



T. C.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI
SİSTEMATİK FELSEFE VE MANTIK BİLİM DALI

SİNEMA FELSEFESİ VE INGMAR BERGMAN'IN
VAROLUŞÇU SİNEMASI

DOKTORA TEZİ

Gökhan GÜRDAL

BURSA- 2018



**T. C.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI
SİSTEMATİK FELSEFE VE MANTIK BİLİM DALI**

SİNEMA FELSEFESİ VE INGMAR BERGMAN'IN VAROLUŞÇU SİNEMASI

DOKTORA TEZİ

Gökhan GÜRDAL

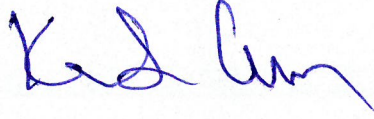
**Danışman:
Prof.Dr. A. Kadir ÇÜÇEN**

BURSA- 2018

TEZ ONAY SAYFASI

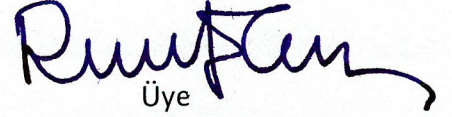
T. C.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Felsefe Anabilim Dalı'nda 711343002 numaralı Gökhan GÜRDAL'ın hazırladığı "Sinema Felsefesi ve Ingmar Bergman'ın Varoluşçu Sineması" konulu Doktora Tezi ile ilgili tez savunma sınavı, 30/07/ 2018 günü 14:30- 16:30.saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin/çalışmasının başarılı/başarısız olduğuna oybirliği/oy çokluğu ile karar verilmiştir.

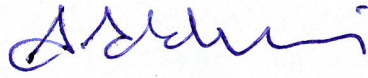


Üye (Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu
Başkanı)

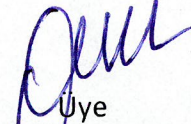
Prof. Dr. Abdülkadir ÇÜÇEN
Bursa Uludağ Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fak.



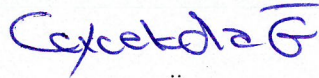
Üye
Prof. Dr. Ertuğrul Rufayi TURAN
Ankara Üniversitesi
Dil ve Tarih. Coğ. Fak.



Üye
Prof. Dr. Abamüslim AKDEMİR
Bursa Uludağ Üniversitesi
Eğitim Fakültesi



Üye
Dr. Öğr. Üyesi Elif NUYAN
Bursa Uludağ Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fak.



Üye
Dr. Öğr. Üyesi Caner ÇİÇEKDAĞI
Artvin Çoruh Üniversitesi

30/07/ 2018



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU

T.C.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 04/ 07/2018

Tez Başlığı / Konusu: Sinema Felsefesi ve Ingmar Bergman'ın Varoluşçu Sineması

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam sayfalık kısmına ilişkin, 04/07/2018 tarihinde şahsım tarafından Turnitinadlı intihal tespit programından (Turnitin)* aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 3'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

Kaynakça hariç

Alıntılar dahil

5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim. Tarih ve İmza

04/07/2018

Adı Soyadı: Gökhan GÜRDAL
Öğrenci No: 711343002
Anabilim Dalı: Felsefe
Programı: Sistematik Felsefe ve Mantık
Statüsü: Doktora
Danışman

Prof. Dr. A.Kadir Çüçen

YEMİN METNİ

Doktora tezi olarak sunduğum “**Sinema Felsefesi ve Ingmar Bergman’ın Varoluşçu Sineması**” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntıların kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

Tarih ve İmza

12/07/2018



Adı Soyadı : Gökhan GÜRDAL
Öğrenci No : 711343002
Anabilim Dalı : Felsefe
Programı : Sistematik Felsefe ve Mantık
Statüsü : ☐ Y.Lisans ☒ Doktora

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı	: Gökhan GÜRDAL
Üniversite ^[L] _[SEP]	: Uludağ Üniversitesi
Enstitü ^[L] _[SEP]	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	: Sitematik Felsefe ve Mantık
Tezin Niteliği	: Doktora Tezi
Sayfa Sayısı	: x+175
Mezuniyet Tarihi	: .../.../2018
Tez Danışmanı	: Prof.Dr.A.Kadir Çüçen

SİNEMA FELSEFESİ VE INGMAR BERGMAN'IN VAROLUŞÇU SİNEMASI

Sinema 1890'lı yılların sonunda ortaya çıkmış ve birkaç on yıl içerisinde neredeyse tüm dünyaya yayılmıştır. Felsefe bu yeni sanat formuna kayıtsız kalamamıştır. Ortaya çıkışından hemen sonra Batı felsefe geleneği sinemanın neliği ve işlevini yoğun bir biçimde tartışmıştır. Akademik bir disiplin olarak sinema felsefesi 1970'li yıllardan itibaren önem kazanmıştır. Daha sonra sinema felsefesi ile film teorisi arasındaki farklar ortaya konularak sinema felsefesinin alanı daha da belirginleştirilmiştir. Bu çalışmanın amaçlarından birincisi sinemanın gerçek ve biricik bir sanat dalı olduğunu ortaya koymak ve onunla felsefe yapmanın olanaklı olduğunu iddia eden bazı temel argümanları serimlemektir. Bunu yaparken sinemanın « imge »leri yazılı ve sözlü felsefenin de « kavram »ları kullandığı vurgulanmıştır. Sinema ile yapılan felsefe ile klasik felsefenin farklı olması doğaldır. İkinci amacımız, « Varoluşçu sinema » olarak tanımlanabilecek bir kategorinin belirlenmesidir. Bunu yapabilmek için Ingmar Bergman'ın sanata bakışı ve etkilendiği felsefi kaynaklar betimlenmeye çalışılmıştır. « Varoluşçu sinema » kategorisinin temellerini Varoluşçu felsefeden aldığı ve en önemli temsilcisinin İsveçli yönetmen ve senarist Ingmar Bergman olduğu önesürülmüştür. Ingmar Bergman'ın sinemasının Varoluşçu olup olmadığı detaylı bir biçimde tartışılmıştır. Çalışmanın son kısmında I. Bergman'ın filmografisini dönemlere ayrılmıştır. Örnek filmler seçilerek « Varoluşçu sinema » anlayışı altında incelenmeye çalışılmıştır. Bu sinema filmlerinin ne tür felsefi sorunları gündeme getirdiği irdelenmiştir.

Anahtar Sözcükler

Sinema felsefesi, film teorisi, Varoluşçuluk, Varoluşçu sinema, Ingmar Bergman

ABSTRACT

Name and Surname :Gökhan GÜRDAL
University :Uludag University
Institution :Social Science Institute
Field :Philosophy
Branch :Systematic Philosophy and Logic
Degree Awarded :Ph.D.
Page Number : x+ 175
Degree Date :
Supervisor : Prof. Dr. A. Kadir ÇÜÇEN

PHILOSOPHY OF CINEMA AND INGMAR BERGMAN'S EXISTENTIALIST CINEMA

Cinema has emerged at the end of 1890's and it has spreaded all over the world in a few decades. Philosophy could not be indifferent to this new art form. Shortly after it has emerged Western philosophy tradition has discussed its quality and function intensively. Philosophy of cinema has come into prominence after 1970's as an academic discipline. After that, differences between philosophy of cinema and theory of film has been put forth and the area of philosophy of cinema has been concretised. First aim of this dissertation is to show that cinema is a unique and real art form and to expose the some of the main arguments claims that it is possible to do philosophy with it. While doing this, it has been emphasized that cinema uses "images" and philosophy uses "concepts". It is natural that the philosophy done with cinema and classical philosophy are different. Our second aim is to determine a category which can be described as "Existentialist cinema". It has been tried to descrine the philosophical sources of Ingmar Bergman and his view of art to do this. It has been asserted that "Existentialist cinema" is based on Existentialist philosophy and its main representative is Swedish filmmaker and scripwriter Ingmar Bergman. It has been discussed whether Ingmar Bergman's cinema is Existentialist or not in detail. At the last part of the dissertation Ingmar Bergman's filmography is divided into periods. With choosing example films they have been analysed under scope of "Existentialist cinema". It has been scrutinised the philosophical questions of these films had brought forward.

Key Words

Philosophy of cinema, theory of film, Existentialism, Existentialist cinema,
Ingmar Bergman

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI.....	ii
DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU.....	iii
YEMİN METNİ	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR.....	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMA SANATININ FELSEFESİ

1.1. SANAT OLARAK SİNEMA	4
1.2. SİNEMA NEDİR?	18
1.3. EKRAN ÜZERİNDEN DÜŞÜNMEK	29
1.4. SİNEMA FELSEFESİ YA DA HAREKETLİ RESİMLERİN FELSEFESİ ..	40
1.5. FELSEFE OLARAK FİLM	48
1.6. PLATON’UN MAĞARA ALEGORİSİ	58

İKİNCİ BÖLÜM

BERGMAN VE VAROLUŞÇULUK

2.1. EINO KAILA BAĞLANTISI VE PSİKANALİTİK.....	63
2.2. BERGMAN VE VAROLUŞÇULUK.....	68
2.3. SANATA BAKIŞ VE <i>YILAN DERİSİ</i>	74
2.4. VAROLUŞÇU SİNEMA NEDİR?	80

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

INGMAR BERGMAN’IN VAROLUŞÇU SİNEMASI

3.1.	40’LAR VE ERKEN DÖNEM 50’LERDEN FİLMER:	
	GENÇ ÇİFTLER.....	119
3.2.	ERKEN DÖNEM AİLE VE EVLİLİK FİMLERİ: MERKEZDE KADIN	
	KARAKTERLER	123
3.3.	50’LERİN VE ERKEN 60’LARIN DİNSEL VE VAROLUŞSAL	
	FİMLERİ: ERKEK KAHRAMANLAR	126
3.4.	SANATÇININ VE/VEYA YÖNETİCİ KARAKTERLERİN KEŞFİ	142
3.5.	GEÇMİŞİN HAYALETLERİ: HATIRALAR VE KÂBUSLAR	146
3.6.	AİLE DESTANI.....	150
SONUÇ.....		154
KAYNAKLAR		157
DİJİTAL KAYNAKLAR		161

ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR

Sinema felsefesi üzerine çalışmak isteyen bir öğrenci yüksek ihtimalle birden fazla güçlkle karşılaşacaktır. Bunlardan ilki hiç kuşku yok ki sinema felsefesinin hangi disipline ait olduğu üzerinden getirilen eleştirilerdir. Günümüzde üniversitelerde verilen eğitimde görünmez duvarlarla ayrılmış bir “felsefe” sayılan metinler ve filozoflar bir de göz ucuyla bakılan “felsefe” sayılıp sayılamayacağı kuşkulu alanlar ve filozoflar vardır. Bugün için en temel felsefe metinleri sayılan metinlerin ve filozofların geçmişte aynı eleştiri ve ayrıma uğratılması ise görmezden gelinmekte ya da konuyla ilgili akademik gelişimin Batı’daki tarihsel gelişimi bilinmediği için yok sayılmaktadır. Böylelikle neyin “felsefe” neyin “felsefe-dışı” sayılıp sayılamayacağı konusunda süregiden bir tartışma mevcuttur ve sinema felsefesi bu tartışmadan bağımsız değildir.

İkinci güçlük de birinci güçlük ile bağlantılı olarak sinemanın felsefesiyle ilgili literatürün çok dar olmasıyla ilişkilidir. Diğer birçok felsefe disiplinine kıyasla belki de en fazla görmezden gelinen disiplinlerden birisi sinema felsefesi olmak durumundadır. İletişim fakültelerinde ve sanat enstitülerinde yapılan yayınların da felsefe için bir literatür gibi algılanması da literatürün darlığının sebebi olsa gerektir. Sinemanın teknik dili, anlatım tekniklerindeki gelişme ve değişimler, oyunculuktan tutun da üretim aşamasına kadar geçen süreçteki tüm her şey sinema felsefesinin konusunun çok azını oluşturur. O halde sinema felsefesi üzerine çalışmak isteyen birinin Türkçe’deki literatürden çok fazla faydalanamayacağını belirtmek gerekir.

Okuyucu açısından iki önemli noktayı da belirtmek gereklidir. Bu çalışma bir felsefe çalışmasıdır ve kendisini felsefe disiplini içerisinde konumlandırmaktadır. İçerisinde herhangi bir fotoğraf bulunmamasının nedeni budur. Dolayısıyla bir kısmıyla felsefe literatürüne bir nebze olsun hâkim olan okuyucuya seslenmektedir. Özellikle ilk bölüm “teknik” sayılabilecek bazı tartışmaları içermektedir. Ancak felsefe literatürüne hâkim olan bir okuyucu bile Bergman filmlerinden en azından en fazla bilinenleri izlemiş olmalıdır.

Felsefe ile çok fazla ilgilenmeyen ancak sinema felsefesine ve Varoluşçu sinemaya ilgi duyan okuyucu için de ilk bölüm hariç son iki bölüm daha kolay ve anlaşılır gelecektir. Bize göre burada ortaya çıkabilecek sorun da bizim film inceleme biçimimizi

yanlış veya tuhaf bulabileceğidir. Bu nokta da birinci kısımla alakalı olduğu için biz filmleri teknik açıdan değil yalnızca Varoluşçu felsefeyle olan ilgisi bağlamında incelemeye çalıştık. Okuyucunun bu noktayı göz önünde tutması gereklidir.

Bu tez çalışmasını yaparken birçok kişi ve kurumdan yardım aldık. Bu durum uzun bir teşekkür listemizin olması kaçınılmaz kılmıştır. Hiçbir yerde bulamadığım daktiloyla 1978 yılında yazılmış tezinin orijinalini Texas'tan evime gönderen Amos Darryl Wimbeley'e, Ingmar Bergman'ın doğduğu, çocukluğunu geçirdiğı ve bazı filmlerini de çektiğı Uppsala'da Medya ve Enformatik bölümünde 6 ay boyunca ziyaretçi araştırmacı olarak kalmamı sağlayan ve çalışmaya burs veren TÜBİTAK'a, Uppsala Üniversitesi, Medya ve Enformatik Bölümü'ndeki tüm hoca ve doktora öğrencisi arkadaşlarıma Nico, Mats, Jenny, Eva, Therese, Vaia, Paulina, Kirill, Siddharth, Görkem, Daniel, Christopher, Carina, Christina, Laia, Göran, Jacob, Yiming, Blerjana, Müdassir ve Ylva ve adını sayamadığım diğer tüm arkadaşlara, İsveç kùltürü ve yaşamı hakkında benimle sıkılmadan sohbet eden Monica'ya, Farö adasındaki tüm seyahat ve konaklama işlemlerimi organize eden Bergman'ın da yardımcılığını yapan Kerstin ve Birger Kalström çiftine, metnin son halini değerlendiren, düzeltmeler öneren ve bu sebeple metni daha da anlaşılır hale getiren Pınar, Aytuę, Elif ve Berrin'e, değerli dostum Tayfun Fidan'a ve son olarak tez çalışmam boyunca desteğini bir an olsun esirgemeyen, her durumda çalışmamı devam ettirebilmek adına beni cesaretlendiren ve yolumdaki tüm engelleri kaldıran hocam Kadir Çüçen'e yürekten teşekkür ediyorum.

GİRİŞ

Felsefeyi bir kavramsallaştırma, karşılaşılan kaosu dilin etkinliği içerisinde ifade etme edimi olarak görüyoruz. Felsefe hiçbir zaman bir mercek ya da bir lens değildir. Üzerine eğildiğiniz şeyi size büyük gösteren ya da ondaki felsefi öğeleri bulan bir tür sonar da değildir. Felsefe, onu yapma imkânlarından biri olan yazılı ve sözlü dilin gücü oranında yüksek biçimde yapılabilir. O halde felsefenin ilkin dilin kavramlarını üretmek ve kullanıma sokmak daha sonra da bu kavramsallaştırmayı eğer mümkünse başka yollarla da yapabilmektir. Sinemanın felsefe ile olan ilişkisi ise onun ortaya çıkışından bu yana her zaman büyük tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Sinema felsefenin yerine ikame edilebilir mi? Ya da “felsefi sinema” diye kategori var mıdır? Sinemanın felsefeye yapabileceği katkı nedir? Benzeri birçok soru hem sanat hem de felsefe altında tartışılmıştır.

Bizim bu çalışmayı yapmaktaki amacımız hiçbir şekilde herhangi bir tartışmayı ortadan kaldıracak argümanlar öne sürmek değildir. Çalışmanın ilk bölümündeki amaç sinemanın felsefeyle olan ilişkisini betimlemeye çalışmak ve detaya çok fazla inmeden temel tartışmaları ortaya koymaktır. Bu bölüm boyunca en büyük eksiklik kurguya dayanan teorilere yer vermemek olsa gerektir. Buna karşın biçimci teorilerin birçoğu yine onları temsil eden temel eserler temel alınarak tartışılmaya çalışılmıştır. İlk bölümde sinemanın neden bir sanat hatta temel sanat sayılması gerektiği konusundaki lehte ve aleyhte itirazları serimleyerek kendi düşüncelerimizi ortaya koymaya çalıştık. Sinemanın günümüz sanat dalları arasındaki kritik tespit etmeyi başardığımızı umuyoruz. Sinemanın felsefesinin nasıl yapıldığını ve felsefeyle olan ilişkisinde hangi yolların kullanılabileceğini göstermeye çalıştık.

Sinema ile felsefe yapmak ile sinemanın felsefesini yapmak arasında bazı farklar olduğunu düşünüyoruz. Sinemanın felsefeye bir yardımcı olarak kullanıldığı ya da felsefede formüle edilen sorunların daha iyi anlatılabilmesi için bir tür görselleştirme aracı olarak kullanılabileceğini düşünenler olduğu gibi sinemayı belirli türler altında inceleyerek aslında onun da bir tür felsefe yapma aracı olduğunu düşünenler mevcuttur. Çalışma içerisinde her iki görüşe de uyan düşünürlerin fikirlerine yer verdik. Ancak bize

göre sinema, tıpkı Deleuze ve diğerlerinin iddia ettiği gibi, yeni bir düşünme türü olarak alınabilir.

Sinema hiçbir yalnızca bir biçimiyle felsefenin ya da diğer sanat veya bilim dallarının yardımcısı olabilir. Ancak felsefi sinema hiçbir biçimde kendi dışındaki bir amaca hizmet etmez. Tıp eğitimi için eğitsel filmler çekilebilir ya da bir tiyatro oyununu filme alarak daha geniş kitlelere bir tiyatro oyununu izleme şansı verebilirsiniz. Buna karşın yapılan şey sinemayı değersiz, işlevsiz veya felsefi içerikten yoksun hale getirmez.

Sinema ile felsefeyi ya da sanat ile felsefeyi birbirinin yerine ikame ettirme düşüncesi baştan karşı çıkılması gereken bir düşüncedir. Bu düşünce yalnızca sanat ve felsefe disiplinlerindeki bir eksikliği veya atıllığı dile getirir. Artık bir işlevi olmayan felsefenin yerine sanatı koymaya çalışmak akıl-dışıdır. Buna benzer bir girişim bilimin fazla güçlenerek diğer alanları istila etmesi veya yok sayması biçiminde, geçtiğimiz yüzyılda olmuştur. Varoluşçuluk böylesi bir çabaya kökten karşı durur ve sanatın neredeyse bütün dallarıyla -ama en çok sinemayla- iş birliği yaparak kendi anlatısını ortaya koyar.

Artık görmezden gelinemeyecek denli büyük bir literatür ve kaynağa sahip olan sinema felsefesini Varoluşçuluk akımı ile ele almak için ilkin Ingmar Bergman'ın hangi sanat ve felsefe akımlardan etkilendiğini serimleyerek karşıt görüşlerin argümanlarını da ortaya koyarak tartışmayı denedik. Bergman'ın neden bir Varoluşçu olarak görülmesi gerektiği ve onun Varoluşçuluk ile olan ilişkisinin özsel olduğunu ifade etmeyi denedik. Bu tez çalışmasının amaçlarından biri olan "Varoluşçu sinema" kavramının içini doldurmaya çalıştık. Varoluşçu sinemanın en önde, en fazla göze çarpan temsilcisi olarak Ingmar Bergman'ın sanata olan bakışını ve sinemasını bu kavram altında değerlendirmeyi önerdik.

Çalışmanın son bölümü ilk iki bölümdeki yeterince teorik olan tartışmaların ve bu tartışmalardan çıkarılan sonuçların ışığında girilen pratik bir Varoluşçu film örneklerini analiz etme denemesidir. Hem zaman hem de eldeki materyalin çok fazla olmasından dolayı oldukça öznel bir biçimde bize göre Bergman'ın en fazla Varoluşçu öğeler barındıran filmlerini çözümlemeye çalıştık. Batı üniversite ve sanat enstitülerinde bize göre hayli erken zamanda başlayan ve yine göreceli olarak yoğunluğu çok daha yüksek olan "sinema felsefesi" çalışmalarını temele alarak bunlara benzeyen bir çalışma sunmaya çalıştık.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMA SANATININ FELSEFESİ

Sinema sanatının felsefesi başlığı altında birbirine bağlı bazı temel sanat ve sinema felsefesi sorunlarını inceleyerek önerilen çözüm yollarını ortaya koymayı deneyeceğiz. Üzerinde ilk duracağımız problem sinemanın bir sanat olup olmadığı ve hemen sonrasında da sinemanın ne olduğu ya da nasıl bir sanat olduğu sorunudur. Bu tartışmayı gerekli bulmamızın bir nedeni de sinemanın bazı sebepler dolayısıyla henüz “rüştünü ispatlayamamış” bir sanat olmasından kaynaklıdır. Alain Badiou’nun da vurguladığı üzere; hiç kimse şiiri, tiyatroyu, resmi sanat olup olmamaklık bakımından tartışmazken nedense sinemanın sanat olup olmadığı tartışması yeniden ve sürekli gündeme gelmiştir¹ ve bu durum yakın yıllar içinde de biteceğe benzememektedir. Sinemanın sanat olmadığını öne sürenlere karşı üretilen argümanları da serimleyerek sinemanın bir sanat -hatta temel sanat- olduğunu göstermeye çalıştık.

Sinemanın felsefe ile olan ilişkisi de oldukça karmaşık görünmektedir. Birbirine benzeyen ancak birbirinin aynı olmayan birçok önesürüm ve tez sinema ile felsefe arasındaki doğal ilişkiyi bulanıklaştırmaktadır. Sinemanın bir felsefe yapma aracı mı yoksa felsefenin kendisinin yerine koyulabilecek faaliyet mi olduğunu tartışmaya ve yine sinemanın anlatısını edebiyat gibi mi yoksa kendine has metotlarla mı ilettiğini, destekleyici ve zıt argümanları da serimleyerek tartışmaya çalıştık. Sinema filminin felsefeye yapabileceği katkıyı ve filmin felsefe yapmada ya da felsefi soruları “yükseltme”de veya ifade/formüle etmede nasıl bir görev üstlenebileceğini birçok farklı düşünür ve filme de atıfta bulunarak değerlendirmeyi denedik.

İlk bölümün sonunda sinemanın felsefedeki köklerini ararken oldukça kullanışlı olan Platon’un Mağara Alegorisi’nin -imgelerin oluşturulma ve yansıtılma mantığıyla benzerliğinden dolayı- sinema felsefecileri arasında yeniden popüler hale gelmesi dolayısıyla konuyla ilgili kısa bir ayırım yapmaya çalıştık. Sinemanın imgeleri oluşturma,

¹<https://www.arts.unsw.edu.au/events/professor-alain-badiou-cinema-philosophy/>

Bu sayfadan sonra Alain Badiou’ya yapılan atıflar onun 2014 yılında, Sydney’de University of New South Wales’de *Sinema ve Felsefe* üzerine verdiği konferansına ait olacaktır.

düzenleme, saklama ve seyirciye gösterme mantığı ile Platon'un aslında kendi metafiziksel düşüncesini daha iyi anlatabilmek adına ürettiği metaforun farkını ortaya koymayı denedik.

1.1. SANAT OLARAK SİNEMA

Bu başlıkta ilk olarak sinema sanatının teorisini Rudolph Arnheim'in gerçek anlamda bir klasik olan eseri *Sanat Olarak Sinema* üzerinden ortaya koyduğu felsefi problemler üzerinden incelemeye çalışacağız. İlk olarak vurgulanması gereken şey ise Arnheim'in kitabını çoğunlukla sessiz filmler için yazdığını ve sessiz filmlerin sinema sanatına daha fazla hizmet ettiğini düşünmesidir. Bu sebeple Arnheim örnek verirken sıklıkla sessiz filmleri tercih eder ve kitabının sonuna bu düşüncelerini okuyucuya açık bir biçimde aktarır. Dolayısıyla günümüz sineması için olmazsa olmaz olan ses kullanımı Arnheim için o kadar da önemli değildir hatta bir tür eksiklik gibi görülebilir. Arnheim için filme ses eklenmesi hatta üç boyutlu film yapma arzusu ancak ve ancak insanın “doğallık talebi”nden doğan isteklerdir.² Bu durum en güzel biçimde, balmumu müzelerinde kusursuz “doğal” kopyalar dururken neden insanların neden heykel, resim gibi yaratıcı sanatlara yöneldiğini göz önüne getirerek açıklanabilir. En kusursuz kopya en doğal olmasına karşın ne en sanatsaldır ne de en fazla rağbet edilendir.

Sinemanın sanat olmadığını iddia edenlerin temel tezi “sinemanın bir yeniden-üretim olduğu ve kameranın önüne koyulan şeyi kopyalayarak herhangi bir yaratıcılığa, yorum yapmaya fırsat vermediği” düşüncesidir. Aynı zamanda bir Gestalt psikolojisi araştırmacısı da olan Arnheim için bu mekanik yeniden üretim tezine karşı çıkmak için psikolojiden ve Kant felsefesinden yardım almak gerekiyordu.

“Gestalt ekolünün bu buluşu, sanat yapıtının da yalnızca gerçeğin seçilmiş bir kopyası değil, gözlemlenen niteliklerin belirli bir ortamın biçimlerine dönüştürülmesi olduğu düşüncesine uydu. Böylece sanatın gerçeğin bir türevinden çok onun dengi olduğu öne sürüldüğünde fotoğrafçılık ve sinema bir deneme örneği oldular. Eğer gerçekliğin makineyle yeniden üretilmesi sanat olabiliyorsa, bu kuram yanlıştı. Başka bir deyişle beni harekete geçiren gerçekliğin ve sanatın tehlikeli karşılaşması oldu. Fotoğrafçılık ve

² ARNHEIM, R., (1957) *Sanat Olarak Sinema*, Hil Yayınevi, Çev. Rabia Ünal Tamdoğan, s. 126.

sinemanın kusursuz bir yeniden üretimde yetersiz kalan özelliklerinin, bir sanatsal ortamın kalıpları olarak rol oynayabileceğini ayrıntılı olarak göstermeyi amaç edindim.”³

Sinema sanatı; resim, müzik, edebiyat ve dansa şu yönden benzer: Sanatsal sonuçlar üretmek için kullanılabilecek, ama bu amaçla kullanılması zorunlu olmayan bir ortamdır. Örneğin resimli kartpostallar sanat değildir ve olmaları amaçlanmaz. Aynı durum, bir askeri marş, gerçek itiraflardan oluşan bir öykü ya da striptiz için de geçerlidir. Filmler de mutlaka sanatsal olmak zorunda değildirler. Bu açıdan bakıldığında kitabın kusursuz film adlı bölümünde de tartışılan bir problem ortaya çıkmaktadır. Kusursuz film nedir ve nasıldır? Aslında bu soru üzerine tartışma hiç bitmeyeceğe benzemekle birlikte fikirler birbirine sonuna değin zıttır ve herhangi bir sanatsallık, iyilik-kötülük, aşağılık-üstünlük ölçütü bulmak neredeyse imkansızdır.

Bir sinema filmini yargılayacak evrensel ve nesnel bir ölçütümüz olmadığı için insanlar genellikle en fazla seyirci tarafından izlenen ya da en fazla ödülü alan filmin en iyi film olduğunu düşünmelerine karşın en sanatsal olmadığını bilirler. Günümüzde ve belki de her zaman en sanatsal olan şeyin aslında en anlaşılabilir, en sıkıcı olduğu ve ortalama insan düşüncesine hitap etmediği düşünülmektedir. O halde en çok seyirciye sahip ve en fazla ödül alan film hiçbir zaman en sanatsal film olmayacaktır. Bununla birlikte hiç kimsenin ya da çok az insanın izlediği filmler de en büyük sanat eserleri olarak sayılamaz. Sonuçta sanat ancak alıcısına ulaşabildiği vakit sanat olma vasfını hakedecektir. Sinemanın sanatsal olduğu kadar seyirciyi gözettiği ve onlar için yapıldığı doğru olmakla birlikte bir film yalnızca daha çok seyirci tarafından izlenmesi için yapılırsa herhangi bir sanatsal kaygı taşımaktan uzak olacaktır. Bu, sanatsal özellik taşıma ile ortalama seyirciye hitap etme arasındaki gerilim belki de hiç bitmeyecek bir gerilimdir. Bununla ilgili olarak I. Singer’ın tespiti oldukça yerindedir:

“Filmin eski ve daha geleneksel kiplikler açısından estetik niteliklerinin eşdeğer tutulmaya artık gerek olmadığı varsayımı üzerinden ilerliyorum. Dahası, bazı yönetmenler, ve özellikle Bergman, filmlerinin estetik potansiyeli ile ihtiyaç duyulduğu şekliyle dağıtım hatta üretimlerini kapsayan herhangi bir yatırım değeri arasında bir zıtlık olduğuna dair inançlarını korudular. Finansal olarak gelişmek ve daha da iyi filmler yapmaya devam edebilmek için tüm yönetmenler kendi alanlarının, tıpkı Janus gibi bir

³ A.g.e., s. 10-11.

yüzü ticari diğer yüzü saf sanatsal olan, iki yüzlü doğası ile başa çıkmak zorundadırlar. Bir örnek olarak Orson Welles ve diğer bir örnek Preston Sturges, bu kısıtlamalar altında Bergman'ın yapabildiği gibi gelişme imkânı bulamadılar. O, kendisini büyük ölçüde bir para kazanıcı olarak besleyen bir stüdyo sisteminin küçük bir parçası olarak başlayıp ve sonunda daha da geniş olan kapasitesini sinematik bir usta olarak bitirmenin örneğidir. Onun filmlerini içgörüselsel soruşturmalar haline getiren kadınların ve erkeklerin birer insan varlığı olarak oldukları gibi neler hissettiklerine ve düşündüklerine dair felsefî fikirlerinin evrimi kendilerini sürecin dinamikleri içerisinde gösterirler.”⁴

David Thorburn⁵, “herhangi bir şey olarak sinema” derken filme birçok farklı açıdan yaklaşılabilceğini ve filmin, ilk olarak kimya ve optik biliminin bir uygulaması olduğunu belirtmeyi uygun görür. Film, nihayetinde nesnelerden yansıyan ışığın bir mercek ile toplanarak bir selüloit şerit üzerine düşürülmesi sonucunda ortaya çıkan fiziko-kimyasal bir süreçtir de. Sinema bir yönüyle sanat olmasına karşın bir yönüyle de ekonominin bir sektörüdür. Yapımcılardan tutun da set işçilerine değin birçok insan için amaç, karlı bir yatırım yapabilmek ve para kazanabilmektir. Aksi takdirde dahil oldukları ekip ile birlikte çalışılan filmin sanatsal değeri pek de önemli değildir. Bununla birlikte salt eğlence maksatlı sinemanın yanında bir de sanatsal olan sinema vardır ki, bu sinema türü her ne kadar seyirciyi gözetse de yapılma amacı seyircinin isteklerini tatmin etme ve onları anlık da olsa eğlendirme değildir. Bizler sanatının amacının tam olarak ne olduğunu bilmemekle birlikte; onun anlık eğlencelik, gelip-geçici, ucuz, ortalamaya ve belki de daha altına yönelik, bazen propaganda maksatlı birbirlerinin kopyası gibi duran üretimler olmadığını biliyoruz.

Önümüzde duran problemin ne denli aşılması güç olduğunu bilmekle birlikte önerebileceğimiz tek çıkış yolu, halihazırda yaşanmış başarı öykülerini örnek göstermek veya eleştirmek olabilir. Daha önce de söylediğimiz gibi neyin sanatsal neyin sanatsal olmadığına dair kesin bir ölçütümüz yoktur. Aslında Bergman için durum diğer tüm başarılı sanatçılar gibi sıkıntılı başlayan ancak yerinde hamleler sonucunda başarıya ulaşanları gibi gibidir. Bergman kariyerine, kendisinin deyimiyle başkalarının senaryolarını düzenleyen bir “köle” olarak başladı. Sturges'in Hollywood'da yaptığı gibi

⁴SINGER, I., (2007) *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher, Reflections on His Creativity*, MIT Press, p. 4.

⁵ http://videlectures.net/david_thorburn/

asgari koşullarda kendi filmlerini çekmeyi başarabildi. İlk olarak, yıllarca bir reddedilme durumu olan, İsveç Film Enstitüsü'ne nakit para getirecek şekilde tasarlandılar. İlk girişimlerinin gişede başarısızlığa uğramasının ardından Sjöström'ün müdahalesi olmasaydı, kovulacaktı. *Smiles of a Summer Night* 1956'da Cannes'da ödöl alıp dünya çapında başarı kazandığı zaman Bergman iyi kötü ne isterse onu yazıp yönetecek özgürlüğe kavuştu.⁶

1956 yılından sonra dünyaca ün kazanan Bergman için artık kendi özgün düşüncesini, senaryolarını ve nihayetinde kendi özgün filmlerini çekme şansı doğmuştur. *Smiles of a Summer Night*'ın başarısı, deyim yerindeyse, Bergman'ın elini güçlendirmiş ve cesurca hareket edebilme imkanı tanımıştır. Bergman'ın sanata dair sistemli bir teorisi yoktur. Bununla birlikte herkes gibi o da yaptığı işin üzerine düşünmüştür. O, sanatı oldukça bireysel bir uğraşı olarak algılar. Hatta bazen bir zanaat gibi ya da meslek erbabı gibi görür sanatçıyı. İşte bu noktadan hareketle Bergman'ın sinemasının ekonomik bağımsızlığı elde ettikten sonra çok daha fazla parladığını söylemek yanlış olmaz.

Asıl probleme dönecek olursak, sanatçının/sinemacının/yönetmenin kendi özgün düşüncelerini ve planlarını ortaya koymasını ile seyircinin, ortalama tüketicinin arzu ettiği şey birbirine neredeyse taban tabana zıt şeyler olmaktadır. Bu sebeple her iki tarafı da idare edebilen ve bir yandan sanatsal kalabilirken bir yandan da hem her sınıftan hem de her ülkeden seyirciye ulaşabilen ürünler ortaya koyabilmek asıl bilgi, tecrübe ve uğraşı gerektiren durumlardır. Bunu başaramayan deha yönetmenlerin sayısı herhalde başarabilenlerden çok daha fazla olsa gerek. Buna karşın sinema tarihi yabana atılamayacak kadar da başarılı yönetmene tanıklık etmiştir. Arnheim, oldukça nitelikli incelemesinde sık sık sinema sanatı vurgusu yapar. Bu da bizim için temel argümandır. Sinemanın sanat olup olmadığı konusu bu tezin başka bölümlerinde de tartışılmıştır.

“Kamerayı küçümseyerek otomatik bir kayıt makinesi olarak niteleyen kimselerin çok basit bir nesnenin en yalın fotoğrafının yeniden üretiminin bile mekanik bir işlemin boyutlarını aşarak o nesnenin doğasına ilişkin bile duygulanımı gerektirdiğini anlamaları sağlanmalıdır.”⁷ Arnheim bunu söylerken aslında sanatın da bir özelliğini derinlemesine vurgulamış oluyordu. O da sanatçının kendi medyumunu/ortamını üzerindeki kontrolü/hakimiyeti olgusudur. Şöyle ki; eğer bir tabloda köşede duran bir nesne/araç vs.

⁶ A.g.y.

⁷ A.g.e., s. 17.

varsa o ressamın bilerek ve/veya isteyerek çizdiği bir şeydir. Onun tesadüfen orada olması neredeyse imkansızdır. Buna karşın fotoğrafta ve sinemada bunun tam aksine ilkçağda geçen bir filmde bazen arkaplanda uçak görebilirsiniz. Bu da sanatçının kontrolünün ne denli az olduğuna işaret eder.

Eğer sinema gerçekliğin yeniden-üretimi olursa asla ve asla sanat olmayacaktır. Bu sebeple Arnheim sinemayı gerçekliğe yaklaştıran her türlü yenilik ve tekniğe de mesafeli yaklaşır ve hatta bu türden “doğallık” arzularının sinemayı sanatsal özelliklerinden yoksun bıraktığını iddia eder. Dolayısıyla sinema Arnheim için gerçek-olmayan(unreal) bir ifade aracıdır ve yine O, bu ifade aracının özelliklerini oldukça net ve dakik bir biçimde sıptar: 1. İki boyutlu yüzey üzerine görüntülerin yansıtılması; 2. Derinlik duygusunun anlamlı bir şekilde değıştirilebilmesi, görüntü büyüklüğünü değıştirebilme ve mutlak imge büyüklüğünün yarattığı sorunlar; 3. Aydınlatma ve rengin yokluğu; 4. İmgenin belirli bir çerçeveye yerleştirilmesi; 5. Kurgudan dolayı uzay-zaman sürerliğinin(continuum) yokluğu; 6. Diğer duyulardan gelen girdilerin yokluğu. Filmdeki her imge en azından böylesi gerçek-olmayan yönlerin altı tipini içinde barındırır. Ve yukarıda belirtilen yönler film sanatının ham maddesi (malzemesi) olmak zorundadırlar.⁸

Sinemanın bir sanat olabileceğini reddeden kişilerin temel düşüncesi, “sinema, gerçekliğin yeniden-üretimi olduğu için sanat olamaz.” Herhalde sanat ile mekanik üretim birbirlerinin tam zıddı şeyler olarak düşünülmektedir. Resim sanatında sanatçı karşısında duran ya da düşüncede elde ettiği nesneyi kendi bakışı ile yeniden üretir. Oysa bir nesnenin fotoğrafını çekmek için yalnızca bir tuşa basmak yeterli olduğu için resim sanatında olduğu gibi “sanatçının yorumunun” işin içine karıştığı bir yeniden üretim söz konusu değildir.

Fotoğraf ve filmin yalnızca mekanik yeniden üretimler olduğu, bu yüzden sanatla hiçbir ilgilerinin olmadığı karalamasını baştan sona ve sistemli olarak çürütmek için zaman harcamaya değer; çünkü bu, sinema sanatının doğasını anlamak için de mükemmel bir yöntemdir.⁹ Sinemanın bir sanat olup olmadığı konusunda olumsuz görüş bildirenlerin büyük bir bölümü sinemanın aslında fotoğrafa indirgenebileceği ve fotoğrafın da sanat olamayacağı savı üzerinde dururlar. Noel Carroll bu karşıt görüşü savunanları *sceptics*(şüpheciler) olarak adlandırır. Onların şüphe duyduğu şey ise; doğası gereği

⁸ ANDREW, D., (1976) *Büyük Sinema Kuramları*, Doruk Yayınevi, Çev. Zahit Atam, s. 83.

⁹ ARNHEIM, R., a.g.e., s. 15.

önüne koyulan şeyi yansıtmaktan öteye gidemeyen sinemanın bir sanat olmadığı yönündeki şüpheleri dolayısıyla sinemanın sanat olduğu fikridir. Bu karşıt görüşe göre sinema yalnızca kamera önüne konulan şeyi kaydeden bir mekanizmadır ve diğer kayıt tekniklerinin yanında, olsa olsa bir yeniliktir. Sinemanın kendisinin sanat olma olanağı yoktur yalnızca onun kaydettiği şeyin sanat olma olanağı vardır. Örneğin kamera önünde oynanan bir dram sanat olabilir ancak bunun için de sinemaya sanat denmez.

Acaba sinema gerçekten de bir kayıt cihazından öteye gidemez mi? Rüştlerini ispatlayan diğer sanat dallarının yanında onun bir sanat olup olmadığını hala tartışıyor olmak bu düşünceyi destekler mi? Neden günümüzde şiirin, tiyatronun, resmin ve diğer sanat dallarının sanat olup olmadıkları tartışılmıyorken hatta bu fikir akla dahi gelmiyorken sinemanın sanat olup olmadığı sürekli tartışılmaktadır? Belki de bu sorulara verilecek en kısa ve net yanıt; sinemanın, zaman çizgisi içerisinde ortaya en geç çıkan sanat dalı olmasından dolayı sinemayı tam olarak hazmedememe ve onun neliğini tam olarak anlayamamadır. İşte felsefenin de tam olarak burada devreye girmesi ve üreteceği yeni kavramlar, teoriler ve bakış açıları sayesinde insanlığın önünü aydınlatması gerekmektedir.

Bir diğer husus da diğer tüm sanat dallarının –her birinin binlerce yıllık tarihini göz önünde bulundurarak- artık klasiklerinin az ya da çok belirli olması ve diğer tüm ürünlerin sırf sanat dalının formelliği adına ayakta durduğunu söyleyebiliriz. Bunu örneklendirecek olursak; ortalıkta gezen binlerce berbat şair, ressam veya müzisyen varken hiç kimse Leonardo’nun tablolarının ya da Beethoven’ın müziğinin sanat olup olmadığını tartışmaya açmaz. Daha da ötesi, müzik sanat mıdır yoksa değil midir? diye düşünmek aklımızdan dahi geçmez. Buna karşılık sinema için söz konusu olduğunda durum bunun tam tersidir. Kötü bir sinema örneği görüldüğünde sinemanın doğası sorgulanır ve onun eğlence için var olduğu, sanat olmadığı yönünde görüş bildirilir. Bu görüşü daha da fazla destekleyebilmek adına tüm sinema üretiminin varlığı fotoğrafa indirgenerek sinemayı sanat olmaktan çıkarmak denenir.

Bize göre böyle bir tartışmanın var olması dahi en kaba tabirle çocuksudur. Bununla birlikte sinemanın bir sanat olup olmadığı tartışması, henüz sinemanın emekleme dönemindeyken, akla yatkın bir tartışma gibi görünse de günümüzde bu konunun artık bir tartışma olmaktan çıktığı aşıkardır. 1900’lü yıllarda sinemayı “sanat” olarak adlandırmak cüretkar kabul edilirken bugün durum bunun tam da tersidir. A.

Badiou'ya göre sinema diğer tüm sanatların merkezinde yer alan bir sanattır ve diğer tüm sanatların kaderi sinema sanatından geçmektedir. İlk bakışta zorlama bir yorum gibi görünse de, konu biraz açıldığında Badiou'nun haklılığı ve durugörüşlülüğü açığa çıkacaktır. Öncelikle sinema diğer tüm sanatların bir bileşimi olabilir ya da diğer sanatlar sinemada içerilebilir. Bunu örneklendirebilmek için de sadece tek bir şarkı ya da tek bir müzik eseri üzerine kurulu olan filmleri aklınıza getirmeniz yeterlidir. Ya da bir tiyatro eseri, tragedyadan uyarlanan sinema filmleri olabileceği gibi yalnızca sinemanın fotoğraflık temeline indirgenebilecek filmler de mevcuttur. Dolayısıyla sinema dışındaki sanatların hemen hepsi bir şekilde sinema içinde varolabilir.

Sinemanın bir sanat olup olmadığı tartışmasını sağlıklı bir biçimde yürütebilmek ve de şu anki konumumuza nasıl geldiğimizi daha rahat anlayabilmek için ilk olarak kısaca sinemanın tarihine göz atmalıyız. Sinema, çok iyi bilindiği üzere, hareket eden imgelerin, fotoğrafların yarattığı bir yanılsamadır. Oldukça kısa aralıklarla çekilmiş olan fotoğrafları arkalarından kuvvetli ışık çarptırarak duvara ya da bir perdeye yansıttığımızda ekranda bu dünyamıza benzer olan bir gerçeklik bir dünya ile karşılaşırız. Zaman içinde kameraların ve film oynatıcıların değişmesi ve gelişmesi sayesinde bugünkü oldukça net ve renkli görüntüleri elde edebiliyorken sinemanın ilk örnekleri oldukça zayıf, renksizdir. Buna karşın yine kısa zaman içerisinde yedi kıtaya birden yayılabilmiş ve neredeyse tüm dünyayı etkisi altına almayı başarabilmiştir.

