak değerlendirebilirsiniz. İzlediğiniz film, değişik ölçütlerle filmin hangi kategori içerisinde yer aldığını. Üçüncü kategori kitle filmleri. Bunların her biri içerisinde insanlıkla ilgili, gündelik yaşamla ilgili, varlıkların görünmesiyle ilgili pek çok var. Ben düşünce derken aslında dikkat ederseniz ona vurgu yapmışım.

Görünmeyen şeyler, elimizin altından kayan şeyler nasıl görünür hale gelebilir? İhtiraslarımızla nasıl yüzleşebiliriz? Bizi çerçeveleyen teknoloji ile nasıl yüzleşebiliriz? Mesela kitle filmleri seyre diyorsunuz, geçen izlediğim filmlerden birisi *Tron: Legacy*. Bazı insanlar bilgisayar dünyasının içerisine giriyorlar ve siz orada sorular soruyorsunuz. Gerçeklik nedir? Gerçek insan ilişkileri nedir? Bilim ve teknolojinin gelebileceği boyutlar nedir ve bizi ne derece etkisi altına alabilir, hapsedebilir? Yani orada da sorular soruyorsunuz. *Dr. Strange*'i

izliyorsunuz, farklı bazı boyutlar var. Karanlık diyorsunuz, karanlık bir taraf var bir de aydınlık taraf var. Otomatik olarak birçok filmi izlediğimizde, bazı filmleri izlediğimizde en azından, Hollywood filmleri klasik karanlık taraf hep kötüdür, aydınlık taraf hep iyidir mesajını verir. *Dr. Strange*'i izlediğinizde ne görüyorsunuz?

Karanlık tarafın da kendine göre bir varoluşu var. Yani onu kendi varoluşuna bırakmanız gerekiyor. Hayat farklılıklardan ibarettir. Bir şeyi kendi varoluşuna bıraktığınızda farklı bir yolculuk da yapabilirsiniz. Vertov şunu söylemişti bize: Gözler bize verilidir, kamera verili değildir. Kamera sonsuza kadar geliştirilebilir ama gözler verilidir. Burada karşı çıkmanız gerekiyor. O da şu: Gözler de verili değildir. Aslında gözlerimiz optik görmeden haptik görmeye yani çok duyulu görmeye geçirilebilir. Çok duyulu, yani bedenin kendisi görebilir. Belki de bu tür seminerler ve bu tür konuşmaların en önemli yanlarından birisi gözlerimizi geliştirmeye olan katkısı. Biz ne kadar çok gözlerimizi geliştirebilirsek, biraz daha farklı noktalardan görmeyi öğrenebilirsek belki de biraz daha klişe imajların az olduğu imajların üretimine katkı yaparız. Klişe imajlar hiçbir zaman tamamen kaybolmaz, hatta filmlerde olmak zorundadır. Çünkü bir tarafta klişe imaj olacak öbür tarafta klişe olmayan imaj olacak, yaratıcı imaj. İki sinemada çarpışacak. Sinemada siz klişe imajı da göstereceksiniz. Ne demek o? Örneğin, patlayan silahlar, çıplak bedenler. Bedeni siz estetize edersiniz. Ne yaparsınız sinemada? Biliyorsunuz bunları, saflaştırırsınız. Onu pornografik bir görüntüden ziyade aşkla estetize edersiniz ya da başka enstrümanları devreye sokarsınız, saflaştırmaya çalışırsınız. Ama onu görebilmeniz için klişe imajı da görmeniz gerekiyor. Mesela klişe imajlardan birisi, arabaların kullanılması. Dikkat edin Hollywood filmlerinde hep takip eden arabalar, sürekli hızlı giden arabalar, araba araba araba... Her türlü dizide, filmde arabalarla karşılaşırız ve arabaların kullanılması da birbirine benzerdir. Ama Abbas Kiyarüstemi ne yapıyor? Arabayı farklı gösteriyor bize. *Kirazın Tadı* filmi izlediğinizde arabanın içerisi, arabanın kendisi nutuk verilecek bir yer haline geliyor. Yani arabayı süren bir şoför var, yanında insanlar var ve onlarla artık diyalog yürütülüyor. Araba artık başka bir yerde kullanılıyor. Yaratıcı imge bu. Toparlamam gerekirse her tür film izlenmeli ama biz gözlerimizi biraz daha geliştirebilirsek, biraz daha seçici olabilirsek, bana göre düşün yoğun filmlerinin de biraz daha üretilmesi, bağımsız sinemanın ayakta kalması ve yeni imajların üretilmesi, yaygınlaşması mümkün hale gelecek. Bu açıdan kendimizi geliştirmemiz önemli diye düşünüyorum.

SORU: En son bir cümle kurmuştunuz kapatırken umut ve sinemayla ilgili, bunun sebebi felsefenin içinde bulunduğumuz zamanla ilgili bir umutsuzluk durumuna mı geçtiği yoksa gölgelerden dolayı mı, alternatif bir biçim olarak mı söylediniz?