N. Carroll'un tespit ettiği üç farklı argümanı ve bu üç argümana karşı verilebilecek cevapları sıralayarak başlamak yerindedir. Öncelikle sinemanın bir sanat olmadığı yönünde görüş bildirenlerin en kuvvetli argümanlarından biri –belki de en kuvvetlisi- sinemanın yapısı gereği fotoğrafa indirgenebilir olduğu ve bir kayıt aracından öteye gidemeyeceği düşüncesidir. Carroll, “Fotoğrafa Karşı” alt-başlığı altında bu argümanı ve bundan doğan diğer karşı-argümanları sıralayarak oldukça tatmin edici cevaplar verir.

Eleştirmenler, düşünürler ve belki de sanatın ne olduğuyla ilgili teknik anlamda ilgilenmeyen insanlar bile ”fotoğraf”ın bir sanat olmadığı yönünde görüş bildirecektir. Bunun hem basit hem de oldukça anlaşılır nedeni ise, tek bir düğmeye basarak objektifin önünde duran ne varsa onu kayıt altına alan bir cihazı kullanmak ya da bu kayıt işlemi sonucunda oluşturulan ürünü sanat olarak saymak pek de akla yatkın değildir.¹⁰ Buna

¹⁰ CARROLL N., (2008) *Philosophy of Motion Pictures*, Blackwell Publishing, p.8.

karşın birçok fotoğraf sanatçısının fotoğrafları –Türkiye için herhalde Ara Güler- aile fotoğraflarına ya da sahilde otururken ayağını çeken hevesli gençlerin fotoğraflarına kıyasla sanatsaldır demek yanlış olmaz. Ancak bu iki fotoğraf arasındaki farkı ne belirler? Bir ipin iki ucu arasında gidip geliyormuşuzcasına sanki bir uçta “tüm fotoğraflar sanatsaldır” yazılıyken diğer uçta “hiçbir fotoğraf sanatsal değildir” yazmaktadır ve bizler bir tercih yapmak zorundayızdır.

Şüpheciler (Skeptikler) tüm fotoğrafların, kim tarafından ya da nasıl bir düzenleme ve ışık ile çekildiklerine bakılmaksızın sanat olmadığını iddia ederler. Fotoğrafın kendisi bir zihnin üretimi değil mekanik doğa yasalarının bir uygulamasıdır. Nesnelere çarpan ışığın bir lens içerisinden geçerek çarptığı yüzeyde oluşturduğu imge hiçbir biçimde zihinsel, sanatsal bir yaratım değildir. Bu açıdan bakıldığında günümüzde fotoğraftan daha mekanik olan ve daha çok sayıda üretilen başka bir şey yoktur. Benedetto Croce’ye göre “Eğer fotoğraf bir sanat değilse bunun nedeni, fotoğrafın içerisinde bulunan doğal öğenin fethedilmemiş ve dokunulamamış olmasındandır.” der.¹¹ Bununla birlikte yalnızca fotoğrafa indirgenen bir sinema da şüphesiz sanat olma vasfından yoksun olacaktır. Çünkü kamera önüne konan her neyse ona dokunmadan onu kaydeden bir cihaza dönüşecektir. Sanatın bir biçimde nesnesini değiştirmesi gerektiği düşüncesine dayanarak bir kayıt etme işine sanat demek herhalde doğru olmaz.

Lumiere kardeşlerin yaptıkları ilk çekimleri hatırlayacak olursak, söylenmek isteneni daha net anlayabiliriz. Fabrikadan çıkan işçiler, trenin istasyona yanaşmasını, haber niteliği taşıyabilecek şeyler, yangınlar vs. gibi şeyleri kaydeden Lumiere kardeşler yüksek ihtimalle sinemanın bu şekilde yapılabileceğini ve değişerek önemli hale gelebileceğini tahmin edemediler ve buldukları yöntemi tam olarak bir kayıt cihazı olarak kullandılar. Onlar için sinema gerçek anlamda “mekanik bir yeniden üretim”di.¹² Burada asıl tartıştığımız düğüm noktası fotoğraf ile yaratıcılığın yan yana gelebilir olup olmadığıdır. Tüm sanatlar şu ya da bu şekilde yaratıcılık, bir anlamda insan eli, düşüncesi ve amaçlılığı içermelidir. Doğal olan bir sanat olamaz. Tüm sanatlar insan tarafından ve yine insan için yapılmış/yaratılmıştır. Maalesef Müzler¹³ yoktur. Müzik, dans ve dramada olduğu gibi karşımızdaki üretimin bir insan tarafından yapılmış olduğunu bilmemize

¹¹ Akt. CARROLL N., (2008) *Philosophy of Motion Pictures*, a.g.e., p.8.

¹² A.g.e., p. 9.

¹³ Antik Yunan mitolojisinde ilham veren tanrıçalar. Zeus ve Mnemosyne’nin kızlarıdır.

rağmen video, fotoğraf ve sinemada çoğunlukla bu yaratım sürecini unuturuz.¹⁴ Dolayısıyla video ve sinemaya nazaran fotoğrafı çok daha mekanik olarak algılarız ve sanki onun üretiminde insan yaratıcılığı hiç devreye girmiyormuş gibi düşünürüz.

Carroll oldukça yerinde bir örnek vererek fotoğrafın ve dolayısıyla sinemanın sanat olamayacağını şüphecilerin gözünden anlatmaya çalışır. Üzerinde E. Munch'ın *Çılgılık* tablosunun bulunduğu bir kartpostal veya Bizet'in *Carmen* eserinin kayıtlı olduğu CD bir sanat eseri değildir. Bu tıpkı bir kavanoz havyarı satın aldıktan sonra kavanozu değerli saymaya benzemektedir.¹⁵ Onlar, olsa olsa daha önce üretilmiş olan sanat ürünlerinin kayıt edilmiş halleridir ve üzerinde bulundukları ortam (bir film şeridi ya da elektromanyetik bir alan) onları sanat yapmaz. Aksine sanat olan şey o ortamın kaydettiği ve en ufak bir müdahalede bulunmadığı şeydir.

Bu argümana karşıt olarak herhangi bir dramatik filmin sanatsal olabileceğini öne sürenlere karşılık aslında sanat olan şeyin dramanın kendisi olduğu karşı-argümanıyla cevap verilir. Eğer bir tiyatro oyununu kamera ile kaydederek bu sinemanın sanatsal olması değil tiyatronun sanatsal olması anlamına gelir. Dram filmlerinde de aslında icra edilen sanat tiyatrodur. Bunun en güzel örneği de Alman dışavurumcu(ekspresyonist) filmi olan *The Cabinet of Doctor Caligari* adlı filmidir. Film, bir tiyatro oyununu sanki tiyatro salonunun koltuklarından izliyormuş hissi uyandırır. İşte bu noktada şüpheciler şunu iddia eder: “Bu eserde bir sanat varsa eğer bu tamamen tiyatronun kendisidir. Dekorundan tutun da kostümlere ve set tasarımına kadar bu film, bir sahne oyununu kaydetmiştir. Yönetmenin de filme katkısı bir tiyatro yönetmenin sahne oyununa olabilecek katkısından çok değildir.” Charlie Chaplin *Gold Rush* filminde botunu tıpkı bir hindi gibi yemeye çalışırken yapılan sanat pandomimdir. Eğer bir kartpostalda E. Munch'ın *Çılgılık* tablosu basılıysa buradaki sanat, kopyalar değil, resim sanatının icra edildiği tablonun kendisidir.¹⁶ Eğer bir dram filmi çekilmişse buradaki sanat da tiyatronun kendisidir. O halde, fotoğrafik doğaya sahip olan ve önüne koyulan şeyi kaydetmekten başka bir şey yapmayan sinemanın sanat olması mümkün değildir.

Carroll Şüphecilerin argümanını kısaca şöyle özetler:

1. Fotoğraf bir sanat değildir.

¹⁴ CARROLL N., (1996) *Theorizing Moving Image*, Cambridge University Press, p. 3.

¹⁵ A.g.e., p.9.

¹⁶ CARROLL N., (2008) *Philosophy of Motion Pictures*, a.g.e., p.11.

2. Bir film en iyi haliyle bile dramatik bir sanat çalışmasının kaydedilmiş halidir.
3. O halde film kendi içinde bir sanat değildir.

Ve bu argümanı destekleyen üç alt-argüman daha sayar. Bunlar sırasıyla; (1) *Nedensellik Argümanı*, (2) *Denetim Argümanı*, (3) *Estetik İlgi Argümanı*'dır. Bu formülasyona göre argümanın birinci öncülü kesinlikle, tartışmasız doğru varsayılır ancak ileriki sayfalarda bunun da ne denli tartışmalı olduğu ifade edilecektir.¹⁷

Nedensellik argümanına göre fotoğrafın kendisi bir sanat olamaz ve bu sebeple fotoğraflık doğaya sahip olan sinema da bir sanat olmaktan uzaktır. Fotoğraf makineleri veya sinema kameraları önlerine her ne koyulursa koyulsun onların basit bir kopyalarını üretmekten öteye geçemezler. Yalnızca bir tuşa dokunarak çekilen fotoğraf ya da yapılan kayıt işlemi –sinema da bir tür ardı ardına çekilen fotoğraflar silsilesi olarak görülebilir- sanat değildir. Sanat mutlaka bir duyguyu, düşünceyi, fikri ifade etmeli ve sanatçının bakış açısını sanatsal ürüne yansıtmalıdır. O halde sanatçının hiçbir biçimde işin içine katılmadığı basit kayıt işlemleri neden sanat olsun? Güvenlik kameralarının herhangi bir operatörleri yoktur. Sistemleri tam anlamıyla otomatiktir. Dolayısıyla elde edilen çekimlerin hiçbiri sanat olarak tanımlanamaz. Dahası, kazara çekilmiş bir görüntü dahi sırf “yönelimsellik” içermediği için sanat sayılamaz. Çünkü sanat eseri veya sanatsal olan şey bir sanatçının yönelimselliğini gerektirir. Tıpkı doğal, doğaya ait olan şeylerin - şelaleler, kum tepelikleri, ağaçlar vs. gibi-güzel olmalarına karşın sanatsal olamayacakları gibi.¹⁸

Herhangi bir düşüncenin ifadesi fotoğrafçılığın özsel özelliği olmadığı için fotoğrafçılık sanat değildir. Bu haliyle fotoğrafçılık resimden yönelimselliğin yokluğu ile ayrılır. Örneğin bir fotoğrafçı kalabalık bir otobüs durağının fotoğrafını çektiğinde fotoğrafçının bu fotoğraftaki kişilerin, nesnelerin ve diğer tüm içeriğin yerlerini ayarlaması bir yana tüm bunlara en ufak bir müdahalesi yoktur. Buna karşılık bir resmin herhangi bir yerinde bulunabilecek en küçük bir detay bile bize ressamın o şeyi bilerek ve isteyerek çizdiğini düşündürür. O halde resim sanatında ressamın tuvalinde ne varsa bir şekilde ressamın aklında da o vardır. Buna karşıt olarak fotoğrafta fotoğrafçının malzemesine müdahale etme şansı ya yoktur ya da fotoğrafçının dahi bilemediği, göremediği birçok ayrıntı tesadüfi olarak oradadır. Bu sebeple fotoğrafı yönelimsellik

¹⁷ A.g.e., p.12-3.

¹⁸ A.g.e., p.14.

eksikliğinden dolayı sanat saymamamız gerekir. Son olarak fotoğraf açısından bir başka yönelimsellik eksikliği de resime oranla şartları çok fazla zorlayamamasıdır. Bir ressam eğer kanatlı bir at çizmek isterse ona engel olabilecek bir şey yoktur. Buna karşın fotoğrafçı en fazla bir ata kanat takmaya vs. çalışacaktır. Bu açıdan da resim sınırsızca ressamın zihniyle birlikte özgürken fotoğraf oldukça sınırlı bir alanda hareket etmek zorundadır.¹⁹

Denetim argümanı sanatçının özgün fikir veya düşüncelerini aktarmada araç olarak kullandığı ortam üzerindeki hakimiyetini vurgulamak için kullanılan bir argümandır. Şüpheciler bu argümanı şu şekilde formüle etmektedir: eğer bir sanatçı kullandığı ifade aracı üzerinde yeterli denetime sahip değilse ortaya çıkan ürünün sanat olarak adlandırılmaması gerekir. Çünkü sanatın ortaya çıkabilmesi için ortamın denetlenmesi gerekmektedir. Bir keman virtüözü kemanına ne denli hakimse ve ondan ne denli arzusu doğrultusunda ses çıkarabiliyorsa o denli iyi bir sanatçı olarak kabul edilir. Ya da bir ressam ne denli incelikli çizgi, renk ve ayrıntı kullanabiliyorsa o denli iyi ve yetenekli bir ressam olarak kabul edilir. Buna karşın fotoğrafta birçok şey sanatçının denetiminden uzaktır. Özellikle doğallıkla gelişen olayların kayıt altına alınması herhangi bir ortam müdahalesi gerektirmediği için onları –hareketli veya sabit- sanat olarak kabul etmek haksızlık olacaktır.²⁰

Herhangi bir sinematograf bir film kamerası önünde bulunan irili ufaklı birçok detayı gözlemlemek ve onların izini sürmek zorundadır. Öteki türlü film bittiğinde yönetmenin/sinematografin birlikte yaşamaya alışması gereken onlarca belki daha da fazla hata ile yaşamaya alışmalıdır. Her yönetmeni filmsel gaflarla/hatalarla dolu bir evren beklemektedir ve bunun nedeni yukarıda bahsedilen kontrol argümanında anlatılmaya çalışılmıştır. Şüphecilere kulak verilecek olursa bu hataların en basit, temel nedeni film kamerası ile yapılan eylem sonucunda ortaya çıkacak üründe yeterli ortam kontrolü olmadığıdır. Fotoğraf ve sinemanın sanat olamayacağını iddia edenler için oldukça güçlü bir argüman gibi görünen şüpheciler için özellikle resim sanatında kontrol son derece yüksektir.²¹

¹⁹ A.g.e., p. 15.

²⁰ A.g.e., p. 16.

²¹ A.g.e., p.17.

Estetik ilgi argümanı fotoğrafın ve yine fotoğraftan oluşan sinemanın kullandığı alet dolayısıyla *geçirgen/transparan* olduğunu iddia eder ve aslında bizler nesneleri fotoğrafla değil onun üzerinden görürüz. Bu şu demektir: her bir fotoğraf içerdiği nesne, durum, kişi gibi her ne olursa olsun fotoğrafa başka bir fikir, düşünce katmaz. Fotoğraf yalnızca şeylerin kopya görüntülerini üreterek bize sunar. Bizler aynalar aracılığıyla sadece gerçek dünyada zaten bilgisine sahip olduğumuz bir şey hakkında bilgi sahibi oluruz. O halde fotoğraf ve sinema yalnızca bir tür ayna işlevi görerek ürünlerine sanatsal değeri olacak herhangi bir şey katmazlar. Aksine film kameraları veya fotoğraf makineleri önlerine konulan şeyin, sahnenin bir kopyasını alır ve onu değiştirmeden bize sunar.²²

Estetik ilgi argümanına göre fotoğrafta güzel olan şey zaten kendisinden dolayı güzel olan bir şeydir. Örneğin bir gülün fotoğrafı, gülün kendisi güzel olduğu için güzel sayılmaz. Gül zaten doğada da güzeldir. Başka bir örnek ise *The Cabinet of Doctor Caligari* filminin kendisi güzel veya sanatsal değildir. Filmin içerdiği drama güzeldir.²³ Bu tıpkı kameranın önünde oynanan bir tiyatro gibidir. Tiyatronun kendisi sanatsaldır yoksa onu film aracılığıyla kayıt altına almak sanatsal değildir. Herhangi bir roman bir düşüncenin ifadesidir ve bu yönüyle sanatsal olarak kabul edilebilir. Yağlıboya bir tablo da aynı şekilde ressamının elinde şekillenen bir duygu veya fikir ifadesidir. Bunlara karşılık önüne konulan şeyi kaydeden hareketli veya durağan fotoğraflar herhangi bir şeyin ifadesi değil, yeniden-üretimidir ve bu yeniden-üretimler asıllarının tıpkısıdır.

Sinemanın bir sanat olamayacağına dair yukarıda aktarmaya çalıştığımız üç farklı argümana karşı oluşturulabilecek karşı-argümanları veya cevapları serimlemeye başlayabiliriz. Nedensellik argümanına göre sanatçının işin içine girmediği ve önüne konulan şeyi mekanik bir yeniden-üretimle sergileyen fotoğrafın ve dolayısıyla sinemanın sanat olmaması gerekir denmişti. Bize göre de fotoğraf sanatının büyük bir bölümü oldukça incelikli ve detaylı bir inceleme ve emek gerektirmektedir ve üretilen her fotoğrafın sanatsal olmadığı oldukça açıktır. Buna karşın N. Carroll'un önerdiği sanatçı olan Edward Steichen'in fotoğrafları gerçekten de sanatsal ürünler sayılmalıdır. Ehliyetimizde ya da lise yıllığında yer alan fotoğrafların sanat olduğunu hiç kimsenin iddia edeceğini düşünmüyoruz. Bununla beraber fotoğrafı çeken sanatçının belirli bir

²² A.g.e., p.19.

²³ A.g.e., p. 21-2.

yönelimsellik ile çektiği birçok sanatsal fotoğraf ve yine bu biçimde fotoğrafı sanat olarak icra eden birçok fotoğraf sanatçısı mevcuttur. O halde yönelimselliğin eksikliği diye bir şey söz konusu olamaz.²⁴ Nasıl ki bir ressamın fırçasını tuvalinin üzerinde rastgele gezdirerek oluşturduğu tablo bir sanat eseri sayılamazsa –en azından bize göre- herhangi bir yönelimsellik içermeyen bir fotoğraf da sanat eseri sayılamaz.

Kontrol argümanının iddiasına göre bir sanatçının kullandığı ifade aracı üzerinde total bir kontrolü olması gereklidir. Ancak bu durum oldukça ütöpiktir.²⁵ Nasıl ki her müzik aleti birbirinden farklı ses ve nota sınırlamalarına sahipse resim sanatı aynı şekilde renk ve ifade sınırlılıklarına sahiptir. Kısaca tüm sanatlar, ortamları üzerindeki kontrole belirli bir dereceye değin izin verir. Kontrolün sınırsız olduğu bir ortam yoktur. Fotoğraf sanatında kontrolün diğer sanatlara oranla kısıtlı olduğunu bir anlamda kabul ederken diğer yandan da kurgu ve anlatımla olanağın sınırsız olduğunu da belirtmek gerekir ve her fotoğraf sanatçısı ve yönetmen ortamı üzerinde belirli bir kontrole sahiptir. Bu fotoğrafçı için lens, mesafe, model vs. gibi birçok şey olabilir. Sinema içinse durum çok daha fazla zenginlik arz edecek biçimde planlanabilir. Yönetmenlerin oyunculuktan tutun da tüm senaryoyu belirlediği ve diğer tüm bileşenlerin neredeyse tamamını kontrol edebildiğini söylemeliyiz. Richard Meryman’a göre bir Bergman filmindeki her şey bilinçli bir şekilde varılmış bir karar sonucunda gerçekleştirilir; hiçbir şey şansa bırakılmaz: her şey tam bir denetim altındadır.²⁶

Son olarak estetik ilgi argümanına göre fotoğraf bir tür ayna gibidir. Önüne konulan şeyin herhangi bir tarafına dokunmadan veya onu değıştirmeden bize sunar. Bu argümana göre “fotografik geçirgenlik” söz konusudur. Bir başka deyişle fotoğraflar aslında görünmez çerçevelerdir ve bizlerin ilgisini çeken şey fotoğrafın kendisi değil içeriğidir. Bu argümana karşın bize göre fotoğraflar dış dünyanın basit kopyalarından çok daha ötede olabilirler. Örneğın bir ağaçta gördüğümüz bir kuş ile o kuşın fotoğrafı arasında büyük farklar olabilir ve bu yeni üretim aynı şeyin birebir kopyası değildir.²⁷ Doğru zamanda çekilen oldukça sanatsal olan birçok fotoğraf vardır. Fotoğrafların anı

²⁴ A.g.e., p. 22.

²⁵ A.g.e., p. 24.

²⁶ MERYMAN, R., (1971) *Ingmar Bergman: Sinematografi İnsan Yüzüdür*, Agora Kitaplığı, Çev. S. Özgül, s.134

²⁷ CARROLL N., (2008) *Philosophy of Motion Pictures*, a.g.e., p. 27-9.

dondurarak aslında günlük hayatta pek de sanatsal görünmeyen şeyleri sanatsal bir stratejinin aracı olarak kullanabildiklerini düşünmekteyiz.

Fotoğrafın ve sinemanın gerçekliğin birebir kopyası olmadığını ancak onunla yakından ilişkili olduğunu Daniel Frampton *yakın-akraba* tanımlaması yaparak anlatmaya çalışır.²⁸ Özellikle teknolojinin de hızla gelişmesiyle birlikte görsel efektler üretebilme, bilgisayarla üretilmiş imajlar ve yeni çekim ve montaj teknikleri ile gerçekliğin sınırları adeta zorlanmaktadır. Bize göre sinema hiçbir zaman gerçekliğin bir yeniden üretimi olmamıştır. Lumiere kardeşlerin ürettikleri çok kısa olan newsreeller ve hatta objektif olmaya gerçekliği olduğu gibi sunmak konusunda son derece titiz olan belgeseller dahi gerçekliğin birebir kopyaları değildir. Şu ya da bu şekilde gerçeklik istemsizce veya kasten eğilip bükülmüştür.

Oldukça önemli olan bir başka tartışma da sinemanın fotoğrafa indirgenip indirgenemeyeceğidir. Yukarıda sinemanın bir sanat olup olmayacağını tartışırken her zaman şüphecilerin öncüllerine uyararak sinemayı fotoğrafik bir doğaya sahip olarak niteledik. Ancak burada hemen belirtilmesi gereken şey sinemanın hareket eden imgelerden oluşması dolayısıyla fotoğrafik doğasının dışına ya da üzerine çıkabilme yeteneği gösterebilmesi durumudur. Sinemanın bizde yarattığı duygulanım fotoğrafinkiyle aynı değildir. Çok kez söylemekle birlikte sinema bir göz yanılmasıyla kaynaklanarak bizlerde hareket sanrısını yaratır. Eğer çok keskin gözlerimiz olsaydı, saniyede ekrana yansıtılan kare sayısı çok yüksek de olsaydı, yine de hareketsiz fotoğraflardan hareketli görüntüler elde edemezdik. Tüm bunlara ek olarak sinema sırf hareket içermesiyle fotoğraftan ve resimden ayrılır.

Bir fotoğraf sergisini gezmek ya da bir aile albümüne bakmak ile bir sinema filmi izlemek apayrı şeylerdir. Her ne kadar sinema ilk ortaya çıktığında fotoğrafa çok daha fazla yakın görünse de sesin de sinemaya eklenmesiyle artık geri-dönülemez bir biçimde fotoğraftan farklılaşmış ve onu içerecek biçimde yine fotoğrafı aşmıştır. Sinema özellikle geçtiğimiz yüzyılın en büyük sanatsal ilerlemesi ve yeniliğidir. Artık bir asrı çoktan aşan profesyonel sinema üretiminin belirli bir kısmı için “sanat” tanımlaması yapmak hiç de zor değildir. André Bazin’in deyişiyle “sinema sanata yeni bir boyutun eklenmesidir. Bundan kim şikayetçi olabilir ki?”²⁹

²⁸ FRAMPTON D., (2006), *Filmozofî*, Metis Yayınevi, Çev. Cem Soydemir, s. 12.

²⁹ BAZIN A., (2013), *Sinema Nedir?*, Doruk Yayınevi, Çev. İbrahim Şener, s. 82

1.2.SİNEMA NEDİR?

Sinemanın ne olduğunu sormak aslında basit ve kısa bir ansiklopedik tanım istemek değildir. Aksine sinemanın tanımını yapmaya çalışmak, onun felsefesini de içeren birden fazla boyutlu bir düşünce deneyi gibi görülmelidir. Örneğin, Alain Badiou'ya göre sinema diğer tüm sanatların birleşiminden ibarettir ya da diğer tüm sanatlar sinemada bir şekilde içerilir/içerilebilir. Bu sebeple sinema tüm sanatların merkezinde yer alır onların bir tür kaderini de belirleyecek olan temel sanattır. Hatta sinema “en demokratik” sanattır. Bunun nedeni ise neredeyse herkesin sinemaya gitme veya artık başka yollarla herhangi sinema filmine ulaşma imkânı oldukça fazladır ve bu durum çok az bir maliyet gerektirir ya da bazen hiç gerektirmez. Bu sebeple sinema sanatlar içerisindeki en demokratik sanattır. Sinemaya özgü olan ve diğer sanatlar için çok da öne sürülemeyecek bir başka özellik ise onun bir anlamda evrensel oluşu ve dünyanın dört bir yanına hemen hemen aynı hızda yayılması ve kitleleri etkilemesidir. Diğer sanatların bu denli yaygın ve güçlü oldukları herhangi bir an herhalde olmamıştır.

André Bazin'in tüm açılardan büyük bir incelik ve titizlikle sorduğu “sinema nedir?” sorusunu, hiç kuşku yok ki sinemanın doğasına dair düşünen tüm filozoflar, teorisyenler, sanatçılar ve yine seyircilerin de büyük bir bölümü mutlaka düşünmüştür. Amacımız sinemanın ne olduğunu tam bir biçimde tanımlamak gibi hayalperest bir amaç olmaktan ziyade kullanacağımız kavramlar setini ve bakış açısını ortaya koymak ve bunun arkasından temel sayılabilecek bazı sinema kuramlarını anlatarak sinemanın felsefesine yapılan katkıyı gözler önüne sermektir. Bize göre “sinema nedir?” sorusu tıpkı diğer temel felsefi sorular gibi “insan nedir?”, “zaman nedir?”, “sanat nedir?” gibi tam olarak yanıtlanması neredeyse imkânsız sorulardır.

Amacımız bütünlüklü bir teori kurmak ya da hâlihazırdaki medya veya sinema teorilerinden birini seçip ona yaslanmak değildir. Amacımız sinemanın neliğine ilişkin yaklaşımları kısaca ortaya koyarak tezimiz içerisinde sıklıkla kullanacağımız “Varoluşçu sinema” sınıflandırmasını daha da açık hale getirmektir. Alain Badiou'ya göre bu temel soru üzerine saatlerce konuşulabilir ve ciltler dolusu makale, inceleme, kitap yazılmıştır. Buna karşın sinema tam olarak şudur veya budur demek pek de mümkün değildir. Ona göre sinemayı tam olarak kavramak belki de geleceğe ait bir şeydir. Bizler bugün henüz sinemanın ortaya çıkışından yaklaşık olarak 120 yıl sonra oldukça acemi ve çocuksu bir

biçimde sinemaya yaklaşıyor olabiliriz ve onun felsefesini yaparken de ihtiyaç duyduğumuz ve bize bunu felsefenin sağlayacağına emin olduğumuz kavramlar setini henüz oluşturmamış olabiliriz.

Sinemaya birçok açıdan yaklaşılabilir. Şu ya da bu olarak film gibi bir fikir etrafında birçok şey söylenebilir. Daha önce de söylendiği üzere sinemayı en temelinde kimyasal bir süreç olarak ele alabiliriz. Çünkü film şeridi, onu oluşturan fotoğraflardan ibarettir. Bu fotoğrafların oluşturulması ise bazı kimyasal ve optik yasalarınca belirlenen süreçler sonucunda oluşmaktadır. Işığın çarptırıldığı yüzeyden tutun da ışığı ve onun oluşturacağı görüntüyü toplamaya yarayan merceğin yapısına kadar birçok faktör basit doğa yasalarının uygulanışıyla ilgilidir.

Buna karşın filmi iktisadın bir konusu olarak da ele alabiliriz. Günümüzde, reklamcılıktan tutun da belgesel üretimine, eğitim amaçlı filmlerden gişe filmlerine değin onlarca farklı alanda üretilen görüntüler ve yine birçok farklı amaçla faaliyet gösteren firmalar, oyunculuk ajansları, görsel efekt yapan stüdyolar vs. ve nihayetinde oyuncular, senaristler, yönetmenler, teknik ekipmanların üretilmesine kadar dev bir sektör olarak karşımızda “sinema sektörü” durmaktadır.

C. W. Ceram sinemanın ortaya çıkışından önce ona önayak olan veya sinemanın atası sayılabilecek teknik ve teknolojik yapıların izini sürer. 1953 yılında yayımlanan, oldukça nitelikli bir tarihsel araştırma olan *Sinemanın Arkeolojisi* adlı kitabında sinemanın tarihsel gelişimini ve nihayetinde icadına kadar gelen serüveni inceler. Her ne kadar sinemaskopun icadının onurunu Lumiere Kardeşler’e atfetsek de birbirinden bağımsız biçimde dünyanın birçok yerinde sinemaya dair çalışmalar yapılmış olduğunu biliyoruz. Hatta Thomas Edison sinemaskopun mucidinin kendisi olduğunu iddia etmiş ve patent alarak tüm sinema gösterimlerinden ücret alabilmek için mahkemeye dahi gitmiştir. Bugün dahi Amerikan sinema sektörünün California’da olmasının bir nedeni de zamanında New Jersey’e yani Edison’a uzak olma arzusudur.

Ceram ilk olarak sinemanın ne olduğuna ilişkin ansiklopedik tanımları inceler. Ona göre film, sinema, sinemaskop farklı şeylerdir. Fransızların *cinema* kelimesinin - sinema filmi için ayrı, filmin üzerine sabitlendiği şerit için ayrı kelimeler kullanıyorlar- anlamını çok yönlü geliştirmeden önce diğer kültür ve ülkelerin sinemayı nasıl adlandırdıklarına göz atar: ”İngilizler ‘sinema’ya giderler, Amerikalılar ‘filme’, Güney Afrikalılar hala ‘biyoskop’a gidiyorlar. ‘Hareketli görüntüler’eyse (bu terim sinemayı

diğer temsili sanatlardan ayırmak için hala kullanılıyor olsa bile) yalnızca bazı gösteriş budalaları. Modası geçmiş bir argodan etkilenenlerse, bazen ‘kıpırtılar’a gittiklerini söyleyebiliyorlar.”³⁰

Ceram burada İngilizce’deki *cinema*, *bioscope*, *motion pictures* ve *movies* kelimeleri üzerinden tanımlanan sinemaya dair çok daha önemli bir ayrım da yapar. Çoğunlukla sinema kelimesini kullanırken hem sinemanın teknolojisine hem de adına sinema denilen üretime atıfta bulunuruz. Ceram’ın oldukça haklı bir biçimde belirttiği üzere yalnızca sinematografi, yani sinemayı teknik ve teknolojik anlamda mümkün kılan alet-edevat ya da makine icat edilebilir. Sinema ise gelişir³¹, tıpkı Türk, Alman, Fransız sinemasının ya da bilim-kurgu, cinayet, dram türlerinin gelişmesi gibi.

Çoğunlukla sinema ve sinematografi aynı anda ortaya çıkmış gibi görünse de bunun aksini düşünenler de mevcuttur. Wartenberg’in belirttiği gibi günümüzde sinema ile Platon’un Mağara Alegorisi arasında benzerlik kurmak fikri popüler hale gelmiştir. Yine bu fikre göre sinema ya da sinematik/sinemasal olan kendisinin icadından yüzyıllar önce ortaya çıkmıştır. Bu fikre dair kısa bir tartışma bu çalışma içerisinde yapılacağı için şimdilik bu konuyu bir kenara bırakıyoruz.

Ceram, Alman bir felsefe doktorunun bir hayli kapsamlı ama bir o kadar da sersemletici tanımını verdikten sonra sinemanın erken dönem öncülerini bulmaya girişir. Bu tanıma göre: Film, fizyolojik ve psikolojik gerçeklerin bilgisi temelinde geliştirilmiş bir aygıt aracılığıyla, bir olayın hareketli görüntülerinin yeniden üretimini sağlayabilmek için hareketi kimyasal teknikle sabitleme yöntemidir. Bu görüntülü ifade, teknik ve kimyasal yöntemlerin zekice uygulanmasıyla, fotoğrafçılıktan projeksiyona bir yol izleyerek, entelektüel içeriğiyle anlamlı bir şekilde önem kazanabilir. Filmin en önemli amacı, akılcı şekilde sıralanmış olayların, hareketli olarak yeniden üretimiyle anlamlandırılmış tek tek birimlerin montajının sunulmasıdır.³²

Tanım çok kapsamlı ve sanki hiçbir ögeyi dışta bırakmıyor gibi görünmesine rağmen aslında tanımladığı şey sinemanın işlevselliği ve filmin yapısıdır. Üretim olarak sinema ise doğallıkla bundan fazlasıdır. Yalnızca sinemanın kısa bir tanımını yapmak istersek G. Deleuze’ün olası en kısa ve özlü tanımı bizim için yeterlidir. “Sinema hareket-

³⁰ CERAM C. W. (2007) *Sinemanın Arkeolojisi*, Agora Kitaplığı, Çev. Hasan Aydın, ss. 1-2.

³¹ A.g.e., s. 3.

³² PANOFISKY W. (1944) *Die Geburt Des Films*, Würzburg, s. 3’ten akt. CERAM C. W. (2007) a.g.e., s. 2.

süre blokları”dır.³³ Kısaca söyleyecek olursak, sinemanın tanımı yapmak bize sinemanın aslında ne olduğunu göstermez. Bu tıpkı “yaşam nedir?” diye sorulduğunda biyolojiden bahsetmek gibidir. Aslında almak istediğimiz cevap teknik, bilimsel bilgilerden farklıdır. Sinema için de aynı şey söz konusudur ve bu sebeple bir sinema felsefesine ihtiyaç duyulur.

Felicity Colman sinemanın ne olduğunu tanımlamaya geçmeden önce ilk olarak ekran-bazlı tüm görüntülerden bahseder ve film felsefesini ayırana değin tüm bu görüntülü medya üretimini sınıflandırmaya çalışır.³⁴ Çünkü hakkında konuşacağımız hareketli resimler diğer üretilen tüm fotoğraf ve görüntülerin yalnızca bir kısmını oluşturur ve yine film felsefesinin alanına girecek olan hareketli görüntüler göreceli olarak azdır ve diğer birçok görüntüden farklı bir biçimde ele alınmalıdır.

Bu noktada filmin ve sinemanın anlamını biraz olsun daraltabilmek gereklidir. Üretilen onca film şeridi ve dijital kameraların ortaya çıkışından bu yana çekilmiş binlerce saatlik dijital görüntüler içerisinde nelerin film nelerin ise yalnızca görüntü olarak kabul edileceğine dair bazı sınırlar koyulmalıdır. Çünkü sinema aynı zamanda sabit bir biçimde değil de sürekli değişen formatlarda ilerlemektedir. Renksiz film şeritlerinden renkli görüntüleri kaydedebilen şeritlere, sesin sinemaya eklenmesi ve müzik, dijital görüntü kaydetme yöntemleri ve televizyon, 3 boyutlu çekilerek gösterilen filmler, CGI (Computer Generated Images), animasyonlar, gerçek karakterlerin animasyonlar ile desteklenmesi ile oluşturulan filmler ve diğer formlar ile birlikte bu evrimsel gelişimin listesi daha da çok uzatılabilir. Kısaca stabil olmayan bir film formundan bahsediyoruz. Ancak bu sinemanın kendisini belirler mi ya da sinemayı tanımlar mı?

Bazin’e göre sinemanın izini geçmişte ilk olarak resim sanatı ve psikanaliz eşliğinde sürdüğümüzde karşımıza oldukça temel bir istek, ölümsüzlük fikri, çıkar. Antik çağlardan günümüze değin resim ve heykel sanatı ile varlığın devam ettirilmesi amaçlanmıştır. İnsanın kendisini mumyalatmaya çalışması böylesi bir arzunun dışavurumudur. Bununla birlikte insanlar psikolojik olarak tatmin olmuşsa da zafer zamanının olmuş, büyük krallar, prensler, prensesler devasa piramitlerin koridorlarındaki

³³ DELEUZE, G., (2003), *İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir?*, a.g.e., s. 21.

³⁴ COLMAN, F., (2009) *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*, Mc Gill-Queens University Press, p. 1.

lahitlerin içinde çürümeye mahkum olmuşlardır. Zaman geçtikçe sanatın toplumdaki rolü daha da artacaktır. Bununla beraber sanatın insanları ölümsüz kılmayacağı çoktan anlaşılmıştır. Bunun yerine değişik türden bir ölümsüzlük ve beklenti oluşmuştur. 15. Louis kendisini mumyalatmak yerine portresini yaptırmayı tercih edecektir. Artık hiç kimse bir modelin veya bir görüntünün aynılığına inanmamaktadır.³⁵ Bu konuyla ilgili olarak Voodoo büyüündeki bebeklerin büyü yapılan kişiyle aynı olması inancından tutun da büyük şahsiyetlerin heykellerine ya da portrelerine saldırmayı sanki o kişiye saldırmakla eş tutanların varlığı kolaylıkla anlaşılır.

Malraux sinemayı plastik gerçekliğin ileri evrimi olarak tanımlamıştır. Başlangıç noktası olarak da Barok resmini ve Rönesans dönemini almıştır. Resim sanatı semboller ile gerçeklik arasında bir yerde durmaktadır ve 15. Yüzyıldan itibaren özellikle perspektifin keşfiyle birlikte, gözün gördüğü şeyin yine o gözün bakış açısından resmedilmesi ile büyük bir adım atılmıştır.³⁶ Tarihimizde, Selçuklu'da ve Osmanlı İmparatorluğu'nda resim sanatının gelişememe nedenlerinden birisi de perspektifin gerçek anlamda günah olduğunun düşünülmesidir. Bu sebeple minyatür sanatında perspektif kullanılmaz. Yalnızca çok önemli kişiler biraz büyük çizilir. Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanı hattat ve nakkaşların hayatını ve minyatür sanatının inceliklerini de anlatmaktadır.

Bazin'e göre resim sanatı Rönesans'tan sonra iki eğilim etrafında dönmektedir. Bunlardan ilki estetik kaygılarla yapılan ruhsal durumları resmetme işidir. İkincisi de dış dünyayı olabildiğince gerçeğe yakın bir biçimde tasvir/kopya etmektir. Resim sanatı ve ressamın kendisi ne kadar incelikli çalışırsa çalışsın ortaya koyacağı eser belirli bir sınırın ötesine geçemeyecektir. İşin içine insan eli girdiğinde kuşkusuz mekanik bir yeniden üretim mümkün değildir. Bu noktada fotoğraf ve daha sonra sinemanın başardığı şey aslında resim sanatını da özgürleştirmiştir. Artık bir fotoğraf çekilebiliyorken onu el ile birebir kopya edebilmek çok da büyük bir meziyet olamaz.³⁷

Gerçek anlamda mükemmel bir tespit yapan Bazin resim sanatının artık "temsili kompleks" ya da temsil kompleksinden kurtularak fotoğrafın veremeyeceği kavram ve durumları resmetmeye başladığını belirtir. Fotoğraf aslında gerçekliği yeniden üretmeyle

³⁵ BAZIN, A., (2013), a.g.e., s. 15.

³⁶ A.g.e., s. 16.

³⁷ A.g.e., s. 18.

meşgul olan resimi özgürleştirmiş ve başka bir sanatın ya da teknolojinin yapabileceği bir şeyi yapmaya çalışmaktan vazgeçmesini sağlamıştır. Picasso bu özgürleşmenin öncüsü sayılabilir.³⁸

Tarihte ilk kez nesneleri olduğu gibi gösteren bir tekniğe kavuşmuş olan fotoğrafçı için üretilen şeye kendi kişiliğini yansıtma oranı çokça azalmıştır. Örneğin bir ressamın fırça sürüşü ve renkleri kullanışından çizdiği resimlere değin kendi kişiliğini yansıtıyorken fotoğrafta bu durum yalnızca konu, açı ve ışık seçimleri yapacak denli azdır. Salvador Dali'nin resimlerine bakmış bir kişi daha önce görmediği bir Dali resmini ayırt edebilecekken fotoğraf konusunda aynı durumun söz konusu olması çok zordur. Tam da bu sebeple fotoğraf sanatı aslında yaratıcı gücün baskın olduğu bir sanattır.³⁹

Antik dönemden bu yana sanatın neliğine ilişkin en fazla öne çıkan teorilerden biri olan taklit kuramının bir anlamda geçersiz olduğunu fotoğrafın icadıyla belki de bir kez daha görebiliriz. Resim yalnızca taklitten doğuyor olsaydı artık en ince ayrıntıya kadar yeniden üretilip saklanabilen görüntülerin varlığı resim sanatını çoktan tarihin derinliklerine gömmüş olur ve resim sanatı bırakın yepyeni açılımlar sağlayarak gelişmeyi yalnızca hoş bir anı olarak kalırdı. Hiç kimsenin Leonardo Da Vinci'nin *Mona Lisa* tablosuna benzeyen bir kadının fotoğrafını bir müzenin ya da evinin duvarına asılıp ona bakarak sanatsal bir haz alacağını düşünmemekle birlikte orijinal olan tabloya bakabilmek için kilometrelerce yol gidileceğini tahmin ediyoruz. Oysa fotoğraf çok daha net ve ince ayrıntılı bir taklittir.

Bazin'e göre fotoğrafın icadı plastik sanatlar tarihinin en önemli icadıdır.⁴⁰ Bu icatla birlikte Batı resmi yepyeni bir boyut kazanmıştır. Artık ne yapmak istediğini arayıp duran bir sanat olmaktan öte kendi sınırlarını görebilen bir sanat dalı haline dönüştüğüne şüphe yoktur. Ressam, resim çizen kişi artık neden ve neyin resmini çizdiğini ne kadar ayrıntılı veya detaylı çizebileceğini yani taklidin sınırlarını görme imkanına fotoğraf ile kavuşmuştur.⁴¹

Badiou sinemanın tanımını yapmanın ne denli zor olduğunu aslında diğer sanatların her birinin tanımlarını vererek anlatmak ister. Şiir için yazılamayanı yazmak diye bir tanım yaparken resim için de çizilemeyeni ya da resmedilemeyeni resmetmek

³⁸ A.g.y.

³⁹ A.g.e. s. 19-20.

⁴⁰ A.g.e., s. 20.

⁴¹ BÜKER S., (2010) *Sinemada Anlam Yaratma*, Hayalbaz Kitap, s. 13.

diye bir tanım yapar. Blaise Pascal kendi gözlerimizle görmeyi başaramadıklarımız için fotoğrafa ve resime minnettarlık duymaktadır. Fotoğraf ve resim sanatları tam anlamıyla bize görmediğimiz şeyleri gösterir. Onlar yalnızca nesnelerin, şeylerin görüntülerinin mekanik yeniden üretimlerinden çok daha fazlasıdır.

Fotoğrafın ontolojisinin bu denli geniş bir biçimde sorgulanmasının temel nedeni sinemaya dair yapılan her türlü teorik ve felsefi araştırmanın eninde sonunda fotoğrafa dayanmasındandır. Sinemayı fotoğrafik doğaya indirgeyerek anlamaya çalışmak bize göre kısır ve bütünü yakalama şansını ortadan kaldıran bir tutum olsa da popülerliğini hiç kaybetmemiştir. Roger Scruton 1983 yılında yayınladığı *The Aesthetic Understanding: Essays in Philosophy of Art and Culture* adlı kitabın “Photography and Representation” adlı makalesinde fotoğrafın bağımsız ve özgün bir sanat olmadığını, ürettiği imajların/ingelerin dünyaya ilişkin özgün bir temsil sunma konusunda yönelimsellikten yoksun olduğunu, filmin de fotoğrafik temellerinden dolayı aynı durumun filme de uygulanabileceğini söyler. Bu karşı-argümanlar çok fazla tartışma yaratmıştır ve verilen cevapların çoğu Arnheimci tezler olan; fotoğraf ve sinema aslında gerçekliği çok daha farklı bir biçimde gösterme/temsil etme kapasitesine sahiptir ve değişik yollarla sanatçının düşüncesi sinematik ve fotoğrafik yöntemlerle alımlayıcıya kolaylıkla ulaştırılabilir, biçimindedir.⁴² Scrutoncu tezlerin yarattığı tartışmaları ileriki sayfalarda daha da ayrıntılı inceleyeceğiz.

Sinemanın ne olduğunu, nasıl bir sanat dalı olarak işlev gördüğünü anlayabilmek için ilk dönem kuramcılarından -belki de ilk sinema kuramcısı- Hugo Munsterberg’in kuramına kısaca bir göz atmamız gereklidir. Dudley Andrew ilk dönem sinema kuramları hakkında oldukça kritik tespitler yapar. Bunlardan ilki sinemanın ilk yirmi yılında toplumun üst ve elit kesimlerince ciddiye alınmayıp avamın eğlencesi olarak görülmesi ve klasik sanatların ”gerçek” sanatlar olduğunu düşünmesidir. Sinemayı bağımsız bir sanat olarak kendi ayakları üzerine doğrultmak isteyen sinema heveslisi teorisyenler en ciddi problemin sinemayı basit bir gerçekliği yeniden üreten ve geleceği olmayan kayıt aracı statüsünden -Lumiere kardeşlerin kendi icatlarının ne denli önemli olabileceğine dair öngörülerini çok zayıftı- kurtarmak olduğunu görmüşlerdir.⁴³

⁴² GAUT B., (2004) *Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell Publishing, Ed. Peter Kivy, p. 230.

⁴³ ANDREW D., (1976) *Büyük Sinema Kuramları*, Doruk Yayınevi, Çev. Zahit Atam, s. 55-6.

Münsterberg'in *The Photoplay: A Psychological Study* adlı çalışmasının temelleri tıpkı Ceram'ın da belirttiği gibi sinematografi-sinema ayrımından yola çıkar. Sinemayı var eden anlatım araçları ile anlatım aracının kendisi, kullandığı metotlar farklı şeylerdir. Sinemanın ortaya çıkışı ve varlığını sürdürmesi konusunda sinematografiye ait nedenleri içsel, sinemayı ise dışsal nedenler olarak ayırır. Her ne kadar fotoğrafların hareketli halde gösterilmesi konusundan fazla teknolojiye ihtiyaç duysak da toplumun psikolojik açıdan bilgi, eğitim ve eğlenceye duyduğu ihtiyaç da sinemanın ortaya çıkmasında etkilidir. Öteki türlü; fotoğraflar, tavan arasında duran ama hiçbir şekilde kimsenin bakmadığı şeyler olarak kalabilirlerdi.⁴⁴

Hugo Münsterberg konusunda belki de ilk bilinmesi gereken şey onun bir psikoloji profesörü olduğu ve William James ile yakın arkadaşlığından dolayı Almanya'dan Amerika'ya Harvard Üniversitesi'ne çağrıldığı ve buradaki Psikoloji bölüm başkanlığını yıllarca sürdürdüğünü ve Josiah Royce, William James ve George Santayana ile birlikte uygulamalı psikolojinin öncülerinden biri sayıldığıdır. *Photoplay*'i 1916 yılında, Birinci Dünya Savaşı'nın durakladığı dönemde yazmıştır. Ancak birçok eserin yanında bu kitap neredeyse hiç ilgi görmemiştir. Ne zaman ki 1970 yıllarında sinemanın felsefesine olan ilgi ve ihtiyaç artmıştır işte o zaman tarihte geriye giderek yapılan araştırmalar sonucunda Münsterberg'in kitabı yeniden basılmış ve onun yüksek kıymeti anlaşılmıştır. Ünlü Çağdaş kuramcılardan Jean Mitry, Münsterberg için şöyle der: Tüm bu yıllar boyunca onu nasıl bilemedik? 1916'da, bu adam, sinemayı herkesten daha iyi anlamıştı.⁴⁵

Sinema tarihi görsel bir aygıtla oynamaktan (birinci aşama), eğitim ve bilgi vermek gibi önemli toplumsal fonksiyonlara hizmet etmekten (ikinci aşama) oradan da anlatıma-öykülemeye doğal yakınlığı dolayısıyla insan zihninin gerçek alanına (üçüncü aşama) doğru kaçınılmaz bir itkiyle ilerlemektedir. Münsterberg için öykülemeye, anlatıma başvurmadan yapılan sinema ancak bir aygıt-oyuncaktır. Yalnızca insan zihninin anlatımcı, öyküleyici, çözümleyici kapasitesini gösterdiği zaman, *photoplay*⁴⁶

⁴⁴ A.g.e., s. 63.

⁴⁵ SINNERBRINK R. (2009) *Film Theory and Philosophy: The Key Thinkers*, Mc Gill-Queens University Press, Ed. Felicity Colman, p. 20.

⁴⁶ *Photoplay* sözcüğü için Zahir Atam "görüntülü oyun" gibi bir karşılık önermiş olmasına karşın bize göre bu çeviri daha da anlaşılır biçimde değiştirilebilir. Fotoğraf yerine Türkçe'de bazen "foto", "resim" veya "imge" kullanılmaktadır, "play" için "oyun" kelimesini öneriyoruz. İki parçalı kelimedeki "play" fiili aslında fotoğrafların hareketliliğine dair yapılan bir vurgudur, "oyun"a vurgu yapılmamaktadır. Eğer fotoğraf için "resim" veya "imge" kullanacak *photoplay* için *foto-oyun*, *resim-oyun* ya da *imge-oyun*

artık dünyaya gelir, kendi varlık nedenini bulur ve yine ancak bu yolla hepimizin bildiği sinemaya yönelik bütün merakları- keşfetme çabalarını gerekli ve anlamlı kılar.⁴⁷

Sinema ilk icat edildiğinde en fazla tartışılan konu herhalde sinemanın gerçeklikle olan ilgisidir. Gerçekliği olduğu gibi yansıtma kapasitesine sahipmiş gibi davranmak herhalde ilk teorisyenlerin ve seyircilerin yaslandığı bir fikir olmuştur. Bugün bile toplumları, insanları ve kültürleri derinden etkileme gücüne sahip olan sinemanın ve dijital görüntülemenin gerçekliğin bir kopyası ya da gerçekliğin kendisini gösteren bir buluş olarak düşünüldüğü görülmektedir. Sinema tarihi filmleri gerçek olarak tasarlayıp üzülen, sevinen, ağlayan, gülen, korkan vs. ilginç öykülerle doludur. *Great Train Robbery* (1926) filminin sonunda kameraya -dolayısıyla seyirciye- dönerek ateş eden kovboyun - ki bu sahnenin filmin içindeki olay örgüsü ile alakası yoktur- seyircilerin kaçışmasına ya da koltukların altına saklanmasına yol açtığına dair şehir efsaneleri anlatılmaktadır.

Munsterberg ise çok erken döneminde dahi sinemanın gerçekliğin bir kopyası değil değiştirilmiş eğilmiş bükülmüş bir hali olduğunu belirtmiştir. Film gerçeklikten uzaklaşıp zihne yaklaşır.⁴⁸ Munsterberg'in erken dönemde kurduğu bu benzetmeyi yine onunla aynı dönemlerde Henri Bergson ve kendi sinema felsefesini C. S. Peirce'ın göstergebilimine ve Bergson'un tezlerine dayandıran Gilles Deleuze da kullanacak ve sinemayı yeni bir düşünme biçimi olarak görüp yüceltecektir.

Sinema ilk ortaya çıktığı yıllarda çoğunlukla alt kesime, avama hitap ediyordu ve bir sanat olarak görülüyordu. Munsterberg bir arkadaşı ile "risk alıp" gittiği *Neptune's Daughter* adlı filminden sonra sinemanın olanakları tarafından büyülenmiştir. Bununla birlikte onun sinema teorisi ve felsefesine en büyük katkısı sinemanın kullandığı yakın-plan çekimi, geriye dönüşler, ileriye yansıtma vs. gibi yöntemlerle bilincin eylemlerinin benzediğine dair belirlemelerdir. Zihinsel süreçlerimiz aslında iki-boyutlu düz bir şey izlememize rağmen deneyimlediğimiz şey derinlik ve harekettir.⁴⁹

Munsterberg filmi her zaman gerçeklikten uzaklaştırmaya, yalıtıma çalışır ve zihne yaklaştırır. Zihin maddeye galip gelmiş ve resimler müzik notaları gibi dönmeye başlamıştır. Dolayısıyla filmin biçimleriyle bellek, dikkat, hayal gücü ve duygu gibi bilinç

karşılıklarının kullanılabileceklerini düşünüyoruz. *Görüntülü oyun* karşılığı sanki anlamı karşılamaktan uzakmış gibi durmaktadır.

⁴⁷ ANDREW D., (1976) a.g.e., s. 65.

⁴⁸ FRAMPTON D., (2006), a.g.e., s. 19.

⁴⁹ SINNERBRINK R. (2009 a.g.e., s. 22.

halleri ilişkilendirilir. Örneğin geriye dönüşler (flashback) insanın belleğinin işlevinin nesnelleştirilmesidir. Kendi zihin dünyamızda belleğin gördüğü işlevi sinemada seyirciye hatırlatılması gereken şeyler için geriye dönüşler görür.⁵⁰ D. Frampton, Noel Carroll'u da kendi yanına katarak "sinemanın insan zihninin bir benzeri olarak kurulmasını" eleştirir. Ancak bir yandan da Dudley Andrew'un 1976 tarihli, "Munsterberg'in yeterince anlaşılamamış olabileceği"ne dair açıklamasını göz ardı etmek istemez.

Bize göre filmin anlatım teknikleri veya tekniklerinin zihnin işlevlerine benzemesi kaçınılmazdır. Daha üst veya genel bir ilke tasarlayacak olursak o da insan elinden çıkan her şeyin eninde sonunda insanın kendisine, şu veya bu şekilde, benzeyeceği ilkesidir. Örneğin bilgisayarı ve onun çalışma prensibini rahatlıkla insan zihnine benzetebiliriz. Buna karşın sinemanın insan zihni veya insanın dış dünyayı algılaması ile olan benzerliği gerçekten çok yüksektir. Sık sık profesyonel fotoğrafçıların daha güzel ve anı yakalayan fotoğraflar çekebilmek ve teknik imkansızlıkları da göz önüne katarak kendi gözlerinin bir fotoğraf makinesi olmasını istediklerini görmekteyiz. Böylelikle hem başka bir alete -ki bu aletin kendi yeterliliği de büyük bir problemdir çünkü iyi bir makine ile çekilen fotoğraf ile kötü bir makine ile çekilen fotoğraf veya film/video arasında fersah fersah fark olabilir.- gereksinim duymadan ama tıpkı o aletin özelliklerini de kullanabilecek şekilde kayıt yapabilmek tam anlamıyla insan beyninin yaptığı şeydir.

Çözünürlüğü, renk canlılığı, çerçeve sayısı, açısı ve diğer tüm video özellikleri muhteşem derecede yüksek bir kamera olarak tasarlanabilecek göz ve yine aynı biçimde gün be gün gelişen kayıt teknolojileri arasındaki yakınlık son derece yüksektir. Buna karşın biz de tıpkı Carrol, Frampton ve bu kuramın diğer karşıtları gibi insan zihni ile sinema arasındaki benzerliği belirli bir sınıra kadar götürüyoruz. Halihazırda kendi bilinç içeriklerini dahi anlamaktan yoksun olan, Varoluşçuluğun temel düsturlarından biri olan kendi kendine yabancılık gibi bir durum da söz konusu iken sinemanın bir insan zihnini tam anlamıyla görselleştirebileceğini söylemek akla uygun değildir.

Sinemayı ancak "saf" hale getirdiğimizde/getirmeye çalıştığımızda tıpkı zihin gibi olacağını düşünmek oldukça heyecan verici bir düşünce olsa da bunu nasıl gerçekleştirebileceğimiz yani saf sinemaya nasıl ulaşabileceğimiz büyük bir sorundur.

⁵⁰ FRAMPTON D., (2006), a.g.e., s. 19.

Badiou'nun belirttiği gibi sinema saf bir sanat bile değildir. Sinema, sanat ile sanat olmayan arasında bir yerde durur. Her zaman geçiş sahneleri ya da öykünün üzerine kurulacağı öncüller mevcut olacağı için bu saf sinema düşüncesi biraz naif bir düşünce olsa gerektir.

Sinemanın yeni bir düşünce biçimi olduğu ve şu anda anlaşılamamasının bir nedeninin de onun gelecekte anlaşılabilecek bir şey olduğunu söyleyenlere sonuna değin katılıyoruz. Bu türlü düşünce, hem sinemaya hakettiği değeri ve önemi vermek hem de onu tam anlamıyla anlamamanın sanılanın aksine çok da basit olmadığını söylemektir. Git gide artan sayıda ekranlara ve görüntülere maruz kalan ve bunu bir yandan arzulayan, eğlence, eğitim ve hatta özel hayatını da her geçen gün daha çok görselleştiren ya da görselliğe bağımlı hale getiren insanlık için sinemanın önümüzdeki yüzyıllar için değeri çok daha fazla olacağına benzemektedir. Bugün dahi dünya çapında teknoloji firmalarının ürettikleri sanal dünyaya her daim bağlı kameravari gözlükler, lensler; sosyal medya paylaşımlarının ve internet trafiğinin çok büyük bir bölümünün video ve fotoğraf olması aslında bize gelecek hakkında ipucu vermektedir.

Daniel Frampton'ın da vurguladığı gibi, filmin icadından bu yana gerek rüyalar, gerek bilinç-altı, gerekse zihin ile her zaman bir anoloji kurularak karşılaştırma yapılmıştır. Bu zengin olanaklar sunan anolojinin/anolojilerin karşısında yapılması gereken felsefenin önünü açmak, şiirsel ve radikal olanı incelemektir. Deleuze'e göre ilk dönem sinema hakkında yazarlar, felsefe eğitimi almadıkları halde, sinema sanatı üzerine geliştirdikleri özgün kuramlar ile filozof oldular. Çünkü artık sinemanın kavramlarını üretmeye başlamışlardı. Aralarında kimin en özgün kuramı geliştireceğine dair bir rekabet de söz konusuydu.

Filmi zihin ile ilişkilendiren düşünürler sayıca az olmasına karşın yine de 6 farklı grupta incelenebilir: (1) Bir beyin kaydı olarak film (Edward Small, Parker Tyler), (2) Düşüncelerimizin ve anılarımızın görselleşmesi olarak film (Henri Bergson, Germaine Dulac, Pierre Quesnoy), (3) Biçimsel açıdan insanın bilinç-altının bir benzeri olarak film (Emile Vuillermoz, Ricciotto Canudo), (4) Filmi karakterlerinin düşüncelerinin öznelliğini gösterme şekli (Antonin Artaud, Bruce Kewin), (5) Filmin "öznel" bir araç mı yoksa "nesnel" bir araç mı olduğu (Hugo Münsterberg), (6) Son olarak, bazı yazarların

(Roger Gilbert-Lecomte, Bela Balazs) filmin belki de başka türde bir düşünceyi, geleceğin düşünme biçimini açığa vurduğuna dair anlayışları.⁵¹

Düşünceyi veya rüyalarımızı görselleştirebilmek ya da insan zihnini içerisine girip onu izleyebilmek, hatıralamıza tıpkı bir fotoğraf albümüne ya da sinema filmine bakar gibi bakabilmek belki de çağlar boyunca insanın en büyük hayallerinden biri olsa gerektir. Düşüncenin ne şekilde görselleştirilebileceği üzerine kafa yoran Edward Small 1980 yılında anlatısal-olmayan (non-narrative) sinemanın yani deneysel sinemanın zihnin hallerini gösterebileceğini iddia eder. Sinema eğer saflaşırsa yani saf bir sinema halini alırsa işte o zaman zihnin kaydını tutabilecek seviyeye gelir. Bu açıdan Small'a göre psikologların sinemacılardan sinemacıların da psikologlardan öğreneceği çok şey vardır.

Yukarıdaki "beyin kaydı" düşüncesine benzer biçimde sinemayı zihnin işleyişinin cisimleşmesi olarak gören Parker Tyler'a göre muhtemelen beynin süreçlerini imaj olarak kaydedebilecek bir makine icat edilene kadar dünyanın çıplak mevcudiyetine en fazla yaklaşmamızı sağlayacak mecra budur, der. Ancak Parker bu düşüncelerine sağlam örnekler bulmakta zorlanır. Halihazırda "beyin kaydı" düşüncesi sinema teorisyenleri açısından oldukça zorlayıcıdır. Yine benzer biçimde R. E. Jones'a göre de hareketli resimler görünür ve işitilir hale getirilmiş düşüncelerimizdir. Sinema ile düşünce benzer işleyiş yapılarına sahiptir, der.⁵²

1.3.EKRAN ÜZERİNDEN DÜŞÜNMEK

Thomas E. Wartenberg *Thinking on Screen: Film as Philosophy* isimli kitabının ilk bölümünde "felsefe görüntüleştirebilir mi?" diye sorar ve bu sorunun alternatif cevaplarını etraflıca tartışır. Ona göre filmleri arasında onbinlerce fark olmasına karşın – bu farklar: filmin hangi amaç için çekildiği, göz önünde bulundurulmuş seyirci kitlesi, komedi veya dram, eğitim vs. değişkenlik gösterebilir- her birini anlamak ve özümsemek için bazı felsefi soruların gündeme gelmesi gerekir.

Wartenberg'e göre her filmin felsefi değeri olmayabilir ancak bazı filmlerin felsefi değeri olduğuna şüphe yoktur. Hatta "filmler ile felsefe yapılabilir mi" sorusuna verilen olumlu yanıtı sonuna değin savunur. Bize göre herhangi bir fikri ya da kavramı anlatırken veya açıklarken kullanılan medyum(ortam) birbirinden farklı olabilmesine

⁵¹ FRAMPTON D., (2006), a.g.e., s. 31-3.

⁵² A.g.e., s. 33-5.

karşın kavramın kendi niteliğini ve değerini belirlemez. Örneğin sırf şiir formatında olduğu için her yazılan ve adına şiir denen dörtlükler şiir değildir. Aynı şey romanlar için de geçerlidir. Her roman bir *Karamazov Kardeşler* ve *Doktor Jivago* değildir. Örnekler müziğe, tiyatroya ve sanatın diğer tüm dallarına değin genişletilebilir. Sinema için de aynı durum söz konusudur hatta belirgin bir biçimde eğlencelik, seyircinin popüler isteklerini tatmine dayalı, günlük tüketime uygun filmler, diziler, TV yapımları daha fazladır. Ancak bu demek değildir ki sinemanın felsefî bir değeri yoktur ya da sinema ile felsefe yapma olanağı yoktur. Sinema ile felsefe yapılamayacağına dair 3 temel itirazı şu şekilde sıralar:

1. Kavramsal yapı ve bu kavramları birbirine eklemleme eksikliği
2. Filmler genellikle tekiler hakkındadır ve bir filmdeki karakterler veya hikayeler üzerinden anlatılan öyküler genellik eksikliği vardır. Bizler de filmlere fazladan anlam yükleriz.
3. Herhangi bir filmi felsefî anlamda ele alan felsefî yorumcunun katkısıdır felsefî olan filmin kendisi değil. Önemli olan felsefecinin bir filmi ne şekilde felsefî amaçla kullandığıdır.⁵³

Bu itirazlara karşın Wartenberg filmlerin yalnızca felsefî problemlerin ortaya konulması veya açıklanması için kullanılabilmesi değil aynı zamanda kendi başlarına da felsefe yapabileceklerini ya da filmlerle felsefe yapılabileceğini iddia eder.

Sinema hakkında yazmanın iki türü olduğu iddia edilebilir. Birinci türde sinema hakkında yazılan, söylenen şey ile aslında başka bir felsefî düşünce temellendirilir. Örneğin Platon'un idealar dünyasını anlatırken *What Dreams May Come* filmi güzel bir örnek olarak kullanılabilir ya da *Rashomon* filmi ile yorumların ne denli farklı olabileceğine dair bir hermeneutik dersi anlatılabilir. Buna karşın bir de bazı filmlerin- her filmin değil- kendi başlarına felsefe yapabileceğini, yaptığını kendine özgü bir dille – bu dil imgelerin dilidir- kendi felsefî problemlerini oluşturduğunu ve bazen çözümler sunduğunu vs. ele alabiliriz.

Wartenberg filmler ile felsefe arasında oldukça güçlü bir ilişki kurar. Her ne kadar tüm sinema felsefesi üzerine yazılan metinlerin hepsini olumlamasa da filmler ile felsefe yapılabileceğini savunur. Örneğin *The Man Who Shot the Liberty Valance* filminde Hegel'in tarih felsefesini görür. Biz de tıpkı Wartenberg gibi, Bergman'ın birçok filminde

⁵³ WARTENBERG T. E., (2007) *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, Routledge.

Varoluşçu felsefeyi, Kierkegaard'ı, Camus'yü, Sartre'ı, Nietzsche'yi, Heidegger'i ve diğerlerini görürüz. Bergman'ın bir edebiyat ve felsefe aşığı olduğuna hiç kuşku yoktur. Gençlik yıllarından itibaren sürekli okuduğunu kendi yaşamını anlattığı eseri olan *Büyülü Fener*⁵⁴ isimli kitabında zaman zaman anlatır. Özellikle gençlik yıllarında Nietzsche okuduğunu ve bunu söylemeyi sevdiğini söyler. Bergman'ın en fazla etkilendiği isim, hiç kuşku yok ki, August Strindberg'tir. Ancak Bergman, Strindberg'i sanki daha fazla tiyatrodaki kullanıyor gibidir. Filmleri ise fazlasıyla Varoluşçu felsefeden etkilenmiş benzetmektedir.

Wartenberg, film ile felsefe yapılabileceğini göstermek ve sinemanın aslında felsefeyi hem anlatmak hem de sinemanın kendi başına felsefe yapabilme kapasitesi olduğunu örneklendirebilmek için ilk olarak aslında yalnızca eğlencelik gibi görülen Western türünden bir film seçer. Bu film ilk bakışta klasik Western filmlerinin konuları gibi güç savaşları, düellolar, kanun kaçakları ve kızıladerililer vs. türünden sıradan Amerikan hayatına hitap eden bir konuya sahipmiş gibi görünebilir. Ancak durum yönetmenliğini John Ford'un yaptığı *The Man Who Shot The Liberty Valance* filmi için biraz farklıdır. Her ne kadar yüzeyde bir western konusu dönüyor gibi görünse de film derinlemesine incelendiğinde oldukça felsefi bir problemin incelendiği göze çarpar. Wartenberg'e göre bu film Hegel'in durmaksızın ilerleyen ve kendini sürekli olarak aklın açılması olarak var eden çizgisel tarih anlayışına Nietzsche'ci bir eleştiridir.

Wartenberg'e göre filmde saklanması pek de kolay olmayan derin bir konu da işlenir. O da vahşi Batı'nın hukuk düzenine kavuşma sürecinde başarılı olup olamayacağı düşüncesidir.

Film kısaca, vahşi batı'ya gelen bir hukuk mezununun başından geçenleri anlatır. John Wayne daha kasabaya gelmeden başlarını Liberty Valance'ın çektiği haydutlar tarafından soyulur, dövülür ve kitapları parçalanır. Film boyunca kaba kuvvetin mi hukuksal düzenin veya yasaların mı galip geleceği üzerine gerilim seyirciye verilir. Ana karakter sonunda haydutla karşı karşıya gelir haydutu öldürür. John Wayne'nin ise yolu açıktır. Oradan politikaya atılır ve kısa sürede yüksek makamlara gelir. Kasabada artık hukuk düzeni hâkim olmaya başlar. Ancak son sahnede ise trende John Wayne'e yer veren bir kişi onu Liberty Valance'ı vuran kişi olarak adlandırınca, çağırınca aslında

⁵⁴ BERGMAN I., (1987) *Büyülü Fener*, Agora Kitaplığı, Çev. Gökçin Taşkın.

kasabada değişen hiçbir şeyin olmadığı ve yine kaba kuvvetin kasabaya egemen olduğu şüphesi seyircinin aklına sokulur.

Wartenberg bu filmde, Hegel'in ilerleyen tarih anlayışına karşı, zigzaglar çizebilen ve aslında Antik Yunanistan'da ve Rönesans'ta zirvesine erişen insanlığın modern dönemde çok daha gerilerde olduğunu söyleyen Nietzsche'ci anlayışın eleştirisi olduğunu belirtir, görür. Bu filmle birlikte tarihsel ilerleme fikrine karşı aslında çok da bir şeyin değişmediği düşüncesinin galebe çalması kolaylıkla anlatılabilir. Filmde incelikle işlenen bir başka felsefi fikir de modern Amerika'nın hukuk düzeni ve özgür medya ile- filmde bu durum *Shinbone Star* gazetesi üzerinden anlatılmaktadır- ayakta durabileceği fikridir.⁵⁵

Wartenberg, filmlerin yalnızca felsefi iddiaları veya teorileri görselleştirme yeteneğine sahip olmadığını bununla birlikte felsefi iddialara karşı karşıt örnekler geliştirme ve yeni felsefi iddialar ortaya koyma becerisine sahip olduğunu söyler. Ona göre felsefe ekrana yansıtılabilir ve hareketli resimler üzerinden sesle birlikte felsefe yapılabilir- ve hala daha yapılmaktadır. Ancak John Ford bu filmi çekerken aklında yüksek ihtimalle Nietzsche ve Hegel yoktu. Bunu söyleyebilmek için daha fazlasına ihtiyaç olduğu açıktır.

Wartenberg sinema ile felsefe yapılabilceğini savunmak için neden *Rashomon* gibi felsefi göreliliğin oldukça açık bir biçimde anlatıldığı bir filmi ya da I. Bergman'ın Haçlı seferlerinden dönen kahraman bir şövalyenin İsveç'in karanlık ve salgın hastalık dolu atmosferinde yaşamın anlamı, ölüm ve en çok da Tanrı'nın varlığını sorguladığı *Yedinci Mühür* filmini seçmediğini; sanat filmlerinin artık 50'ler ve 60'larda olduğu gibi film işinin merkezinde olmadığını ve sıradan izleyici için de ulaşılması kolay olan ve herkese hitap eden filmlerin de felsefi sinema savunusu için ideal olduğunu belirterek savunur. ⁵⁶ Burada okuyucunun dikkatinden kaçmaması gereken kısım neredeyse tüm sinema eleştirmenleri ve tarihçileri için Bergman ile felsefe her zaman yan yana kullanılmıştır. En kısa ve özlü sinema antolojilerinde dahi – örneğin her filme veya yönetmene yalnızca bir yaprağın ayrıldığı NTV Yayınları'nın *Film*⁵⁷ adlı kitabında dahi Ingmar Bergman, "felsefi" olarak nitelendirilir. Bizim için de Bergman'ın filmlerini

⁵⁵ WARTENBERG T. E., (2007) a.g.e., p. 7.

⁵⁶ WARTENBERG T. E., (2007) a.g.e., p. 21.

⁵⁷ BORDEN D., DUIJSENS F., GILBER, T., SMITH A., (2011) *Film*, NTV Yayınları, Çev. Yasin Kara, s. 230.

izleyip felsefi düşüncelere dalmamak ya da film ile felsefe yapıldığını fark etmemek çok zor olsa gerektir. Nitekim bizim düşüncelerimiz bizden çok önce her ne kadar çok da güçlü bir biçimde olmasa da dillendirilmiştir ve Bergman'ın aslında derin bir biçimde felsefi olduğu öne sürülmüştür. Ketcham, Wimberley ve Singer bunun en güzel örnekleridir. Bu düşünürlerin Bergman'ın Varoluşçu sineması hakkındaki düşünceleri üçüncü bölümde derinlemesine incelenecektir.

Film ile felsefe yapılamayacağına dair bazı argümanlar, itirazlar mevcuttur ve bu itirazları bazı başlıklar altında toplamak mümkündür. Wartenberg'e göre bu itirazları temel üç kategoride toplayabiliriz. Bunlar: (1) *Açıklık itirazı*, (2) *Genellik itirazı* ve (3) *Empoze etme* itirazıdır.⁵⁸ Şimdi sırasıyla bu itirazları açarak, örnekler vererek konuyu daha da netleştirelim.

Açıklık itirazı basitçe sinemanın ya da herhangi bir filmin felsefi bir argümanı, bir düşünceyi açık bir biçimde formüle etme şansının olmadığını söyler. Dolayısıyla sinema ile ortaya koyulan ürün her ne olursa olsun felsefi açıklıktan yoksundur. Klasik felsefe yapma şekli olarak dilin, kavramların kullanılması ve bu yolla yapılan akıl yürütmelerin olmazsa olmaz olarak düşünülmesi, hareketli-imgelerden oluşan filmlerin bunu yapabilme kapasitesi hakkında şüphe duymamızı doğal kılar.⁵⁹ Kavramların ve akıl yürütmelerin olmadığı yerde felsefenin de olmayacağı düşüncesi hiç kuşku yok ki bizim alışık olduğumuz bir şeydir. Ortaya çıktığı andan bugüne değin hiç değişmeden aynı yöntemle yapılan felsefe için ortaya çıkışının üzerinden yalnızca bir asır dahi geçmemiş olan sinemanın hak iddia etmesi ya da sinemanın yazılı, kavramsal felsefenin yerine ikame edilebileceği fikri biraz tuhaf hatta devrimsel durmaktadır.

Sinema için yorum yapmak, tam anlamıyla bir hüküm vermek için dahi henüz yeterli miktarda olgunluğa ulaşmış bir sinema birikiminin olmadığı düşüncesindeyiz. Şöyle ki: felsefe en az yirmi beş yüzyıldır vardır ve kendi içerisindeki büyük tartışmaları halletmiş, klasik ürünleri oluşmuş ve en önemlisi kendi özgün içeriğini oluşturmuş bir disiplindir. Bunu G. Deleuze'ün "Yaratıcı Düşünce Nedir?"⁶⁰ adlı oldukça ufuk-açıcı konferansında çok daha detaylı görebiliriz. Felsefeye kıyasla sinema henüz bir sanat

⁵⁸ WARTENBERG T. E., (2007) a.g.e., p. 9.

⁵⁹ WARTENBERG T. E., (2007) a.g.e., p. 16.

⁶⁰ DELEUZE G., (2003) *İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir?*, Müzikal Zaman, Norgunk Yayınları, Çev. Ulus Baker.

olarak emekleme aşamasındadır. Hala daha sinema bir sanat mıdır değil midir diye tartışıldığını ya da en azından sinema üzerine konuşacak kişinin bu sorunu aşma çabası içine girdiğini görebilirsiniz. Yazılı bir dilin ortaya çıkışından sonra verilen tüm örnekleri felsefe saymadığımız gibi sinemanın ortaya çıkışından bu yana çekilen tüm filmleri sanat saymak da olanaksızdır. Buna karşın sinemanın da artık klasikleri, genre'ları ve nihayetinde felsefeye katkı yapabilecek "Varoluşçu" kısmı ortaya çıkmıştır. Ancak yine de imgelerin dili ve bu dille yazarların eserlerine topluca baktığımızda daha yolun başında olduğumuzu görebiliriz.

Wartenberg açıklık itirazını daha da anlaşılır kılabilmek için Carl Reiner'in 1984 yılında yaptığı *All of Me* adlı filmi örnek gösterir. Filmde Steve Martin'in bedeni iki zihin tarafından kontrol altına alınmıştır. Bunlardan birisi kendisi diğeri de zengin bir kadın müşterisinin zihnidir. Olabilecekleri tahmin etmek çok da güç olmasa gerektir. Aynı bedene hüküm veren bir erkek ve bir kadın zihninin yaratacağı durumlar gerçekten çok komik, eğlenceli ve nihayetinde düşündürücü olabilir. Buna karşın bu filmde felsefe yapıldığını iddia etmek oldukça güçtür. Hatta daha da ileri gidecek olursak bu filmin felsefe yapmak ya da zihin-beden ilişkisi üzerine söz söylemek üzerine en küçük bir amacı dahi yoktur, diyebiliriz. Ancak bir filmin neyi, ne ölçüde anlatma, açıklama ve aslında bizi en çok ilgilendiren kısmıyla kavramsallaştırabilme yeteneği vardır? Hiç kuşku yok ki, *All of Me* gibi bir film belki bir zihin felsefesi dersinde ya da zihin-beden ilişkisi üzerine konuşulurken örnek verilebilir. Ama bu filme "felsefi" demek güçtür.

Sinema filmlerinin hangi ölçüte göre felsefi olup olmadıklarını değerlendiremediğimiz gibi felsefi olduklarına dair az şüphe bulunan filmlerin dahi halihazırda felsefi olan bir argümanı/iddiayı mı sundukları yoksa kendi başlarına bir argüman mı geliştirdikleri bir problemidir. Örneğin herhangi bir felsefe konferansını kamera ile kayda alarak bir film içerisinde sunduğumuzda bu felsefe yapma mı olur yoksa halihazırda yapılmış olan bir felsefenin mi kayıdır? I. Bergman *Virgin Spring* filminde felsefede kötülük problemi olarak bilinen probleme doğrudan Varoluşçu bir yaklaşım ve çözüm denemesi sunulmak suretiyle felsefe yapılmış ya da yenilikçi diyebileceğimiz bir argüman mı geliştirilmiştir? Bu noktada bizler de filmlerin –özellikle de belli başlı bazılarının- felsefe yapma kapasitelerinin olduğunu düşünmekteyiz. Ancak hangi filmin felsefe yaptığı ve hangi filmin felsefeyi sunduğu noktası her zaman tartışmalı kalacağına benzemektedir.

Wartenberg açıklık itirazını en net biçimde felsefi metinlerin her zaman apaçık olduğunu iddia edenlere karşı bir eleştiri getirerek netleştirmeye çalışır. Öyle ki, sanki felsefi metinlerin tamamı ya da artık klasik haline gelmiş temel olanları üzerinde hiç tartışma yokmuş gibi bir algı varken sinema filmleri ya da genel anlamda sanat eserleri – bunlar bir resim ya da tiyatro oyunu olabilir- çok fazla imaya dayalı ve bulanıkmış gibi sunulur. Tam bu noktada felsefe disiplinin içerisinde, en temel sayılabilecek konularda dahi oldukça sert tartışmaların yaşandığını, insanların birbirlerini metni yanlış anlamakla suçladıklarını görmek mümkündür. O halde felsefi metinler de başlı başına apaçık değildir. Örneğin Kant'ın Kategorilerin *Transandental Dedüksiyonu* bölümünden tam olarak çıkarılacak sonuç hakkında dönen ünlü bir tartışma vardır. Bir argüman felsefi olduğu zaman illa ki apaçık olacak diye bir şey yoktur.⁶¹

Genellik itirazının temel argümanı sinema filmlerinin felsefenin yapabildiği gibi evrensel problemleri formüle edemeyeceği fikrine dayanır. Antik Yunanistan'da başlayan felsefe için belki de en büyük adım mitoslardan logos'a geçiş olarak adlandırılan bir değişimdir. Genellikle Doğa filozofları olarak adlandırılan bu düşünürler artık etraflarındaki dünyayı, doğayı açıklarken ve doğa olaylarını anlamlandırırken mitleri ve bazı dinsel efsaneleri ileri sürmek yerine sebep sonuç ilişkisi kurarak akla dayalı bir açıklama getirmeye çalışmışlardır. Özetle felsefenin doğuşu hem mitsel düşünceden akla dayalı, rasyonel düşünceye geçişe hem de tekil olaylar, anlatılar yerine genel, soyut ve evrensel kavramların, argümanların benimsenmesine bağlıdır. Phytagoras'ın 23 yıl boyunca Mısır'da geometri eğitim almış olmasına karşın Pisagor Teoremi'ni Mısırlıların bulamamış olmasının arkasında yatan neden de bir tür evrensel, genel soyut düşüncedir.⁶²

Sinema filmlerinin en iyi örneklerini dahi ele alacak olursak bu üretimlerin genel, evrensel bir argümanı, fikri formüle etme, kavramsallaştırma yeteneği var mıdır? Yani sinema filmi ile genel kavramlar ifade edilebilir mi? Genellik itirazı bu can alıcı noktaya vurgu yapar ve sinema filmlerinin bunu başaramayacağını söyler. Wartenberg ise konu hakkında oldukça ihtiyatlıdır ve bu itiraza yanıt verebilmek için ilk önce bir genre(tür) ayrımı yapar ve daha sonra hangi tür filmlerin genellik sorununu aşabileceğini ve hangilerinin aşamayacağını belirtmeye çalışır. Ona göre filmi önce ikiye ayırmak

⁶¹ WARTENBERG T. E., (2007) a.g.e., p. 13.

⁶² ARSLAN A., (2014) *İlkçağ Felsefe Tarihi 1*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 23-24.

mümkündür. Bunlar kurgusal ve kurgusal-olmayan filmlerdir. Kurgusal-olmayan filmler de kendi içlerinde belgesel ve deneysel olmak üzere ikiye ayrılır.⁶³

Wartenberg öncelikle filmlerin hangi konu hakkında çekildiklerinin aslında yaptıkları şeyden bağımsız olduğunu örnekendirerek göstermeye çalışır. Örneğin şizofreni hastası olan ancak aynı zamanda bir matematik dehası olan John Nash'in hayatını anlatan *Akıllı Oyunları* filmi matematik bilimini icra etmez. Aynı durum *Good Will Hunting* ve *Pi* filmleri için de geçerlidir ve bu filmlerin hiçbirisi matematik yapmaz.⁶⁴ Yalnızca anlatıları(narration) matematik ile ilgilidir. O halde anlatıları felsefe ile ilgili olan filmlerin felsefe yapmaktan ziyade felsefi argümanları ekrana yansıttığını söylemek daha doğru olur. Bununla birlikte bazı sinema filmleri gerçek anlamıyla felsefe yapabilir mi ve bir film ile genel bir fikir, argüman oluşturulabilir ve anlatılabilir mi? Dahası bir sinema filmi ile genellikle itirazının öne sürdüğü problem aşılabilir mi? Önce Wartenberg'in verdiği cevaba bakalım.

Wartenberg'e göre herhangi bir tarihsel olayı en dakik biçimde anlatan bir belgesel film bile felsefe yapmaktan ve “bilgi nedir?”, “sanat nedir?”, “yaşadığımız hayat yaşamaya değer mi?” türünden genel felsefi sorunları formüle etmeye ve aktarmaya yetenekli değildir. Böylelikle filmlerin felsefeyi ekrana yansıtmaya kapasitelerinin olmadığına hükmetmek acelecilik olacaktır. Wartenberg burada “anlatı” kavramının kilit rolüne odaklanır ve anlatı'yı felsefenin alanından silip atmamız gerektiğini, anlatının aslında felsefe ile film arasındaki kayıp halka olduğunu ve kurgusal/kurgu filmlerinin aslında düşünce deneyleri olarak yepyeni anlatıları ortaya koyduğunu iddia eder.⁶⁵ Bize göre bu düşünce Gilles Deleuze'un sinemanın bize ne katabileceği konusundaki fikrine bir hayli benzemektedir.

Deleuze'un 'virtüel' ya da 'gücül' kavramı konumuzla son derece ilişkilidir. Bu kavram sayesinde bizler sinemanın felsefi açıdan açacağı yeni düşünce yollarını keşfedebiliriz. Zourabichvili'ye göre Deleuze'un bu kavramı çok fazla gündeme getirmesinin temel sebebi, onun olanaklı olan, ya da bekleneni imgelemesinden dolayıdır. Virtüel olan verili değildir. Yalnızca edimsel olan verilidir. Ancak bu demek değildir ki, başka bir yerde olan verili olan bir virtüel'den söz edilebilsin⁶⁶. O yalnızca yaşamın

⁶³ WARTENBERG T. E., (2007) a.g.e., p. 21.

⁶⁴ A.g.e., p.22.

⁶⁵ A.g.e., p. 24.

⁶⁶ ZOURABICHVILI, F., (2011) *Deleuze Sözlüğü*, Say Yayınları, İstanbul, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, s. 63.

olanaklılığını içinde taşıdığı için potansiyeldir ve yaşamın planlanışına, düzenlenişine karşı her zaman gündeme getirilir.

Birçoğumuz film izlerken izlediğimiz filmin tekdüzeliğinden, çoğunlukla birbirine benzer şekilde ilerlemesinden ve özellikle sonlanmasından yakınır. Bize göre bir sanat yapıtını değerli kılan özelliklerden bazıları onun bize farklı, şaşırtıcı ve bazen de zihin-açıcı yeni yollar sağlamasıdır. Bu sayede film biricikleşir. Bu fikri Deleuze'ün virtüel kavramıyla birlikte düşünecek olursak sinemanın felsefeye nasıl bir katkı sağlayabileceği daha da anlaşılır hale gelir. Virtüel olan ile bilineni, verili olanı değil olanaklı olanı –ki yaşamın kendisi zaten böyle bir şeydir- tahmin edilemeyeniyi yakalama fırsatımız olur. Sinema bize düşünme olanaklarımızı değiştirmemizi sağlar. İde ve gölge yerine virtüelliğe kapı aralar. Sinema bize yeni düşünme yolları açar. Düşünme meydana gelen tüm tekileri edimsel ve virtüel boyutlarını da düşünerek kuşatma denemesidir.

Wartenberg'in Genellik itirazına karşı çıkış argümanı kritik öneme sahiptir. Bununla birlikte bize göre Genellik itirazına bir başka temel sayılabilecek argümanla da karşı çıkılabilir. Felsefenin her zaman genel, evrensel, nesnel ve sistematik olması gerektiğine dair kuvvetli inanç Antik çağlardan günümüze değin güçlenerek gelmiştir ve bu düşünce Hegel felsefesinde zirveye ulaşır. Hegel'in sistemci felsefesi zamanında o kadar güçlüdür ki, ona karşı çıkan, onu eleştiren felsefeler –bizim için en önemlisi Varoluşçuluktur- dahi daha sonrasında önem kazanmıştır. Konuya dönecek olursak felsefenin genel, evrensel ve nesnel olması gerekliliğine karşı bayrak açan en önemli düşünürlerden biri de Varoluşçuluğun Babası olarak adlandırılan S. Kierkegaard'dır. Kierkegaard, Hegel'in “Gerçeklik nesnelliktir” tezine karşılık “Gerçeklik öznelliktir”⁶⁷ fikrini savunur.

Bizim genellik itirazına karşı argümanımız da ilhamını Kierkegaard'ın “gerçeklik öznelliktir” düşüncesinden alır. Felsefe her zaman genel ve evrensel olmak zorunda değildir. Hatta “öznel” ve “bireye ait” olmalıdır. Kierkegaard, “öznellik gerçekliktir” derken aslında Hegel'e karşı çıkar ve onun “nesnellik gerçekliktir” düşüncesini tersyüz eder. Kierkegaard'ın amacı felsefenin veya düşüncenin tıpkı bir doğa bilimi gibi olamayacağını her bir insan tekine özgü olması gerektiğini vurgulama ihtiyacıdır. Felsefe ve doğa bilimleri birbirlerinin yerine ikame edilemeyecek disiplinlerdir. Bilimsel bilgi

⁶⁷ KIERKEGAARD, S., (1848) *Concluding Unscientific Postscript*, Princeton University, Trans. David F. Swenson, p. 169-222.

için geçerli olan nesnellik kuralı “bireyler” için geçerli olacak diye bir kaide yoktur. Varoluşçuluk akımının temel fikirlerinden biri de işte bu “gerçeklik öznelliktir” düşüncesidir.

Sinema filmlerinin genel, evrensel fikir veya argümanları temsil veya formüle edemeyeceği ve yine bu sebeple felsefi olamayacakları iddiasına karşılık olarak felsefenin halihazırda böyle bir zorunluluğu bulunmadığı fikrini öne sürmekteyiz. Bize göre geçtiğimiz yüzyılın belki de en etkili ve önemli felsefe akımı olarak Varoluşçuluğa dayanarak bunu öne sürmek akla yatkındır. Varoluşçuluk için felsefe evrensel, sistematik, bireyler-üstü, genel olmak zorunda değildir. Ona göre felsefe daha çok tek bir bireyin, ya da Kierkegaard’ın kullandığı kavramı kullanarak söylersek tekil bireyin kendi yaşamını anlamlandırması için kendi kendisini bir insan varlığı olarak değerlendirmesi olarak görülebilir.

Özetle felsefenin genel ve evrensel olanı mutlak anlamda gözetmek zorunda olduğu düşüncesi doğru değildir. Sinema filmleri de en bireyselmış gibi görünen anlatılarıyla bile tüm insanlığa ulaşabilir. Daha sonra görecebileceğimiz üzere Bergman için sanat oldukça bireysel bir şeydir. Buna karşın sanat eserinin ve onun ifade ettiği anlatının alıcısı –bizim örneğimizde sinema seyircisi- tüm insanlıktır.