CEVAP: Onunla ilgili değil. Mesele şu: felsefe daha çok yukardan başlar. Yani gündelik yaşama bakar, kanaatlere bakar, imajlara bakar ama meseleleri kavramlarla işler. Dolayısıyla her şeyde bir mantık, her şeyde bir rasyonalite bulmaya gayret eder. Meseleleri bu şekilde izah etmeye başladığında da siz gündelik yaşam içindeki mucizeyi pek göremezsiniz, inanmazsınız. Gündelik yaşam içerisinde neler olabileceğine dair işaretler üzerine çok fazla düşünmezsiniz. Ama sinema sanat olduğu için ve sanatın kendisi bir miktar irrasyonel bir duruma gönderme yaptığı için neyi gösterir? İşte biraz önceki sahnelerde gösterdiğim

durumları gösterir bize. Biz orada yeniden yaşama inanmaya bağlanabiliriz. Felsefe de bu çerçevede kendine ait yeni bir hatta gidebilir. Bu arada bunu söylerken, şunu da vurgulamam gerekiyor. Felsefe konusunda anlayışlar çok fazla fakat mesela Deleuze şöyle der: Felsefe zekâ değildir, felsefe zekâyla içgüdü arasındadır. Hayatın kendisini içgüdüye bırakırsanız, körlemecesine gider. Zekâ ise tamamen her şeyi hesaplar. Dolayısıyla bunun arasında sizin dans etmeniz gerekiyor. Deleuze, felsefeyi bu ikisinin arasına yerleştiriyor. Bu anlamda felsefe belki biraz daha yaratıcı bir felsefe olacaktır. Zaten yaratıcılar toplumundan söz ediyor biliyorsunuz. Yaratıcılar toplumu, zekâyla içgüdü arasındaki aralığın genişlediği yerde var olan, aralığın genişlediği ölçüde yaratıcılar toplumunun genişlediği bir felsefe.

Felsefe soyutlaştırdığı için varlıklar biraz daha görünmez hale geliyor. Ama bizim maddi dünyadaki nesnelere empati kurabilmemiz, küçük şeyleri görebilmemiz için mutlaka ona yaklaşmamız gerekiyor. Onun için de sinema en önemli sanatlardan birisi. Örneğin biz gördüğümüzü zannediyoruz, bu noktada *Hello My Name is Doris* çok ilginç film. Normalde biz hem edebiyat eserlerinde hem sinema filmlerinde yaşlı adamın bir kadına âşık olmasını, onunla ilişki kurmasını çok fazla yadırgamayız. Niye tersinden hiç düşünmedik? Yani yaşlı bir kadın genç bir erkeğe âşık olamaz mı? İşte bu böyle başlıyor. Doris diye bir karakter var, yaşlı, annesi ölmüş, annesinin ölümünden sonra Doris sokakta bir genç görüyor, genç de tam iş yerinin önünde. İlk önce algılıyor. Önce algılarız biz, algılama aslında kendi çıkar ve menfaetimize göre olur. Bu, Bergson'un vurguladığı husus. Sonra ikinci şeye geliyorsunuz. İçeri giriyorsunuz asansöre biniyorsunuz, istisnalardan ikincisi. Asansörlerde birbirlerinizin gözüne bakar mısınız? Orada genç, yaşlı kadının gözünün içine bakıyor ve onunla konuşuyor. Bir, tanımadığı bir insan. İki, sadece bakmakla kalmıyor konuşuyor. Üçüncü deneyime gelirsek, aslında aynı yerde çalışmaya başlamışlar. Yani kadın çalışıyor, iş yerine yeni bir kişi alınmış o da genç. Yeni kişi tanıtılıyor, Doris ona bakıyor ve sonra film birden başka yere geçiyor, Doris'in fantezisine geçiyor. Fantezi mi değil mi bilemiyorsunuz filmde. Genç adam, işte, ben asansörde birisiyle tanıştım, çok önemli bir insandı türünden Doris'in yanına geliyor. Bunun bir fantezi olduğu ortaya çıkıyor. Yaşlı kadın bundan sonra onunla temas edebilmek için, onun gözünü bakış açısını değiştirebilmek için mücadele ediyor.

Neler yapıyor? Onun sevdiği şeyleri Facebook'tan öğrenmeye çalışıyor. Pek çok mekanizmayı devreye sokuyor. Cesareti, iradeyi devreye sokuyor. Diyor ki, imkânsız değil. Filmin sonuna geliyorsunuz, çok ilginç.

Kadın, genç adamın perspektifini değiştiremez ve işten ayrılmaya karar verir. Gördüğünüz gibi film fantezi ile gerçeği harmanlar. Bunu yaptığımızda tüm sahneleri gerçek gibi algılıyorsunuz çünkü filmde hiçbir sinematografik değişiklik yok, renkte değişiklik yok siz onu gerçek gibi düşünmeye başlıyorsunuz. Tam da Deleuze'un bahsettiği kristal imaj ve bu önemli bir şey. Her zaman bir olasılık vardır, bir imkân vardır, imkân dâhilindedir her şey. Filmin son sahnesine baktığımızda da bunu görebiliyorsunuz. Bir mucize aynen Ortaçağ Japonyasında bahsettiğim gülümseme gibi. Bu gülümseme geleceğin toplumunun çekirdeğidir unutmayalım ve burada düşünülme-yeni düşünüyor sinema, düşünülme-yeni gösteriyor. Bu önemli bence.