Sinema ile felsefe yapılamayacağına dair son itiraz olan empoze etme itirazı kısaca herhangi bir sinema filminin içinde olmayan bir düşünce, fikir veya argümanı sanki o filmin içinde anlatılıyormuş gibi kabul etmek ve o filme bu şekilde muamele etmek anlamına gelir. Örneğin Heidegger’in felsefesini anlatmaya çalışan bir akademisyen, dedikodunun ne denli kötü olduğunu ve hiç fark edilemeyecek şekilde etrafımızdaki insanları kötü biçimde etkileyebileceğini ve insanı insan olmaktan çıkardığını anlatmak isterse herhalde *Old Boy* filmini örnek vermesi oldukça yerinde olur. Çünkü filmde bir çocuğun bilinçsizce yaptığı bir dedikodunun ne denli trajik sonuçlara yol açabileceği anlatılmaktadır. Buna karşın *Old Boy* Heideggerci olduğunu söylemek veya filmin yönetmeni olan Chan-wook Park’ın öyküsü Garon Tsuchiya’ya ait olan filmde Heideggerci imalarda bulunduğunu iddia etmek yanlış olacaktır.

Wartenberg, empoze etme itirazı ile ilgili olarak iki adet kural belirler ve bu kuralların takip edilmesi durumunda kendi fikir ve düşüncelerimizi herhangi bir sinema filmine empoze etmeyeceğimizi söyler. İlk kural şöyledir:

(PI) Bir filmi yorumlarken, filme uygun olmayacak bir yorumu *empoze* etmemeye dikkat et.

Böylesi bir kural doğal olarak “uygun yorum nedir?” sorusunu da gündeme getirecektir. Bu problemi de iki yorum türünü ayırarak çözebiliriz. Bunlar; seyirci-temelli yorumlar ile yaratıcı-temelli yorumlardır. Yaratıcı –temelli yorumlar birçok kısıtlama ile karşı karşıyadır ve sanat eserini yaratan kişinin bu sanat eserine neleri katmış olabileceğini yorumlamaya çalışırken seyirci-temelli yorumların böylesi kısıtlamaları yoktur. O halde aşağıdaki ilke de yaratıcı-temelli yorumlar için önemli olabilir.

(PC1) Bir sanat eserinin anlamına, o eserin yaratıcısının atfetmeye niyetlenmediği bir anlam atfetme.

Eğer on yedinci yüzyılda geçen bir film ile ilgili olarak Einstein’ın Görelilik Teorisi hakkında bir şeyler söylüyor diyerek yorum yapmak yüksek ihtimalle seyirci-temelli bir yorumdur. Yaratıcı-temelli yorumlar için bir başka geçerlilik kuralı da yorumun ilk bakışta akla yatkın olması gerekliliğidir.⁶⁸ Yaratıcının yönelimde bulunmadığı, anlatmaya niyetlenmediği bir düşünceyi, fikri filme empoze etmek baştan hatalı olacaktır. Ancak buradan seyirci-temelli yorumların boş veya değersiz olduğu anlamı çıkarılmaması gerekir. Seyirci-temelli olup da çok yüksek önem verilmesi gereken yorumlar da mevcutken, bir filmin kendi içinde felsefi olduğunu iddia eden yorumların yaratıcı-temelli olması gerekir. Bizler de Wartenberg’in bu dikkate alınması gereken kuralına uyarak bu tez çalışması boyunca yapılan yorumların yaratıcı-temelli olmasına itina göstermeye çalıştık.

Wartenberg, ekran üzerinden düşünmeyi yani sinema ile felsefe yapılabilir mi? Sorusunu sormadan önce iki önemli noktayı netleştirir. Bunlardan birincisi, akademisyenler ve sinema felsefesi ile ilgilenen teorisyenler arasında tam bir uzlaşma olmadığı ve alanın halihazırda emekleme döneminde olması sorundur. İkinci problem de “felsefe” ile neyi kast ettiğimiz yani “felsefe nedir?” sorunudur? İnsanlar ve akademisyenler çoğunlukla sinemanın felsefiliği üzerine olumlu düşünürken sinemaya felsefe yapabilme yetisini bahsetmek istemezler. Bu konuda büyük bir şüphecilik olduğu mutlak. Platon, Aristoteles, Descartes, Kant, Hegel vs. gibi klasik filozofların yanında Nietzsche, Kierkegaard, Sartre, Camus ve diğer düşünür, yazar ve sanatçı klasik anlamda

⁶⁸ WARTENBERG T. E., (2007) a.g.e., p. 25-6.

filozof olmak yerine felsefi sorunları gündeme getiren edebiyatçı-sanatçı-yazar olarak addedilirler.⁶⁹

En basit yoluyla felsefeyi tanımlama sorununu şu şekilde aşmak mümkündür: Eğer bir film “sonsuz soruları (eternal questions)” gündeme getiren, yükselten bir şeyse filmleri felsefi olarak kabul etmek yerinde olacaktır. Sonsuz sorular olarak düşünülen sorular ise klasik felsefenin de peşine düştüğü ancak bilimler gibi herhangi bir kesin nokta koyamadığı, koyamayacağı türden sorulardır. Örneğin; gerçekliği olduğu gibi bilebilir miyiz? Gerçekliği oluşturan öğeler nelerdir? Herhangi bir eylemi ahlaki açıdan doğru yapan şey nedir? Sanat eseri güzel olmak zorunda mıdır? Benzeri sorular sonsuz/bengi sorulardır.⁷⁰

1.4.SİNEMA FELSEFESİ YA DA HAREKETLİ RESİMLERİN FELSEFESİ

Hareketli resimlerin ya da Noel Carroll’ün tercih ettiği kavramı kullanırsak *hareket eden imajların*⁷¹ felsefesi, tartışmaya açık da olsa, yüksek ihtimalle Harvard’da felsefe ve psikoloji profesörü olan Hugo Munsterberg’in *Photoplay: A Psychological Study* adlı kitabıyla 1916 yılında başlamıştır. Ancak daha sonraları ise sinema felsefesi pek de gelişmemiş ya da akademik anlamda göz ardı edilmiştir. Sinemanın felsefesini yapmak 1960’lar ile 70’lerde bir nebze olsun canlılık kazanmışsa da 2000’li yıllara değin yoğun bir akademik üretim yapılmamış ve şu anki gibi başat bir felsefe disiplini olarak görülmek bir yana felsefenin bir dalı olarak dahi algılanmamıştır. Durumun sinema felsefesi lehine değiştiğini söylemek durumundayız. Günümüzde sinemanın felsefesini yapmak ya da herhangi bir felsefi kuramı anlatırken örneklendirirken ya da bizim de iddia ettiğimiz gibi, özgün bir felsefe oluştururken dahi sinemaya değinmek, filmlerde teoriler bulmak ya da filmlerden yola çıkarak teoriler üretmek, deyim yerindeyse, moda haline gelmiştir.

Sinemanın felsefesi ile film teorisi arasında her ne kadar büyük bir üst üste gelme veya ortaklaşma söz konusu olsa da biri diğerinin yerine ikame edilemez. Neyin sinemanın felsefesi neyin film teorisine ait olduğunu saptamak oldukça güç olsa da film

⁶⁹ WARTENBERG T. E., (2007) a.g.e., p. 29.

⁷⁰ A.g.y.

⁷¹ CARROLL N., (2008) *Philosophy of Motion Pictures*, Blackwell Publishing, p.1.

teorisini sinemanın felsefesinden önce ortaya çıktığını söylemek yanlış olmaz. Film teorisi daha çok filmlerin teknik özelliklerini anlamaya ve filme bir ürün olarak odaklanmasına karşın sinema felsefesi, sinemanın neliğine ve filmin üretiminin kavramsallığına odaklanır, diyebiliriz. Örneğin, James Monaco'nun *Bir Film Nasıl Okunur?*⁷² Adlı kitabı film teorisinin sayısız güzel örneklerinden biriyken G. Deleuze'un *Sinema 1: Hareket-İmge*⁷³ ve *Sinema 2: Zaman-İmge*⁷⁴ kitapları sinemanın felsefesi üzerinedir, sinemanın kavramları hakkındadır.

Sinemanın felsefesi ile film ve daha geniş biçimiyle medya teorisinin arasında oldukça geçişli bir ilişki vardır ve sınırların çok da belirgin olmadığını söylemek yanlış olmaz. Ancak sinemanın felsefesinin yalnızca film teorisinden ibaret olduğunu söylemek ya da sinemanın felsefesinin olanağını reddetmek bize göre haksızlık olacaktır. Sinemanın felsefesinin Batı'da 1960-70'lere, ülkemizde 90'lar ve 2000'li yıllara değin gelişmemesinde iki temel etken göze çarpar. N. Carroll bunları demografik ve entelektüel olmak üzere iki kategoride değerlendirir.

Demografik neden kısaca şöyle özetlenebilir: 1960 ve 70'lere değin, Batı dünyasında film izleyen, düzenli olarak sinemayı takip eden ve televizyon ve diğer görsel araçların etkilerine açık olan insan sayısı şimdiki gibi çok değildi. Bu sebeple yeni ortaya çıkan bu sanat biçiminin felsefesinin yapılması için henüz bir zorunluluk gündeme gelmemiştir. Bu durum ülkemiz için bir 10-20 yıl kadar ileriye götürülebilir. Yani, sinema felsefesini alımlayacak okuyucu, öğrenci, araştırmacı ve seyirci kitlesi henüz yeterli nüfusa ulaşmamıştı.

Entelektüel neden ise demografik nedenin akademik dünyaya yansımış halidir. Akademik dünyada sinemanın felsefesini yapan, bu konu hakkında kitap veya makale yazan insanlar yok denecek kadar az olduğu için sürdürülebilir bir tartışma olanağı yoktu. Ne zaman ki, akademik dünya sinemanın felsefesine ilgi duymaya ve bu konu hakkında yazmaya, konuşmaya ve çeviri faaliyetine girişti, işte o zaman ancak sinema felsefesinin akademik bir alt-disiplin haline dönüşmesi sağlandı. N. Carroll'a göre 80'lerin sonuna doğru, Rudolph Arhnhem, Sergei Eisenstein, V. I. Pudovkin, Andre Bazin, Siegfried Kraucer ve diğer majör film teorisyenlerini temel alan akademisyenler kendi alanlarına

⁷² MONACO J., (2001) *Bir Film Nasıl Okunur?* Oğlak Yayıncılık, Çev. Ertan Yılmaz.

⁷³ DELEUZE G., (2014) *Sinema 1: Hareket-İmge*, Norgunk Yayıncılık, Çev. Soner Özdemir.

⁷⁴ DELEUZE G., (2000) *Cinema 2: Time-Image*, The Athlone Press, Trans. H. Tomlinson, R. Galeta.

yeniden değerlendirme ve adlandırma yoluna giderek adını “kültürel çalışmalar” olarak değiştirdiler. Bu durum bir çok tartışmayı havada bıraktı ve erken dönem birçok film teorisyeninin aklını karıştırdı.⁷⁵ Görüleceği üzere entelektüel neden aslında felsefe-dışı ya da film teorisyeni olan düşünürlerin katkısıyla birlikte aşılmış oldu ve artık sinema felsefesi akademik bir disiplin olarak Batı üniversitelerinin büyük bir çoğunluğunda yer almaya başladı. Bu yükselişin sinemanın hem içerik hem de seyirci açısından hızla büyümesi ve yükselmesiyle eş-güdümlü olması da tesadüf değildir.

Her ne kadar “sinema felsefesi” ya da “film felsefesi” alanı 1980’lerin sonuna doğru artık dört başı mamur bir şekilde kurulmuş gibi görünse de Wartenberg iki tuhaflıktan bahseder. Bu tuhaflıklar:

1. Adına film ya da sinema felsefesi denilen ve sanat felsefesinin bir alt-disiplini olan bu alana katkının büyük bir bölümü sinema ya da film filozoflarının dışındaki insanlardan gelmiştir. Nasıl ki, bilim felsefesi hakkında yine bu işi yapan fizikçilerin katkıları en az felsefeciler kadar çoksa, film felsefesi için de durum farklı değildir. Alana katkı yapan isimlerin çoğu bir şekilde sinema ile pratik anlamda uğraşmış tek işi akademisyenlik ya da “filozofluk” olan kişiler değildir.⁷⁶ Durum bugün biraz daha akademik felsefenin lehine değişmiş gibi görünmektedir. Sinema felsefesi ile ilgili olan hakemli dergilerde, film felsefesi konferanslarında konuşan oldukça iyi araştırmalar yapmış ve makale ve kitaplar yazmış, köklü üniversitelerde istihdam edilen onlarca akademisyen görmek mümkündür.

2. İkinci tuhaflık ise kurumsallaşmış bir akademik çalışma alanı olan “film teorisi” ile yaşanan üst-üste gelme ya da çakışmadır. Film felsefesine yapılan katkının büyük bir bölümü Anglo-Amerikan düşünürler tarafından yapılmış olsa da film teorisi yoluyla yaşanan üst üste gelmeden dolayı Anglo-Amerikan dünya dışından da yapılan katkılar göz ardı edilemez derecede yüksektir. Ancak, bu üst üste gelme durumu bize biraz da film felsefesinin gerekli olup olmadığını düşündürür.⁷⁷ Çünkü bu çakışma ya da üst üste gelme bazen o denli yüksektir ki; sanki film felsefesine ihtiyaç yokmuş gibi durur. Film teorisi bize başlı başına film felsefesinin sağlayacağı tüm geniş bakış açısını ve kavramlar setini sağlayabilirmiş gibi gelebilir.

⁷⁵ CARROLL N., (2008) a.g.e., p.2.

⁷⁶ Wartenberg, Thomas, "Philosophy of Film", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/film/>>.

⁷⁷ A.g.m.

Daha önce de kısaca belirtildiği üzere film teorisi sinema felsefesinden önce ortaya çıkmış olmasına ve her ikisinin de büyük ortak yanları ve katkı sağlayıcıları bulunmasına karşın bu iki akademik disiplin birbirlerinin yerine ikame edilemez ve birinin varlığı diğerini gereksiz kılmaz. Sinema felsefesine olan ihtiyaç hiç kuşku yok ki; sinemanın ortaya çıkışından bu yana her zaman var olmuştur ve günümüzde de bu ihtiyaç giderek artmaktadır. Her ne kadar sinema felsefesinin ya da film teorisinin başlangıcını sinemanın ortaya çıkışından sonrasına tarihlendirsek de bazı akademisyen ve düşünürler ağız birliği etmişçesine, Antik Yunan Felsefesi'ne ait olan Platon'un mağara alegorisinde sinema felsefesinin ilk örneğini bulmaktadır.

Sinema felsefesinin en önemli konularından biri de filmin anlatısının nasıl olduğudur. Filmler, tıpkı romanlar ve diğer birçok sanat türü gibi, bir anlatıya sahiptirler. Örneğin halk dansları, tiyatro oyunları ve edebi romanlar vs. gibi sanat türlerinin neredeyse hepsi bir anlatıya sahiptir. Bununla birlikte asıl söz konusu olan durum ise bu sanatların anlatılarını ne şekilde verdiğidir. Berys Gaut bu sorunu tartışırken çoğunlukla roman türüyle karşılaştırma yaparak ilerler. Söz konusu olan anlatı ise belki de en sağlıklı araştırma ve karşılaştırma roman ile yapılandır. Gaut; anlatının benzerliği ya da benzemezliği üzerinden *Simetri Tezi* ve *Asimetri Tezi* adını verdiği iki zıt sınıfa ayırır.⁷⁸

Simetri tezine göre roman(edebiyat) ile sinemanın anlatı tarzı temel anlatıcılar ve anlatının özelliği bakımından tıpatıp benzerdir. Sinema *göstererek* anlatırken edebiyat *söyleyerek* anlatır. Sinema ve edebiyat anlatıcılar, ima edilen yazarlar, dolayım, bakış açısı ve konu-hikâye bağlantısı gibi temel özellikler bakımından benzerdir. Bu teze göre ortamın kendisinden bağımsız bir biçimde sinema ve edebiyat ve yine diğer anlatsal sanatlar tıpatıp benzerdir.

Asimetri tezi ise simetri tezinin tam aksine edebiyat ile sinemanın birbirinden çokça farklı anlatı tarzlarına sahip olduklarını ileri sürer. Örneğin edebiyatta elinizi attığınız her yerden anlatıcılar fışkırıyorken sinemada anlatıcıları bulmak çok da kolay değildir. Bu teze göre her iki ortam da sinema ve edebiyat, tam anlamıyla farklı anlatı araçlarına ve tarzlarına sahiptir.⁷⁹ İlk olarak kendimize şu soruyu sorduğumuzda yukarıda tartışılan sorunun ne denli kritik olduğunu anlayabiliriz: “Bizler bir romanı ya da sinema filmini kimin bakış açısından ya da gözünden izliyor veya okuyoruz?” bu soru ile birlikte

⁷⁸ GAUT, B., (2004) *Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell Publishing, Ed. Peter Kivy, p. 234.

⁷⁹ A.g.y.

sinemanın ve edebiyatın bazı örneklerinin alışlagelen yazar ve yönetmenin bakış açısından çok daha uzağa düşen ve bazen de yanıltıcı bakış açıları sunduğunu görebiliriz. Örneğin Kierkegaard'ın *Baştan Çıkarıcının Günlüğü* adlı kitabı takma adla yazılmıştır ve kitabı okumaya başladığınızda yazarın size anlattığına göre aslında birilerinin mektuplarını bir çekmecede bulduğunu ve bunları yayınladığını söylemektedir. Bu şekilde Kierkegaard okuyucu ile arasına iki ve bazen üç katlı bir mesafe koyar. Yazar takma adlı Johannes Climacus'tur. Bu aslında çok fazla ima içerir. Hikâyenin kahramanları da yazarın tanıdığı ya da hakkında fikir sahibi oldukları kimseler değildir ve hikâyenin anlatıcısı da yazarın kendisi değildir.

Sinemadan örnek verecek olursak, *Letters From an Unknown Woman* (1948) filmi bir kadının aşk mektupları üzerinden yaşadıklarını sesli-anlatım ile anlatmaktadır. Ancak seyirciler filmde gördükleriyle kadının anlattıkları arasında fark olduğunu, kadının bir şekilde olayları farklı aktardığını, duyulan ile görülenin farklı olduğunu görürler. Benzer biçimde *Usual Suspects* (1995) filmi de Kierkegaard'ın yaptığına benzer biçimde, izleyiciyi yanıltacak ve nihayetinde şaşırtacak biçimde asıl suçlunun gözünden anlatılmaktadır. Film anlatı konusundaki bu yeniliği ile oldukça ses getirmiş ve tartışmalara da yol açmıştır. Özellikle de film felsefecileri, film izlerken hangi açıdan filmin izlendiği sorusunu sormuşlardır. Anlatıcının yokluğu, anlatıcının gizli mi yoksa ima edilmiş biri mi olduğu veya genel kabul görmüş biçimiyle her anlatı bir anlatıcıyı gerektirir mi? türünden sorular da yine anlatı üzerine yapılan tartışmanın temelini oluşturmaktadır.⁸⁰

Simetri tezini destekleyenler ile Asimetri tezini destekleyen film felsefecileri arasında adeta bir ikiye bölünmüşlük söz konusudur. Bir yanda simetri tezini destekleyen Seymour Chatman ki ona göre her anlatı mutlaka bir anlatıcıyı gerektirir. Edebi olsun sinemasal olsun fark etmez, romanda sıklıkla ima edilen ve sinemada genellikle ima edilen bir anlatıcı mevcuttur. Bruce Kavin'e göre ise sinemada her zaman filmi o kişinin gözünden izlediğimiz bir anlatıcı vardır. Son olarak Jerold Levinson'a göre ise sinemada her zaman bir anlatıcı mevcuttur ve sinematik anlatıcının görevleri bazen filmin müziğine değin genişler. Asimetri tezini destekleyen Currie, Walton ve Bordwell ve Berys Gaut'un

⁸⁰ Wartenberg, Thomas, "Philosophy of Film", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/film/>>.

kendisi de sinema ile edebiyatın hem araçlar hem anlatı tarzı açısından çokça farklı olduğunu iddia ederler.⁸¹

Gaut'un apriori bir önesürüm olarak adlandırdığı ancak hiç de a priori bir biçimde kabul etmediği S. Chatman'ın "her anlatı bir anlatıcıyı -hatta bir insan bile olmasa dahi-gerektirir"⁸² argümanını çürütmeye çalışır. İlk olarak Bordwell'in itirazına kulak verir. Bordwell'e göre her anlatı bir anlatıcıyı gerektiriyorsa bu anlatıcı belki de bilgiyi saklayan ya da kısıtlı bilgiye sahip bir hikâye anlatıcısı olabilir. Ancak problemi bu şekilde ele almak da bir biçimde dar-görüşlülük olabilir. Yalnızca tek bir insanın anlatıcı olabilmesi de sorunludur. Gerçek yazar, Örtük yazar ve Anlatıcı arasında fark vardır. *Guliver's Travels* isimli eserin Gerçek yazarı Jonathan Swift olmasına karşın biz hikâyede Lemuel Guliver adında güçlü ve maceracı bir denizcinin tuttuğu kayıt defterini okumaktayız. O halde hikâyenin anlatıcısı Swift değildir, Örtük yazarı Lemuel Guliver'dir. Bununla birlikte birçok hikâye veya öyküde de anlatıcı yazarın kendisi değildir, çoğunlukla hayali karakterlerdir. Dahası hiçbir biçimde anlatıcının olmadığı kurgusal anlatılar da mevcuttur ve bu anlatılar yalnızca yazarları gerektirir anlatıcıları gerektirmez.⁸³

Anlatıların her biri kurgusal değildir ve bu sebeple anlatıcının da kendisi bazen gerçek kişilerden oluşur. Buna karşı tarihsel anlatılarda anlatıcının kim olduğu/olacağı karşı-argümanı da her zaman bir anlatıcı olması gerekliliğini ortadan kaldırır. Sinema filmlerinde Açık (Explicit) ve Örtük (Implicit) anlatıcı olmak üzere iki tür anlatıcıdan bahsedebiliriz. Edebiyatta anlatıcılar çoğunlukla Açık iken sinemada bazen Açık anlatıcılar kullanılır. Örneğin Bergman'ın *It Rains on Our Love* filminde Açık bir anlatıcı vardır ve bu anlatıcı aynı zamanda filmin de bir karakteridir. Bununla birlikte filmlerin içinde bir karakter olarak görünmeyen ancak ses olarak var olan Açık anlatıcılar da mevcuttur. Örneğin Orson Welles'in *Duel in the Sun* filminde onun sesini duyarız ama bir karakter olarak görmeyiz. Ses olarak değil de baş aktörün arkadaşları tarafından anlatılan geri-dönüşlerle örülü bir film olan Orson Welles'in *Citizen Kane* filminde de Açık anlatıcılar kullanılmıştır. Açık anlatıcılar aslında pek de tartışma konusu değildir ve herhangi bir zıtlık arz etmezler. Asıl problem örtük anlatıcıların neliği hakkındadır.⁸⁴ Bu

⁸¹ GAUT B., (2004) a.g.e., p. 235.

⁸² CHATMAN S., (1990) *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, p. 115.

⁸³ GAUT B., (2004) a.g.e., p. 236-7.

⁸⁴ A.g.e., s.237.

sorunu ortaya tüm yönleriyle koyabilmek adına Gaut ilk olarak Örtük sinematik anlatıcıların üç tipini sınıflandırır ve en sonunda bu üç Örtük anlatıcı hakkında *aptalca* sorular sorarak mutlak anlamda bir anlatıcının gerekli olmadığını haklılandırmaya çalışır.

Görünmez bir gözlemci olarak anlatıcı modeli en eski modeldir ve klasik film teorisyeni Lev Pudovkine aittir. Çağdaş dönemde de kabul gören bu modelin destekleyicileri olarak Bruce Kavin ve Jean-Pierre Oudart sayılabilir. Bu modele göre anlatıcı, aslında filmin çekildiği bakış açısından tüm eylemlerin gerçekleşmesini gördüğümüz bir görünmez gözlemcinin bakış açısındadır. Bu model öznel bir anlatıcının gözünden “bakış açısı” çekimini genelleştirir. Edebiyatta anlatıcının sözcüklerle yaptığı şeyi sinemadan anlatıcı kendi bakış açısını seyirciye sunarak ya da seyirciyi kendi bakış açısından baktırarak yapar.⁸⁵

Bu modelin en büyük açmazı tek bir sinematik anlatım yöntemini genelleştirmesidir. Bakış açısı çekimleri sıklıkla başvurulmuş bir yöntem olsa da bunun kullanılmadığı “bağımsız” noktalardan yapılan birçok çekim mevcuttur. Bir başka problem de olayları bakış açısından gördüğümüz kişiyle yaşayacağımız bir tür özdeşleştirme sorunudur. Hikâyenin nasıl anlatıldığına bağlı olarak her seyirci her anlatıcıyla aynı biçimde kendini özdeşleştirecek ve hikâyeyi o şekilde görecektir diye bir kural yoktur. Bir başka absürd sayılabilecek itiraz da G. Currie’den gelmektedir. Currie’nin argümanına göre bir tavan çekimi hayal edelim. Oraya nasıl gittik ve hala daha orada nasıl asılı kalabiliyoruz. Ya da dış uzaydan çekilen bir görüntü için orada nasıl kalabiliyorum. Uzay giysisi giyiyor muyum? gibi sorular akla gelmektedir.⁸⁶ O halde görünmez bir gözlemci olarak anlatıcı modeli daha baştan reddedilmeye mahkumdur.

İlk modelde ortaya konulan bazı problemleri aşabilmek adına önerilen ikinci sinematik anlatı modeli, rehber olarak anlatıcı modelidir. Bu modele göre biz bir sinema filminin herhangi bir sahnesini izlerken bir başkasının bakış açısından değil kendi bakış açımızdan izliyoruzdur. Bununla birlikte her sahne ve her bakış açısı için rehber olarak bir anlatıcı vardır ve bize hangi nesnenin veya hangi sesin önemli olduğunu bildiren algısal bir rehber anlatıcı sözkonusudur. Bu sinematik anlatı modelini savunan Levinson’a göre bu model sinematik anlatı için “varsayılan en iyi tavır”dır. Bu modeli

⁸⁵ A.g.e., s.238.

⁸⁶ CURRIE G., (1995) *Image and Mind: Film and Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge University Press, ch.6’den akt. GAUT B., (2004) a.g.e., p. 239.

savunmak adına Levinson şu şekilde bir argüman geliştirir: eğer biz kurgusal bir dünyayı izliyorsak bu dünya nasıl oldu da bize görünür kılındı? Cevap olarak da algısal bir rehberin bize gösterdiklerini görüyoruzdur, diyecektir.⁸⁷

İlk modele göre çok daha avantajlı gibi duran bu model için de Currie'nin absürd soruları geçerli olmakla birlikte en azından bir başkasının gözünden, bakış açısından anlatı fikrinin getirdiği zorluklardan kurtulunmuştur. Bu modelin en büyük problemi de izlediğimiz kurgusal dünyaya rehberlik eden anlatıcının yine bu kurgusal dünyanın içinde mi yoksa dışında mı olduğu sorunudur.

Sinematik anlatı konusundaki üçüncü ve son model de imge-yapıcı olarak anlatıcı modelidir. Bu model ilk olarak film teorisyeni Albert Laffay tarafından ortaya atılmıştır ancak C. Metz tarafından zirvesine ulaştırılmıştır. Metz'e göre her imge büyük bir imge-yapıcı tarafından yapılmıştır. Bu modelin daha özenli bir versiyonu Wilson tarafından geliştirilmiştir. Wilson'ın kullandığı adla Kurgusal Gösterim Hipotezi'ne göre bize gösterilen gerçek olayların kurgusal imgeleridir. Bu haliyle gerçek olayların kurgusal imgeleri yaratacak bir anlatıcı, yapıcı gerekmektedir.⁸⁸

Gaut'a göre üçüncü model her ne kadar ilk iki modele göre bir gelişme gibi görünse de yine birçok soruyu cevapsız bırakacağı açıktır. Örneğin, eğer bizler gerçek olayların kurgusal imgelerine bakıyorsak bu kurgusal imgeleri yapan anlatıcı, yapıcı yine kurgunun içinde ya da dışında olmalıdır. Eğer kurgunun içindeyse gerçekliği yitecektir. Kurgunun dışındaysa nasıl olup da bu kurguyu gerçekleştirebilmiştir sorunu ortaya çıkacaktır. Tıpkı örtük bir yönetmenin varlığını kabul etmek gibi, üretilen bir filmin yalnızca tek bir zihnin ürünü olmadığını da çok iyi biliyoruz. Bu şekilde örtük yönetmen ya da imge-yapıcı filmin gerçek yönetmeni olamaz.

Sonucunda bu üç sinematik anlatıcı modelinde de zorunlu olarak bir anlatıcı bulunması gerektiği fikri çürütülmeye çalışılmıştır. Bize göre "her anlatı bir anlatıcı gerektirir" düşüncesi fazlaca ileri giden bir genelleme gibi durmaktadır. Bu çalışmanın daha ileriki sayfalarında da tartışmaya çalıştığımız biçimiyle de kavramlar ve imgeler farklıdır. Birbirlerinin yerini alıp alamayacaklarını şimdiden bilmek olanaksızdır ve benzerlik arz eder gibi görünseler de aynı şeyler değildir. O halde biz de tıpkı Gaut ve diğerleri gibi Asimetri tezini akla yatkın buluyoruz.

⁸⁷ GAUT B., (2004) a.g.e., p. 240.

⁸⁸ A.g.e., p. 241.

1.5.FELSEFE OLARAK FİLM

Yakın zaman değin bir felsefe olarak dahi kabul görmeyen sinema felsefesinin aslında ne denli derin ve önemli olabileceğine dair en güçlü kanıt, sinemanın yeni bir tür düşünme eylemi olduğuna dair düşüncedir. Daha önce de söylendiği üzere biz bu düşünceyi onaylıyor ve yine bu düşüncenin en önemli temsilcisi olan Deleuze'ün sinema felsefesini kısaca aktarmayı uygun buluyoruz. Böylelikle felsefe, sanat ve sinema arasındaki ilişkiyi de daha fazla aydınlatabileceğimizi umuyoruz.

Felsefede, özellikle onun modern döneminde ve çağımızda, sıklıkla neyin felsefe olup neyin felsefenin alanın dışında sayılması gerektiği üzerine bitmek tükenmek bilmeyen bir tartışma yapılmaktadır. Bize göre bu tartışma her ne kadar sağlıklıysa da öte yandan hem yorucu hem de yanlış yönlendirici olabilir. Günümüzde büyük felsefi akımların kurucuları, fikir babaları sayılabilecek bazı filozoflar maalesef kendi dönemlerinde bırakın anlaşılmayı felsefe alanının dışına itilmişler veya yok sayılmışlardır. Nietzsche ve Kierkegaard bunun en güzel iki örneği olarak görülebilir. O halde günümüz açısından neyin felsefe olup neyin olmadığını tartışmak hem bizim, deyim yerindeyse, boyumuzu aşan hem de girmeye pek de hevesli olmadığımız bir tartışmadır.

Sinema ile felsefe arasındaki ilişkiyi net olarak belirlemek bir yana her iki alan/disiplini tanımlamak dahi oldukça güçtür. Bu ilişkinin nasıllığına dair söyleyebileceğimiz şeyler önesürümlemizi güçlendirmeye yönelik olacaktır. Sinemanın bir sanat olduğunu ve hatta günümüzün belki de tek ve en önemli sanatı haline geldiğini adeta bir önkabul olarak alıyoruz. Badiou'nun konu ile ilgili düşüncesi şöyledir: "Benim hipotezim sinema ile felsefe arasında bir çelişki olmadığıdır. Buna zıt olarak sinema, bir anlamda, felsefe yapmanın bir şartıdır. Felsefe yapmanın şartı derken etkinlik, yaratma biçimi, düşünme biçimi olarak felsefi etkinliğin ufkunu kastediyorum. Bu şart, felsefi düşünme için şu an dünyada gerçekten var olan yeni bir imkândır ve bu doğrultuda benim konumum, sinema ile ilişki kurulmadan felsefe yapılamayacağı yönündedir."

Sinemanın neliğine ilişkin en güçlü ve en derin felsefi sorgulamalardan biri de hiç şüphesiz Gilles Deleuze'ün sinema felsefesidir. Her ne kadar oldukça karmaşık bir kavramlar setini bilmeden, adeta Deleuze'ün kendi felsefesi için ürettiği kavramları ve onların anlamlarına hakim olmadan anlaşılamayacak olmasına karşın sinemanın neliğine dair oldukça aydınlatıcı düşünceler içerir. Deleuze'ün karmaşık, girift felsefesinin anlama

ve anlatma güçlüğünü aşabilmek adına ikincil kaynak ve yorumcuları yardıma çağırarak gereklidir.

Antik çağlardan bu yana sorulan ”felsefe nedir?” sorusuna Antik çağları aşan bir cevap verir Deleuze. Ona göre felsefe yapmak demek yani en kısa tanımıyla yeni kavramlar yaratmak demektir. Şimdiye değin felsefeye *düşüncenin düşüncesi*, arayış, *dönüş, köken*⁸⁹ ve bazen de *bilim* gibi yakıştırmalar yapılmış olsa da aslında felsefe yeni kavramlar üretme işi, sürecidir. Felsefe kelimesinin kökenindeki *philo* fiiline de atıfla filozof kavram dostudur, kavram üretme gücünü içinde taşır. Bu, felsefenin basit bir kavram oluşturma, keşfetme, üretme sanatı olmadığını söylemek demektir, çünkü kavramlar ille de birtakım formlar, ürünler ya da keşifler değildir. Daha zorlu bir tanımla felsefe, kavramlar *yaratmayı* içeren bir disiplindir.⁹⁰

İlkçağ felsefesinde sıklıkla karşımıza çıkan evrenin kaos mu yoksa kozmos mu olduğu tartışmasına atıfla Deleuze için insanın kaosa karşı karşıya gelişinden üç temel disiplin doğmaktadır. Bunlar: felsefe, bilim ve sanattır. Bu üç düşünce biçiminin her biri insanın kaosa karşı bir nebze olsun düzen elde etmek için giriştiği serüvenlerdir. Sanat, bilim ve felsefe otonomdur ve kaosa karşı alınan tavırda felsefe kavramlarla, sanat duyumlarla ve bilim de fonksiyonlarla iş görür.⁹¹

Deleuze’e göre bilim, felsefe ve sanat üçlüsü her ne kadar birbirinden bağımsız olsalar da yine de aralarındaki fark sanıldığı kadar çok değildir. Felsefeyi sanattan veya bilimden farklı ele almanın bir nedeni yoktur.⁹² Bu üç düşünce eylemi arasında hem alışveriş hem de güçlü bir iletişim mevcuttur. Sanat ile felsefenin daha özelinde sinema sanatı ile felsefenin birbiriyle sıkı bir alışveriş ve iletişim halinde olduğu yalnızca akademisyen ya da araştırmacıların değil tüm seyircilerin de malumudur. O halde sinemanın nasıl felsefe ile işbirliği içine girdiğine dair bir felsefi çaba mutlaka var olmalıdır.

Henri Bergson sinemanın doğumuna ve emekleme dönemine şahitlik eden bir düşünür olarak oldukça yerinde tespitler yapmış ve sinemanın neliğine dair önemli fikirler öne sürmüştür. Bu fikirlerden sonuna değin etkilenen Deleuze için sinema, Bergson’un hareket üzerine önesürdüğü tezlerin açılması ve yorumlanmasıdır.

⁸⁹ DELEUZE G., GUATTARI F., (2013) *Felsefe Nedir?*, Yapı Kredi Yayınları, Çev. Turhan Ilgaz, s. 8.

⁹⁰ A.g.e., s. 14.

⁹¹ SÜTÇÜ Ö. Y., (2005) *Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, Es Yayınları, s. 26.

⁹² DELEUZE G., (2000) *Kant Üzerine Dört Ders*, Öteki Yayınevi, s. 110.

Deleuze'ün iki *Cinema 1:Hareket-İmge* ve *Cinema 2:Zaman-İmge* adlı eserleri aynı zamanda bir sinema tarihi incelemesidir. Ancak özellikle *Cinema 1:Hareket-İmge*'de Bergson'un muazzam etkisini görebiliriz. Deleuze şöyle diyor: Hareket-imgenin daha da derinde zaman-imgenin Bergsoncu keşfi bugün bile öyle bir zenginlik barındırıyor ki, bunlardan çıkarılabilecek bütün sonuçlara ulaşmış olup olmadığımızdan emin olamıyoruz.⁹³

Bergson hareket hakkında bir değil üç tez öne sürer. Birinci teze göre hareket ile kat edilen mekan karıştırılmamalıdır. Katedilen mekan geçmiştir, hareket şimdidir. Hareket kat etme ediminin kendisidir. Kat edilen mekan sonsuza değin bölünebilecekken hareketi bölmek imkansızdır. Her bir bölme edimi hareketin doğasını değiştirir.

Hareketi, zamandaki kesitleri bir araya getirerek yeniden oluşturmak mümkün değildir. Böyle bir şeyi ancak kesitlere soyut zaman fikrini ekleyerek yapabiliriz. Diğer yandan zamanı -tıpkı bölünmüş çizgi anolojisi gibi- dilediğinizce bölün yine belirli bir süreye ulaşılacaktır. Böylelikle her hareketin kendine özgü bir süresi mevcut olacaktır. Şimdi birbirinden ayrı iki farklı hareket anlayışı ile karşı karşıyayız. Somut bir sürede olan gerçek harekete karşılık hareketsiz kesitlere eklenen soyut zaman. 1907'de Bergson *Yaratıcı Evrim* adlı eserinde bu formüle "sinematografik yanılsama" adını verir.⁹⁴

Deleuze, Bergson'un bu eski zamanlardan bu yana bilinen paradokslara -Zenon'un *Havada Duran Ok* gibi paradokslarına- neden "sinematografik" yaftasını yapıştırdığını sorar ve bunu tuhaf karşılar. Çünkü sinema bize sanki sahte bir hareketi veriyormuş gibi olsa da aslında bizim algımızın da aynı şekilde çalıştığına dair çok önemli bir tez daha öne sürer. Bizler dış dünyayı algılayırken aslında içimizde bir sinematografi çalıştırmaktan başka bir şey yapmıyoruz.⁹⁵

Bergson'un öne sürdüğü tezin ne denli geçerli ve önemli olduğunu anlayabilmek adına fizik biliminden de biraz yardım almak gereklidir. Sinema ile insan algısının benzer biçimde çalıştığını söylemek hiç de yabana atılacak bir düşünce değildir. Dahası insanın da tıpkı sinema kamerası gibi anın -ya da en kısa diye tabir edilebilecek zaman dilimlerinin- fotoğraflarını çekerek beyne gönderdiğini ve burada zihnimizde aslında fotoğraf ya da resimlerin olduğunu söylemek de çok mantıklıdır. Bu durum aslında

⁹³ DELEUZE G., (2014) *Sinema 1: Hareket-İmge*, a.g.e., s. 10.

⁹⁴ DELEUZE G., (2014) *Sinema 1: Hareket-İmge*, a.g.e., s. 11-2.

⁹⁵ A.g.e., s. 12.

sinemanın icadından çok sonra ortaya atılan sine-göz, kamera=insan gözü ve algısı gibi teorilerin her birine kaynaklık da eder.

Basit olarak görme ve algılama, ışığın herhangi şeye çarpıp gözden içeri girdikten sonra beyinde oluşan bir görüntüyle oluşur. Bu psiko-kimyasal süreç gerçek anlamda sinemaya benzemektedir. Ancak gözden kaçırılan nokta ise ışığın çok hızlı olmasından dolayı insan algısının bunu hayal ederken bile zorlanmasıdır. Örneğin Einstein'ın ünlü görelilik kuramları birçok açıdan ışık hızında gidilirse evreni ve zamanı nasıl algılayacağımız üzerine kurulu düşünce deneylerinden oluşur ve daha sonra bu düşünce deneyleri gerçeklikte de kanıtlanır.

Herhangi bir hareketin saniyenin çok küçük bir bölümüne denk gelecek aralıklarla çekilmiş fotoğraflarını art arda saniyede 1 adet olacak şekilde önümüzdeki bir perdeye yansıttıklarında hareketi algılamayız. Göreceğimiz şey daha çok donuk donuk bir peş peşe gelme olacaktır. Saniyede gösterilen fotoğraf sayısını 1'den 10'a çıkardığımızda da durum pek değişmeyecektir. Saniyede gösterilen fotoğraf sayısını yavaş yavaş yükselttikçe sanki donukluk azalıyor gibi olsa da bunu yine hissederiz. Ancak eğer 1 saniyede art arda gelen fotoğraf sayısı 24'e⁹⁶ çıkarılacak olursa bizim dış dünya algımızla aynı olan, zaman ve hareket algısı zihnimizde oluşacaktır ve karşımızdaki görüntüyü gerçekten hareket ediyormuş gibi algılarız.

Yukarıda bahsettiğimiz algı yanılsamasını gösterebilecek en güzel örnekler Edward Muybridge'in çalışmalarında görülebilir. Muybridge, bir arkadaşıyla girdiği iddia üzerine seri fotoğraf çekimi tasarlamak zorunda kalır. Muybridge'e göre hızlı koşan bir atın dört ayağı birden yerden kesilmektedir. Buna karşın arkadaşı bunun aksini iddia etmektedir. Muybridge de iddiasını kanıtlamak için bir parkur üzerine birden fazla fotoğraf makinesi yerleştirir ve kurduğu ip düzeneği oradan geçen atın ayağının tetiklemesiyle deklanşöre basar ve böylelikle otomatik olarak seri fotoğraflar çekilir. Daha sonra bu fotoğrafları peş peşe oynattığında hareket algısını fark eden Muybridge hem iddiasını kanıtlar hem de yeni bir görüntü tekniği bulur. Fotoğraflarını bir daire üzerine yerleştirip daireyi çevirerek bakıldığında hareketli görüntüleri oluşturmayı da başarır. Bu icadıyla sinemanın atası sayılabilecek bir sistem de geliştirmiş olur.⁹⁷

⁹⁶ Sinemanın icad edildiği dönemden hemen sonraki yıllarda saniyede gösterilen kare sayısı 18'dir. Saniyede gösterilen kare sayısı daha sonra 24'e çıkarılmıştır.

⁹⁷ Edward Muybridge ile ilgili İngiliz televizyon kanalı BBC'nin detaylı bir belgeseli mevcuttur. E. Muybridge hakkındaki bilgilerin büyük bir bölümünü bu belgeselden aldık.

Muybridge'in çalışmaları anatomi bilimine de kaynaklık eder. ektiği fotoğrafların büyük bir bölümü anatomi çalışmalarında da kullanılır. Onun asıl maksadı zamanı dondurmak üzerine kuruludur. Yani peş peşe gelen anlarda insan gözünün algılayamayacağı denli hızlı akan sahneleri dondurarak incelemeyi amaçlar. Ancak onun girdiği iddia ve fotoğraf zekası belki de sanat alanındaki en büyük buluşun da habercisidir.

İnsanın algılaması ile sinemanın benzerliği konusundaki en büyük kanıt zihnimizin de fotoğraflar çekerek art arda bize gösteriyor olduğuna dair kanıtlardır. Örneğin; gözlerimizi kapatıp birkaç saniye sonra tekrar açacak olduğumuzda nasıl bir görüntüyle karşılaşacağımızı az çok biliriz. Çünkü zihnimiz son görüntünün fotoğrafını çekmiştir. Son görüntüye benzer bir görüntüyü bekleriz. Dahası bizler aslında her an ışığın sayesinde gözlerimiz ile fotoğraflar çekip beynimize gönderen bir otomata gerçek anlamda çok benzemekteyiz. Evreni kare kare ya da donuk donuk algılamıyor oluşumuzun nedeni ışığın hızının bizim görüş aımız ve bedenlerimizin boyuna oranla çok yüksek olmasıdır.

Eğer biz de tıpkı Einstein gibi bir düşünce deneyi yapıp ışığın hızını saatte 50 ya da 60 km gibi insanın rahatlıkla ulaşabileceği hızlara düşürdüğümüzde dünya nasıl olurdu ve dış dünyayı nasıl algıladık diye bir deney yapacak olursak⁹⁸ bahsi geçen hareketi donuk donuk görme ve bazen de biz de ışığın hızına ulaştığımızda sanki zamanı ve hareketi durmuş gibi algılama var olacaktır diye öngörülmektedir.

Bu düşünce deneylerini aktarmaktaki amacımız Bergson'un hareket üzerine ortaya attığı tezlerin ne denli geçerli olduğu ve sinema ile dış dünya algımızın sonuna değin benzer olması düşüncesini haklılandırmaktır. Ancak ışığın hızı öylesine yüksektir ki dünyanın etrafını 1 saniye içerisinde yedi kez dolanabilen ışığın insanlığın şu andaki ortalama hız, görüş ve yaşam ölçülerinde algılarımızın kat be kat ötesindedir.

İnsanın hareketsiz resimleri art arda izleyerek edindiği sinematografik yanılsama ya da hareket algısı aslında onun algılamasındaki keskinlik yoksunluğundan ya da kusurundan kaynaklanmaktadır. Daha keskin bir görme algısına sahip olsaydık belki de

⁹⁸ Bu düşünce deneyinin birçok farklı bilim insanı ve fizikçi tarafından yapıldığını görmekteyiz ve bunun aslında ileri bir teknoloji yardımıyla gerçek ışık hızına yaklaşma üzerine yapılan düşünce deneyinden pek de farkı yoktur.

hareketli resim algısını elde edebilmek için saniyede yüzden belki binden fazla kareyi izlemek zorunda kalabilirdik.

Deleuze, sinema ile zihinsel algılanımın benzer olduğuna dair yapılan Bergsoncu tespitin yaratacağı bazı güçlükleri ortaya koymaya çalışır. İnsanın doğal algısı, onu mümkün kılan koşullar tarafından düzeltilirken sinemanın yarattığı hareketsiz resimlerden elde edilen yanılsama seyirciye görüldüğü anda düzeltilmiş olur. Sinema bize hareketli bir imge vermez, hareket-imge verir.⁹⁹

Deleuze'e göre animasyon tam anlamıyla sinemaya aittir. Bunun nedeni ise sinemanın ne zaman başladığına dair bir araştırma yapmaya girişen bir kişi yüksek ihtimalle sinemanın tarihinde kaybolacaktır.¹⁰⁰ İlk, gerçek anlamda sinemanın ne zaman başladığına ya da Antik çağlardaki gölge oyunlarından tutun da karanlık oda kamerasına (camera obscura) kadar bir çok değişik icadın neden sinema sayılacağı ya da neden sinema sayılamayacağına dair dipsiz bir sorgulamaya girecektir. Örneğin Bergman'ın anılarını yazdığı kitabın adı da olan *Büyülü Fener (Magic Lantern)* sinemaya ait midir yoksa gölge oyunu mantığıyla çalışan bir sistem midir?

Platon'un mağara alegorisi sinemanın atası ya da Antik çağlardaki biçimi olduğuna dair kısa tartışma bir sonraki başlıkta yapılmıştır. Sinemanın felsefi anlamda ne olduğuna ilişkin bir soru soran kişi ilk olarak onun tarihte ne zaman başladığına dair bir araştırmaya girişmesi herhalde en doğal eğilimdir. Bununla birlikte Platon'un mağara alegorisinden önce de mağara resimleri mevcuttur. Ya da yine Platon'dan çok daha eski olan Çin, Hint ve Java gölge oyunları da mevcuttur.¹⁰¹ O halde sinema gerçek anlamda kendisini ne zaman bir sanat olarak kurmuştur?

Deleuze'e göre sinema ilk olarak kameranın hareketli bir konuma gelip, montajla birlikte kendisini taklitten kurtardığında gerçek anlamda sinema sanatı olarak kendisini ortaya koymuştur. Bir şeyin özü ilk başta açığa çıkmaz. Onun özünün ne olduğunu görebilmek için zamana ve beklemeye ihtiyaç vardır. Sinema için de aynı şey söz konusudur. Sinematografi ya da ona benzeyen birçok şey tarihte mümkün dahi olsa gerçek anlamda sinemanın özünün açığa çıkması için çok daha fazla beklemek

⁹⁹ DELEUZE G., (2014) *Sinema 1: Hareket-İmge*, a.g.e., s. 13.

¹⁰⁰ A.g.e., s. 15.

¹⁰¹ CERAM C. W. (2007) a.g.e., s. 4.

gerekecektir. Bundan dolayı Lumiere kardeşler icatlarının ne denli devrimsel olabileceğini fark etmemiş olabilir.¹⁰²

Tıpkı Deleuze gibi Tarkovsky de sinemanın aslında kendine özgü bir önceden belirlenmişlikle yani bir özle ortaya çıktığını ve yine sinemanın tesadüfi nedenlerden değil günümüz dünyası için bir zorunluluk haline geldiğini söyler. Sinema hayatın -yani varoluşun- henüz kavranamamış bir yanını diğer sanatların ifade edemeyeceği bir şekilde ifade edebildiği için doğmuştur.¹⁰³

Deleuze'ün en önemli kavramlarından biri de "içkinlik düzlemi" kavramıdır. Bu çetin kavram, anlamına nüfuz edebildiğimiz kadarıyla kaos karşısındaki insanın tüm düşünsel ve sanatsal edimleri yoluyla tıpkı bir elek gibi eleyip süzgeçten geçirerek elde ettiği kavramsallık ait olduğu düzlemdir. İçkinlik düzlemine karşılık bir dışsallık düzlemi yoktur. Henüz kavramsallaştırılamayan, düşünsel hale dönüştürülememiş şeyler vardır. O halde felsefe, bilim ve sanat edimleriyle içkinlik düzlemine yeni kavramlar, fonksiyonlar ve imgeler katarlar ya da bağlarlar.¹⁰⁴

Sinema da tam anlamıyla artık roman, tiyatro, şiir ve diğer tüm sanatsal aktivitelerin başaramayacağı kadar zorlu bir görevi üstlenip bu sanatların henüz içkinlik düzlemine bağlayamadığı şeyleri imgeye dönüştürür. Bu sebepten dolayı Deleuze sinemaya, daha önce söylediğimiz üzere, yeni bir tür düşünme biçimi olarak yaklaşır. Hatta büyük yönetmenler de -tıpkı Ingmar Bergman gibi- imgelerle düşünen filozoflardır.¹⁰⁵

Geçmişte yaşayan büyük kişiliklerin şu anda yaşasa ya da öldükten sonra yaşanan bir olayı görse nasıl yorum yapacağını ve ne şekilde düşüneceğini hayal etmek ya da bu konu hakkında düşünce deneyi yapmak hem keyifli hem de caziptir. Buna karşın cevabını hiçbir zaman bilemeyeceğimiz bir iddiayı ortaya atmaktan da öteye gitmezler. Bizim için çekici olan bir düşünce deneyi de sinemanın icadından önce yaşayan hangi filozof, bilim adamı ve sanatçının sinemanın büyüüne kapılıp onunla ilgileneceği ya da düşüncelerini aktarırken sinemayı bir araç olarak seçeceği düşüncesidir.

¹⁰² A.g.e., s.14.

¹⁰³ SÜTÇÜ Ö. Y. (2005) a.g.e., s. 57-8.

¹⁰⁴ ZOURABICHVILI F., (2011) a.g.e., s. 63.

¹⁰⁵ DELEUZE G., (2014) *Sinema 1: Hareket-İmge*, a.g.e., s. 10.

Fikirlerini okuyucusuna iletirken sıklıkla kuru, teorik metinler yerine edebi ve şiirsel romanları, öyküleri, tiyatro oyunlarını tercih eden düşünürlerin ve filozofların sinemayı bir araç olarak seçmeleri kulağa oldukça olası gelmektedir. Nitekim Deleuze, Badiou, Bergson, Sartre, Camus gibi düşünürler her zaman teatral ve sinematik olana ilgi duymuşlardır. Sinema ile felsefe arasında bağ kurarken ve sinema-felsefe ilişkisinden doğan bütün sorunları tartışırken aslında yapılması gereken felsefe ile neyi anlatmak istediğimiz konusundaki uzaklık-yakınlık ilişkisidir. Felsefenin veya felsefe olan şeyleri genişlettikçe –ki birçok sinema felsefecisi, akademisyen böyle olduğunu iddia edecektir- sinemanın felsefeye olan katkısı ve felsefe yapabilme yeteneği genişleyecektir. Buna karşın yalnızca bazı filmlere, anlayışlara, akımlara ve nihayetinde yönetmenlere has bir şey olarak bırakıldığında sinemanın felsefe olabilme şansı ve gücü azalacaktır.

T. Wartenberg’in iddia ettiği gibi bize göre de felsefe yapan ve felsefi olabilme şansına sahip çok fazla film ve akım yoktur. Ona göre sinema ile felsefe arasındaki bağ kurulmaya çalışırken illa ki evrensel ve genel-geçer bir bağ kurulmak zorunda değildir, yerel ve tekil olabilir.¹⁰⁶ Bizim de derin felsefelerine başvurduğumuz erken dönem sinema felsefesi teorisyenlerinin belki de en büyük hatası, çıkmazı tıpkı felsefe tarihinde olduğu gibi her zaman evrensel, nesnel, herkes için geçerli teoriler, argümanlar üretmek veya üretmeye çalışmak olmuştur. Oysa sinemayı da heterojen bir şey olarak görüp değişik kategoriler altında ele almak herhalde en akla yatkın olanıdır. Böylelikle büyük bir yükten de kurtulunmuş olur. Sırf sinemanın felsefe yapabileceği fikrini kurtarmak adına felsefi olmayan ve hatta film bile olamayan birçok yapıyı savunmaya çalışmak ya da onlarda derinlik aramak büyük bir yük olsa gerektir. O halde sinemaya yerel olarak bakmak gereklidir.

Sinemanın en temel ögesi olan fotoğraflar, imgeler aslında yazılı dilde kavramların gördükleri gibi bir işlev görebilir mi? Yoksa sinema, Bazin’in iddia ettiğinin aksine bir dil değil midir? Öncelikle geçmişten günümüze dillerin evrimine ve yapısına üstün-körü baktığımızda yapısal anlamda iki farklı sınıf ayırabiliriz. Bunlardan biri *piktografik* diğeri ise *idiografik* dil gruplarıdır. Bizim de kullandığımız Türkçe, İngilizce, Hintçe vs. gibi alfabenin harflerinin yan yana dizilerek oluşturulan kelimeler, kavramlar yoluyla anlam ürettiğimiz diller idiografik dillerdir. Bu dil grubunda en önemli kısım dilin

¹⁰⁶ WARTENBERG T. E., (2007) a.g.e., p.137.

bir sözdizimine ihtiyaç duymasdır. Bu sözdizimi hem kelimeler hem de cümleler için geçerlidir. Bununla birlikte hiyeroglif yazısı veya Çince gibi diller resim-yazılardır. Her harf aynı zamanda bir kelime de olduğu için tek başına da anlamlıdır. Dolayısıyla anlam bütünlüğü sembolleri yani resim-harfleri art arda dizerek oluşturulur. Dolayısıyla piktografik dilleri hem konuşmak bir şekilde kolay olsa da bu dille yazmak çok daha zor olsa gerektir.

Şimdi günümüzdeki resmin, sembollerin kullanımına kısa bir göz atacak olursak neredeyse eski Mısır’da doruğuna ulaşan hiyeroglif yazının bir benzerini artık modern insanlığın da kullandığını rahatlıkla görebiliriz. Çatal-bıçak sembolü bizim için ve neredeyse tüm dünya için bir restorani imler. Aynı biçimde tuvaletlerin kapılarında yer alan kadın-erkek sembollerini ne denli zengin ancak bir o kadar da evrensel olduğunu da belirtelim. Bir örnek de artık bilgisayar dünyasından verelim artık birçok çocuk ve gencin hatırlamadığı bir teknoloji olan disketler neredeyse tüm yazılımlar için “kaydet” butonu simgesi haline gelmiştir. Artık diller ve kültürlerle bakılmaksızın tüm dünya ortak bir emoji ve sembol dilinin etkisi altındadır ve neredeyse evrensel bir kültürün oluşma süreci tamamlanmak üzeredir. Tüm dünya genelinde milyonlarca insanın eş-zamanlı izlediği diziler ve adeta ortak miras haline dönüşmüş olan filmler, hangi kültüre ve dile ait olursa olsun tüm insanlara ortak kavramlar, fikirler ve ortak anlatılar sunmaktadır.

Ünlü İtalyan yönetmen Michelangelo Antonioni’ye göre imgeler/imağlar belki de 25. Yüzyıl’da sözcüklerin, kavramların yerini alacak ve tamamıyla imgeye dayalı bir dil geliştirilmiş olabilecektir. Bize göreyse bu süreç çok daha kısa bir zaman diliminde gerçekleşebilme imkanına sahiptir. Yüksek hızda internete ve tüm sosyal medya ağlarına bağı olan bir gözlük veya hiçbir şekilde dokunma veya klavye girdisi olmadan yalnızca gözün hareketleri ile komuta edilebilen bir lens-internet insanlığın hep hayalini kurduğı bir şeyi yani telepatiyi sağlayabilir. O halde aynı dili bilmeyen insanlar için iletişim aracı olarak imgeler pekala kullanılabilir ve az önce verdiğimiz örnekler gibi kullanılmaktadırlar da.

Teknolojinin daha da ilerlediğı ve bize tüm bu imkanları sağlayan yeterince küçük veya belki de transplant halde olan bedenimizle uyumlu üretilecek cihazlar aslında bu yeni dilin konuşulmasını sağlayacaklardır. Dil, konuşmak vs. derken eski klasik kavramlarla kendimizi ifade ediyoruz. Ancak şu andan öngördüğümüz ya da tahmin ettiğimiz durumu anlatabilmek için zaten gerekli kavramsal aygıttan yoksunuz. Örneğın

hala daha güneş için “doğma ve batma” fiillerini kullanıyoruz. Güneşin doğduğu veya battığı fikri bize dünyanın düz olarak addedildiği, algılandığı zamanlardan kalmadır ve biz bunu değiştirmedik. Buna karşın dünyanın hem kendi eksenini etrafında hem de güneş etrafında dönüşüyle güneşi görmek veya görmemek durumlarının ortaya çıktığını biliyoruz ve bunun için dilimize yeni bir kavram eklemedik. Nasıl ki dillerdeki bazı cinsiyetçi kavramlar günümüzde ayıklanmaya¹⁰⁷ başladıysa aynı biçimde çağdaş bilimsel ilerlemeyle bağdaşmayan veya yanıltıcı kavramlar da zamanla ayıklanacak ve değiştirilecektir diye düşünüyoruz.

Burada anlatmaya çalıştığımız durumu en anlaşılır biçimde özetleyebilecek sahne *Yapay Zeka* filminde geçmektedir. Filmin konusu kısaca şu şekilde özetlenmektedir: yapay zeka ile donatılmış hiçbir biçimde dışarıdan bakınca insandan ayırt edilemeyen insansı (anroid) robot çocuğun en büyük hayali bir gün gerçekten de insan olmaktır. Çünkü programlanma aşamasında gerçek sevgiyi içerecek biçimde yapay zekaya sahiptir. Küresel ısınmanın bir sonucu olarak dünya bir buzul çağına girmiştir ve bu robot-çocuk yaklaşık 4000’li yıllardaki insan-benzeri canlılar tarafından bulunmuştur ve tıpkı bir peri masalında olduğu gibi dileği sorulmakta ve eldeki en ileri teknolojik imkanlarla yerine getirilmektedir.

Bizim için ilginç olan ise bu insan-benzeri –filmin içinde insanlığın yok olduğundan bahsedilmektedir- canlıların tasarımları ve kendi aralarındaki iletişim kurma yöntemleridir. Bu uzaylıya benzeyen canlıların bize göre bir hayli uzun ve oldukça narin görünen pürüzsüz bedenleri vardır ve ten renkleri de bir hayli koyudur. Çocuğun belleğini okumak için yalnızca ona ellerini dokundurmaları yeterlidir. Dokunur dokunmaz kafa bölgelerinde imgeler, fotoğrafik görüntüler belirlemekte ve yüzleri ve kafalarının içleri adeta birer ekran halini almaktadır. Seyirciye anlatılmak istenen ise bu canlıların artık direkt olarak görüntüler yoluyla iletişim kurabildiğidir ve bu durum birbirlerine dokunmaları halinde de aynı şekilde gerçekleşmekte ve her bir canlının zihni sanki ortak bir imgeler havuzuna bağlanmış gibidir. Bu iletişim eylemini gerçekleştirirken en ufak bir ses dahi çıkarmamaları aslında onların imgeler yoluyla iletişimine, konuştuğuna işaretir.

¹⁰⁷ İngilizce’de *mankind* yerine *humankind* ya da *he, she, it* yerine yalnızca *ze* kullanmak gibi. Türkçe’de bilimadamı yerine bilimsansı sözcüğünü kullanmak vs.

İnsanoğlunun evrimsel çizgide nereye doğru evrileceğini tahmin etmeye çalışmak, günümüzden yüzlerce veya binlerce yıl sonra nasıl görüneceğini nasıl bir bedene sahip olacağına dair varsayımlarda bulunmak her zaman heyecan verici şey olsa gerektir. Örneğin insanoğlunun artan beyinsel işleme kapasitesi belki de bedenine de yansıtacak ve daha uzun ve geniş alınlara ve kafataslarına sahip insanlar var olacaktır. Katı ve çiğ et tüketmeyi bıraktığımızdan dolayı keskin ve iri dişlerimiz yavaş yavaş yok olacak bunun yerine daha küçük ve ince yapılı dişlere sahip olan bir insan bedeni öngörülebilir. Bu şekilde ortaya atılabilecek bir sürü hipotez varken bizim için önemli olan şey dilin ve iletişimin ne şekilde değişeceği ya da değişebileceğidir. Neredeyse tüm üretim ve tüketim yöntemlerimiz devrimsel biçimde değişmiş ve ivmeli bir hızda değişiyorken dilin olduğu gibi kalması Antik dönemden kalma kavramlarla ve yine yalnızca ses ve yazı ile iletişim kuracağımızı düşünmek akla yatkın değildir. Yüksek ihtimalle insanlığın dili de daha fazla görsellik ve imge içerecek biçimde evrilecektir diye düşünmekteyiz. Özetle, bizler de tıpkı Bazin, Deleuze, Dulac ve sinemanın yeni bir düşünme ve iletişim biçimi olduğunu düşünenlere sonuna değin katılıyor ve hareketli resimlerin emekleme dönemini tamamladıktan sonra gerçek anlamıyla en büyük insan-başarılarından biri olacağını tahmin ediyoruz.

1.6.PLATON’UN MAĞARA ALEGORİSİ

Platon’un diyaloglarını okuyan herkesin zihninde tıpkı bir romanı, bir öyküyü okuyormuşçasına bazı imgeler, görüntüler oluştuğunu düşünüyoruz. Bize göre bunun nedeni, Platon’un herhangi bir tartışmayı anlatırken ona eşlik eden bir başlangıç öyküsünü de metnin içerisine yerleştirmesidir. Örneğin Menon diyalogunun Türkçe çevirisine oldukça açıklayıcı bir önsöz yazan Ahmet Cevizci, diyalogu hiç bilmeyen birine anlatmak için şu şekilde bir tabirin kullandığını söyler: “‘Hani şu, Sokrates’in hiç matematik bilmeyen bir köleye bir geometri problemini çözdürdüğü diyalog’. Bu tespit gerçekten de çok yerindedir çünkü yıllar yılı felsefeye ya da başka herhangi bir politik, düşünsel, tarihsel vs. olaya dair kafamızda imajlar olsa da bunların hangi yazılı metinlerde ne şekilde geçtiğine dair bilgimiz ya yoktur ya da çok azdır. Platon ve yine birçok diğer filozofun eserlerini okurken ister istemez gözümüzün önünde adeta bir film sahnesi gibi olayın veya konuşmaların geçtiği yer ve zaman canlanır. Kıyafetlerden tutun da yiyecek,

içeceklerle kadar her Şey zamanıyla uyumludur ve bizler de tıpkı bir filmi izliyormuş gibi oluruz.

Tıpkı Wartenberg'in söylediği gibi sinema felsefesi hakkında konuşan ve yazan birçok düşünür ve teorisyen için Platon'un *Mağara Alegorisi* sanki bir olmazsa olmazmıŐ gibi görünmektedir. Mağara Alegorisi'ndeki insanların durumu ile sinema seyircisinin yaşadığı deneyimin benzerliği sinema felsefecilerine oldukça kullanışlı görünmektedir.¹⁰⁸ AŞağıda Alain Badiou'nun bir konferansından alıntıladığımız Platon'un *Mağara Alegorisi* ve sinemanın bugünkü durumu hakkında yaptığı karşılaştırma ve belirlemeler bulunmaktadır:

‐Yanılsama gibi bir Şey olmasına karşın sinemanın yanılsaması Platon'un kastettiği anlamda imgelerin negatif işlevi olan bir yanılsama değildir. Çünkü Platon'a göre imgeler sahte-gerçekliklerdir. Fakat sinema sahte bir gerçeklik değildir. Sinema gerçeklikle kurulan yeni bir ilişki biçimidir. Sinemanın karmaşık imgelerden oluştuğunu gösterebiliriz. Fakat bu kompozisyon(oluŐum) ben gerçeğim, ben gerçeğin kendisiyim' demez.‐

Burada Badiou'nun dikkat çektiği oldukça değerli bir ayrım görmekteyiz. Ona göre Platon'un imgeleri ile günümüz imgeleri- sineması değil çünkü sinema yalnızca imgeye(fotoğrafa) indirgenemez- arasında niteliksel bir fark vardır. Platon'un bahsettiği imgeler sahtedir, yanıltıcıdır. Oysa sinema bazen yanıltıcı olabilir olmasına da her zaman yanıltıcı ve sahte değildir. Gerçeklikle kurduğumuz yeni bir ilişki biçimidir ve onun mekanik bir yeniden-üretimi olmaktan çok gerçeklikle ‐yakın akrabalık‐ ilişkisi vardır.

Badiou Şöyle der: ‐Sinema, gerçekliğin yokluğunda, onun bir yanılsama olduğunu söyler. O halde mağaranın içerisinde tutsak ile tamamen farklı bir durum söz konusudur. Mağaranın içerisindeki imgelerin tamamen gerçekliğin biricik biçimleri olduğuna ikna olmuş durumdayızdır. Bunun karşısında sinema, imgeler konusunda öğreticidir. İmgelerin gerçekliğin yerine ikame edildiğini söylemek yerine gerçekliğin yokluğunda yeni bir Şey söyler. Bu bilginin yeni bir biçimidir.‐

Platon'un Antik ağ'da felsefe yaparken kullandığı bu alegorisi/benzetme aslında metafizikseldir. Ona göre nesneler, etrafımızda gördüğümüz Şeyler, gerçekliğine inanmıŐ olduğumuz tüm dünya aslında bir tür yanılsamadan ibarettir. Tüm görüngülerin

¹⁰⁸ WARTENBERG T. E., (2007) a.g.e., p. 15.

asılları/ideaları Platon'un yerini net olarak belirtmediği ama var olduğundan sonsuzca emin olduğu İdealar Dünyası'ndadır. Elllerinde duvara zincirli bir biçimde karşılarındaki duvara yansıyan gölgelere bakan insanlar/henüz gerçekliğin farkına varamamış köleler, duvara yansıyan gölgeleri gerçek zannetmektedirler. Oysa, gerçeklik mağaranın dışarısındadır ve şeyler, asıl halleriyle ancak o zaman idrak edilebilir, anlaşılabilir ve gerçekliklerinin farkına varılabilir.

Biz de diğer birçok sinema felsefesi hakkında yazan düşünen kişi gibi, Platon'un yaptığı benzetmenin sinemanın –özellikle de projeksiyon makinesinin- mantığına çok benzediğini düşünüyoruz. Buna karşın Platon'un sanat hakkındaki olumsuz düşüncesi ve sanatçılara devletinde yer vermeyişi onları bir sahtekâr olarak tanımlayışı hiç kuşkusuz katılması oldukça güç bir fikir olarak karşımızda durmaktadır. Yine Wartenberg'e göre birçok çağdaş düşünür Mağara Benzetmesine, imgelerin gerçeği yansıtmak için doğru araç olamayacağı için felsefenin de alanının tamamen dışında olduğunu öne sürmek suretiyle dış dünyada gördüğümüz nesneler dahi gerçeği yansıtmakta başarısızken onların bir alt-kopyaları felsefi soruşturma yapabilmek için uygun değildir. Hatta sanat felsefesi bir disiplin olarak dahi Platon'la değil Aristoteles'le, onun *Poetika* adlı sanatlar incelemesiyle, başlatılır.¹⁰⁹

Platon'a göre sanat bir öykünme, bir taklittir; her imitasyon da hakikat olmayanın, doğru ile yanlışın, varlık ile varlık olmayanın bir bireşimidir. Platon üç türlü “öykünme” (mimemis) ayrımı yapmakta:

- 1) Payılma, katılma (*methexis*) (participation)
- 2) Aynı, Gibi, Özdeş olma (*homoiosis*) (likeness)
- 3) Benzeme (*paraplesia*) (resemblance)

Bu bağlamda da bütün yaratılmış şeyler, nesneler kendi ezeli arketiplerinin ya da “form”larının taklitleridir. İmgeler de bu ezeli, öncesiz-sonrasız arketiplerin ya da “form”ların resimlerde, dramatik şiirlerde ve şarkılarda yansıtılmalarından başka bir şey değildir. Platon'a göre sanatlar bilgi içermez veya taşımazlar. Bu sebeple Platon'un o ünlü mağara alegorisi aslında bir yanılsamayı ifade etmesi açısından seçilmiştir. Diyalektik eğitim yöntemini kullanan biri bu tutsak insanlardan birini mağaranın çıkışına götürünce, o kişi önce yapay nesneleri, sonra bu nesnelerin kopya edildikleri gerçek

¹⁰⁹ Wartenberg, Thomas, "Philosophy of Film", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/film/>>.

nesneleri (Idea'ları), en sonra da bütün bu nesnelerin görünmesini sağlayan güneşi (İyi *Idea*'sını) görür.¹¹⁰

¹¹⁰ BOZKURT N., (2012) *Sanat ve Estetik Kuramları*, Sentez Yayıncılık, s. 105.

İKİNCİ BÖLÜM

BERGMAN VE VAROLUŞÇULUK

Bu bölümde Ingmar Bergman'ın Varoluşçuluk ile olan ilgisini ve onun bir Varoluşçu sayılıp sayılamayacağını tartıştık. İlk olarak aşmaya çalıştığımız güçlük Bergman'ın daha başından itibaren Varoluşçu felsefeden etkilenmediği, Bergman'ın etkilendiği kaynakların aslında çoğu yorumcunun düşüncesinin aksine Varoluşçu olmadığı iddiasıdır. Finli bir düşünür olan Eino Kaila'nın Bergman ile olan bağlantısını ve sonrasında Psikanalitik'in Bergman sinemasındaki yerini irdemeleyle çalıştık.

Bergman'ın bir Varoluşçu olmadığını ya da Varoluşçuluktan etkilenmediği iddiasını Paisley Livingston gibi hem Bergman'ı hem de felsefeyi çok iyi bilen ve bu konuda hem kitapları hem de kitap bölümleri bulunan birisi dile getirdiğinde çok daha ciddiye alınması gereklidir. Dolayısıyla bizler de bu iddialara kendi düşüncemiz çerçevesinde, bizim gibi düşünen birçok akademisyen ve araştırmacıları da yardıma çağırarak cevap vermeye çalıştık.

Varoluşçu sinemanın ne olduğunu detaylı bir şekilde serimleyip Bergman'ın nasıl bu sinema türünün en önemli temsilcisi olduğunu ortaya koymadan önce Bergman'ın sanata bakışını, neden bir sanat ya da sinema teorisi kurmak ya da böylesi bir teoriyi devralarak ona yaslanmadığını gösteremeye çalıştık. *Yılan Derisi* isimli oldukça kısa yazısını da onun sanata bakışının ne denli bireysel, öznel ve teori kurmaktan uzakta olduğunu göstermesi açısından Türkçe'ye tercüme ederek sunduk.

Çalışmamızın temel kavramlarından biri olan “Varoluşçu sinema” kavramını, kategorisini özellikle W. C. Pamerleau'nun kitabına dayanarak desteklemeye ve konu hakkındaki kendi özgün düşüncemizi ortaya koyamaya çalıştık. Kuşku yok ki, Varoluşçuluğun tarihsel gelişimi ve temsilcilerini uzun bir yazı ile etraflıca betimlemek ve anlatmak mümkün değilken bizim de kısa bir özet olarak verdiğimiz giriş oldukça eksiktir ve seçilen filozof sayısı yalnızca temel diyebileceğimiz Varoluşçu düşünürlerdir. Gabriel Marcel, Simone de Beauvoir, Hannah Arendt, Maurice Merleau-Ponty, Dostoyevsky ve diğer tüm önemli Varoluşçu düşünür ve edebiyatçılar da mutlaka zikredilmesi gereken temsilciler olmasına karşın bu çalışmanın sınırlılıkları göz önünde tutularak dışarıda bırakılmıştır.

2.1.EINO KAILA BAĞLANTISI VE PSİKANALİTİK

Paisley Livingston'un iddiasına göre Bergman çoğunlukla Varoluşçu felsefe geleneği içerisinde değerlendirilse de aslında durum bundan biraz farklıdır. Livingston'a göre Bergman Eino Kaila adındaki Finli bir düşünür ve psikologtan büyük ölçüde etkilenmiştir.¹¹¹ Kaila hem felsefe hem de psikoloji alanında çalışmıştır. Eino Kaila'nın etkisinin en fazla hissedildiği film ise *Bir Kuklanın Hayatından* adlı film olmasına karşın aslında *Persona* filmi de yine Kaila'nın düşüncesinden etkilenmişe benzemektedir. Maalesef Kaila'nın eserleri yalnızca Fince olduğu ve yalnızca Danca'ya çevrildiği için bizim gibi birçok Bergman hakkında araştırma yapan öğrenci Livingston'un iddiasını daha geniş ölçüde doğrulayamamaktadır.¹¹² Livingston'un iddiası oldukça akla yatkın görünmekle birlikte doğru sayılamaz. Bunun nedenlerini aşağıda sıralamaya çalışacağız. Bize göre Bergman'ın Kaila'dan etkilenmiş olması onu Varoluşçu gelenekten çıkarmaz aksine Kierkegaard'la başlayan Varoluşçu düşüncenin içerisinde zaten psikolojist bir damar mevcuttur. Bunun en güzel göstergesi de Kierkegaard'ın Freud'dan yaklaşık elli yıl kadar önce *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk* ve *Kaygı Kavramı* gibi eserlerinde insan psikolojisini derinlemesine incelemesi ve yeni modern psikoloji kavramlarına denk gelebilecek kavramlar kullanmasıdır.¹¹³

Eino Kaila'nın etkisinde filmler yapan Bergman'ın Varoluşçuluğun etkisi altına hiç girmediği ya da çok az girdiğine dair örnekler sunmaya çalışan Livingston için aslında Bergman'ın yaşadığı dönemde Varoluşçuluğun popüler veya başka bir deyişle “moda” olmasıyla alakalıdır. Herkes gibi Bergman da zamanının çocuğu olduğu için aslında Kaila etkisiyle yapılan psikolojik çözümlemeler sanki Varoluşçu felsefenin etkisiyle yapılan derinlemesine felsefi sorgulamalarmış gibi görünmektedir. Amacımız Livingston'un iddiasını incelemek ve bizim tezimizin aksine bir durum yaratan bu iddiayı çürütmeye çalışmaktır. Bizimle birlikte Bergman üzerine akademik çalışma yapmış birçok akademisyen, düşünür, sinema ve sanat tarihçisi de aynı şekilde düşünmektedir. Bergman şu veya bu şekilde Varoluşçu düşüncenin etkisi altına girmiştir ve onun problemlerini sinemaya uyarlamayı bilmiştir. Bizim bu düşüncüyü paylaştığımız önemli sayılabilecek

¹¹¹ LIVINGSTON P., (2009) *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Routledge, p. 560.

¹¹² A.g.e., p. 562.

¹¹³ TAŞDELEN V., (2004) *Kierkegaard'ta Benlik ve Varoluş*, Hece Yayınları, s.63.

akademisyen, yazar ve sinema eleştirmenleri C. B. Ketcham, A. D. Wimberley, R. A. Blake, H. Cohen ve diğerleri sayılabilir.

Eino Kaila'ya göre insan bir denge halindedir ve ihtiyaçları, arzuları veya istekleri –Fince *tarv*, İsveççe *behov*- bu dengede bozulmaya yol açmakta ve insan bu dengeyi tekrar kurabilmek adına bu arzu, istek veya ihtiyacını giderme yoluna gitmektedir. Kaila'nın en fazla eleştirdiği ve saldırdığı felsefî tutum ise insanı sadece bir *akıl varlığı* (*animal rationale*) olarak gören akımın çıkarımlarıdır. Gestalt ve deneysel psikolojinin bakış açısından özellikle Nietzsche, Schopenhauer ve La Rochefauld gibi rasyonel insan tezine karşı çıkan büyük düşünürlerden yardım alır. Kaila özellikle insanın irrasyonel yanını vurgular ki, bu durum aslında Varoluşçuluk içerisinde de sıklıkla vurgulanagelmıştır.¹¹⁴ Kaila'nın insanı tam anlamıyla bilimsel kavramlarla ele alması ve onu “insan olmak bakımından” diğer canlılardan ayrı tutmaması ve davranışlarının *değer-dışı* (*value-free*) sayılması da ayrıca sıkıntılıdır. Bergman'ın tüm sanatsal yaşamında insanın bu şekilde ele alındığına tanık olmadığımızı düşünüyoruz. Bu konuda Livingston da Bergman'ın Kaila'nın değer-dışı dünya ve insan fikrini takip etmediğini söyleme ihtiyacı hisseder.¹¹⁵

Bergman'ın Kaila'nın fikirlerinden derinden etkilendiğine ve Kaila'yı takip ettiğine dair en önemli kayıt *Yaban Çilekleri* filminin senaryosunun İngilizce çevirisinin sonuna yazdığı bir nottur. Bu nota şu şekilde yazmaktadır: “Felsefî anlamda, bir kitap var ki benim için muazzam bir deneyim oldu: Eino Kaila'nın *Kişiliğin Psikolojisi* (*Psychology of the Personality*). Onun, insan katı bir biçimde ihtiyaçlarına –pozitif ve negatif- göre yaşar tezi, benim için yıkıcı olsa da korkunç bir biçimde doğrudur. Ben de bunun üzerine eklemeler yaparak geliştirdim.”¹¹⁶ Bu nota bakarak Bergman'ın Kaila'dan derinlemesine etkilendiğini düşünmek yanlıştır. Livingston da Bergman'ın Kaila'nın fikirlerine yönelik eleştirel bir tavır takındığını ve bunun için de *Yaban Çilekleri*'nin içerisinden bir sahneyle anlatır. Isak Borg'un oğlu Evald Borg, hamile olan eşinin kürtaj yaptırmasını ister çünkü dünyaya başka bir insan getirmek istemez. Bu sorumluluk onun için ağırdır. Buna karşılık Marianne bunu protesto eder. Evald'ın cevabı ise oldukça

¹¹⁴ LIVINGSTON P., (2009) *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, a.g.e., p. 563.

¹¹⁵ A.g.e., p. 567.

¹¹⁶ BERGMAN I., (1957) *Wild Strawberries: A Film by Ingmar Bergman*, Trans. L. Malmström and D. Kushner, London: Lorrimer'den akt. LIVINGSTON, P., (2009) *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, a.g.e., p. 562.

iğneleyicidir: “Doğru ya da yanlış diye bir şey yok. İnsan ihtiyaçlarına göre eyler. Bunu okul kitaplarında bile okuyabilirsin.”¹¹⁷ Bu açıkça Kaila’nın düşüncelerine yönelik ironik bir eleştiri olarak görülebilir.

Livingston, Bergman’ın Varoluşçuluktan pek de etkilenmediğini öne sürerken kullandığı argüman onun bir tiyatro yönetmeni olarak –hatta İsveç’in en genç tiyatro yönetmeni¹¹⁸- yalnızca Albert Camus’nün *Caligula*’sını sahnelemesi¹¹⁹ ve diğer çok daha ünlü ve etkili Varoluşçu filozofların, özellikle de birçok tiyatro eseri de bulunan J. P. Sartre’dan herhangi bir oyun sahnelememesini kanıt olarak sunar.¹²⁰ Bu argümana verilecek cevap oldukça basittir. Bergman hiçbir zaman diğer bazı usta yönetmenler gibi kendi yaptığı işin doğasını akademik olarak sorgulamamıştır. Eisenstein ya da Tarkovsky gibi bir sinema veya sanat kuramı kurmayı aklının ucundan dahi geçirmemiştir. Onunla yapılan röportajlarda veya *Yılan Derisi* gibi ödül konuşmalarında dahi konuyu hiç uzatmaz ve sanatı oldukça bireysel bir eylem olarak gördüğünü söyler. Bergman yaptığı şeyin doğası üzerine yazmayı, düşünmeyi istemez aksine onu hayata geçirecek sahneler, senaryolar tasarlar ve onları hayata geçirir. Bergman’ın üniversite hayatının da hiç iyi gitmediğini belirtelim. Sıklıkla kötü bir öğrenci olduğunu ve okulun onu çok da cezbetmediğini anılarından biliyoruz. O halde neden kendisi de Sartre, Camus ve diğer Varoluşçular gibi eserler vücuda getirebiliyorken onları birebir eserlerinde neden kullansın?

Bize göre Livingston’un argümanı akla yatkın değildir. Dahası Bergman’ın Camus’dan alıp sahnelediği *Caligula*’nın tarihi 1946’dır. Yani Hitler diktatörlüğünün yıkılışından yalnızca bir yıl sonrası ve eserin adı ve içeriği oldukça politiktir. Bergman’ın öğrencilik yıllarında katıldığı bir değişim programıyla Alman bir aileye konuk olduğu ve bu aile üzerinden Hitler’e ve Nazizme sempati beslediği birkaç yılı olmuştur ve Bergman bu olaydan hep bir hata olarak bahsetmiştir. Bununla birlikte Camus’nün oyunu olan *Caligula* da aslında başta Hitler olmak üzere tüm diktatörleri anlatmak için kullanılmıştır. Bergman’ın konuyla ilgisi bununla da bitmez. İlk sinema filmi olan *Torment* filmindeki zalim Latince öğretmeninin de adı *Caligula*’dır. Özetle Bergman’ın *Caligula*’ya ve

¹¹⁷ LIVINGSTON P., (2009) *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, a.g.e., p. 566.

¹¹⁸ KOSKINEN M., (2007) *Ingmar Bergman*, Swedish Institute, p. 24

¹¹⁹ STEENE B., (2005) *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, Amsterdam University Press, p. 530.

¹²⁰ LIVINGSTON P., (2008) *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, a.g.e., p. 560.

Camus'ya olan ilgisi Varoluşçuluk ile ortaklaşan düşünce ve problemlerden değil o zamanın politik düşünce ve bunun topluma yansımaları üzerindendir. Bergman hiçbir Varoluşçu yazardan herhangi bir tiyatro oyunu sahnelemeseydi bile bu durum onun Varoluşçuluktan etkilendiği düşüncemizi değiştirmeyecekti.

Livingston, iddiasını daha da güçlendirmek için *Persona* filmindeki sıklıkla atıfta bulunulan “Varoluşçu sahneyi” örnek göstererek buradaki vurgunun aslında Varoluşçu olmadığını doktorun daha az soyut kavramlarla Elisabet Vogler'in sinirsel çöküşünü soyut ve kibirli kavramlarla tedavi edemediğini söyler ve Varoluşçu felsefenin bir ifadesinden çok filmin özgün konusuna daha yakındır, der.¹²¹ Her açıdan kendi argümanını kurtarma çabası olarak görebileceğimiz bu oldukça Varoluşçu sahne ve ifade için Livingston'un yaptığı belirleme bize göre kısır bir tartışmadan öteye geçemez. Bergman buradaki sahne ile Varoluşçu düşünceyi ifade etmenin de ötesine geçmiş ve aslında Varoluşçu felsefenin en problemli olan tarafına da sanki bir çözüm önermiştir.

Hiçbir şekilde konuşmayan ve eyleme geçmeyen ünlü bir aktristin bu dünyanın tüm acısına ve kötülüğüne karşı sırf onun bir parçası olmamak ve yalan söylememek adına bulduğu tavır aslında hayatın kendisi tarafından bir şekilde delinecektir. Yaşam her zaman bu tarz kendini askıya alma durumlarına karşı “içeriye sızacaktır”. Zaten doktorun söylediği de budur: Varoluşçu felsefenin de aslında bir mutluluk ya da bir reçete olmaktan çok bir bilinç durumuna yükselme olduğunu yinelemektir. Bize göre en büyük vurgu ne yapılırsa yapılsın yine bir şekilde eyleme geçmek zorunda olunduğudur. Filmde bu durum Elisabeth Vogler'in konuşmayı tercih etmesiyle anlatılsa da gerçeğinde sırf “yaşama katılmak” dahi aynı anlamda kullanılabilir. Bize göre Elisabeth Vogler'in içinde bulunduğu durum tam olarak Kierkegaard'ın “evlen ya da evlenme pişman olursun; dünyanın çılgınlıklarına gül ya da onlara ağla pişman olursun; bir kıza inan ya da ona inanma yine pişman olursun...kendini as ya da asma her iki durumda da pişman olursun; işte beyler, tüm yaşam bilgeliğinin özeti budur”¹²² pasajını hatırlatmaktadır.

Bergman'ın sürekli olarak yalnızca Varoluşçuluk ile ilişkilendirilebilecek filmler çektiğini söylemek de uygun bir düşünce değildir ve birçok yorumcu Bergman

¹²¹A.g.e., p. 561.

¹²² KIERKEGAARD S., (1992) *Either/Or: A Fragment of Life*, Penguin Books, Trans. & Ed. Alastair Hannay.

filmlerinde kuvvetli bir psikolojik çözümlemeci tavır ve psikanalitik yaklaşımı olduğunu düşünmektedir. Livingston'a göre Bergman'ın Kaila'nın düşüncelerinde Freudçu psikolojinin İskandinav biçimini bulduğunu söylemek yanlıştır. Böylesi bir yorumu ancak Kaila'yı okumamış olanlar yapabilir çünkü Kaila'nın Freud ve Psikanalitik hakkındaki yorumları çoğunlukla negatiftir. Psikoanalitik'te temel olan ben-bilgisi ve farkındalık tartışmaları için Kaila bilinç ve bilinç-dışı kavramlarının gereksiz görür. Kaila için Psikanaliz aslında yüzyıllardır süregelen bir yaşam-bilgeliğinin toplanmış halidir.¹²³

İnsan varlığının psikolojik çözümlemesinin en net biçimde yapıldığı Bergman filmlerinden biri de *Bir Kuklanın Yaşamından* adlı Almanca çekilmiş olan filmidir.¹²⁴ Bu filmin incelenmesi bizim için kritik öneme sahiptir. Öyle ki; günümüz için bile ileri sayılacak derecede önemli bir psikoloji bilgisi ve öngörü ile çekilmiş olduğuna dair en ufak bir şüpheye yer yoktur. Güzel iyi kalpli ve aynı zamanda bir o kadar başarılı karısından nefret eden genç, yakışıklı, zengin bir adamın -ki görünürde mükemmel bir hayatı olmalıdır- bir fahişeyi öldürerek onun cesediyle anal seks yapması üzerinden ciddi anlamda derin psikolojik çözümlemeler içeren filmde psikanalitik eleştirilir. Filmin baş aktörü Peter Eggermann psikiyatristi Morgen Jensen'e içindeki nefreti ve birini –aslında annesi ve karısı arasında kalmış ve ikisinin de birbirinden nefret etmesi yüzünden baskılanmış bir karakter görünümündedir- öldürme arzusunu anlatırken “psikiyatristlerin rüyalarla çok ilgilendiğinden ve kendisinininkilerin anlamsız ve sıkıcı olduğundan bahseder.” Psikanalitik yaklaşımın sıklıkla kullandığı açıklama biçimlerinden birisi olarak yansıtma savunma mekanizmasıdır. Buna göre kişi nefretini, korkusunu vs. başka bir kişiye veya nesneye aktarır ve onu gerçeğinin yerine koyarak eylemde bulunur. Filmde Peter'ın öldürdüğü fahişe ile eşinin adları aynıdır ve dahası filmin son sahnesinde Peter hapisanedeki hücrelerinde oyuncak ayısına sarılırken görülmektedir.