SORU: Şimdi sizin de ifade ettiğiniz gibi gözle görülemeyenleri ifşa etmesi ve bilinci afallatan fenomenleri ifşa etmesi yönüyle sinemayı çok seviyorum. Felsefe öğretmeniyim ben lisede. Kitlesele filmler var, düşün yoğun filmler var bir de melez filmler var dediniz. Şimdi burada tabii ki dinleyici kitleniz belirli bir yaşın üzerinde ve belirli bir estetik algısı olan insanlar ve düşün yoğun filmlerini algılayabilen ya da ondan zevk alan insanlar. Yalnız bir öğretmen olarak öğrencilerimin yaş düzeyinden itibaren aslında düşün yoğun filmlerinden zevk alabilen bir insan kitlesine ulaşmak gibi bir ütopyam var ve mümkün olduğunca da derslerimde filmlerden alıntılar yapıyorum ya da filmlerden kareler ya da film seyrettiriyorum. Yalnız varlık felsefesinde *The Truman Show* ya da demokrasi ve insan hakları dersinde Kiewlovski'nin *Öldürme Üzerine Kısa Bir Film*'i gibi filmler ciddi anlamda düşün-yoğun filmler olduğu için o nesil algılamakta zorlanıyor. Buna ek arkadaşımızın az önce dediği gibi daha böyle popüler olan, kitsch olan filmleri tercih eder durumdalar. Bu gençliği yani bu yaş grubunu 16-17 yaş grubunu düşün-yoğun filmlerle nasıl kaynaştırabiliriz? Gerçi az önce dediniz ama sanat aristokrasi gerektiriyor, belirli bir olgunluk gerektiriyor ama sonuçta biz o olgunluğa gelen kadar da toplum çok zaman kat etmiş oluyor. Gençliği nasıl buluşturabiliriz, ne önerebilirsiniz? Teşekkür ediyorum.

CEVAP: Doğrusunu isterseniz bu tür toplantıları bu amaçlarla yapıyoruz, topluyoruz. Estetik zevkin kendisi, estetik lezzetin kendisi aslında konuşma, tartışma ve deneyimle olacak bir şey. Yani örneğin, felsefe öğrencileriniz eminim bu toplantıda olsaydı meselenin daha farklı yüzlerini görebilirdi. Yani bunlar; izleme, tartışma ve biraz da okuma ile ilgili bir mesele. Bu arada bu tabii bu hep tartışılan bir meseledir, yani filmler bir araç mıdır meselesi. Mesela Hegel yaşasaydı derdi ki: "Hayır araç değildir, dolayısıyla hiçbir şekilde kullanamayız". Yani Hegel yaşasaydı felsefe derslerinde filmlerin kullanılmasına karşı çıkardı. Felsefe felsefedir, sanat sanattır, bunların kendine ait şeyleri vardır derdi. Ama Hegel bu bağlamda yanılıyor biraz bana göre. Bunu çok böyle katı bir şekilde okumamak gerekiyor bence. Elbette kullanılabilir ama burada mesele şu felsefe öğretmenlerinin de biraz sinematografi konusunda okumaları gerekiyor. Yani bir renk ne demek, bir ışık ne demek, bunun anlamı nedir, anlam nasıl yaratılır... Bu sadece sinemanın öyküsü ile ilgili bir mesele değil, o zaman öyküyü de biz merak ediyorsak, edebiyat eserini okuruz. Sinema öykü değil ki sadece, anlatı değil ki... Sinemada imajlar var, ses var. Yani ses çok önemli bir mesele. Müzik son derece önemli. Niye önemli, çünkü sinemanın kendisi müziği böyle karmaşık bir form içinde algılamaz, sinemanın kendisi oradaki estetik müzikten, resimden bazı unsurları alır. Güzellik denen mefhumu alır ve bunu filmde işler, saf hale getirmeye çalışır. Bütün bunlar üzerine kafa yorduğumuzda muhtemelen öğrenci kamera açısının ne demek olduğunu anlayabilir, anlam bu şekilde de yaratılabiliyormuş diyebilir ve bunları gördükçe biraz etkilenmeye başlayabilir. Emin olun sadece sizde değil üniversite öğrencilerinde bile var belirttiğiniz sorun. Mesela birinci sınıf öğrencilerine ben soruyorum; hangi filmleri izlediniz? Şu filmleri izlediniz mi? Yok. Bu filmi izlediniz mi? Yok. Niye geldiniz buraya? Üniversite sınavıydı, bir yere gelmek zorundaydık. Yani yetenek sınavı da değil. İletişim Fakültesi, radyo televizyon sinema... Ve geliyorlar ondan sonra biz sıfırdan alıp bunları işlemeye başlıyoruz. *Yurttaş Kane*'i izlediniz mi? Yok. Bunu izlediniz mi? Yok. O zaman biz de yokluklar içerisinde, hiçlikler içerisinde bir şey yaratmaya gayret ediyoruz. Dolayısıyla meselenin çok katmanlı