Bergman'ın birden fazla sinirsel çöküntü ve depresyon yaşadığı düşünülürse psikolojik sorunlara birinci elden yakındır. Film içinde modern psikiyatriye getirilen bir başka eleştiri de aslında kendisinin de zamanında kullandığı valium ilacının sanki her şeyi çözecekmiş gibi davranan ve insanlara üstten bakan psikiyatrları sembolize etmesi açısından telaffuz edildiği sahnedir. Sahnede bencil ve umursamaz psikiyatr Jensen,

¹²³ LIVINGSTON P., (2009) *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, a.g.e., p. 564.

¹²⁴ A.g.e., p.562.

sorgulama esnasında kendisine Peter ve Katarina'nın danışıp danışmadığını sorulunca şöyle der: "Asla ciddi bir şey değildi. valium'un çözemeyeceği bir şey değildi" der. Bergman da valium kullanmış biri olarak ilacın pek de bir şey çözemeyeceğini biliyordu ve bunu psikiyatri profesörüne söyleterek ciddi bir eleştiri getirmiş oluyordu. Bergman'ın karakterlerinin genelinde gördüğümüz üzere bilimsel çözümler çok da fazla anlam ifade etmez. Psikoloji, Psikiyatri veya Psikanalitik çözümler ve bu tanılarının sonucunda oluşturulan reçeteler her nedense "varoluşun kaygısı"nı veya bazen acısını dindirmeye yetmez. Bu fikir sürekli olarak yinelenir.

2.2.BERGMAN VE VAROLUŞÇULUK

Bergman ile Varoluşçuluk birden fazla sebeple her zaman bir arada anılmıştır. Bergman da diğer tüm sanatçı ve düşünürler gibi kendi zamanının atmosferinden etkilenmiştir ve 1920'lerden sonra Avrupa'da Varoluşçuluk tam manasıyla etkin, popüler bir düşünsel akımdır. Ancak Bergman'ın Varoluşçuluk ile olan ilişkisi nasıldır? Bergman'ı bir Varoluşçu sayabilir miyiz? Yoksa Bergman'ın Varoluşçuluk ile olan ilişkisi bir tür konular/motifler çakışması mı ya da bir tür zamansal denk gelme midir? Yani Bergman ile diğer Varoluşçular aynı konuları işlediği için C. B. Ketcham, A. D. Wimberley, H. I. Cohen, R. A. Blake¹²⁵ ve diğer birçok Bergman araştırmacısı, akademisyen ve eleştirmen için varlığı şüphesiz olan *Varoluşçu Bergman* fikri bir yanılısma mıdır?

Kimin veya neyin "Varoluşçu" kabul edilip edilemeyeceğine dair elimizde herhangi bir kriterler seti ya da genel bir çerçeve yoktur. Bu sebeple düşünce tarihi boyunca kimin hangi sebeplerle Varoluşçu sayılacağı ya da sayılmaması gerektiği de tartışılmıştır. Örneğin Heidegger'in Varoluşçuluğa ait mi yoksa kendi başına ayrı bir düşünür mü olduğu geçtiğimiz on yıllarda çokça tartışılan bir konuydu. Bununla birlikte Nietzsche de aynı şekilde bu akımın içinde bazen sayılır, bazen sayılmaz. Edebiyatta da Dostoyevsky için aynı durum söz konusudur. Bazı düşünce tarihçileri Dostoyevsky'yi Varoluşçuluk içinde ele alırken bazıları bu şekilde düşünmez. O halde Varoluşçuluktan ne anladığımız ve birini ya da bir şeyi Varoluşçu olarak tanımladığımızda kast ettiğimiz şey kesin hatları olan, belirgin bir şey değildir. Buna karşın bu akım içerisinde genel

¹²⁵ LIVINGSTON P., (2008) *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, a.g.e., p. 561.

eğilimler ve konulardaki çakışmalar ile yaklaşımdaki tavır bizim için bir kişiyi Varoluşçu kategorisine sokmaya yeterlidir.

Aşağıda ilk olarak Bergman'ı Varoluşçular sınıfında saymayı hata olarak gören Paisley Livingston'un görüşlerini ve argümanlarını incelemeye ve onlara uygun cevaplar vermeye çalıştık. Daha sonrasında da Jesse Kalin'in önerdiği bir tür *ılımlı Varoluşçu Bergman* düşüncesini de sunarak kendi düşüncemizi desteklemeye çalıştık. Bergman'ın diğer Varoluşçu filozoflar gibi olmadığı açıktır. Bergman'ı Camus, Sartre veya Kierkegaard ile yan yana saymak ya da eşit olarak ele almak bize göre ileri gitmektir. Buna karşın Bergman'ın Varoluşçuluktan etkilenmediğini söylemek, Varoluşçuluk'un çağın ruhuna sindiği için Bergman'ın da Varoluşçu görünmesinin bir yanılsama olduğunu söylemek de hatırı sayılır bir etkiyi yok saymak demektir.

Livingston, Bergman ile Varoluşçuluğun bir arada anılmasına yol açan en fazla göze çarpan durumun Varoluşçuluğun "büyükbabası"¹²⁶olarak tanımlanan Søren Kierkegaard ile olan yakın bağları olmasından kaynaklandığını söyler. Her ikisi de İskandinavdır, Kierkegaard'ın "Christendom" dediği bir şekilde Lutheran Ortodoksi ile ilgili derin sorunlar yaşamışlardır. Bununla birlikte Bergman 81 yaşında Sonning Ödülü'nü alırken Danimarkalı izleyiciye 16 yaşındayken Kierkegaard'ın *Ölümçül Hastalık Umutsuzluk* adlı kitabındaki "koyu damarı ve ironiyi" beğendiğini söylemiştir. Bundan sonra Livingston, Bergman'da en ufak bir Varoluşçuluk bulunmadığını kanıtlamak için yeni gerekçelerini şu şekilde sıralar: 16 yaşındaki bir çocuğun Kierkegaard'ın neredeyse Hegel kadar derin teolojisini ve onun Hegel karşıtlığını anlaması mümkün değildir ve filmlerinde Kierkegaard'a dair bir iz yoktur.¹²⁷

TÜBİTAK'ın sağladığı burs ile 6 ay boyunca İsveç, Uppsala Üniversitesi, Enformatik ve Medya departmanında ziyaretçi araştırmacı olarak bulunma fırsatımız oldu ve Bergman'ın Farö adasındaki şu anda araştırmacılar ve yazarlar için bir tür müzeye dönüştürülmüş olan evlerinden birinde 5 gün boyunca kalma fırsatı bulduk. Tasarımının büyük bir kısmını yine Bergman'ın yaptığı Hammars'taki asıl büyük olan evdeki kütüphaneyi gezme ve inceleme fırsatı bulduk ve en çok ilgimizi çeken şey ise rafta

¹²⁶ Orjinalinde her zaman "Varoluşçuluğun Babası" olarak adlandırılan Kierkegaard için Livingston'un kullandığı biçimiyle buraya alıyoruz.

¹²⁷ LIVINGSTON P., (2008) *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, a.g.e., p. 561.

durmak yerine masanın kenarına bırakılmış Kierkegaard'ın *Günlükler* kitabıydı. Belki de Bergman, Kierkegaard okuyan ve ondan her zaman etkilenen bir yönetmendi. Filmlerinden bazılarında doğrudan bazı mesajlar vermesi bizi bu şekilde düşünmeye itmiştir. Bunu hiçbir zaman bilemeyeceğimizi düşünmekle birlikte Bergman'ın kütüphanesindeki kitapların envanterini incelediğimizde de aynı biçimde birçok Varoluşçu düşünürün kitabına denk geldik. Bergman'ın en fazla etkilendiği yazarın – özellikle de tiyatro eserleri için- August Strindberg¹²⁸ olmasına karşın bu denli fazla Varoluşçu düşünür kitabının olması da bizi şaşırttı.

16 yaşındaki bir çocuğun Kierkegaard'ın *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk* kitabını –ki anlaşılması en zor olanlarından biridir, belki de en zordur- anlamasını beklemek mutlak anlamda saçmalaktır. Buna karşın Bergman'ın hem yakın dostu hem Hollywood içerisinden en ünlü hayranlarından biri olan Woody Allen'ın *İmgeler: Yaşamım Filmde* kitabına yazdığı önsözdeki şu cümleleri yok sayamayız: “Bergman, tüm garipliklerine, felsefi ve dinsel takıntılarına rağmen bir hikaye eğircisi olarak doğmuştur ki o, tüm akli fikri Nietzsche veya Kierkegaard'ın fikirlerini dramatize etmekteyken dahi eğlendirmeden duramayan biridir.”¹²⁹ Bergman ile uzun süreli arkadaşlıkları olan Woody Allen için dahi Bergman “zor sorular soran” bir yönetmen olarak aslında Nietzsche ve Kierkegaard'dan etkilenmek bir yana onun fikirlerini dramatize de etmiştir. Bizim için de bu durum Allen'ın söyledikleri ile son derece örtüşür biçimdedir.

Bergman'ın Kierkegaardçı düşünceye yakın olması oldukça makul bir düşüncedir. Bunun ilk sebebi Kierkegaard'ın coğrafya olarak Bergman'a çok yakın olmasıdır ve İsveççe ile Danca birbirine bir hayli benzeyen diller olması dolayısıyla aralarındaki geçişkenliğin bir hayli fazla olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Örneğin Danca yazılan bir eserin İsveççe'ye çevrilmesi çok daha kolaydır ve az zaman alacaktır. Sonra, Kierkegaard oldukça üretken bir yazardır ve eserlerini kuru, sistematik, soyut bir dille yazmak yerine adeta edebi eserlermişçesine yazmıştır. Özellikle *Either/Or* adlı eser gerçek anlamda edebidir ve içerdiği felsefeyi, deyim yerindeyse, okuyucusunun canını sıkmadan verebilmiştir. O halde hem 1940'ların Avrupa'sında ve İskandinavya'sında popüler/baskın olan entelektüel akım Varoluşçuluktur hem de İsveç ve Danimarka

¹²⁸ BERGMAN I., (2002) *Ingmar Bergman: Sinematografi İnsan Yüzüdür*, a.g.e., s. 95

¹²⁹ ALLEN W., (2007) *The Man Who Asked Hard Questions in Image: My Life in Film*, Arcade Publishing, p. 3.

Kierkegaardçı fikirlerle uzunca bir süredir mayalanmaktadır. Bergman'ın şu ya da bu şekilde bu entelektüel atmosferden bağımsız ve uzak olması düşünülemez.

Livingston'a göre; Varoluşçuluğun *la mauvoise foi*(kötü niyet) gibi karmaşık ve anlaşılmasız kavramlarını kurgusal bir filmde kullanmak çok akıllıca değildir. Bununla birlikte Bergman'ın adına *Fyrtiotalizm* denilen temellerini modernizm karşıtlığı ve Varoluşçuluktan alan entelektüel akıma olan aidiyeti belli-belirsiz ve geçicidir. O halde Bergman filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkan Varoluşçu temalar yalnızca *zamanın-ruhuyula(zeitgeist)* mı ilişkilidir? İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'nın karamsarlığa bürünmesi, insanların kendilerini güvende hissetmeyerek dine daha çok yönelmesi ve psikolojik rahatsızlıkların iyiden iyiye artması aslında Bergman'ı da gizliden gizliye etkilemiş ve bu suretle entelektüel üretiminin büyük bir bölümünü sanki Varoluşçuymuş gibi mi göstermiştir?¹³⁰

Öncelikle felsefi bir sinema filmi yapmak demek gerçek anlamda herhangi bir akımın, fikrin, felsefi problemin bakış açısından bir film yapmak demektir. Öteki türlü bir filozofun konferansını veya dersini filme çekmek değildir. Dolayısıyla herhangi bir kavram üzerine film çekildiğinde dahi bağlantıyı kurması gereken kişi yine seyircidir. Dahası Varoluşçuluğun kavramları hiç de öyle anlaşılmasız vs. değildir. Aksine Varoluşçuluk sistemci, rasyonalist, tümelci, nesnel ve evrensel olduğunu iddia eden felsefelerle karşı bir tepki olarak doğmuştur. Karmaşık ve anlaşılmasız kavramlar arayan bir kişinin Kant'ın ve Hegel'in kavramlarını bir daha düşünmesi gerektiğini düşünmekteyiz. Bize göre bu iki düşünür anlaşılması oldukça güç ve kavramlar konusunda da bir o kadar karmaşık düşünürlerdir. Buna karşın Kierkegaard'dan Camus, Sartre ve diğer Varoluşçu filozoflara uzanan çizgideki düşünürleri okumak, anlamak oldukça kolaydır. Tam da bu yüzden Varoluşçuluk 1920'lerden itibaren halk arasında da popüler olmayı başarabilmiştir. Birçok Varoluşçu düşünürün tiyatro oyunlarından tutun kısa öykülere ve romanlara kadar uzanan okuması ciddi anlamda keyif veren eserleri vardır.

Fyrtiotalizm/Kırklarcılık hakkında çok da fazla bilgi bulmak mümkün değildir. İngilizce birkaç paragraftan başka çoğunlukla İsveççe bilgi bulunabilmektedir. Köklerini Dostoyevsky, Kafka, Elliot ve Varoluşçuluktan almaktadır. Temsilcileri Erik Lindegren,

¹³⁰ LIVINGSTON P., (2008) *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, a.g.e., p. 561.

Karl Vennberg ve Stig Dagerman'dır. İsveç'te 1940'ların edebiyat dünyasını adeta domine etmişler ve büyük bir ün kazanmışlardır. Bergman'ın *Kırkırlarcılar*la olan ilişkisi gerçekten de muğlaktır. *Kırkırlarcıların* yayın organı olan *40-tal*'da "Karindeşen Jack'in Çocukluk Anıları Hakkında Kısa Bir Hikaye" adlı bir yazı yayınlayan Bergman, Nils Beyer tarafından da bir makalede *Kırkırlarcı* olarak tanımlanmıştır. Buna karşın Bergman *Kırkırlarcıları* eleştirmekten de geri durmamıştır. Onları "elitist, snob ve yalnızca kendileri için yazan, insanların anlamakta zorlandığı bir grup" olarak tanımlar.¹³¹ Bize göre Bergman'ın bu 1940-7 yılları arasındaki entelektüel olgunlaşma süreci bir anlamda savaş-sonrası bir tür "günah çıkartma" üzerine kuruludur ve onun Varoluşçuluğunun doğrudan kaynağı değildir yalnızca bir durağıdır.

Jesse Kalin de Paisley Livingston ile aynı soruyu sorar ve bir önceki başlıkta bahsettiğimiz Eino Kaila bağlantısını bilmesine rağmen farklı bir cevap verir. Ona göre de Bergman ile Varoluşçuluk arasında keskin bir bağlantı kurmak, Bergman'ı sanki Varoluşçu filozofların fikirlerini, oyunlarını, romanlarını filme çeken bir yönetmen olarak görmek hatalıdır. Buna karşın Kalin, Livingston gibi katı bir üslupla "Bergman Varoluşçuluktan etkilenmemiştir," demeyi uygun bulmaz. Kalin'e göre Bergman'ın Nietzsche harici diğer Varoluşçu filozofları okuduğuna dair bir kanıt bulunmamaktadır. Bununla birlikte Nietzsche'nin de herhangi bir "büyük" fikri Bergman'ın filmlerinde görünür bir biçimde yer kaplamaz. Buna ek olarak Bergman hiçbir filminde ne Nietzsche'nin üstün-insan düşüncesini ne de Eino Kaila'nın "ihtiyaçların varlığı" olarak tanımladığı insanı kavramsal olarak işler.¹³²

Kalin'e göre Bergman ile Varoluşçuluğun konularının çakışması aslında bir önceki yüzyıldan kalma bazı düşüncelerin Birinci ve İkinci Dünya Savaşı sonucunda bir anlamda yanlış çıkmasıyla ortaya çıkan insanlık durumunun eseridir. Örneğin bilimin ve onun uygulaması olan teknolojinin yeryüzünde cenneti kuracağı düşüncesi çok geçmeden bilimin aslında savaşa hizmet ettiğini, insanları mutlu etmek yerine mutsuzlaştırdığını hiçbir biçimde dünyayı daha iyiye götürmediğini gören savaş sonrası Avrupa çok daha karamsar bir havaya bürünmüş ve bilimin, sanıldığı gibi, bir cevap olmadığını anlamıştır.¹³³ Bu konuyla ilgili olarak Bergman'ın *The Magician* filmi oldukça açıklayıcı

¹³¹ STEENE B., (2005) a.g.e., p. 881.

¹³² KALIN J., (2003) *The Films of Ingmar Bergman*, Cambridge University Press, p. 191-2.

¹³³ KALIN J., (2003) a.g.e., p. 192.

bir duruş sunar. Doktor ile sihirbazın karşılaşmasında doktorun yani bilimin kibri ve sihirbazın ya da mucizevi/doğaüstü olanın çekiciliği karşı karşıya gelmektedir. Hiç kuşku yok ki Bergman yalnız başına bilimin hiçbir insan teki için tek başına amaç olamayacağını incelikli bir biçimde seyirciye verir. Aynı durum *Wild Strawberries*'in başkahramanı Isak Borg için de geçerlidir. O da 78 yaşında onursal derece sahibi olmuş bir tıp doktoru olmasına karşın yaşam ve varoluş hakkında çok temel şeyleri bilmekten acizdir.

Bize göre asıl benzerliğin temelini oluşturan Kierkegaardçı düşünceyle Bergman filmlerinin temaları arasındaki benzerlik o denli yüksektir ki, birçok düşünür bizden çok daha ileri giderek neredeyse tüm Kierkegaardçı düşünceyi Bergman filmlerinde görmeye çabalarlar. Örneğin R. A. Blake için *Either/Or*'da bahsi geçen estetik, ahlaki ve dinsel evreler düşüncesini Bergman'da da bulmaya çalışır.—aslında aynı evreler düşüncesi *Yaşam Yolunun Aşamaları* adlı eserde de geçmektedir-. Bize göre Bergman'ın Kierkegaard'ın eserleriyle olan bir benzerliği de aslında Bergman'ın belki de hiç bilmeden ve kaynağını araştırmadan çektiği komedi filmi *Devil's Eye* filmidir. Buradaki öykü birçok açıdan Kierkegaard'ın *Baştan Çıkarıcının Günlüğü* adlı eserine benzemektedir. Zaten filmin senaryosu Danimarkalı bir radyo oyunu yazarından alınmadır ve adı *Don Juan'ın Dönüşü*'dür. Bergman senaryoya yalnızca bir İrlanda atasözü ekler: “Genç bir kızın iffeti şeytanın gözündeki arpacık gibidir.”¹³⁴

Yazarın Danimarkalı olması dolayısıyla Kierkegaard'ı biliyor olması kuvvetle muhtemeldir. Buna ek olarak filmin veya radyo oyunu olarak eserin dili tıpkı Kierkegaard gibi ironiktir ve fazlaca benzeşmektedir. O halde Bergman belki de farkında olmadan Kierkegaardçı bir film çekmiş olabilir. Bu da filmin arka planını bilmeyen seyirci için yanlış yönlendirici olabilir. Ancak Bergman-Kierkegaard yakınlığı bundan çok daha fazlasıdır. Kierkegaard bir papaz olmaya çalışıyordu ve dini bir eğitim almıştı. Bergman'ın babası Erik Bergman bir papazdı ve Ingmar Bergman onunla vaazlara gidiyor ve bir papazın gözünden dünyanın ne şekilde olabileceğini çok iyi biliyordu. Dini düşüncenin insan üzerinde yarattığı baskı hiç kuşku yok ki hem Kierkegaard'a hem de Bergman'a tükenmek bilmeyen bir kaygı ve sorgulama kaynağı olmuştur. Bergman'ın erken dönem sonrasında da üstesinden gelemeyeceği, deyim yerindeyse, düşünsel anlamda sağa sola savrulmasına yol açan etkenler çoğunlukla dinsel kaynaklıdır. O halde Bergman

¹³⁴ BERGMAN I., (2011) *Images: My Life in Film*, Arcade Publishing, p.

ile Varoluşçuluğun bu alanda da birbirine yaklaştığı hatta Bergman'ın bu fikirlerden bazen dolayı da olsa etkilendiği söylenebilir.

2.3.SANATA BAKIŞ VE *YILAN DERİSİ*

Yılan Derisi, Bergman'ın sanata bakışına dair oldukça açık bir metindir. Bergman, diğer bazı yönetmenler gibi- Eisenstein, Tarkovsky vs.- enine boyuna düşünülmüş bir teori oluşturmak yerine sanata ve sinemaya oldukça basit, oldukça “Varoluşçu” bir çerçeveden bakar. Sanata Varoluşçu çerçeveden bakmak bize göre çelişkili bir durumdur ve bu konu üzerine düşünen, yazan tüm düşünürler ve sanatçılar bu çelişkiyi göğüslemek zorundadır.

Varoluşçu felsefe kökenlerinden bugüne değin hiçbir zaman sistemci, kuramcı bir felsefe olmadı. Düşünürler çoğunlukla ilk ortaya çıktıklarında felsefe-dışı olarak kabul edildi ve yeterince saygı görmedi. Ne Kierkegaard ne de Nietzsche akademik felsefeciydi; İsviçre'deki Basel'de yedi yıl Yunan felsefesi hocalığı yapan Nietzsche, en radikal çıkışını, üniversite dünyasından ve onun tekdüze akademisyen çevresinden kaçtıktan sonra yapmıştır. Kierkegaard'ın ise asla akademik bir koltuğu olmamıştır. Her ikisi de bir sistem geliştirmemiş: aslında düşüncelerini sistematize edenlerle ve hatta bir felsefi sistemin imkânıyla bile alay etmişlerdir.¹³⁵ O halde Varoluşçu bir teori veya sistem kurmak imkânsızdır. Bu sebeple Bergman, bilerek ya da bilmeyerek, herhangi bir teori kurmaya çalışmadan yalnızca kendi sanatını icra ederek yaptığı şey tam da Varoluşçuluğun önerdiği, tavsiye ettiği şeydir.

Varoluşçu düşünürlerin bir amacı da aslında varoluşun sistemleştirilemeyecek, akılsallaştırılamayacak kadar karmaşık ve özsüz olduğunu göstermektir. “Varoluş özden önce gelir” düsturunu en açık biçimde burada görebiliriz. Böylelikle “Varoluşçuluk” daha çok edebi romanlar, tiyatro eserleri ve daha çok akademik, sistemci olmayan eserler üzerinden ilerledi. Örneğin, S. Kierkegaard'ın ya da F. Nietzsche'nin felsefesini ortaya koymaya çalışan bir felsefeci için işin en meşakkatli kısmı neyin felsefi gelenek içinde kabul edileceğine karar vermek ve çoğunlukla edebi metinlerden çıkarımlar yapmaktır. Bu düşünceyle koşutluk arz edecek biçimde Varoluşçu yazarlar çoğunlukla yaptıkları işin üzerine eğildiklerinde ve bunun anlamını sorgulamaya başladıklarında; bir teori, kuram

¹³⁵ BARRETT W., (2003) *İrrasyonel İnsan*, Hece Yayınları, Çev. Salih Özer, s. 18.

sistematik bir metodoloji üretmek yerine bırakma, durma ya da anlamsızlık görmeyi tercih etmişlerdir. Nasıl Kierkegaard defalarca yazmayı bırakmak istemişse Bergman da defalarca film yapmayı bırakmayı arzulamıştır. Ancak ömrünün sonuna değin film yapmayı sürdürmüştür.

Bergman sanata çok da karmaşık bir şey olarak bakmaz. O adeta Kierkegaard'ın "gerçeklik özneliktir" düsturunu benimsercesine sanatı öznel bir şey olarak görür. *Yılan Derisi* adlı kısa yazısında "sanatın yalnızca kendisi için yapılmasını da haklılandırılmayacak bir şey olmasına karşın yine de itici bir güçtür" der. Bir röportajında sanatı zanaat ile eş görür. Nasıl bir marangoz işini yapıyorsa film yönetmeni de bunu yapar ve yapmalıdır. Eğer kişi kendi yaptığı işe odaklanıyorsa ve herhangi başka bir dikkat dağıtıcı şeye –örneğin para, ün, vs.- odaklanmıyorsa sanatsal bir yaratımda bulunması yüksek bir ihtimaldir.¹³⁶ Bergman sıklıkla sanatı bir tür arınma gibi görmektedir. Örneğin *Kurdun Saati* filmini yapıp kendi "kurdun saati" korkusundan veya *Kış Işığı*'ndan sonra Tanrı'nın sessizliğine dair olan probleminden kurtulması buna örnektir.¹³⁷

Bergman, Orson Welles'in aksine –ki Bergman'ın Orson Welles'i pek sevmediği bilinir¹³⁸- diğer meslektaşlarından etkilenmemelik yapmak için onları göz ardı etmemiştir. Bunun tam aksine, deyim yerindeyse, maymun iştahıyla durmaksızın, ömrünün sonuna değin film izlemeyi sürdürmüştür. Bergman için diğer yönetmenler uzak durulması gereken kişiler değil bir şeyler öğrenilebilecek meslektaş ve sanatçılar olarak görülmektedir. Bu açıdan Bergman'ın en çok takdir ettiği hatta yönetmenlerin en büyüğü olarak adlandırdığı kişi Andrei Tarkovsky'dir.

Bergman, Tarkovsky için şöyle der: "Film belge olduğu zamanın dışında bir düşüdür. Bundan dolayı Tarkovsky sinema yönetmenlerinin en büyüğüdür. Düşsel mekanlarda bir uyurgezerin özgüveniyle hareket eder, hiç açıklama yapmaz. Zaten ne açıklayacaktır ki! Düşlerini bütün iletişim araçlarının en zoru, ama bir anlamda en isteklisi aracılığıyla görünür kılabilen bir gözlemcidir o. Ben, bütün hayatım boyunca onun büyük bir doğallıkla dolaştığı kapıları yumrukladım durdum. Ama bu kapılardan içeri ancak birkaç kez süzölmeyi başarabildim. Bilinçli çabalarımın çoğu acınası bir başarısızlıkla

¹³⁶ BERGMAN I., (2002) *Ingmar Bergman: Sinematografi İnsan Yüzüdür*, a.g.e., s. 141.

¹³⁷ A.g.e., s. 213.

¹³⁸ A.g.e., s. 249.

sonuçlandı: *Yılan Yumurtası*, *Temas*, *Yüz Yüze*, vs. Fellini, Kurosawa, Bunuel; Tarkovsky'le aynı alanlarda dolaşırlar. Antonioni de aynı yoldaydı, ama soluğu tıkanı ve kendi sıkıcılığında boğuldu gitti. Melies ise düşünmesine hiç gerek kalmadan hep oradaydı. Mesleği sihirbazlıktı onun.”¹³⁹

En büyük yönetmen ya da *auter* kimdir türünden bir tartışmayı gereksiz bulmakla birlikte Bergman'ın büyüklüğünü azımsamamak için I. Singer'a başvurmayı uygun buluyoruz. Singer'a göre Bergman, John Simon'dan alıntıyla, gelmiş geçmiş en büyük yönetmendir: “Dünya, o zamandan bu yana, Bergman'ın bir yönetmen, oyun yazarı ve bazen de kendi türlerinde eşsiz filmlerin yapımcısı olarak yeteneğine dair çok daha fazla kanıt görmüştür. Romanları kısmi anlamda özyaşamöyküseldir; eleştirel belirlemeleri ve sahne oyunları da tıpkı diğer yönetmenliklerini yaptıkları gibi devasa ürününe katkıda bulunur. Neredeyse tek başına, İsveç'teki erken dönem film yapımcısı kahramanları olan Victor Sjöström ve Mauritz Stiller'in çalışmalarını bile aşacak biçimde Nordik sinemanın rönesansını yaratmıştır. Meşhur olmalarına karşın günümüzde filmleri çoğunlukla unutulmuştur ya da görmezden gelinmektedir. Buna karşın Bergman'ın dünya çapındaki önemi birçok on yıl daha büyümeye devam edecektir.”¹⁴⁰

Bergman ile Tarkovsky arasında karşılaştırma yapılacak olursa ilk olarak Tarkovsky'nin Bergman'a göre çok az film çektiği söylenmelidir. Toplamda 8 filmi olan Tarkovsky'e karşılık Bergman'ın 60'tan fazla filmi vardır. Bu anlamda Bergman'ın çok fazla fiyasko yaşaması doğaldır. Çünkü Bergman'ın bazı filmleri sırf gişe içindir ve nitelikten yoksundur. Bazı filmlerinde ise kafasındaki öyküyü zaman, para veya başka dışsal sebeplerle filme yansıtamamıştır. Tüm bunlara karşılık, bize göre en az 10 filmi şaheser olarak nitelendirilebilir. Hayatları boyunca yalnızca bir ya da iki güzel film çekebilen, ilhamlarını bir çırpıda harcayıp sonrasında sanatsal anlamda meteliksiz gezen birçok yönetmen için kıskanılası derecede zengin ve üretken bir yönetmendir Bergman. Dolayısıyla Tarkovsky ile Bergman üretkenlik açısından farklıdırlar.

Bir diğer karşılaştırma konusu da Bergman'ın filmlerinin senaryolarını kendisinin yazmasıdır. Bu açıdan bakıldığında hem bir yazar hem de bir yönetmendir. Buna karşılık Tarkovsky sinema sanatı konusunda özgün bir teori geliştirmiştir.¹⁴¹ Oysa Bergman'ın

¹³⁹ BERGMAN I., (1987) *Büyülü Fener*, a.g.e., s. 66-7.

¹⁴⁰ SINGER I., (2007) *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher*, a.g.e., p. 1.

¹⁴¹ NUYAN E., (2013) *Sinema Felsefesine Giriş*, Sentez Yayıncılık.

sinemanın teorisiyle derinlemesine ilgilenmediğini tüm enerjisini yeni şeyler üretmeye harcadığını görmekteyiz. Bu açıdan da her iki büyük yönetmen farklılaşırlar. Son olarak içlerinde yetiştikleri entelektüel ve felsefi atmosfer birbirinden farklıdır. Bu sebeple her iki yönetmen de nev'i şahıslarına münhasır değerlendirilmelidir.

Bergman için sinema diğer tüm sanat dallarından ötede bir yerde bulunur. Çünkü ancak sinema ile insan ruhunun en derin noktalarına değin ulaşma şansı yakalanabilir. Daha önce de söylendiği üzere sinema aslında insanın algısındaki bir kusurdan, bir yanılsamadan doğar. Buna karşın en mükemmel sanat dalı olabilir. Bergman *Büyülü Fener*'de şöyle der: "Düş olarak film, müzik olarak film. Hiçbir sanat dalı sıradan bilinçliliğin ötesine filmin geçtiği ölçüde geçemez."¹⁴² Bergman'a göre sinemaya en çok benzeyen sanat dalı ne edebiyattır ne de tiyatrodur, bu sanat dalı, düşünceyi aşır doğrudan duygulara dokunan müziktir.¹⁴³ Son olarak aşağıda Bergman *Yılan Derisi* isimli oldukça kısa ama bir o kadar da açıklayıcı olan metnin çevirisini sunuyoruz.

Metin hakkında

Bu deneme (makale, yazı) aslında 1965 baharında Amsterdam'da düzenlenen Erasmus Ödül Töreni konuşması olarak yazılmıştır. Bergman hastalığı nedeniyle törene katılmamıştır.

YILAN DERİSİ¹⁴⁴

İçimdeki sanatsal yaratıcılık kendisini her zaman bir tür açlık olarak dışa vurmuştur. Bu ihtiyacı büyük bir zevkle gözlemledim fakat bilinçli hayatım boyunca hiçbir zaman bu açlığın neden ortaya çıktığını ve neden doyurulmak zorunda olduğunu sormadım. Son birkaç yılda bu açlık azalmaya ve başka bir şeye dönüşmeye başladı. Sanatsal yaratıcılığım bir neden oluşturma/bulmanın önemli olduğunu hissetmeye başladım.

[...]

Açıktır ki, sinema benim seçili ifade aracım olmalıydı. Kendimi öyle bir dille anlaşılır kıldım ki o; yoksun olduğum kelimeleri es geçirdi, müzikte ise asla ustalaşamadım ve resim de beni heyecanlandırmıyordu. Birdenbire, neredeyse haz düşkününü bir biçimde

¹⁴² BERGMAN I., (1987) *Büyülü Fener*, a.g.e., s. 67.

¹⁴³ BERGMAN I., (2002) *Ingmar Bergman: Sinematografi İnsan Yüzüdür*, a.g.e., s. xvi.

¹⁴⁴ <http://www.ingmarbergman.se/en/production/snakeskin>, Translated by Keith Bradfield.

zekanın kontrolünden kaçınan kavramlarla, tam anlamıyla gönülden gönüle konuşulan bir dil ile etrafımda dünya ile tam bir uyumluluk sağlama fırsatını yakaladım.

Kendimi, o çocukluğumun ve yirmi yılın lanetli açlığı ile ortamıma fırlattım, bir tür öfke ile, rüyalarla, tensel deneyimlerle, fantazilerle, deliliğin dışavurumlarıyla, nevrozlarla, inanç çırpınmalarıyla ve apaçık yalanlarla iletişim kurdum. Açlığım sürekli olarak yenilendi, para, ün ve başarı dudak uçuklatıcıydı fakat esasında önemsizdi, ilerleyişimin sonuçlarıydılar. Bununla birlikte başarılarımı önemsememezmek etmek istemiyorum. İnanıyorum ki önemliydiler ve hala daha öneme sahipler. Beni hayli rahatlatan şey ise nelerin geçmiş olduğunu yeni ve daha az romantik bir açıdan görebiliyorum. Kendini-tatmin olarak sanat özellikle sanatçı açısından öneme sahiptir.

Bugün durum daha az karmaşık, daha az ilginç ve hepsinden öte daha az caziptir.

Şimdi, tamamıyla dürüst olarak, sanatı (ve yalnızca sinema sanatını da değil) önemini yitirmiş sayıyorum.

Edebiyat, resim, müzik, sinema, tiyatro kendi doğumlarına sebep oldular. Yeni değişimler ve kaynaşmalar/kombinasyonlar ortaya çıktı ve yok oldu. Dışarıdan bakınca hareket/süreç gergin bir canlılığa sahip. Sanatçıların projeye, kendilerine, git gide artan bir biçimde şaşkına dönmüş kalabalığa ve artık ne düşünüp neye inanacağını sormayan bir dünyanın resimlerine duyulan devasa heves. Birkaç kendini muhafaza etmiş sanatçı cezalandırıldı, sanatçılar tehlikeli sayıldı ve boğucu olmaya değer ya da idare edici sayıldı. Genel anlamda, her nasılsa, sanat özgürdür, utanmazdır, sorumsuzdur ve dediğim gibi hareket yoğunudur, neredeyse telaşlıdır. Bana öyle görünüyorki tıpkı karıncalarla dolu bir yılan derisine benziyor. Yılan uzun zamandan beri ölmüş, içten dışa doğru yenmiş, zehrinden yoksun fakat deri hareket ediyor, yaşam meşguliyetiyle dolu.

Şimdi kendimi o karıncalardan biri olarak gözlemlediğimde kendime bu eylemi daha fazla sürdürmenin bir mantığı olup olmadığını sormalıyım. Cevap evettir. Her ne kadar tiyatroyu yaşlı ve daha güzel günler görmüş değerli bir metres olarak görsem de. Her ne kadar ben ve benimle birlikte birçok kişi Westernleri, Antonioni ve Bergman'dan daha aydınlatıcı bulsa da. Her ne kadar yeni müzik bize havanın matematiksel bir inceltilmesinin boğulma hissini verse de. Her ne kadar resim ve heykel sterilize edilmiş ve felç edici özgürlükte eriyip bitmişse de. Her ne kadar edebiyat tehlikesiz ve mesajı olmayan bir katıksız kelimeler kurganına dönüşmüş olsa da.

Hiçbir zaman yazmayan şairler vardır; çünkü onlar hayatlarını şiir olarak şekillendirirler. Aktörler vardır hiç oynamazlar fakat hayatları üstün bir dramdır. Ressamlar vardır asla resmetmezler çünkü gözlerini kapattıklarında göz kapaklarının gerisinde dünyanın en muhteşem sanat eserlerini canlandırırlar. Yönetmenler vardır filmlerini yaşarlar ve kendilerine verilen hediyeği gerçeklikte somut bir şeye dönüştürerek kötüye kullanmazlar.

Aynı biçimde, inanıyorum ki bugünün insanları, durmaksızın patlayan yerel trajedinin ortasında yaşamaya başladıklarından beri tiyatroyu reddedebilirler. Kulakları, ağrı eşiğine varan ve onu aşan büyük ses felaketleriyle her dakika bombardıman altında olduğundan bu yana müziğe ihtiyaçları yoktur. Yeni dünyanın felsefesi onları, zorunlu bir şekilde ilginç ama sanatsal açıdan kullanışsız işlev yarattığı bir problemler metabolizmasına dönüştürdüğünden bu yana şiire ihtiyaçları yoktur.

Kişi (kendimi ve etrafımdaki dünyayı deneyimlediğim biçimde) kendini özgür olarak kurar, korkulu, nefes kesici bir biçimde özgür. Din ve sanat duygusal nedenlerden, geçmişin alışıl gelmiş bir teveccühü ya da artan sayıda gergin/sinirli boş vakit sahibi vatandaşların iyicil bir uğraşı olarak hala canlıdır.

Hala daha öznel görüşümü söylüyorum. İnanıyorum ve buna ikna olmuş durumdayım ki, diğerleri daha dengeli ve sözde nesnel görüşlere sahipler. Şimdi tüm bu talihsiz etkenleri göz önünde bulundurarak her şeye rağmen bir değerlendirme yapacak olursam, çok basit bir nedenden dolayı sanat yapmaya devam etmeyi dilerim. (Tüm maddi kaygılara en ufak bir itibar etmeyeceğim.)

Bu neden meraktır. Bağımsız, asla tatmin olmayan, sürekli yenilenen, dayanılmaz merak, ki beni daima ileriye doğru iten, asla huzur vermeyen ve açlığımı duygu paylaşımı ile yer değiştiren.

Uzun bir mahkumiyeti çekerken birdenbire gürleyen, uluyan, burnundan soluyan bir dünyaya tepetaklak yuvarlanmış bir mahkûm gibi hissediyorum. Dik kafalı bir merak tarafından ele geçirildim. Ben not alırım, gözlemlerim, gözlerim her zaman benimledir, herşey gerçek-dışıdır, fantastiktir, korkutucu veya gülünçtür. Havada uçan bir toz parçasını yakalarım, belki de o bir filmidir ve film olarak nasıl bir öneme sahip olacaktır. Hiç, her neyse, fakat ben kendim onu ilginç bulurum, o halde o bir filmidir. Kendim için yakaladığım nesnelerin etrafında dönerim ve neşeli ya da melankolik bir biçimde

meşgulümdür. Öteki karıncaları iterek yolumu açarım, muazzam büyüklükte bir iş yapıyoruz. Yılan derisi hareket ediyor.

Bu ve sadece bu benim hakikatimdir. Başka biri için doğru ve sonsuzluk için rahatlık-verici olup olmadığını sormam, doğallıkla zayıf taraftadır. Önümüzdeki birkaç yıl için sanatsal aktivite için tamamıyla yeterli bir temel, en azından benim için.

Birinin kendisi için sanatçı olması her zaman üzerinde uzlaşılabilir bir şey değildir. Fakat bunun muhteşem bir avantajı var; sanatçı, yalnızca kendisi için var olan diğer her yaratık ile eşit zeminde var olur. Hepsi birden düşünüldüğünde, yüksek ihtimalle bizler sıcak, kirli dünyada soğuk ve boş bir göğün altında var olan hayli büyük bir kardeşliğiz.

2.4.VAROLUŞÇU SİNEMA NEDİR?

Sinemanın bir sanat dalı olduğunu –en önemli ve günümüz açısından en yaygını olduğunu da- güçlü bir biçimde vurguladıktan sonra bazı ayrımlar yapmaya gereksinim duymamız doğaldır. Çünkü sinemaya, daha önce de söylendiği üzere birçok açıdan yaklaşabilmek mümkün iken onun hangi tür (genera ya da genre, janr değil) olduğunu belirlemek gereklidir. Bize göre sinema filmlerini en basit haliyle felsefi ve felsefi olmayan diye ikiye ayırmak mümkündür. Elimizde mutlak kesinlikle çalışacak bir ölçüt bulundurabileceğimiz fikri ise hayalden öteye gidemez. Önerdiğimiz sınıflandırma yalnızca sinema filmlerini eğlence, belgesel, arşiv, eğitim, ekonomik gelir maksatlı yapılan filmlerden ayırt etmek ve hangi tür filmlerin Varoluşçu sinemanın alanına girebileceğine dair örnekler yakalamaktır. Varoluşçu sinema da felsefi sinemanın bir alt-sınıfı olarak kabul edilmelidir. Her felsefi olan film Varoluşçu olacak diye bir kural yoktur.

Daniel Shaw’a göre ”felsefi” olarak kabul edilen filmlerin illa ki yönetmenleri tarafından bilinçli bir biçimde herhangi belirli bir felsefeyi tartışma maksadıyla yapılmış olması gerekmez. İçeriğinden felsefi sorunların çıkarılabileceği, örneklendirilebileceği ve tartışılabilirliği birçok film felsefi olarak nitelendirilebilir. Bununla birlikte bariz bir biçimde belirli felsefelere dayanan ve amaçları arasında o düşünceyi anlatmak, aktarmak

ve tartışmak olan filmler de yok değildir. Woody Allen veya Terrence Mallick'in birçok filmi bu kategoriye girer.¹⁴⁵

Aşağıda sıralamaya çalışacağımız bazı özellikler bize Varoluşçu sinemanın nasıl olması gerektiği/olduğu konusunda bazı nitelikli ipuçları verecektir. Varoluşçu sinemanın ne olduğunu tanımlamaktan ziyade onu ürünlerinden bilebilmeye ve anlamaya çalışma, Ingmar Bergman'ın sinemasının kelimenin tam anlamıyla bir Varoluşçu sinema örneği olduğunu göstermek, haklılandırmak bu tezin birincil amaçlarından biridir. Sinemanın hangi şartlarda ve nasıl felsefi veya daha da daraltırsak Varoluşçu olabileceğini/olduğunu gösterebilmek ve bu iddiamızı Ingmar Bergman'ın Varoluşçu sineması ile örneklendirmek adına ilk olarak Varoluşçuluğu en önde temsilcilerinden yola çıkarak özetlemeye çalışacağız.

Arzumuz, Varoluşçuluk ile sinemanın nasıl içsel bağlarının olduğunu ve Ingmar Bergman'ın sinemasıyla adeta bir akımı başka bir ortamda devam ettirdiğini göstermektir. Bunu yapabilmek için bazı sınırlılıkları gözetenek bazı Varoluşçuları düşünürleri ve Varoluşçuluk'un temel fikirlerini özetlemek uygundur.

Varoluşçuluk (*Existentialism*) 1940'lar ve 50'lerde Avrupa'da gelişen, özellikle Sartre, Camus ve Beauvoir gibi filozoflar tarafından temsil edilen felsefi, kültürel düşünce akımıdır. Varoluşçuluğu tanımlamak, ona bir sınır çizmek yahut kimin Varoluşçu sayılıp kimin sayılamayacağı konusunda kriterler belirlemek pek de mümkün gözükmemektedir. Dolayısıyla Varoluşçuluğa ait olduğu düşünülen düşünürler ve fikirler yalnızca kaba ve genel bir biçimde ifade edilebilmektedir. Örneğin Heidegger ve Camus gibi bazı düşünürler Varoluşçu etiketini reddetmişlerdir.¹⁴⁶ 19. Yüzyıl düşünürlerinden Kierkegaard çoğunlukla Varoluşçuluğun babası olarak adlandırılrsa da 20. Yüzyıl Varoluşçuları ile büyük farklılıklar gösterir. Dahası Varoluşçuluğu ateist ve teist Varoluşçuluk olarak da ikiye ayırmak mümkündür. O halde Varoluşçuluk denildiğinde kastedilen yalnızca belirli bir kişinin veya kanadın fikirleri değil genel olarak Varoluşçuluğa atfedilen tüm çerçevedir.

Varoluşçuluk yalnızca felsefe disiplini içerisinde olagelmış bir akım değildir.

¹⁴⁵ SHAW D. (2017) *Movies with Meaning: Existentialism Through Film*, Bloomsbury Publishing, p. 2-3.

¹⁴⁶ Crowell, Steven, "Existentialism", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/existentialism/>>.

Varoluşçuluğun sanatta; özellikle tiyatro, sinema ve edebiyatta, bilimde; özellikle psikolojide ve sosyolojide büyük etkileri olmuştur. Varoluşçu sayılan düşünürleri kısaca sayacak olursak: Almanya’da Karl Jaspers, Martin Heidegger, Martin Buber, Fransa’da Jean Wahl ve Gabriel Marcel, İspanya’da Jose Ortega y Gasset ve Miguel Unamuno, Rusya’da Nikolai Berdyaev ve Lev Shestov, 19. Yüzyıl filozofları S. Kierkegaard ve F. Nietzsche; *Bulantı* ve *Çıkış Yok* gibi edebi eserlerinin yanında *Varlık ve Hiçlik* ve *Diyalektik Aklın Eleştirisi* gibi akademik eserleriyle adeta bir sembol olan J. P. Sartre, savaş sonrası bir şekilde geriye bağları bulunduğu düşünülen edebiyatçı, yazarlardan Dostoyevski, Ibsen, Kafka, Jean Genet, Andre Malraux, Andre Gide, Samuel Beckett, Knut Hamson, Romanya’da Eugene Ionesco, sanat alanında Alberto Giacometti ve Jackson Pollock, Arshile Gorky ve Willem de Kooning gibi Soyut Dışavurumcular, Jean-Luc Godard ve Ingmar Bergman gibi yönetmenler Varoluşçuluğun kavramları altında değerlendirilmiştir.¹⁴⁷

Varoluşçuluğun her ne kadar tüm temsilcileriyle paylaşılmasa da bazı ortak hareket noktaları mevcuttur. William C. Pamerleau’ya göre bunlardan ilki adına ”Gerçeklik, Hakikat, Truth” denilen bir şeyin olmamasıdır ya da sınırlı varoluşuyla insanın bunu bilemeyecek olmasıdır.¹⁴⁸ Çağlar boyu aranan ve değişik biçimlerde insanın karşısına çıkan/çıkarılan bir gerçekliğin, bir özün var olmadığını söylemek özellikle de Aydınlanma Dönemi sonrasında bir tür karşı-eleştirisinden doğmuştur. Varoluşçuluk bir anlamda Akılcılık’ta çıkılan zirve dolayısıyla artık tüm insani özelliklerini yitiren bir varlık olarak bilimsellik ve nesnellikle anlaşılmaya çalışılan insan anlayışına da bir tepkidir.

Kierkegaard için hakikati bilmek olanak dahilinde dahi değildir. Çünkü insan teki, Tanrı gibi sonsuz ve mutlak değildir. İnsan teki sonludur ve yeryüzündeki ömrü çok kısadır, bakış açısı her zaman sınırlıdır ve nihayetinde onun için gerçeklik aslında öznelliktir. Tüm bunların ışığında Kierkegaard’ın, Hegel’in felsefesine baktığında gördüğü şey hiç de akla yatkın değildir. Özellikle Hegel’in *Tarih Felsefesi*’nde¹⁴⁹ ortaya koyduğu bakış açısı Kierkegaard için bir anlamda gülünçtür. Bırakın Çin gibi köklü bir medeniyeti tek bir insanın varoluşunu dahi 16 sayfada anlatamazken Hegel’in tüm dünya

¹⁴⁷ A.g.y.

¹⁴⁸ PAMERLEAU W. C., (2009) *Existentialist Cinema*, Palgrave & Mac Millan, p. 11.

¹⁴⁹ HEGEL G. F. W., (2006) *Tarih Felsefesi*, İdea Yayınevi, Çev. Aziz Yardımlı, s.91-107.

uygarlıklarını tek bir kitapta anlatması mümkün değildir. Kierkegaard bu durumla sık sık alay eder ve özellikle *Concluding Unscientific Postscript*'te Hegel'i "Profesör Efendi" diye çağırır.¹⁵⁰

Varoluşçuların büyük bir bölümü halihazırda bir "hakikat"ın varlığından derin şüphe duydukları içindir ki onu aramaktan vazgeçmişlerdir. Kierkegaard için insan bakış açısı her zaman sınırlı ve yoruma dayalı olduğu için bu çaba boşunadır. Soyut ve mutlak olan bir Hakikat (bilinçli olarak yazar tarafından büyük 'H' ile yazılmıştır) mümkün değildir. Nietzsche içinse Hakikat kültürlerden türeyen bir kurgudur. O halde Hakikat yoktur, yalnızca olumsal ve tarihsel hakikatler (küçük 'h' ile) vardır. Sebep her ne olursa olsun Varoluşçular genel ve evrensel bir Hakikat aramaktan ve onunla birlikte felsefe yapmaktan çok bireye ve yaşamsal tecrübelerle odaklanmışlardır.¹⁵¹

Varoluşçuluğun ikinci genel karakteristiği de "benlik"e, "self"e sahip olabilme veya "tekil birey" olabilme vurgusudur. Özellikle Kierkegaard ile başlayan bir felsefi soruşturma sonucunda bir "ben"e sahip olmak esas amaçtır. Yaşamı soyut tanımlamalar ile anlamak yerine onu "yaşadığımız ve tecrübe ettiğimiz" biçimiyle somut bir biçimde anlamak gereklidir. Burada "yaşam" anahtar sözcüktür. İnsan teki metafiziksel, biyolojik veya antropolojik birtakım genellemelere indirgenemez. Bu sebeple yaşamı ve insan tekini anlama konusundaki eksik kalan bu kısım yine kişilerin içsel tecrübeleri tarif edilerek doldurulmaya çalışılmıştır. Bu bazen tıpkı Heidegger ve Sartre gibi fenomenolojistlerin yaptığı gibi bilincin kendisini tanımlamayı denemeye dek gitmiştir.¹⁵²

Varoluşçuluğun babası S. Kierkegaard'a, Ingmar Bergman ile hem coğrafya olarak hem de yaşam şartları açısından benzer yanlarının çokluğundan dolayı ona özel bir anlam atfediyoruz. Kierkegaard da bir papazın oğluydu ve katı Lutherci geleneğe aitti. Onun da hayali her zaman bir papaz olmaktı. Buna karşın gerçek anlamda iman sorunu onun için her zaman belirleyici olmuştu. Her ne kadar Kierkegaard Tanrı'nın varlığından Bergman gibi şüphe duymasa da onun için nasıl gerçek anlamda iman edileceği her zaman şüpheli kalmıştı. Yaşamının sonunda artık resmi kilise töreni istemeyecek kadar da örgütlü dine karşı eleştirel bir tavır geliştirmişti. Bize göre Kierkegaard'ın Varoluşçuluğu

¹⁵⁰ KIERKEGAARD S., (1848) *Concluding Unscientific Postscript*, a.g.e., p. 130.

¹⁵¹ PAMERLEAU W. C., (2009) a.g.e., p. 12.

¹⁵² A.g.y.

bugün anladığımız anlamda kurması ya da "varoluş (existence)" sözcüğünü bugünkü anlamıyla kullanması söz konusu değildir. O daha çok "tekil bir birey" olarak imanın imkanını sorguluyordu. Çünkü Tanrı'nın grupları, toplulukları, cemaatleri vs. yargılaması mümkün değildi. İnsanın Tanrı'yla olan ilişkisi doğrudandı. Kierkegaard'ın özgünlüğü "yaşamın kendisini" felsefi bir problem haline getirmesi ve gerçekten önemli olan şeyin "tekil bir birey olmak" ya da bir "ben"e sahip olmak olduğunu göstermesidir.

Kierkegaard bizi bir "ben" e sahip olmaktan alıkoyan bir kanser gibi bizi ölmeden öldüren bir hastalık olarak tanımladığı umutsuzluktan kurtulduğumuz zaman kendimize yöneleceğimizi, kendimiz olmayı isteyeceğimizi ve benliğimizin yalnızca bu işe dalacağını söyler.¹⁵³ Dahası Kierkegaard için temel, merkezi kategori "tekil birey"dir. Tekil birey tıpkı keskin bir mızrak gibi iki yönlü kullanılabilir. Nasıl keskin bir mızrakla birine zarar vermek istediğimizde onu kolayca yaralayabilirken birini tedavi etmek istediğimizde de aynı keskinlikle kazımak istediğimiz şeyi kazıyıp yok edebilirsek, tekil birey de barış zamanlarında bir uyanış kategorisi iken savaş ve kaos zamanlarında bir uzlaşma kategorisidir.¹⁵⁴

Varoluşçuluğun üçüncü karakteristiği de "özgürlük" kavramına ya da özgürlüğün önemine çok fazla vurgu yapmasıdır. Neredeyse bütün Varoluşçular şu ya da bu şekilde özgürlüğe güçlü bir vurgu yaparlar. Kierkegaard kendisini anlayan okuyucuları için "özgür düşünürler" diye bir adlandırma kullanır. Nietzsche gibi tümünden bir determinizmin savunucusu olan bir düşünür bile özgür ruhu kutlar ve kişinin kendi karakterini bulma ödevinde toplumun baskısına karşı koyma konusuna büyük önem atfeder. Sartre'ın en büyük eseri sayılan *Varlık ve Hiçlik* insan ruhunun doğasının zorunlu olarak özgür olduğunun bir kesitinin açığa vuruluşudur. Mutlak anlamda özgürlüğün vurgulanması bir bakıma bireyin her zaman seçim yapmaya zorlanması ve bu sebeple kaygı duymasına yol açmaktadır. Bu da Varoluşçuluğu bir anlamda kara ve melankolik bulunmasına sebebiyet vermiştir.¹⁵⁵

Varoluşçuluğun dördüncü karakteristiği de "anlam"a, daha doğrusu yaşamın anlamına büyük bir önem atfetmesidir. Anlam dediğimizde bu kesinlikle mantıkçı bir

¹⁵³ KIERKEGAARD S., (2004) *Ölümçül Hastalık Umutsuzluk*, Doğubatı Yayınları Çev. M. Mukadder Yakupoğlu, s. 23.

¹⁵⁴ KIERKEGAARD S., (2005) *Günlüklerinden ve Makalelerinden Seçmeler*, Anka Yayınevi, Çev. İbrahim Kapaklıkaya, s. 423.

¹⁵⁵ PAMERLEAU W. C., (2009) a.g.e., p. 13.

bakış açısından dilin, sözcüklerin almalarını analiz etme işi değildir. Varoluşçular için asıl olan onca soyut, kuru, nesnel, evrensel, bilimsel bilgi içinde boğulan modern insanın kendi yaşamını anlamlandırmasıdır. Bunu hiç kuşkusuz Tanrı ile ya da Tanrı'sız yapabilmek mümkündür. Yine de bu yönüyle Varoluşçuluk felsefenin en eski sorusuna da kısmi de olsa cevap verir. Neden yaşıyoruz ve sorgulanmamış bir yaşam yaşamaya değer mi? Hayatımızın anlamı nedir? gibi sorular bilimin veya sanatın tek başına cevap verebileceği sorular olmadığı için felsefeye büyük bir görev düşmektedir. Evrensel, nesnel bir "Hakikat"ın olmadığı bir yerde amaçlarımızı ve değerlerimizi ruhumuzun bize adeta dayattığı özgürlükle seçerken nereye yaslanıp hangi temele bağlanacağız? Bireyin kaygı duyması oldukça doğaldır çünkü üzerindeki yük gerçekten de ağırdır. Bu yönüyle Varoluşçuluk sadece akademik ilgiye değil toplumun her kesiminden insana hitap etmiştir ve etmektedir.¹⁵⁶

Sartre'ın ünlü sloganvari sözü bir anlamda Varoluşçuluğu en kısa ve net biçimiyle tanımlar: "Varoluş özden önce gelir." Bu fikre göre artık insana bir "öz" bir "doğa" biçmek sakıncalı ve hatalı bir durum haline gelmektedir. Bunun nedeni ise; insan dışındaki herhangi bir canlının aslında özlerini kendi içlerinde taşımaları ve dünyaya, varlığa geldikleri anda aslında belirlenmiş olmalarıdır. Buna karşın bir insan için durum bundan farklıdır. Bir insan dünyaya geldiğinde onun özü yoktur, henüz belirlenmiş bir varlık değildir. Potansiyel anlamda her şey olabilecek, her şeye dönüşebilecektir. Her ne kadar uç örnekleri sevsek de hayvanların insan gibi olma şansları yoktur. Doğaları ne ise onu gerçekleştirmek zorundadırlar. Bir kaplanın artık vahşi yaşamı bırakıp şehirde yaşamaya başlaması ya da bir köpek balığının artık vegan beslenmeye çalışması pek de olasılık dahilinde değildir. Özetle insanın varoluşu özünden önce gelir demek bir anlamda insanın belirlenmiş bir öz ile dünyaya gelmediğini söylemektir. İnsan "ne" olacağına kendisi karar verir. Tam da bu yüzden özgürlüğün kendisi aslında büyük de bir sorun yaratıcısıdır. İnsanın özgür oluşu onun varoluşunu belirlerken yaptığı seçimlerin sorumluluğuyla birlikte duyulan kaygının kaynağıdır.

Kierkegaard, Camus veya Sartre kadar yakın durmasa da Friedrich W. Nietzsche de Varoluşçuluk çatısı altında değerlendirilmelidir. Günümüz akademisyenleri ve felsefe tarihçileri artık Nietzsche'yi Varoluşçuluk akımı altında değerlendirmekte sorun

¹⁵⁶ A.g.y.

görmemektedir. Buna ek olarak bizim çalışmamız için de özellikle "Tanrı öldü" söylemi ve bu söylemin yankısı oldukça değerli ve hayatidir. Nietzsche hiç şüphesiz 19. Yüzyılın en etkili düşünürlerinden biridir ve fikirleriyle kendisinden sonraki tüm felsefeyi kıyasıya etkilemiş ve dönüştürmüştür. Nietzsche en fazla *Şen Bilim'deki Kaçık Adam*¹⁵⁷ başlıklı kısa yazının ilan ettiği biçimiyle artık "Tanrı öldü" fikriyle bilinse de onun felsefeye olan katkısı "üstün-insan düşüncesi", "köle ve efendi ahlaklarının ayrılması", "genealogik yöntem", "güç istenci" gibi hala daha günümüz düşünürleri için kalkış noktası sayılacak fikirlerle çok daha geniştir.

Nietzsche tıpkı Kierkegaard gibi sıkı bir Aydınlanma Dönemi ve Rasyonalizm eleştirmenidir. Özellikle Alman İdealizmi, Hegel ve Kant onun keskin eleştirisinden kaçamamıştır. Nietzsche için insan, akılla ya da önceden belirlenmiş herhangi bir öz kavramının bakış açısından anlaşılamaz. Bazen onları "insanların gözünün içine baka baka yalan söyleyen kimseler"¹⁵⁸ olarak itham eder. Hristiyanlık konusunda Kierkegaard ile taban tabana zıt olsalar da Kierkegaard Kilise'yi "örgütlü dini" sonuna değin eleştirir, Nietzsche de sanki imanlı bir Hristiyanmışçasına yazmış ve adeta bir aziz gibi yaşamıştır. *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ü anlamak için Hristiyanlığı, İsa'nın yaşamını ve İncil'i çok iyi bilmek gereklidir.¹⁵⁹ 19. Yüzyıl Varoluşçularının ortak noktası ise Rasyonalizm, Modernizm ve kurumsallaşmış olan dinin, Hristiyanlık'ın eleştirisidir. Teist veya ateist olmalarına bakılmaksızın her iki büyük düşünürün de kaygıları ortaktır. İnsan bir birey olarak kendi varoluşunu nasıl gerçekleştirecektir.

Nietzsche'nin diğer Varoluşçular arasındaki en belirgin farklılığı, onun bilindik anlamda klasik bir felsefeci olmayışı ve adeta esinlenme ile yazılmış gibi duran şiirsel veya aforizmik eserleridir. Nietzsche yalnızca düşünce içerikleri veya fikirlerinin zenginliğiyle değil yazım tarzı şiirselliği ile de gerçek anlamda bir sanatçı gibidir. Bu anlamda Varoluşçuluğun sanat ile olan yakınlığı Nietzsche dolayısıyla da fazladır. Hiç kuşkusuz Varoluşçuluk diğer tüm felsefi akımlara kıyasla çok daha fazla sanatla/sanatlarla ilgilidir. O halde neden sinema sanatı için de "Varoluşçu Sinema"¹⁶⁰ gibi bir kavramsallaştırma kullanılsın?

¹⁵⁷ NIETZSCHE F., (2003) *Şen Bilim*, Asa Yayınevi, Çev. Levent Özşar, s. 130-1.

¹⁵⁸ NIETZSCHE F., (1995) *Deccal: Hristiyanlığa Lanet*, Hil Yayınevi, Çev. Oruç Arouba, s. 30.

¹⁵⁹ NIETZSCHE F., (2012) *Böyle Dedi Zerdüşt*, Doğubatu Yayınları, Çev. Gülperi Sert, s. 12.

¹⁶⁰ PAMERLEAU W. C., (2009) a.g.e., p. 41.

Nietzsche için Tanrı ve Hristiyanlık her zaman en büyük problemler olagelmıştır. Nietzsche'nin felsefe tarihine en büyük katkısı olan "Tanrı öldü" sözünün ardında yatan nedenler de her zaman bu bahsi geçen eksenlerde geçmektedir. Nietzsche'nin Hristiyanlık ve din eleştirisi o denli güçlü ve serttir ki, kendisinden on yıllar sonra dahi düşünürler onun kadar keskin eleştiriler getirmemişlerdir. Nietzsche için Tanrı adına, Hristiyanlık adına uygarlığa mal olmuş olan her ne varsa hepsi insan-malı olarak değerlendirilmelidir.¹⁶¹ Hristiyanlık olsa olsa güçlü Avrupa ırklarını yozlaştıran onları tembel ve yaşamaya irade göstermek konusunda çekingen, zayıf bireyler/köle ruhlu insanlar haline dönüştüren ve nihayetinde üstesinden gelinmesi gereken bir şeydir.¹⁶²

Walter Kauffman'a göre Nietzsche'yi Varoluşçuluk içinde saymak için kategoriye biraz genişletmeyi salık verir. Kierkegaard'ın üzerine yazdığı kavramlar, kaygı, ölüm, umutsuzluk gibi aslında Hristiyanlığın bir tür insan üzerindeki etkisinden kaynaklanan dünya görüşünün yansımaları iken Nietzsche'nin *Zerdüşt*'ten önceki kitabının adı *Şen Bilim*'dir. Nietzsche ölümün, kaygının, yokluğun değil yaşamın, şenliğin, sağlığın şairidir. Bu anlamda Varoluşçuluğun diğer büyük temsilcilerinden de ayrılır. Sartre, Heidegger, Camus ve diğerleri çoğunlukla Kierkegaard'ın düşüncesinde kaynaklarını bulan kavramları tartışırken, Nietzsche onlardan ayrılır.¹⁶³

Nietzsche'nin diğer Varoluşçu düşünürler yanında Bergman'ın düşüncesini etkilemesi açısından daha önemli bir yeri vardır. İlk olarak, bu çalışma içerisinde de daha önce söylendiği üzere Bergman'ın gençlik yılları da dahil olmak üzere Nietzsche okumayı sevdiğini ve arkadaşlarına Nietzsche'den bahsettiğini *Büyülü Fener*'den biliyoruz. Woody Allen da Bergman'ı Nietzsche'den etkilenmiş onun fikirlerini filme çeken bir yönetmen olarak işaret etmiştir. Dahası önemli bir sinema tarihi belgeseli olan ve Mark Cousins tarafından metni yazılan *Story of Film: An Odyssey*'de Bergman'ın *Kış Işığı*'nda "Tanrı'nın öldüğüne" hükmettiğini söyler. Hatta bir kaç değerlendirme sonrasında da aynı fikri tekrarlayarak "ölümün bir kanser gibi Bergman filmlerini sardığını ve yine Bergman filmlerinde önce Tanrı'nın ardından da insanlığın öldüğü" söylenir.

¹⁶¹ NIETZSCHE F., (2010) *Güç İstenci*, Say Yayınları, Çev. Nilüfer Epçeli, s. 115.

¹⁶² NIETZSCHE F., (1995) *Deccal: Hristiyanlığa Lanet*, a.g.e., s. 30.

¹⁶³ KAUFFMAN W., (1956) *Existentialism: From Dostoyevsky to Satre*, Meridian Books, p. 20-1.

20. Yüzyıl'a gelindiğinde Varoluşçuluk artık en önemli ve en etkin düşünce akımı haline gelmiştir ve kendisini açık bir biçimde Varoluşçu olarak tanımlayan Jean-Paul Sartre Avrupa'nın tüm düşünce dünyasını ve kısmen de edebiyatını ve tiyatro sanatını etkilemiştir. Varoluşçuluk dendiğinde akla ilk gelen kişi Sartre olmakla birlikte akla ilk gelen metin de *Varoluşçuluk bir Hümanizmdir* adlı kısa ancak oldukça özlü metindir. *Varoluşçuluk Bir Hümanizmdir* adlı metninde Sartre Varoluşçuluğun tam olarak ne olduğunu ve nasıl yanlış anlaşıldığını anlatır. Metinde Varoluşçuluk Komünistlere, Hristiyanlara ve diğer Varoluşçuluğu yanlış anlayan kişilere karşı savunulur. Varoluşçuluğun bir hümanizm olarak tanımlanmasında bir tuhafılık olduğunu Sartre da kabul eder. Ancak hümanizm sözcüğünü neden kullandığını açıklamaya girişir.¹⁶⁴ Sartre iki türlü Varoluşçuluğu birbirinden ayırarak başlar. Bunlar içinde Gabriel Marcel ve Karl Jaspers'in bulunduğu Hristiyan Varoluşçuları ve Martin Heidegger, Fransız Varoluşçuları ile kendisinin de içinde bulunduğu ateist Varoluşçulardır. Her iki Varoluşçuluk akımı da “varoluşun özden önce geldiği” konusunda hemfikirdirler.

Tanrı'nın varlığı ya da yokluğu aslında Varoluşçuluk açısından büyük bir problem arz etmektedir. Eğer kendi tanrısal planına ve zekâsına uygun olan bir insan yaratmadıysa ve ahlaki değerlerin kendisine uyacağı bir üst yapı yoksa her şeyi yapmak uygun mudur? İnsanlık, Tanrı olmadan da iyi olanı gerçekleştirebilir mi? Dahası evrensel insanlık değerlerinin garantörü olarak görülen Tanrı anlayışı bir yandan da insana bir üst doğa biçtiği için insanları hem özgürlüklerinden dolayısıyla sorumluluklarından azad etmekte midir? Sartre, Dostoyevsky'nin cümlesini alıntılarken aslında bir Tanrı olmadan da insanın evrensel, tam insanlık idealini gerçekleştirebileceğine dair beslediği umudu göstermeyi amaçlamıştı.¹⁶⁵ Ancak bir kişinin ateist olması demek illaki onun Varoluşçu olacağı anlamına da gelmez. Eğer hâlihazırda belirlenmiş bir insan doğası fikrine inanılıyorsa da durum Hristiyanlığın yarattığı durumdan farklı olmaz. Her iki durumda da varoluş özü öncelemez bunun tersi düşünülür.

Sartre'ın felsefesinin iki dönemde incelenebileceğini belirtmek yerindedir. Her ne kadar kendisi bu farklı dönemlere ayrılma düşüncesini kabul etmeye yanaşmasa da bir kırılmanın olduğunu itiraf eder: Benim bakış açım II. Dünya savaşıdan sonra değişti,

¹⁶⁴ SARTRE J. P., (2007) *Existentialism is a Humanism*, Yale University, Trans. Carol Macomber, p. 18.

¹⁶⁵ A.g.e., p. 20-4.

çünkü yaşam bana durumların (şartların) gücünü öğretti... Ben asker olmak istememiştim ama bir askerdim. Böylece beni dışarıdan yönlendiren ve özgürlüğüm olan bir şeyle karşılaşmıştım. O zaman esir edilmişim ve bu benim kaçmaya çalıştığım bir yazgıydı... Böylece insan gerçekliği olarak adlandırılan şeyin şeyler arasında, dünya içinde olduğunu öğrendim... Savaşın getirdiği doğru deneyim, toplum deneyimidir...bence savaş öncesindeki kişi ya da karakter, onun istencine karşı durumların içine batırılmak durumundaydı., ama orada bu kişi hala sosyal varoluşu tarafından koşullandırılmış bir insan olarak, savaş sonrası yılların engel ve karışıklıklarıyla yüzleşip, çarpışmak için, evet veya hayır deme gücüne, tüm bu koşulların yeniden üstlenme kararını verme ve bundan sorumlu olma gücüne sahipti. Benim asla geliştirmeyi durdurmadığım fikir, sonunda insanın kendini yaptığı şeyden daima sorumlu olmasıdır. Bence bir insan daima, ona yapılan şeyin dışında başka bir şey yapabilir. Bu benim özgürlüğe verdiğim sınırdır.¹⁶⁶

Sartre'ın felsefesinin belki de en önemli amaçlarından biri de, özgürlük ve sorumluluk temelinde dünya içinde kurulan bir ego anlayışının etkin hale getirilmesidir. Bu amaçla Sartre öznenin dünya içinde kurulmasına ve her durumda eylemlerimizin sorumluluklarının öznenin üzerinde olmasına vurgu yapmaktadır. Yukarıda alıntılanan kısımdan da anlaşılacağı üzere Sartre esir düşmeden önce de öznenin bilincin dışında kurulması gereken bir şey olduğunu düşünüyordu. Ancak savaşın etkisiyle koşulların da önemi fark edilmiş olundu.

İnsan bu dünyaya atılmış bir varlıktır. Varlığının bilincine dahi belirli bir süre geçmeden varması imkânsızdır. Ancak tıpkı bir tohumun, hangi bitkinin tohumu ise, ekildiğinde ve bakıldığında o olması gibi evrensel bir üst doğa fikrine sahip olanlar için insan da kendi doğasını gerçekleştirir. Bu düşüncenin en tehlikeli yanı insanın ilk önce özgürlüğünü elinden alınması –ancak çoğunlukla bunun karşılığında yapılan kötü eylemler için teselli verdiği için sığınılan bir liman gibi algılanır- bununla birlikte de eylemlerinin sorumluluğunu devretme şansına sahip olarak görülmesidir. Bir insan için belki de kaçışın en güvenli sığınağı doğasının bu şekilde olduğuna dair fikirdir. Çünkü eğer gerçekten Tanrı onu öyle yaratmışsa ya da doğa ona bu denli bir rol biçmişse o kişinin elinden bir şey gelmemesi akla yatkındır. Buna karşılık diğer tüm varlıklardan

¹⁶⁶ DETMER D., (1988) *Freedom as a Value: Critique of the Ethical Theory of J. Paul Sartre*, Open Court, p. 94'ten Akt. AKGÜNDÜZ G. Ö. (2013) *Sartre'in Özgürlük Etiğinin Oluşumu*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, s. 5.

farklı olarak insan kendisini bu dünyanın içerisinde herhangi bir *a priori* belirlenmişlikle bulmaz. Bunun aksine sorumluluğunun bilincinde olarak eylemede kıyasıya özgürdür.

Sartre'ın etik anlayışına göre insanı sınırlayan herhangi bir yasa yoktur. İnsan dilediği gibi eylemede özgürdür. Ancak bu onun yalnızca kendi başına kendi öznelliği için eylediği anlamına gelmemektedir. Sartre'ın söylemek istediği kişinin canı nasıl isterse öyle yapabilecek olması değildir.¹⁶⁷ Yalnızca daha önceden belirlenmiş ahlaki kodlar ya da dayatmalardan kendisini sıyrabilmenin gerekli olduğudur. Böylelikle bir kişi insanlık için kötü bir eylem yaptığında bunun sorumluluğunu almak zorunda kalacaktır.

Sartre, "hümanizm" sözcüğünü kullanarak aslında provoke edici bir şey yapmış olduğunun farkındadır ve eleştirileri yine kendisi cevaplar. Önceki hümanizmlerde bir tür insana fazla değer verme onu canlıların doruk noktası olarak görme eğilimi mevcut iken Varoluşçuluk hümanizmi bu şekilde anlamaz. Hümanizm farklı bir anlamda kullanılır ki, *Bulantı*'nın yazarı Sartre hümanizm sözcüğünü kullanarak çelişkiye düşmez.¹⁶⁸ Sartre'ın tarif ettiği hümanizm, insanı, dünyaya atılmış haliyle, seçimleriyle başbaşa kalmış ve kendisine aşkın bir Tanrı tarafından tasarlanmamış bir yaşam süren bir varlıktır. Aslında Tanrı'nın var olmadığı sık sık dile getirilse de Varoluşçuluk bir Ateizm değildir. Birincil amaç asla ve asla Tanrı'nın yokluğunu ispatlamak değildir. Eğer Tanrı var olsaydı bile sonuç değişmeyecekti. Varoluşçuluk bir eylem doktrindir. Teolojik bir yaklaşım değildir.¹⁶⁹

Bulantı romanının Varoluşçuluğun temellerini nasıl gösterdiğini Alasdair MacIntyre şöyle özetler: *Bulantı* romanının kahramanı Antoine Roquentin varoluşun bütünsel anlamsızlığıyla karşı karşıya kalır. Bu anlamsızlık, şeylerin salt var olmalarından ibarettir; şeyler, oldukları gibi olmalarının hiçbir yeter sebebine sahip değildirler. Onlar olumsuzdur. Saçmadırlar. Eğer varoluştan anlam çıkarmaya çalışırsak, zorunlu olarak yanlış düşeriz. Hiçbir zaman var olmamış olabilen bir tutarlılığı dayatan geçmiş hakkında hikayeler anlatırız. O halde, hayata anlam ve tutarlılık (ve onunla birlikte belki de özdeğer<dignity>) kazandırmanın yolu yok mudur? Roquentin'in yerel galerilerde

¹⁶⁷ A.g.e., p. 45.

¹⁶⁸ A.g.e., p. 51.

¹⁶⁹ A.g.e., p. 53.

portlerini gördüğü burjuva ileri gelenleri gibi hayatlarımızın anlamsızlığından kaçmaya çalışabiliriz. Onlar, insan varoluşunu sanki bu varoluş yekpare ve belirlenimliymiş gibi göstererek çarpıtırlar; sanki bu, önceden-varolan rolleri doldurma meselesi imiş gibi, zaten belirlenmiş bir özü sadece dolduran bir varoluş meselesi imiş gibi çarpıtırlar. Fakat insanın özü, insanın varoluşundan önce varolmaz. Varoluş özden önce gelir. O halde bir yanda umutsuzluktan ve bulantıdan ve öbür yanda yanılsa düşmekten kaçmanın herhangi bir yolu yok mudur? *La Nausee*'de sadece tek ipucu verilir. Ola ki bir sanat, bir şarkı ya da bir kitap, geometrik formların varolduğu gibi varolabilir, olumsuzluktan kurtulabilir.¹⁷⁰

Sartre'ın felsefesinde görebileceğimiz bir başka temel Varoluşçu fikir de “insanın kendini sandığı kadar bilmemesi, kendine yabancı olması ve varoluşun aslında kendini saklaması” düşüncesidir. Bu düşüncüyü diğer Varoluşçu düşünürlerde de şu ya da bu biçimde görmek mümkündür. İnsan kendisini inceleme konusu yapmalı ve kendi varoluşunu araştırmalıdır. İnsan kendini biliyor değildir. A. Roquentin'in şu sözleri bize varoluş hakkında fikir verir: ...genel olarak varoluş kendini saklar. Varoluş şuradadır, çevremizdedir, bizdedir; bizdir, ondan söz açmadan iki sözcük söyleyemeyiz ama ona dokunulmaz da. Varoluş üzerine düşündüğümü sandığımda, hiçbir şey düşünmemiş olduğumu söyleyebilirim...¹⁷¹

Varoluşçu geleneğin özellikle edebiyat alanındaki en önemli temsilcisi herhalde Albert Camus'dür. Camus hem yaşam tarzıyla hem giyim kuşamı ve çizdiği yaşam-dolu portre ile diğer klasik filozoflardan ayrılır. O adeta felsefenin süperstarı gibidir. Kadınlarla olan ilişkisi, futbol tutkusu onu gerçek anlamda magazin el bir düşünür yapmış ve ona dünya çapında ün getirmiştir. Bununla birlikte Camus'nun düşünceleri hiç de dünyayı toz pembe gören bir yeniyetmeninkiler gibi değildir. Antik çağlardan bu yana bilinen ama en sarsıcı biçimde yine Camus tarafından formüle edilen bir soruyla en bilindik denemelerinden birine başlar. “Gerçek anlamda tek bir ciddi felsefî soru vardır. O da intihardır. Hayatın yaşamaya değip değmeyeceği tüm diğer sorular içinde temel olanıdır. Diğer tüm problemler, dünya üç boyutlu mudur yoksa insan zihni dokuz mu oniki mi kategoriye sahiptir gibi sorular daha sonra gelir.”¹⁷²

¹⁷⁰ MACINTYRE A., (2001) *Varoluşçuluk*, Paradigma Yayınevi, Çev. Hakkı Hünler, s. 38.

¹⁷¹ SARTRE J. P., (1994) *Bulantı*, Can Yayınları, Çev. Selahattin Hilav, s. 173.

¹⁷² CAMUS A., (1955) *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, Trans. Justin O'brien, p. 1.

Camus'nün bu şekilde karamsar düşünmesinin ardında hiç kuşku yok ki Avrupa'nın geçirdiği iki büyük savaş ve Fransa'nın Alman işgali karşısındaki yara almış bilincinin büyük etkisi yatıyor olsa gerektir. Her ne kadar A. MacIntyre Camus'yü Aydınlanma Dönemi'nin mirasçısı eski moda bir ateist ve teizme karşı zafer kazanıldığı için artık bu savaşı kazanma şekli olan isyan ve başkaldırıyı kutsayan bir yazar¹⁷³ olarak tanımlasa da bize göre Camus bundan çok daha fazlasıdır.

Camus'nün Varoluşçuluk'a, diğer ortak nosyon ve bakış açılarından hariç, iki önemli özgün katkısı sayılabilir. Bunlardan ilki *absurd/uyumsuz/saçma* kavramının yeniden ele alınarak felsefi bir içeriğe ve bir arka planı anlatacak şekilde yeniden kullanıma sokulmasıdır ve adeta yeniden formüle edilmesidir.

İkinci önemli katkı ise onun, insanı hayır diyen/diyebilen, başkaldıran bir varlık olarak tanımlaması onun bu özelliğini de diğer tüm insani özelliklerin yanına yerleştirmesidir. *Sisifos Söyleni/The Myth of Sisyphus* herhalde Camus'nun en fazla bilinen eseridir. Bu eseri bu denli önemli ve popüler yapan şey ise Camus'nün bu Antik Çağ Yunan mitini yaşamın absurd ve can sıkıntısı yaratan yanlarını göstermek için bir metafor gibi kullanmasıdır. Bu biçimiyle Camus hem anlatmak istediği durumu ve kavramları formüle edebilmiş hem de edebi bir biçimde bu düşünceyi yazıya dökmüştür.

Bu mite göre bir dağın tepesinden yuvarlanan bir taşı yine tepeye kadar çıkarmakla cezalandırılmış olan Sisifos'un tüm hayatı bu şekilde geçmektedir. Taş tam zirveye çıkarıldığı anda tekrar aşağıya yuvarlanır ve Sisifos bu taşı tekrar en tepeye çıkarır. Bu döngü durmaksızın devam eder. Bu mitle anlatılmak varoluşun doğasının *absurd* olduğudur.¹⁷⁴ Eylemin sürekli tekrarlanması ise can sıkıntısına yapılan bir vurgudur. Camus *absurdu*; insanın hayattan beklentisi ile gerçekte bulduğunun arasında boşluk olarak tasarlar. Sürekli olarak aynı monotonlukta, aynı rutinde devam etmek herhalde en büyük can sıkıntısı kaynağıdır.

Aydınlanma Çağı'nın en büyük etkilerinden biri de insanın artık kendine yabancılaşması olgusudur. *Sisifos Söyleni* aslında yaşamda, doğada hiç var olmayan mükemmel bir uyum, düzenlilik, metafizik bir "saf akıl" arayan insanların çabalarının boşuna olduğunu ve bundan vazgeçmeleri gerektiğini anlatmak için yazılmıştır. Bununla

¹⁷³ MACINTYRE A., (2001) a.g.e., s. 47.

¹⁷⁴ REYNOLDS J., (2006) *Understanding Existentialism*, Acumen Publishing, p. 15.

birlikte Camus'nün Sisifos'u "mutlu olarak tasarlaması"¹⁷⁵ gerçekten ilginçtir. Herhalde, durmaksızın dünya üzerinde çaba gösteren insan-Sisifos'lar için de bir avuntu kaynağı olarak düşünülmüştür. Bununla birlikte W. Kaufmann ve T. Flynn'nin işaret ettiği gibi¹⁷⁶ Nietzsche'nin Varoluşçulukta temel bir rol oynaması ve Camus'nün Nietzsche hakkında uzunca yazdığı yazılar dolayısıyla bu trajik kahraman aslında Nietzsche'nin *amor fati* (*kaderini sev*)'sinin bir icracısı olarak tasarlanmıştır.¹⁷⁷

Camus'nün ikinci önemli katkısı olan "başkaldıran insan" anlayışı onun aynı adlı, bir hayli felsefi olan eserinde formüle edilmiştir. Edebi ve sanatsal eserlerin yanında *Sisifos Söyleni* ile *Başkaldıran İnsan* eserleri gerçek anlamda felsefeye çok daha yakındır.¹⁷⁸ Camus'nün başkaldırıcıyı bir tür değer gibi sunması onu yüceltmesinin altında İkinci Dünya Savaşı'nın Fransa'ya getirdiği işgal ve baskı yer alsa da aslında evrensel bir kavram olarak onu formüle edebiliriz. Basit bir terör eylemi veya siyasi cinayet ile başkaldırı arasındaki farkı belirlemek de yine olmazsa olmaz bir şey olarak görünmektedir.

Başkaldırının açık ve hesap verilebilir bir biçimde içeriğini dolduran Harun Tepe'ye göre başkaldırma ilk olarak bir insan fenomenidir. İnsan olmak ve onun taşıdığı olanakların bir sonucudur. Başkaldırma insan türüne özgü bir şeydir, diğer canlı türleri için değildir. Her ne kadar her insan başkaldırmıyorsa da başkaldıran da insandır. Başkaldırı en özet haliyle "yeter artık!", "buraya kadar" demektir. Başkaldırı bireysel ve kitlesel olmak üzere iki türlü ortaya çıkabilir. Kitlesel olan başkaldırı sonucunda siyasal iktidar değişiyorsa bunun adına "devrim" denir.¹⁷⁹

Başkaldırma kavramının etik ve değer felsefesinde kullanıldığını görsek de o siyaset felsefesine ait bir kavramdır çünkü her başkaldırı talebi siyasal olmasa da sonucu siyasal olacaktır. Bu da başkaldırının her zaman toplumsal bir boyutunun olduğunu gösterir. Başkaldırı gelişigüzel, öylesine bir tepki de değildir. O bilinçli bir karşı çıkmadır. Bilinçli olmayan karşı çıkma, isyan vs. başkaldırı özelliği kazanamaz. Başkaldırı salt

¹⁷⁵ CAMUS A., (1997) *Sisifos Söyleni*, Can Yayınları, Çev. Tahsin Yücel, s. 126.

¹⁷⁶ FLYNN T., (2006) *Existentialism: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, p. 49.

¹⁷⁷ KAUFFMAN W., (1956) a.g.e., p. 49.

¹⁷⁸ GÜNDOĞAN A. O., (2013) "Edebiyat ve Felsefe Açısından Albert Camus: Sanatçı mı Filozof mu?", *Özne Felsefe ve Bilim Yazıları Dergisi*, 19. Kitap, Güz, ss. 17-24.

¹⁷⁹ TEPE H., (2013) "Başkaldırı: Kavram, Olgu, Değer", *Özne Felsefe ve Bilim Yazıları Dergisi*, 19. Kitap, Güz, ss. 31-40.

zıtlık değildir. Mevcut olana, verilene ya da layık görülene boyun eğmezken neyin amaçlandığı da bilinmekte ve gösterilmektedir. Bu sebeple başkaldırı başkalarında haklılık duygusu da uyandırır.¹⁸⁰ Örneğin Birleşik Krallığın Hindistan’da, Fransa’nın Cezayir’de yaptığı bazı baskı ve sömürgecilik faaliyetlerine karşı yapılan başkaldırı Asya toplumlarında yüksek bir haklılık duygusu uyandırmıştır.

Başkaldırma eylemi her ne kadar bencil ve kendi çıkarlarını korumaya yönelik görünse de durum bunun tersidir. Çoğunlukla başkaldıran kişi bırakın çıkarlarını korumayı kendi yaşamını bile gözünü kırpmadan feda edecek durumdadır. Tek bir kişi başkaldırıyor gibi görünse de aslında başkaldırı o kişinin şahsında diğer insanların da isyanını dillendirir.¹⁸¹ Örneğin Afro-Amerikalıların Birleşik Devletler’de yaşadıkları ayrımcı ve ırkçı tutum ve politikalara karşı verilen, adeta sembol bir tepki olarak, *Rosa Parks Olayı* tam anlamıyla bir toplumu harekete geçirmiş ve büyük bir haklılık duygusu uyandırarak toplumun diğer tüm üyelerinin bundan fayda görmesini, haklarını almasını bir nebze de olsun sağlamıştır. Rosa Parks ise bu olaydan çıkar sağlamak bir yana beyazlardan gördüğü tepki ve iş bulamama yüzünden önce Virginia’ya oradan da Detroit’e taşınmak zorunda kalmıştır.

20. yüzyılın kuşkusuz en önemli düşünürlerinden birisi olan Heidegger, geçen yüzyılda söz sahibi olmuş olan neredeyse her felsefi akımı derinden etkilemiştir. Varoluşçuluktan hermeneutiğe, Postmodernizm’den Postyapısalcılık’a, dil felsefesinden din felsefesine kadar, onun etki etmediği bir alan yok gibidir. *Hümanizm Üzerine Mektup* adlı eserinde Heidegger, her ne kadar kendisini Varoluşçu bir filozof olarak görmediğini söylese de, özellikle *Varlık ve Zaman*’da insanın varoluşuna (ki Heidegger bu varoluşa Almanca’da “oradaki varlık” anlamına gelen *Dasein* adını vermektedir) ilişkin söyledikleri, Varoluşçuluğun gelişimini ve gidişatını doğrudan belirlemiştir. Varoluşçuluğu en önemli temsilcisi olan Jean-Paul Sartre’ın, temel eseri *Varlık ve Hiçlik*’i *Varlık ve Zaman*’dan esinlenerek yazdığı göz önünde bulundurulursa Heidegger’in Varoluşçuluk akımına etkisi daha da anlaşılır olur.¹⁸²

¹⁸⁰ A.g.m.

¹⁸¹ A.g.m.

¹⁸² ESENYEL A., (2015) *Varoluş Filozofları*, Sentez Yayıncılık, Ed. Kadir Çüçen, s. 143-4.