olduğuna inanmaktayım. O yüzden ki ben *SineFilozofi* diye bir dergi çıkartmaya başladım. Uluslararası ve hakemli. www.sinefilozofi.org'dan indirebilirsiniz. Aynı zamanda YouTube'da SineFilozofi kanalımız var. Orada pek çok etkinliğimizi videoya kaydettik. Orada da izleyebilirsiniz. Artık sosyal medyayı da kullanarak gençlere farklı bir açılım sağlamaya çalışıyoruz. Mesela geçen haftalarda tartıştığımız film *Interstaller*'di, *Yıldızlararası*. Yani *Yıldızlararası* da son derece önemli filmlerden birisi. Çünkü gençler bunu izliyor. O zaman onlara bir açılım sunmamız gerekiyor. Ve gayet de iyi oldu bence. Şimdi onlar da bizim yaptığımız tartışmayı sosyal medyada görebilir. Yani bizim *Demir Adam*, *Iron Man* üzerine de bir şeyler söylememiz gerekiyor. Belki de şöyle bir şey yapmamız gerekiyor. Bakın bu da bir yöntem. *Iron Man*'de bir sahne ile başka bir filmdeki benzer temalı sahneyi karşılaştırmak. Örneğin *Iron Man*'de şöyle bir sahne var: çocuk, robot ile karşılaşır ve ona direnir. Ve sonra Iron Man gelip çocuğu kurtarıyor. Yani bunun anlattığı filozofik durum ne? Çocuklar yaratıcıdır, çocuklar daha cesurdur. Ama siz o sahneyi alırsınız örneğin Akira Kurosawa'nın *Düşler* filminde çocuğun cesareti ile karşılaştırırsınız. Bakın arada şöyle farklılıklar var. Akira Kurosawa yani benim *SineFilozofi* kitabımda çözümlendiğim bu filmde çocuk ormanın içerisine cesurca dalıyor. Bizler de farklı imajlar görüyoruz. *Demir Adam*'daki çocuk imajıyla *Düşler*'deki imajları yan yana koyduğumuzda, ikisi arasındaki farklılığı vurguladığımızda, farklılığın ne demek olduğunu öğrenciler görmeye başlar. Öğrenciler böylece farklı bir aşamaya kanaatimce tırmanabilirler.

SORU: Ben sinema ve felsefe açısından derin derin düşündükten sonra şu kanıya vardım. İnsan hayal kurdukça felsefe ve sinema yok olmayacaktır. Hatta ilk hayali kuran insan, ilk insan, hem ilk sinemacı, yönetmen hem de ilk filozoftur. Çünkü hayatı normalleştirmek aslında felsefenin ve sinemanın önünü tıkamaktır diye düşünüyorum. Çünkü Foucault da diyor ya: normal insan bir kurgudur. Dolayısıyla hayatı normalleştirmek felsefenin ve sinemanın önünü tıkamaktır bence. Yani dediğim gibi ilk hayal kuran insan bence ilk felsefeci aynı zamanda ilk sinemacıdır ve dolayısıyla her insan hem sinemacıdır hem de felsefecidir.

CEVAP: Evet. Söylediklerinize kısmen katılmaktayım. Şimdi şöyle, kaos denilen bir olguyla karşı karşıyayız. Yani kaos, evrenin sonsuz ritmi, formlar dağılıyor ve Deluze'ün dediği gibi kaosa set çekiyoruz. Yani nedir o? Bilim kendi araçlarıyla set çekiyor. Fonksiyonel bir düzlem ve onu biraz sabitlemeye çalışıyor. Bilimin özelliği budur zaten. Bilim bu şekilde çalışır ve olmak zorundadır. Felsefe ise içkinlik düzleminde kaosa kavramlarla set çekiyor.

Felsefinin yaptığı aslında kaosu tamamen önlemek değil. Ben şuna benzetiyorum hikâyeyi. Bir dalga düşününüz... Dalgalar, denizde dalgalar ve bir sörfçü düşününüz. Sörfçü dalgalar üzerinde dalgaları durdurabilir mi? Yoksa dalgalarla birlikte mi sörf yapabilir? Dikkat ederseniz sörfçü o şiddet içerisinde dalgalara adapte olmaya çalışıyor. Onunla bir şekilde sonsuzluk içerisinde hareket etmeye çalışıyor. Peki, sanat ne yapıyor? Bana göre sanat sonsuzluğun kendisini sonluda gösteriyor. Sonsuzluğun kendisini sonluda göstermek ne demek? Örneğin Mısır piramidi yapılıyor, örneğin mimari bir eser dikiliyor. İşte bunlar size sonluda sonsuzu gösteriyor. Bir sinema filmi sonsuzu gösteriyor size, yine sonsuzu durdurmuyor. Bütün bunların kendisini düşündüğümüzde değişik düzlemlerin olduğunu

görmekteyiz, ama ben bu mağara alegorisinin insanlık durumu olduğunu düşünmekteyim. Yani mağara alegorisi yanlış anlaşılıyor biraz da. Aslında hepimiz mağaralarda yaşıyoruz. Ne demek? İşte biraz önce söyledim. Varlıkları görmüyoruz. Görmemizi engelleyen şeyler neler? İşte mağara: önyargılarımız, alışkanlıklar, soyutlamalar, genelleştirmeler, semboller... Bütün bunların hepsi aslında mağaralar. Biz mağaraların içerisinde yaşıyoruz zaten. Bu mağaraların dışarısına çıkış ancak ve ancak mağaraların içerisine girmek ile mümkün, yani sinemanın içerisine girmek gerek. Yani bu da paradoks bir şey oldu. Mağaradan biraz çıkmak mağaranın içerisinde olduğumuzu fark etmek ve bizatihi mağaranın içerisine girmek ile mümkün oluyor. Karanlık odalara, karanlık sinema salonlarına, çünkü oraları da bir tür mağara.

SORU: Öncelikle teşekkürler konuşmanız için. Benim şöyle bir sorum olacaktı. Edebiyatla sinemanın farkı sizin için nedir? Umudun yeri mesela, edebiyatta çok kritik bir yer değil mi? Yani; edebiyat derken mesela ister günümüzdeki bir roman olsun, ister tarih öncesi çağlardan bir mit olsun ya da dramatik bir oyun olsun... Onların da hep ana fikri, vermek istediği mesaj umut değil midir? Sinema da onların bir devamı olarak değerlendirilemez mi? Tek farkı sinemanın daha çok kitleye ulaşması mı? Mesela sizin için vermek istediği mesajlar açısından bir fark var mı? Teşekkürler.

CEVAP: 19. yüzyılda Victor Hugo'nun romanları kapışılmaktaydı, halen de günümüzde de kapışılmakta. Ama hiçbir zaman sinemanın seyircisine, sinemanın izleyicisine ulaştığı kadar sayıda değil. Bu edebiyatı olumsuzlamak anlamında söylenen bir söz değil. Öncelikle onu söylemek zorundayım. Sadece edebiyat hiçbir zaman niceliksel olarak sinemanı boyutuna ulaşamıyor. Birinci boyut bu. İkinci boyutu şu: Romantik yazarlardan birisi olan Lessing'in *Lacoon* diye bir kitabı vardır. *Lacoon* kitabında çok önemli bir meseleyi tartışır Lessing. Bu da sizin sorduğunuz soruyla ilgili. Orada tartışılan mesele şu: Antik Yunan'da bir mit vardır. Bir baba iki çocuğuyla birlikte tanrıların emirlerine uymaz ve o yüzden bir cezaya çarptırılır. Cezaları yılanlar tarafından sarılarak öldürülmeleridir. Baba ve yanlarında iki oğlu yılanlar tarafından çevreleniyor ve öldürülüyorlar. Mitolojide bu çok canlı bir şekilde anlatılır. Olağanüstü canlıdır. Yazılı mitoloji, sözlü mitoloji. Fakat şimdi bunun heykeline geldiğimizde heykelde şöyle bir ayrıntı var. Heykel form olarak başkadır. Orada kaslı vücutlar görürüz. Normalde mitolojide kaslı bir vücut yoktur. İkinci olarak bunlar yılanlar tarafından sarıldığında babanın ağzını açıp bağırması gereklidir, fakat heykelde ağzı yeterince açılmıyor yani belli bir noktaya kadar açılma var. Peki, bu niye yapılıyor? Yani Lessing'in tartışması bu. Niye bu yapılıyor, niye böyle olmak zorunda? Çünkü sanat formu onu gerektiriyor diyor. Yani heykel mitolojiden farklıdır ve dolayısıyla siz bunun heykelini yaptığınızda estetik bir kaygı gütmek zorundasınız. Heykelin estetik kaygısına göre o mitolojiyi sahnelemek zorundasınız. Buradan çıkartacağımız sonuçlardan birisi her sanat formunun kendine ait bir estetik kaygısının olduğu ama sinemanın bunların hepsini içerisinde barındırdığıdır. Bu önemlidir. Sinema saf olmayan sanat derken kast edilen de budur. Sinema müziği alıyor, sesi alıyor, edebiyatı alıyor, edebiyattaki karakterleri alıyor, edebiyattaki psikolojik durumları alıyor ve bunların hepsini kompoze ediyor. Dönüşüme uğrattıyor. İşte bu yönüyle sinema biraz edebiyattan farklı, fakat biz dergimizin ikinci sayısında örneğin, Ümit Ünal ile görüşme yaptık. Ümit Ünal şöyle bir şey söylemişti: "Ben sinemadaki görselleştirme becerimi aslında edebiyata borçluyum. Çünkü bizim dönemimizde ben yeterince filmlere gidememekteydim.

Zaten film bulmak da çok sorunluydu. Özellikle art-house filmleri neredeyse imkânsızdı. Ben edebiyattan beslenmemi senaryolarıma yansıtmaya çalıştım.” Edebiyatın muhtemelen sinemaya yönelik en büyük katkılarından birisi belki de bu. Çünkü edebiyatın kendisi de gündelik yaşamla uğraştığı için ve satırlarla onu canlandırmaya çalıştığı için edebiyatla uğraşan insanlar bir miktar sinemayla da sanki bu bağlamda daha farklı ilişkiye geçiyorlar gibi geliyor bana. Mesela Haneke’ye bakın. Haneke de *Şato*’yu farklı yapıyor. Ya da Zeki Demirkubuz örneğin edebiyattan beslenmiştir, filmleri de ona göre şekilleniyor. Yani belki böyle bir ilişki var ama ilişkisizlik de var. Zaten felsefe dediğimiz şey ilişkisiz görünen unsurlar arasındaki ilişkiyi bulmaktır. Sinema ile felsefe arasındaki ilişki aslında nefret ilişkisidir. Çünkü birisi imajlarla çalışıyor, öbürü kavramlarla çalışıyor. Birisi yüksekte bakıyor, öbürü aşağıdan ve felsefe ne yapıyor? İlişkisiz görünen unsurlar arasındaki ilişkiyi bulmaya çalışıyor.

SORU: Felsefenin daha doğrusu sinemanın gelecekte felsefeye olası katkılarından bahsettiniz. Şu ana kadar net birkaç örnek verme olasılığınız var mı acaba? Sinemanın felsefeye kattığı felsefede kavramlaşmış sinema sayesinde yeni kavramlar, yeni keşfedilmiş kavramlar. Örnek aklınıza geliyor mu?

CEVAP: Tabii verebilirim. Zaman imaj, hareket imaj, kristal imaj, itki imaj... Deleuze’ün ürettiği kavramlar, tamamen sinemadan etkilenecek üretilen kavramlar. Çünkü biz imajı ne olarak düşünürüz? Gerçeğin gölgesi olarak düşünürüz. Ama mesela; Deleuze ne diyor: imaj aynen Bergson’un dediği gibi aslında bir şeyin gölgesi değil dışarıdaki şeyin kendisi. Yani bizim algıladığımız şeyin kendisi aslında gerçektir ve dolayısıyla imajlar da farklı farklıdır. Bu felsefi olarak biraz karmaşık bir mesele gibi görünüyor ama basit bir örnek verebilirim. Bergson şey der: Algı dediğimiz şey şöyle işler. Örneğin ben size bakmaktayım siz de bana bakmaktasınız ama hepimizin bakmaları birbirinden farklı. Yani sizin bana bakışlarınızın her biri birbirinden farklı. Çünkü aslında sizin bakışlarınız, algılarınız diyelim, kendi çıkarlarınızdan ilgililerinizden kaynaklanıyor. Kendi çıkar ve kendi ilgililerinize göre algılıyorsunuz. Gerçekliği olduğu gibi algılamıyorsunuz ve işte o algı dediğimiz şey imajdır. Peki bedeninin gördüğü diğer şeyler nereye gidiyor? Belleğe virtüel olarak gidiyor. Artıklar belleğe gidiyor. Peki ne zaman açığa çıkıyor? Arıza durumlarında ortaya çıkıyor ya da bilincinde olmadığımız anlarda ortaya çıkıyor. Yani, bunlar kaybolmuş değil.

SORU: Konuşmanız için çok teşekkürler tekrardan. Konuşmanız esnasında bazı argümanlardan bahsettiniz, bunlardan bir tanesi ahlaki rejim tanımıydı.

Serdar: Etik rejim diyelim. Çünkü ahlakla etik arasında farklılıklar var.

- Tamam. Etik rejim tanımı. Burada objektif bir taban üzerinde bu en alt noktası etiğin diyelim. Burada bir mutabakata varılabileceğinden bahsettiniz. Örnek olarak da, ağlayan bir çocuğa herkesin şefkatle yaklaşacağından bahsettiniz. Yani katılmadığım noktası, sübjektif bir yaklaşımla her seferinde farklı bir yaklaşım olabileceği; işte, yakınlaştıkça, çocuğa baktıkça belki, çocuğa bakmak istemeyen, şefkat duymak istemeyen insanlar da olabileceği durumu var. Yani sübjektif bir yaklaşım olduğunu düşünüyorum. Her konuda bir şekilde. Ama benim size aslı sormak istediğim bu taban noktası olan bir şey. Bir de bunun tavan noktası olduğunu

düşünüyorum. Yani, bir limitleme, ahlaki yani etik konular bağlamında. Mesela kitlesel legal limitler, yani bir devletin RTÜK yapısı veyahut benzer bir yapısı. Bunun haricinde bir de oto-kontrol yani süper-ego bağlamında. Freud perspektifinde baktığımızda böyle bir limitleme de var. Sanat içinde bunun kırılması veyahut bulunması, bulunmaması durumunda ne gibi bir yaklaşımda bulunuyorsunuz acaba?

CEVAP: Aslında sosyal bilimcilerin en ihmal ettiği sosyal bilim dallarından birisi, insani bilimler arasında yer alan antropolojidir. Antropoloji üzerine çalışmaları okuduğumuzda şunu görürüz: memeliler dünyasında yapılan incelemeler, maymunlar ve diğer memeliler dünyasında yapılan araştırmalar empatinin tüm memelilerde gerçekleştiği ve var olduğunu gösteriyor. Örneğin fareler üzerinde yapılan bir deneyde bir kafese iki fare konuluyor. Bir farenin yiyeceğe ulaşması elektrik cihazına basmasına bağlı. Ona bastığı zaman diğer fare zarar görüyor. Fare birinci denemeden sonra ikinci farenin zarar gördüğünü gördüğünde basmamaya başlıyor. Yani dolayısıyla yiyecekten vazgeçiyor. Çünkü canlı varlığın varlığını devam ettirmesi empatiye bağlıdır. Empatik enerjiye. Yoksa tür imha eder kendini. Yani aslında açıklama budur. Darwin'e gidiyorsunuz. Evrimsel psikolojiye kadar gidebilirsiniz. Başka bir örnek. Filler üzerinde yapılan incelemeler var. Filler. Maymunlar üzerinde yapılan incelemeler de var keza. Bu şöyle bir şey. Gidebileceğiniz bir nokta var ama o noktanın temel bir halkası var. Başlangıç halkası. Şimdi siz buna yine de sübjektif dediniz. Yok, öyle değil. Halkanın dışına çıkma durumu canlı varlıktan sapan bir safhadır. Genel olarak bütün canlı varlıklar empatik olmak zorundadır yoksa tür varlığını imha eder. Şimdi empati nerede başlıyor. Buradaki kadınlar belki bunu duyduğunda sevinecek. Çünkü kadınlarda başlıyor. Çünkü memelilerde çocuğu karnında taşıyan kadındır, yani dişiler ve insanda kadın. Çocuğu karnında taşıyor ve emzirmek zorundadır. İşte onu taşıması ve emzirmesi için mutlaka bir enerjiye ihtiyacı var. Empatik enerji. Ve yaratım orada oluyor. Daha sonra erkeğe ve daha sonra grubun üyelerine yayılıyor. Bu dediğim gibi sübjektif bir durumdan ziyade antropolojik olarak içkin bir durum, verili bir durum ama siz şunu söyleyebilirsiniz; çocuğunu reddeden memeliler de var. Evet var. Ben bizzat yaşadım. Küçüklükte de gördüm. Örneğin yüz koyun içerisinde bir koyun yavrusunu almıyor. Almamakta direniyor. Niye? Çünkü biyolojide anormaller vardır. Yani bu anormal derken Foucaultcu anlamda anormalden bahsetmiyorum. Yanlış anlamayın. Biyolojik olarak anormal. Biyolojinin sapkın bir ürünü. Ama biz bilmekteyiz ki biyolojide türün varlığını imha eden canlılar zaman içerisinde elimine ediliyor. Ve grup içerisinde varlığı sürdürenler yaşıyor. Varyasyonlara, farklılıklara karşı değilim fakat buradaki mesele felsefecilerin de tartıştığı meselelerden birisi de budur. Her şeyden şüphe etsek bile ki bu önemlidir, nihilist bir bakış açısı içerisinde olsak bile, bu nihilizmi pasiflikten aktifliğe geçirmedikten sonra ve hayata, inanca, yaşama bağlanmadığımız sürece, bu konuda irademizi koymadığımız sürece zannedersen insan denilen varlık ya da varlığın kendisini de sorgulamamız gerekiyor. O yüzden bu konuda biraz çekincelerim var. Umarım demek istediklerimi anlatabildim.

Etikle ahlak arasındaki fark şu: ahlak aşkındır, verilidir daha çok yukarıdan aşkındır, kurallar biçimde kodlanır. Etik dediğimiz şey ise daha çok içkindir ve etik aynı zamanda yırtmayı da içerir. Yani biraz önce söylediğim Japon toplumunda, Ortaçağ toplumda, âşıkların birbirine olan ilgisi, bakışları bize şunu anlatır: bu etikdir, çünkü aşklarının peşinden gidiyorlar

ve bu da yaratıcı bir şey. Belki de aşkla sosyal yaşam arasında bir ilişki yaratılabilir ama o günkü toplumdaki insanlara sorsaydınız ne derdi? Bu ahlaksız bir durum derdi. O yüzdendir ki Spinoza bu ayrıma çok dikkat ediyor. Yani Spinoza ne diyor biliyorsunuz. Aslında çoğu insan aynen Nietzsche'nin söylediği gibi belki de deve aşamasında yaşıyor. Yani etik açıdan ölüm de vardır. İnsanların çoğu deve aşamasında dünyaya gelir, daha sonra deve olarak varlıklarını devam ettirir. Niye? Çünkü var olan şeyi, her şeyi sorgusuz sualsiz kabul ederler. Bunlar, kendilerinin de ahlaki davrandıklarını, etik davrandıklarını iddia ederler ama yaşayan ölümler de vardır. İşte etik ölümün bir başka boyutu. Ölüm ikiye ayrılır; etik ölüm, fiziksel ölüm. Etik ölüm: size az önce sahnesini gösterdiğim *Ikiru* filmindeki Watanabe'nin ölümüdür. Bu kişi otuz yıl kırtasiyecilik işleri yapmıştır ama yaşadığının farkında değildir. Alternatif bir dünyanın varlığını ve yokluğunu sorgulamaz. Aynı şeyleri tekrarlamaktadır. İşte bu etik ölümdür.

SORU: Adım Ramazan. Felsefe bölümünde okuyorum. Felsefe ile alakası olduğu için ilgimi çekti geldim hocam. Hocam şimdi felsefenin temelinde sorgulamak vardır, şüphe vardır ve bunun sonucunda sorgulayarak elde ettikleriyle mutlu olmak vardır. Ve toplumun her dalıyla, bilimlerin her dalıyla içli dışlı, haşır neşirdir. Dolayısıyla sorgulama ve şüphenin toplumda illa ki bir yansıması vardır. Şimdi aynı şekilde hocam yine sinema sektörü de toplumun her dalıyla haşır neşir olduğuna dair az önce bir cümle kullanmıştınız. Bunun da topluma karşı yani üretmiş olduğu şeyin toplum üzerindeki izlenimi veya etkisi nedir? Ne kadar etkilidir ve bu toplumu ne yönde yönlendiriyor? Mesela ne kadar mutlu ediyor veya ne kadar tatmin ediyor? Toplum üzerindeki yansımaları nedir hocam yorumlarınızı bekliyorum.

CEVAP: Sinema toplumu tatmin etmek zorunda değil hatta hiç tatmin etmese daha iyi. Çünkü ancak tatmin olmadığınızda sorular üretme şansına sahipsiniz. O yüzden Abbas Kiyarüstemi der ki : "En iyi film sıkıcı filmidir". Çünkü sıkıcı film size sorular sordurur. Sonra geceleri rüyalara girer. Yani kalıcı film zaten budur, kalıcı etki budur. Peki, geçici etki nedir? Filmin içinde her şey sonlandırılmışsa, katharsis sağlanmışsa, o zaman problem vardır. Çünkü film bittikten sonra dışarı çıkarsınız. Ee. Ne olacak bundan sonra? Dolayısıyla şimdi bakın biraz önce bir popüler film örneği gösterdim. Aslında biraz da hibrit de bir filmidir o. "Hello My Name is Doris". Sonunda ne oldu? Sizi biraz uçurumun kenarına getirdi mi? Aslında tam yanıtlar yok. Bazı şeylerin yanıtları yok. Dolayısıyla bu meşhur diyaloglarda görülen şeydir. Aporia durumu. Yani uçurumun kenarına getirip bırakma. Uçurumun kenarına getirip bırakıldığınızda sorular soruyorsunuz. Yani şimdi ne olacak? Oraya, o noktaya kadar getirip orada bırakıldığınızda bence bir miktar öteye geçme şansımız var. Uçurumun kenarına getirilmek. Dolayısıyla bana göre iyi film öngörülemez ve beklentilerimizi biraz karşılamayan imajların olduğu ve bizi uçurumun kenarına getirip öylece bırakan filmidir. Orada bol bol düşünmeye ihtiyacımız var.

SORU: Sinemayı ben kısmen gerçek hayatla özdeş bir sanat olarak görüyorum. Kısmen diyorum. Tam anlamı ile değil. Ve felsefenin de sinemaya direkt etkisi olduğuna inanıyorum. Siz de konuşmalarınızla ve argümanlarınızla gösterdiniz bize.

Serdar: Aslında ben onu göstermedim. Özür dilerim yanlış anlaşılıysam onu düzeltiyim. Felsefe sinemaya doğrudan etki etmez. Öyle dediğimizde, felsefe sinemayı

belirler ya da felsefe sinemaya etki eder dediğimizde o zaman sinemayı felsefenin türevi haline getirirsiniz. Hâlbuki benim bakışım sinefilozofik bakıştır. Yani sinema ve felsefe eşdeğerdedir. İkisi de birbirini karşılıklı olarak etkileyebilirler ama uyumlu olmak zorunda değildirler. Hatta farklı olmak zorundadırlar, çatışmak zorundadırlar, paradoksal olmak zorundadırlar, bu sürtüşme sayesinde hani Apollon ile Dionysos arasındaki sürtüşme sayesinde yeni fikirler üretilebilir. Apollon mantıktı öbürü neydi? Şarabın tanrısıydı, doğanın tanrısıydı. İkisi arasındaki sürtüşme.

Soru: Hocam o zaman şimdi felsefeyi, sinemayı gerçek hayat olarak ele aldığımız zaman Marx'ın meşhur bir sözü var ya: "Gerçek hayatla felsefe arasındaki ilişki, mastürbasyon ile sevişme arasındaki ilişki gibidir". Yani eğer gerçek hayata felsefe sinemaya etki ediyorsa bu nasıl bir ilişkidir? Marx'a katılıyor musunuz bu anlamda ve felsefe gerçek hayattan soyutlanmalı mı?

CEVAP: Aslında Marx yanılıyor. Yani, şöyle yanılıyor, bu Marx'ın önemini düşürmek anlamında söylenen bir söz değil. Son derece önemli bir filozof, sosyal teorisyen aynı zamanda çok önemli katkıları olmuş. Mesela klasik sözü, siz de biliyorsunuz; "Şimdiye kadar felsefeciler dünyayı yorumladılar, şimdi değiştirme zamanı." Ama fikrin kendisi zaten dünyayı değiştiriyor. Çünkü ben şu anda size bir fikir anlattım ve şu anda siz buraya geldiğinizdeki kişiyle aynı mısınız? "Fikirlerin kendisi zaten maddidir." Gramsci'nin dediği gibi. Yani fikirler belli bir noktaya geldikten sonra, zaten dünyayı değiştirir. Dünyayı değiştirmek zaten fikirlerin belli bir noktaya gelmesi ve insanları etkilemesi ile ilgili bir mesele. Şimdi Platon dünyayı yorumladığında, Sokrates dünyayı yorumladığında dünyayı değiştirmiyorlar mı? Dünya kadar insanı değiştirdi. Yani dünyayı değiştirmek ne demek? İnsanı değiştirmek demek. İnsanı değiştirdiğinizde zaten dünyayı değiştiriyorsunuz. Çünkü dünyayı dönüştürenin kendisi insan faildir. Öyle dönüştürdü ki en sonunda bizi çevre krizinin kenarına getirdi. O zaman ne yapmak gerekiyor? Bu insanın ne yaptığını fark ettirmek gerekiyor. O zaman ne yapmak lazım? Bol bol sanat üreteceksin ve insan kendisini görecektir. Yani ekranda görecektir. Yani demek istediğim o. Dolayısıyla buradaki asıl şeylerden birisi, sembol dediğimiz şeyin, simge dediğimiz şeyin nihayetinde aynı Richard Dawkins'in o meşhur kitabı *Bencil Gen* kitabında olduğu gibi yaptığı dönüşüm işlevi. Kültürel dönüşümün kendisi insanı inşa ediyor. Ve bir noktadan sonra biliyorsunuz insanlık tarihinde kültürel evrim biyolojik evrimin önüne geçmiştir. Kültürel evrimden kastımız nedir? Sembollerin insanı dönüştürmesi. İzlenilen bir sinema, okunulan bir kitap, bir görülen resim, şu anda yaptığımız diyalog... Bütün bunların hepsi fikirdir, bunların hepsi işarettir. Ve bunlar ekildikçe insanlar dönüşmeye başlar.