Heidegger için en önemli soru, yüzyıllar boyunca unutulmuş olan varlığın anlamı sorusudur. Platon ve Aristoteles'ten bu yana düşünürlerin sorguladığı "Varlık sorusu" açık ve belirgin olma yerine gittikçe daha karmaşık olmaya devam etmiştir. Varlık'ın anlamını yanlış yorumlardan kurtarıp onu yeniden formüle etmek gereklidir. İncelenen, "Varlık'ın Anlamı Nedir?" sorunudur. Sorulan ve incelenen, *Varlığın ne tür bir şey olduğu değil, var-olmanın (Varlık'ın) ne anlama geldiğidir*.¹⁸³

Heidegger'in Varlık (*Sein*) ile varolanlar (*Seiendes*) arasında yapmış olduğu ayrım, ontolojik farklılık olarak bilinir. "Ontolojik" kelimesi, Yunanca "Varlık" anlamına gelen kelimedenden türemiştir. Aslında bu "ontolojik farklılık bizim her gün yaptığımız bir ayrımdır. Onun farkında olmasak bile, biz bir varolan ile onun ne çeşitten bir varolan olduğu (yani varolanın Varlığı) olgusu arasında ayrım yaparız. Heidegger, varolanlar hakkında konuşurken "ontik" terimini ve Varlık hakkında konuşurken "ontolojik" terimini kullanır.¹⁸⁴ Heidegger "fundamental-ontoloji" ile aslında başından beri Varlık'ı ifade ederken Batı metafiziği varolan şeylere odaklanmıştır. O halde "ontik soruşturma" varolanlar, şeylerin anlamını sorgularken, "ontolojik soruşturma" varolmanın ve Varlık'ın anlamını sorgular.¹⁸⁵

Heidegger'in "Varlık'ın anlamı nedir" soruşturmasını yaparken kullandığı yöntem fenomenolojik yöntem olmasına karşın Heidegger kendi fenomenolojik yöntemini E. Husserl'inkinden ayırır. Fenomenolojik yöntem kendisini gizleyen şeylere bir yaklaşma yöntemidir. Varlık kendisini gizler ve bizim onu açığa çıkarmamız gerekmektedir. Schleiermacher'den ödünç aldığı hermeneutiği bir yöntem olarak belirler. Heidegger'e göre Dasein'a yönelik fenomenoloji bir varoluşçu hermeneutiktir. Heidegger hermeneutiğin anlamını daha da genişletir ve onu bizim kendimiz yaşadığımız dünya içinde anlamamızı sağlayacak yöntem olarak belirler. Buna göre Dasein kendi özünü aramak yerine -ki bu oldukça açıktır- kendi varoluşunun imkanlarını anlamayı amaçlar.¹⁸⁶

Her ne kadar teolojiden felsefeye geçen bir düşünür olsa da Heidegger'in felsefesinde "Tanrı" kavramı pek de görünür değildir. Husserl'in erken dönem

¹⁸³ ÇÜÇEN K., (2015) *Martin Heidegger: Varlık ve Zaman*, Sentez Yayıncılık, s. 40-1.

¹⁸⁴ JOHNSON P. A., (2012) *Heidegger Üzerine*, Sentez Yayıncılık, Çev. Adnan Esenyel, s. 26.

¹⁸⁵ REYNOLDS J., (2006) a.g.e., p. 20-1.

¹⁸⁶ JOHNSON P. A., (2012) a.g.e., s. 30-1.

çalışmalarında kullandığı “şeylerin kendisine dönelim!”¹⁸⁷ düşüncesini benimseyen biri için aşkın kavramlar kullanmak akla uygun değildir. Buna karşın Heidegger’in varoluşumuza dair yaptığı çözümlemelerin büyük bir bölümü yine teolojinin cevap aradığı sorularla örtüşür. Varoluşçu sinemanın ve Bergman filmlerinin bazılarının yakından ilgilendiği yaşamın anlamı, Tanrı’nın sessizliği veya varoluş kaygısı gibi Heidegger’in düşüncesinde sorgulanmaktadır. MacIntyre’a göre Heidegger Tanrı’nın var olduğunu açık bir biçimde reddeder değildir. Sadece Tanrı yoktur, o kadar. Bizzat Heidegger kendisinin bir ateist olduğu telkinin infial içerisinde inkâr etmiştir. Agustinus ve Kierkegaard’dan alınan kavramların tümünü dünyevileştirmiştir. Bunu yapmakla Heidegger, Kierkegaard teolojisinin yarattığı problemlerden kendisini kurtarmıştır.¹⁸⁸

Heidegger her ne kadar ilk olarak varlığın anlamı nedir sorusunu sorsa da buradan varoluşun bir analizini yapmaya girişir. Zaten onun Husserl’den ayrıldığı nokta fenomenolojik yöntem ile yalnızca bir özne ya da bilinç analizi yapılmasıydı. Heidegger bu tavrı eleştirmek için öncelikle Descartes’ı ve sonra diğer düşünürleri “metafizik” olarak tanımlayarak eleştirir. Sonuçta Heidegger’in yapmak istediği şey bir tür *existential*(varoluşsal) analizdir, *existentiell* (nesnesel) analiz değildir. Varolanlar ile Varlık birbirinden farklı şeylerdir.¹⁸⁹

Heidegger hem oldukça ağır ve kavramsal olan dili hem de felsefi anlamda derinliği dolayısıyla onun felsefesinin etraflı bir anlatımını vermek bir yana derli toplu bir özetini dahi anlatabileceğimizden kuşkuluyuz. Buna ek olarak Heidegger’in kullandığı birçok özgün ya da kendisinin yeni anlamlar yüklediği kavramların dahi tam olarak ne ifade ettiğine dair fikir birliği yoktur. Bu sebeple biz de yeri geldiğinde Heidegger ile ilgili bir atıf söz konusu olduğunda kullanacağımız kavramların bilindiğini varsayacağız.

“Varoluşçu sinema” fikri aslında hiç de yeni değildir. Her ne kadar bu başlığın da temelini oluşturan W. C. Pamerleau’nun temel sayılabilecek kitabı *Varoluşçu Sinema* adlı eseri 2009 tarihli olsa da Varoluşçuluk ile sinemayı birbirine yaslanır ve birbirinden beslenir bir biçimde kullanan birçok yorumcu, eleştirmen ve akademisyen mevcuttur.

¹⁸⁷ A.g.e., s. 29.

¹⁸⁸ MACINTYRE A., (2001) a.g.e., s. 35-6.

¹⁸⁹ ÇÜÇEN K., (2015) a.g.e., s. 43.

Konuyla ilgili ülkemizdeki en nitelikli çalışma ise kuşkusuz Hakan Savaş'ın *Sinema ve Varoluşçuluk* adlı eseridir.

D. W. Griffith'in 1915 tarihli *Birth of a Nation* adlı filmi; sinema tarihinde konusu, oyunculuk, süre ve montaj açısından ilk sinema filmi sayılır. Bugün anladığımız anlamda filmin ortaya çıkışı, daha doğrusu *kurgusal film/feature film* bu filmle ortaya çıkmıştır. Filmde Afro-Amerikalılar insan olma özelliklerinden yoksun, vahşi, saldırgan, tecavüzcü ve öldürülmeyi hak eden varlıklarmışçasına resmedilmiş ve Ku Klux Klan tarafından özgür toplumdaki kovulmuşlardır.¹⁹⁰ Her ne kadar ırkçı ve Beyaz Amerikan üstünlüğünü vurgulayacak biçimde Amerikan iç savaşını anlatsa da film teknik açıdan bir mihenk taşı sayılır. Sinema tarihindeki bu olaydan sonra artık sinemanın da teorisini ve içeriğini belirleyecek olan birçok sosyal, kültürel ve felsefi akım var olmuştur. Tomurcuklanmaları ve çiçek açmaları neredeyse aynı zamanlara rastlayan kurgusal sinema ve Varoluşçuluğun birbirinden etkilenmemesi ve birbirini beslememesi düşünülemezdir.

Sinema diğer klasik sanat türlerine kıyasla çok yeni bir sanat dalıdır. Her ne kadar Badiou gibi, Deleuze gibi birçok filozof için temel sanat olsa da sırf bu yeniliğinde ötürü henüz kendi içeriğini tam manasıyla oturtamamıştır. Daha doğrusu düşünür, teorisyen ve diğer tüm sinema üzerine araştırma yapan kişiler için henüz ellerindeki malzeme içinden klasiklerin ayrılacağı kadar geniş değildir. Sinemanın icadından bu yana yaklaşık 468.000¹⁹¹ kurgusal film çekilmiş olmasına karşın bu filmler hem tür olarak hem de dönemsel olarak benzerlik gösterirler. Böylelikle elimizde her yıl için bazen bir elin parmaklarını geçmeyecek kadar özgün ve sanatsal nitelikli film yapılmaktadır diye varsayabiliriz.

Sinemayı sanatsal açıdan değerlendirmek ve ciddi anlamda kayda değer yapımları derinlemesine inceleyerek ve eleştirerek ortaya koymak adına ilkin *Auteur* kuramı kullanılmaya çalışılmıştır. Ancak *Auteur* kuramı aslında bir kuram dahi değildir. Yalnızca belli başlı film yönetmenlerini ve onların sinemaya olan yaklaşımlarını, sembolizmlerini ve bazen de içerisinde bulundukları sanatsal yaratım ortamını da işin içine katarak

¹⁹⁰ BORDEN D., DUISSENS F., GILBERT T., SMITH A., (2011) a.g.e., s. 34. Film birçok şehirde yasaklanmasına ve yine birçok yerde protesto edilmesine rağmen gişe rekorları kırmıştır. Galasında reklam amacıyla Ku Klux Klan şapkaları takmış kişileri ağırlayan film popülerliği dolayısıyla maalesef birçok Güney eyaletinde bu tarikatın yeniden canlanmasına sebep olmuştur.

¹⁹¹ <http://www.imdb.com/pressroom/stats/>

anlamaya çalışan bir tür yönetmen-bazlı film eleştirisi ve okumasıdır. Gerçek anlamda bir sinema kuramı olmaktan uzak olduğu için *auterism* günümüzde pek de kayda değer görülmemektedir.

İlk olarak François Truffaut tarafından ortaya atılan bu kurama göre her filmin ardında bir *Auteur* yani tek bir birey/kişi vardır. Bu sebeple filmlerin bütünsel anlamda yalnızca tek bir kişinin fikrinden çıktığı düşüncesi hakimdir. Truffaut daha sonra kendisi de *Fransız Yeni Dalga (French New Wave)* sinemasının en önde gelen temsilcilerinden biri olacaktır. Traffaut'un bu fikri ortaya atma sebebi dönemin sinemasının daha çok büyük edebi eserleri sinemaya uyarlama düşüncesinin hâkim olmasıdır. Dolayısıyla sinema sanatında başat öge yönetmenden çok edebi eserin yazarı olacaktır. Bu duruş aslında sinemanın kendisine değer vermeye çalışmaktır. Yalnızca mutlak anlamda yönetmenin kontrolünün olduğu filmleri gerçek anlamda sinema saymak ve "edebiyat uyarlamalarına" kara çalmak sadece edebiyata değil yine sinemanın kendi içindeki birçok bileşene haksızlık etmek olarak görülebilir.¹⁹² Örneğin bir filmi üretirken filmin yapımcısından kameramanına, sanat yönetmeninden kostüm tasarımcısına, ışıkçısından senaryo yazarına birçok insan kişi filme doğrudan etki eder ve bunların etkileri en az yönetmeninki kadar güçlü biçimde hissedilebilir. Dahası yönetmenin pek de kontrol sahibi olmadığı aslında bu durumun pek de önemli olmadığı yalnızca oyuncuya yaslanan filmler de başarılı olabilir. Örneğin Clint Eastwood'un ya da Kemal Sunal'ın oynadığı filmlerin yönetmenleri pek bilinmezler ve neredeyse görünmez gibidirler. Bu filmler, oyuncularının adlarıyla çağrılır ya da tanımlanırlar.

Auteur kuramı her ne kadar sinemayı bağımsız bir sanat olarak edebiyatın ve diğer sanat dallarının etkisinden kurtarıp saflaştırmaya yönelik iyi-niyetli bir çaba olsa da yönetmenin rolünü ve gücünü fazla abartmakta diğer sinema çalışanlarının ve sanatçıların paylarını küçümsemektedir. Daha önce de atıfta bulunduğumuz *Story of Film* adlı sinema tarihi ve akımları belgeselinde dört efsanevi Avrupalı yönetmenden biri olarak gösterilir. Diğer üç efsanevi Avrupalı yönetmen ise Robert Bresson, Jaques Tati ve Federico Fellini'dir. Oldukça popüler gazete ve film dergileri için yazılar ve kitaplar yazan sinema eleştirmeni Geoffrey Macnab'ın Bergman vefat etmeden hemen önce Farö

¹⁹² Wartenberg, Thomas, "Philosophy of Film", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/film/>>.

Adası'na gelerek hazırlamaya başladığı ve 2009'da yayımlanan, Bergman'ın filmlerini ve yaşamını anlatan kitabının adı *Ingmar Bergman: Son Büyük Avrupalı Yönetmenin Yaşamı ve Eserleri*'dir. 30 Temmuz 2007'de ölmeden çok az önce Bergman'ın tüm filmleri ve arşivi UNESCO tarafından *Dünya Kültür Mirası* listesine dahil edilmiştir.¹⁹³

Aslında *Auteur* kuramı Bergman için biçilmiş kaftan gibidir. Senaryoları ya da filme çekilecek olan öyküyü edebiyatta veya tiyatro oyunlarında aramak yerine kendisi yazabilen (*Author*) ve bunu filme çekebilen bir yönetmen olarak Bergman belki de en büyük ve en verimli *Auteur*'dür. Buna karşın Bergman'ın çalışma tarzı ve prensipleri hiçbir zaman tek başına film yapmak ile bağdaşır değildir. O, gençlik dönemlerindeki kendini ispatlama çabası haricinde hiçbir zaman oyuncular üzerinde baskı kurmamış ya da filme katkı yapan diğer kişi ve sanatçıları değersiz görmemiştir.

Ingmar Bergman Vakfı'nın resmi web sitesinde Bergman'ın tüm yaratıcılığını aktardığı yöntemleri, karakterleri, belirgin isimleri ve soy isimleri vs. derli toplu bir şekilde incelemek adına oluşturulan bölümün adı "Evren"dir.¹⁹⁴ Aslında bu başlıkla birlikte Bergman'ın ne denli geniş bir hayal dünyasına sahip olduğunu da anlatmak isterler. Bunun yanında Bergman; filmlerindeki tik taklayan saatler, yakın-plan çekimleriyle ayrıntılı tasvir edilen yüzler, uzun-soluklu diyaloglar ve bilgece çözümlemeleriyle diğer tüm *Auter*'lerden kendine özgülük açısından bir adım öndedir.

Tam kontrole sahip bir *Auteur* olmak yerine Bergman sürekli oyuncularla konuşur fikir alışverişinde bulunur, onları asla sıkıştırmaz veya üzerlerinde baskı kurmaz. Çünkü bunun işleri daha da kötüye götüreceğini düşünür. Çoğunlukla aynı oyuncu ekibi ve kameramanlarla çalışır. Sven Nykivist ile olan bağları yalnızca bir kameraman-yönetmen ilişkisinin çok ötesinde bir dostluktur. Benzer şekilde esas kadro oyuncularının çoğunluğu ile hem yakın arkadaşır hem de bazı kadın oyuncularla gönül ilişkisi de kurmuştur. Ancak bunların hiçbiri onun profesyonel çalışmasını ya hiç etkilememiş ya da çok az etkilemiştir.

Çalıştığı oyuncu ve teknik ekibi tanıdığı ve huylarını bildiği için -bu durum aynı zamanda iki yönlüdür- koordinasyonsuzluk ya da uyumsuzluk olma ihtimali her zaman

¹⁹³ MACNAB G., (2009) *Ingmar Bergman: The Life and Films of The Last Great European Director*, I. B. Tauris, p. 18.

¹⁹⁴ <http://www.ingmarbergman.se/en/universe>

az olmuştur. Oyuncularla -özellikle kadın oyuncularla- çok iyi anlaştığı için çoğunlukla İsveç'teki en iyi kadro Bergman'la birlikte çalışmıştır. Tüm bu saydığımız özelliklere rağmen Bergman'ı bir *Auteur* olarak değerlendirmek yerine onun yaptığı tüm işi ve üretimi aslında bir takımın ürettiğini de bilmek ve bunu vurgulamak gereklidir. Bergman kendi başarılarını ve sanatını küçümsemez. Başarılarıyla her zaman ve haklı olarak övünür. Buna karşın diğer tüm çalışma arkadaşlarını, oyuncularını sonuna değin yüceltir.

Rudolph Arnheim *Auteur* kuramına ilişkin oldukça yerinde tespitler yaptığı “Bir Filmin Yazarı/Müellifi Kimdir?”¹⁹⁵ adlı makalesinde ilk olarak iki önemli soru sorar: (1) Bir filmin yaratıcısı senaryonun metnini yazan kişi midir yoksa filmin yönetmeni midir? (2) Bir filmi yalnızca tek bir kişi mi yapar yoksa bir grup veya takımın ürünü müdür? Arnheim bu soruları titiz ve oldukça ince bir biçimde tartışır. İlk olarak film üretiminin kime ait olduğu konusunda iki grup ayırır. Bunlar basitçe *Bireyciler*, yani tek bir kişinin mutlak kontrolünden yana olan *Auteuristler*dir. Amerika'da bu kuramı benimseyip çok daha fazla gelişmesini sağlayan eleştirmen ve sinema yazarı Andrew Sarris'tir.¹⁹⁶ Diğer grup ise film üretiminin bir takım işi olduğunu ve üretimin her alanında çalışan kişilerin filme eşit katkı sunduğunu düşünen *Kolektivistler*dir.

Son kertede Bireyciler ile Kolektivistlerin karşılıklı argümanlarını serimleyip yorumlamadan önce yazar ve yönetmen zıtlaşmasını ele alan Arnheim'a göre tiyatro yönetmenliği ile sinema yönetmenliği oldukça farklı iki uğraştır. Tiyatro oyunları halihazırda yazılmış ve her oyuncunun ne söyleyeceği nasıl davranacağı belirli olduğu için aslında bir tiyatro yönetmeninin oyuna katkısı sinema yönetmenininki kadar değildir. Buna ek olarak tiyatro yönetmeni metni çok fazla değiştirmez/değiştiremez. Ufak tefek değişiklikler veya yorum farkları katabilir. Doğaldır ki, iyi bir oyuncu ekibi, dekor uzmanları ve yönetmenin elinden çıkan bir oyun ile tüm bu bileşenlerin vasatın altında olduğu bir tiyatro oyunu çokça farklıdır. Buna karşın metin ve oyunun kendisi aynıdır. Dünyanın birçok yerinde şu anda birkaç tiyatro grubu yüksek ihtimalle bir *Othello* oyununa hazırlanıyordur. Çok iyi ve çok kötü *Othello*'lar izlemiş biri olarak dünyanın neresinde olursak olalım yine bir *Othello* izleriz.

¹⁹⁵ ARNHEIM R., (1958) “Who is the Author of a Film?”, Film Culture, No: 16, pp. 88-95.

¹⁹⁶ Wartenberg, Thomas, "Philosophy of Film", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/film/>>.

Sinema yönetmeni ile senaryo yazarı arasında da filmi sahiplenme ya da filmi yaratıcısı olup olmama konusunda bir gerilim vardır. Bir film; özgün fikrinden tutun da tüm diyalogları, monologları ve hatta tüm çekimleri her bir ince ayrıntısına değin yazan bir yazar/senarist mi yoksa yine tüm bunları görselliğe dönüştüren kişinin midir? Andrei Tarkovsky gelmiş geçmiş en muhteşem görsel güzellikleri kurgulayıp çekecek denli iyi bir yönetmendir. Buna karşın çektiği filmlerin özgün hikayeleri çoğunlukla başkasına aittir. Tarkovsky bu hikayeleri bazen senaryolaştıran kişidir. Örneğin, *Stalker* filminin temel aldığı kısa bilim-kurgu öyküsü olan *Roadside Picnic* ile *Stalker* filmi arasında artık uyarılama denmeyecek kadar çok fark vardır. Özgün hikâyede uzaylılar dünyanın belirli bölgelerinde kalıp bir süre sonar buraları terk etmişlerdir ve arkalarında bazı süper-teknolojik enkazlar ve mekanlar bırakmışlardır. Bu yerlerin tamamına *Zona (Bölge)* denmektedir. *İz sürücüler* bu bölgeler hakkında bilgisi olan ve çoğunlukla kendi zenginlikleri için bölgeye turlar düzenleyen kişilerdir. Hükümet buraları yasakladığı için yakalanan iz sürücüleri cezası oldukça ağırdır. Buna karşın *Stalker* filminde ise bilim-kurgu öğeleri azaltılmış, her ne kadar birçok detay verilmişse de öykü felsefi-varoluşsal bir hale dönüştürülmüştür.

Öykü Boris ve Arkady Strugatsky kardeşlere aittir ve senaryolaştırma işini de bu iki kardeş yapmaktadır. Ancak film materyalinde çıkan bazı aksaklıklardan dolayı filmin dış-mekân çekimleri bittiğinde aslında bu parçaların bozuk olduğu anlaşılır. Tarkovsky hem otoriteleri kızdırmamak hem de filmi tamamlamak adına Strugatsky kardeşleri Moskova'ya yollar ve filmi yeniden senaryolaştırmaları için onlara 10 gün süre verir. Ancak film bittiğinde artık Strugatsky kardeşlerin öyküsünde olmayan çok fazla şey filmde vardır ve yine özgün hikâyede olan birçok detay ve anlatım hızlıca geçilmiş ve yok sayılmıştır. Filmin galasında Strugatsky kardeşler şu şekilde yakınırlar: “Öykünün son hali artık bize ait değil. Tamamını ‘kendi başına’ yaptı.”¹⁹⁷

Bir filmin temel alındığı metin ile ortaya çıkan ürün birbirinden çokça farklı olabilir. Filmin yönetmenine ait olmayan herhangi bir öyküyü filme çekmeye çalışırken ilk olarak senaristler devreye girer. Eldeki öykü, roman, tiyatro gibi edebi türlerin hangisine ait olursa olsun. İlk o metin senaryolaştırılır ve filme çekilecek hale getirilir.

¹⁹⁷ JOHNSON V.T., PETRIE G. (1994) *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, Indiana University Press, p. 138.

Bugün bile metinleri senaryo haline döndürme işini yapan kişi ve gruplar sinema endüstrisinin olmazsa olmazlarıdır. İkinci olarak yönetmenin senaryoya dair kendi yorumu da bir başka okuyucunun metinden anladığı şeyle farklı olacaktır. Böylelikle film uyarlaması yapma işinde filmin kime ait olduğu sorunu her zaman yüzeydedir.

Senaryo kullanmayan ya da senaryoya bağlı kalmak yerine doğaçlamayı tercih eden yönetmenler için senaryo ya da öykü belki de 1-2 sayfalık kâğıt parçalarıdır. Çoğunlukla ona bakmadan oyuncularını yönlendirip filmi bu şekilde çekebilirler. Bergman çoğunlukla senaryo biçiminde metin kullanmaz. Yalnızca diyalogları metne döker ve bu metni sanki bir öykü gibi oyunculara verir. Burada senaristlerin rolü çok azalmış hatta yok olmuştur, diyebiliriz. Yalnızca filmin sahneleri arasındaki geişleri mantıksal uyum açısından takip eden bir devamlılık asistanı kullanılır. Ancak bu şekilde söylemekle de filmin yönetmeni fazlaca abartılmış olmaktadır. Metnin ve senaryonun yazarı da sadece hammaddeyi geliştirip işleyen biri haline dönüşmüştür.¹⁹⁸

Film üretimi konusunda hem Bireyciler hem de Kolektivistler aslında birbirine benzer bir durumu savunmaktadır. Film üretimi ortada bir *auteur* olmasına karşın bir ekip işidir. Kameraman, set işçileri, kostüm tasarımcıları, ışıkçılar, montajcılar, yönetmen asistanları ve filmine göre birçok kişi bir ekip halinde filmin üretilmesini sağlarlar. *Auteur*’lüğü diğer tüm yönetmenlerden çok daha fazla hak eden Bergman ise filmin bir ekip işi olduğunu çok önceden fark etmiş ve buna göre davranmıştır. Irving Singer oldukça ufuk-açıcı bir anektodu aktarır: Yönetmen David Lean’ın bir keresinde Bergman’a “Ne tür bir ekip kullanırsın?” diye sorduğu söylenir. Bergman “Filmlerimi on sekiz iyi arkadaşla yaparım” der. Lean cevaplar. “Ben, benimkileri yüz elli düşmanla yaparım.”¹⁹⁹ Birbirinden oldukça farklı iki üretim tarzını göstermesi açısından oldukça güzel bir anektod olduğunu düşünmekteyiz. Birleşik Devletler’de tam anlamıyla bir sektörün içerisinde bütçesinde işçisine değin her kısmı özelleşmiş, endütrileşmiş bir üretiminin yanında İsveç’te çoğunluğu tiyatro oyuncusu olan birbirlerine sıkıca bağlı oyuncu, fotoğrafçı, sanatçı bir arkadaş grubunun çoğunlukla teknik imkansızlıklara rağmen coşkulu bir ruhla başardıkları bir film üretimi durmaktadır.

¹⁹⁸ ARNHEIM R., (1958) A.g.m.

¹⁹⁹ EBERT R., (1975) “On the Set with Ingmar Bergman,” Chicago Sun Times, January 1’den akt. SINGER, I., (2007) *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher*, a.g.e., p. 5.

Arnheim, kısa ancak oldukça ufuk-açıcı makalesini tam bir sonuca ya da kurama ulaşmadan ne Bireycilere ne de Kolektivistlere eğilim göstermeden, her filmi ve yönetmeni kendi özgün koşullarında değerlendirme tavsiyesi ile bitirir. Bazı filmler bariz biçimde tek bir babaya sahiptir, diğer bazıları ise çok daha karmaşık soyağaçlarına sahiptir.²⁰⁰ Bir *Charlie Chaplin* filmi ana karakter olmadan bir hiçtir. İstenildiği kadar büyük ve çok çalışkan ekipler kurulsun, böylesi bir filmi çekemez. Buna karşın özellikle tarihsel filmler örneğin *Ben-Hur* filmi ya da günümüzden örnek verecek olursak *Game of Thrones* dizisi birden fazla yönetmen ile birden fazla ülkede yaklaşık zamanlarda çekilmekte ve yine bağımsız bir kurgu ekibi tarafından kurgulanıp bu şekilde izleyiciye sunulmaktadır. Filmin yazıldığı kitabı temel alarak senaryolaştıran bir senarist ekibi de mevcuttur. *Game of Thrones*, gerçek anlamda bir ekip çalışması ürünüdür.

D. Wimberley için Bergman'ın sineması tam anlamıyla Varoluşçudur. Varoluşçu düşünürleri büyük bir titizlikle ele alan Wimberley için Varoluşçuluk aslında, bizim de daha önce Kierkegaard'ı temel alarak vurguladığımız üzere, bir tür "gerçeklik öznellik"tir düsturundan yola çıkmaktadır. Wimberley'in çalışmasının alt başlığı da buna uygun biçimde *A Study in Subjectivity* yani öznellik içindeki bir çalışmadır.²⁰¹ Wimberley ilk olarak günümüze değin Batı felsefesinin geçirdiği evreleri güzelce özetler ve Varoluşçuluğun neden bu denli önemli ve dikkate alınması gereken bir düşünce akımı olduğunu haklılandırmaya çalışır. Camus'nün felsefenin en temel, ilk önce cevaplandırması gereken sorusu "hayat yaşamaya değer mi?" sorusuna karşılık modern insanın tasvirini yapan Varoluşçuluk bir anlamda "anlam istenci" olarak da ifade edilebilir.

Her insanda doğallıkla bulunduğunu düşündüğümüz -mental hastalıklar ve çocukluk evresi hariç- yaşamın anlamına ilişkin ihtiyaç ve hakikat sorgulaması isteği Varoluşçuluğun ve Bergman sinemasının temel direği gibidir. Nietzsche'nin ünlü "güç istenci (will-to-power)" kavramına benzer biçimde Wimberley'in Viktor Frankl'dan devraldığını söylediği "anlam istenci (will-to-meaning)" kavramını ortaya koyabiliriz.²⁰²

²⁰⁰ ARNHEIM R., (1958) A.g.m.

²⁰¹ WIMBERLEY A. D., (1978) *Bergman and the Existentialists: A Study in Subjectivity*, Unpublished Dissertation, The University of Texas.

²⁰² A.g.e., p. 2.

Bergman'ın özellikle 1950-82 yılları arasında yaptığı filmlerin büyük bir bölümü böylesi bir anlam istencini ifade eder. *Wild Strawberries*'te onursal doktora ödülünü almaya giden 78 yaşındaki bir tıp profesörünün kendini ve etrafını tanıma ve anlamlandırma serüvenini izlerken *The Seventh Seal*'da Haçlı seferlerinde çarpışmış, Hristiyanlık adına canını ortaya koymak bir yana karısından ve toprağından uzunca bir süre ayrı kalmış onurlu bir şövalyenin Tanrı'nın neden sessiz olduğuna dair sorgulamasını izleriz. Andrew Sarris'e göre *The Seventh Seal* (1957) ilk özgün Varoluşçu filmidir: Nietzsche ve Kierkegaard'ın acılarla dolu benlik-bilinçleri insanlık durumunu ortaya koymak adına bir iyilik yapmak için aynı anda geri gelmiş, *The Seventh Seal* belki de ilk özgün Varoluşçu filmidir.²⁰³

Wimberley, Bergman sinemasının en geçerli biçimde Varoluşçuluğun bakış açısından çözümlenebileceğini iddia eder ve bunun akademik dünya için bir risk olduğunu da belirtir.²⁰⁴ Çoğunlukla roman, film ve tiyatro karakterleri teorik felsefenin dışında kabul edildikleri ve film, roman eleştirilerinin pek de dikkate alınmadığı akademik yönelim böylesi bir Varoluşçu sorgulamayı fazla yoruma açık ve felsefe-dışı bulabilir. Bu risk diğer tüm Varoluşçu düşünce ve roman araştırmaları için geçerlidir.

Bir söyleşisinde Slavoj Žižek herhangi bir düşünürü okurken onun kültürü ve dili hakkında da bilgi sahibi olmanın zorunlulukmuş gibi algılanmasını eleştirerek aslında bir düşünürü, bir yazarı okumak o düşünürün, yazarın kültürü, dili ve içinde yaşadığı toplum hakkında bilgi sahibi olmak demektir, der. Wimberley de İsveç toplumu ile Amerikan toplumunun benzerliğinden dem vurarak aslında Kuzey Avrupa ile Amerika'nın orta-üst sınıfının ne denli benzer yaşam kaygılarına ve düşünsel hayata sahip olduklarını belirtir.²⁰⁵

Aynı durum bizler için bizim kültürümüze ait olmayan tüm filozof ve sanatçılar için geçerlidir. Bize göre Türkiye ve Türk toplumuna bir hayli uzak sayabileceğimiz bir ülke ve kültür olarak İsveç ve İsveç kültürü ile hem dinsel hem de kültürel anlamda oldukça farklı olmamıza rağmen Bergman filmleri her birimize sonuna değin hitap eder. Ne kadar farklı kültür ve coğrafyaya ait olursak olalım Bergman'ın Varoluşçu sineması

²⁰³ SARRIS A., (1959) "The Seventh Seal", Film Culture, 19, 52'den akt. WIMBERLEY A. D., (1978) a.g.e., s. 5.

²⁰⁴ WIMBERLEY A. D., (1978) a.g.e., p. 11.

²⁰⁵ A.g.e., p. 14.

bir şekilde her insan tekinin yaşamsal sorgulamalarına, varoluşuna dokunmayı bilir. Kültürel ve dinsel farklılıklar bir engel olmaktan çok bir zenginlik ve çeşitlilik olur.

Wimberley basit bir biçimde, Bergman'ın sinemasını anlama çabası içinde neden Varoluşçuluğu bir temel veya dayanak noktası olarak almamız gerektiğini ve neden diğer, Marksizm, ortodoks Lutheranizm veya diğer bazı "izm"ler gibi düşünce akımlarının faydasız olduğunu söyler. Bunun nedeni ise Bergman'ın sinemasının en iyi biçimde Varoluşçuluğun kavramsal çerçevesiyle uyuşması ve yine sorulan sorulardan varılan fikirlere değin Varoluşçuluk ile Bergman sineması arasında bir ortaklık olmasıdır.²⁰⁶

Modern Batı bilincini, özellikle İkinci Dünya Savaşı öncesi düşünsel atmosferi, yüzyıl öncesine kıyasla fazlaca farklıdır. Her ne kadar Bergman çok fazla savaş temalı film çekmemiş olsa da -*Shame* ve *Serpent's Egg* filmleri açıkça İkinci Dünya Savaşı'na ait filmlerdir- Bergman bir savaş sonrası yönetmenidir. Görelî olarak savaşın etkilerinden en az zarar gören ülkelerden birinde yaşamış olmasına karşın İkinci Dünya Savaşı'nın Avrupa'nın düşüncesini, bilincini ne denli etkilediği ve yaraladığı su götürmez bir gerçektir.

Milyonlarca insanın öldüğü, yaralandığı, yerinden-yurdundan olduğu, her türlü işkence, baskı, açlık, sefalet, şiddetin günlük yaşamın bir parçası haline geldiği beş yılı aşan süre içerisinde kuşkusuz tüm insanlığın bilinci yaralanmış ve insanlığın iyimser ideallerine olan inanç da yok olmuştur. Varoluşçuluğun Avrupa'da bu denli rağbet görmesinin büyük bir nedeni de savaşın yıkıcı etkileri olsa gerektir. O halde savaşın hemen ardından kendisini şu ya da bu şekilde dayatan "anlam istenci" ya da anlama arayışı hiç de temelsiz değildir.

Wimberley, Varoluşçuluğun Bergman sinemasını analiz etmek için en uygun felsefe akımı olduğunu kanıtlamak adına Varoluşçu eğilimler, etütlerle geçmişin akılcı ve Aydınlanmacı eğilimlerini kıyaslar. Örneğin Descartes ile başlayan insanı yalnızca düşünen bir töz olarak tanımlama ve sonrasında devam eden akılcı gelenek Hegel'de doruğuna ulaşır. Hegel akılcılıkta o kadar ileri gider ki artık Tanrı ve inanç dahi rasyonel temellere oturtulmaya çalışılır. Kierkegaard'ın yüksek sesli itirazı bu akılcı, Aydınlanmacı eğilimlerdir. Dahası Kartezyen gelenek evrensele vurgu yaparken

²⁰⁶ A.g.e., p. 17.

Varoluşçuluk tekil olana vurgu yapmaktadır. Akılcı gelenek için hakikatten bahsederken Varoluşçuluk ironiden ve paradokstan bahsetmektedir.²⁰⁷

Kierkegaard, tekil bireyleri yok etmek suretiyle gerçek bir Hristiyan olma olasılığını yok eden örgütlü ya da organize dine savaş açmışken Nietzsche ile birlikte artık " Tanrı'nın ölümü" ilan edilir. Kierkegaard'ın teolojisinde anlamlı bir varoluş absürdün gücüne inanarak sessizlik içinde ve diğer insanlardan izole bir biçimde Tanrı'yla kurulan iletişimde iken Nietzsche'nin gösterdiği anlamlı varoluş adeta bir sanatçı gibi yaşamak ve üstün-insanı başarabilmektedir.

Wimberley'e göre Bergman'ın Varoluşçu sorgulamasının zaman içerisinde geçirdiği evrimin bazı karakteristikleri mevcuttur. Öznelliğin doğasına dair olan endişe baskındır. Bergman'ın, insanın kendi benliği ile otantik yaşam arzusu arasındaki ilişkiyi keşfediş süreci zaman içerisinde değişmiştir. Filmlerinde gördüğümüz anlatının yapısı, tematik endişeler, karakter gelişimleri kendilerine has ritimler ve örüntüler kazanmışlardır.²⁰⁸

Bergman, film yaptığı yaklaşık 60 yıl boyunca belli başlı konulara eğilmiş olmasına karşın durmaksızın değişmiş ve gelişmiştir. Jean Renoir, hayatı boyunca sanki tek bir film yapmış gibi hissettiğini söylemiştir.²⁰⁹ Bunu söylerken maksadının bütün filmlerinin az ya da kendi yaşamından izler taşıdığını söylemek mi yoksa kendi yaşamının gelişimi dışında herhangi başka bir şeyi sinemaya yansıtmadığını mı kastetmiştir, bilmiyoruz. Buna karşılık Bergman'ın, filmleri boyunca benzer konuları hatta birbirine çok benzeyen karakterleri işlermiş gibi görsek de durum sanılandan çok daha karmaşıktır.

Bergman'ın kendi yaşam deneyimlerinden yola çıkarak çektiği birçok film mevcuttur. *Fanny and Alexander*, *Sunday's Children*, *Best Intentions*, *Winter Light*, *Scenes from a Marriage* ve diğer birçok filmi fazlaca özyaşamöyküsel öge içerir. Sanatçının kendi yaşamı dışına çıkıp çıkamayacağı ayrı bir tartışma konusudur. Bize göre sanatçı olmak demek halihazırda Nietzscheci anlamda perspektivist²¹⁰ olabilmektir de. Yani başka bireylere hayatın nasıl görüldüğünü/görünebileceğini az çok tahmin edip -bu

²⁰⁷ A.g.e., p. 20.

²⁰⁸ A.g.e., p. 51.

²⁰⁹ SINGER I., (2007) a.g.e., p. 9.

²¹⁰ SHAW D. (2017) a.g.e., p. 3. Aynı durumu Kierkegaard'ın takma adlarla yazdığı ve gerçekten yazarın yaşam-görüşüne uygun eserlerin ortaya çıktığı üretim içinde söyleyebiliriz.

empati kurmak değildir, empati kurmak başlı başına başkasının yerinde olmaktır- ona göre bir yaratım ortaya koymaktır. Bergman'ın yaratıcılık konusunda, yalnızca kendi yaşamını anlatmaktan öteye gidemeyen yönetmenler gibi olmadığını ifade etmeliyiz.

Bu konuya ilişkin Singer'ın görüşleri oldukça açıklayıcıdır: "Sanatçıların mahrem deneyimleri ve hısım-akraba ilişkileri konusunda, dedikoduculuk anlamında, duygusal ve röntgenci bir tavrımız olduğunu inkar etmek istemem. Bergman kendisini filmlerine o kadar çok koyar ki, onun bunu tıpkı bir hastanın psikiyatrisine kökenini ve yaşamını anlatır gibi bizim dikizlemeye olan eğilimimize bile bile yatırım yaptığı iddia edilebilir. Fakat tüm sanatın haksızca vurgulanan bu genel potansiyelliği, belki de tüm insan iletişimi arasında Bergman'ın filmleri, dikkatimizi problematik duygulara ve fikirlere hem kendi anlatılarından yola çıkarak hem de imgeleri, insan doğasının realitesini açığa çıkartacak portreler olarak yönetmesindeki başarısından dolayı harikuladedirler."²¹¹

İster kendi öyküsü olsun ister esinlenme ile bir başkasının öyküsü olsun pek de fark etmez. Varoluşçuluk nasıl anlatılar yoluyla kendini ifade ediyorsa sinema da aynı şeyi yapmaktadır. Bunun en güzel örnekleri kuşkusuz Kierkegaard'ın bitmek tükenmek bilmeyen bir ilhamla yazdığı edebi-dinsel ve yine F. Nietzsche'nin aforizmik-şiişsel ama hepsi de derin bir biçimde felsefi eserleridir. Shaw, kendisinin de desteklediğini ifade ettiği biçimiyle Alexander Nehemas'ın Nietzsche yorumunu "Varoluşçu Sinema"ya uyarlamaktan çekinmez. Nehemas'ın kitabını *Nietzsche: Life as Literature (Nietzsche: Edebiyat Olarak Hayat)* olarak isimlendirmiştir. Bu eserde vurgulanan durum ise, insanın öyküler anlatan ve dinleyen bir varlık oluşudur.²¹² Daha önce de değindiğimiz üzere sinema, edebiyat ve felsefenin ortak noktası bir ifade aracı olarak anlatılara (narrative) başvurmalarıdır. Nietzsche'nin felsefesi için de durum aynıdır.

Shaw, filmler üzerinden Varoluşçuluk anlatırken yani Varoluşçu sinemanın örneklerini sergilerken hiçbir zaman şu filmin aslında demek istediği şudur, bu film şunu tartışmaktadır gibi sıklıkla bilemeyeceğimiz şeyleri iddia etmez. Onun asıl yapmak istediği şey filmlerin anlatılarını analiz ederek hangi Varoluşçu düşünce ve düşünüre

²¹¹ SINGER I., (2007) a.g.e., p. 9.

²¹² SHAW D., (2017) a.g.e., p. 3

yakın olduğunu göstermek ve bu yolla hem filmi hem de bağlantılı olduğu, anlatısını görselleştirmeye yardım ettiği düşünceyi de daha açık hale getirmektir.

Shaw'un Varoluşçu sinema örnekleri ise birbirinden çarpıcı ve derindir. Nietzsche'nin Üstün-insan'ını resmetmesi açısından *Fountainhead*, Heidegger'in dasein'ni anlatan *The Thin Red Line*, Camus'nün absürd ve intihar fikrini anlatan *Leaving Las Vegas*, Sartre'ın romantik kötümserliğini anlatan *Husbands and Wives* ve Kierkegaard'ın iman ve umutsuzluk kavramlarını anlatan *Winter Light* filmleri mükemmel Varoluşçu sinema örnekleridir. Kitabın içerisinde Varoluşçuluğu önceleyen ve bir anlamda hazırlayan düşünürler için de filmler yer almıştır.

Kitabının sonsözünde Shaw iki amaca ulaşmak istediğini söyler. Bunlardan ilki geniş bir biçimde atıflarda bulunmak suretiyle Varoluşçu düşünürler için derli toplu bir kaynak hazırlamak, ikincisi de birçok vurucu benzerlik yakalamak suretiyle incelenen bir düzine filmin aslında bu felsefelerin nasıl “eylem halinde (philosophy in action)” olduklarını göstermekti, der. Shaw için filmler felsefe açısından üç aşamalı biçimde değerlendirilebilir. Bunlar

- 1) Bir film tam olarak felsefi anlamda değerlendirilerek ilişkilendirildiği düşünürü daha iyi anlamamıza ve takdir etmemize yardımcı olabilir.
- 2) Bir film belirli bir felsefeyi ifade etmesi bakımından onu yaratanların niyetlendiklerinden çok *daha* başarılı olabilirler.
- 3) Bir film eğer herhangi bir konudaki akademik tartışmaya gerçek anlamda katkıda bulunuyorsa o film en üst derecede felsefidir.

Kitabın içerisindeki üç film dışında tüm filmler aslında birinci türdendir. Yönetmenler açık bir biçimde felsefe bilgisine sahip olmaktan uzaktırlar ve asıl niyetleri belirli türden bir düşünceyi göstermek değildir. Kötümser bir hayat görüşüne sahip olmak için illa ki Schopenhauer okumak zorunda değilsinizdir. Buna karşın *Waking Life*, *Husbands and Wives* ve *The Thin Red Line* filmleri ikinci türün altına düşmektedirler. Bu filmlerin yaratıcıları yani onları yazan ve görüntüye döken yönetmenler açık bir biçimde felsefe bilgisine sahiptir ve filmlerinin belirli türden bir felsefi düşünceyi anlatması için çektiklerini ifade etmişlerdir. Bir istisna olarak belki *Waking Life* filmi dışında hiçbir film üçüncü türün altına girmez. Filmlerin hepsinde -*Waking Life*'in büyük bir bölümü ve *Fountainhead*'in kısa bir diyalog bölümü hariç- Varoluşçu düşünce anlatılmaz, gösterilir.

Bu kitapla birlikte Shaw ana-akım bir felsefi filmin nasıl olabileceğini gösterdiğini söyler.²¹³

Bize göre oldukça nitelikli bir Varoluşçu sinema derlemesi yapan Shaw yine bir hayli derinlikli bir *Winter Light* incelemesi yapmış olmasına karşın Bergman'ın sinemasına küçük bir miktar haksızlık etmektedir. Bazı düşünürleri iki filmle birlikte inceleyen Shaw için Kierkegaard'ı yalnızca bir filmle incelemek herhalde Varoluşçuluğa ilişkin görüşünü daraltmış olmalıdır. Dahası sinema tarihi açısından oldukça önemli olan ve bize göre Shaw'un üçüncü türüne denk gelecek şekilde akademik tartışmaya katkı veren *The Seventh Seal* filminin anılmaması ya da incelenmemesi bir eksiklik olsa gerektir. Bir düşünürü nasıl tek bir kitabıyla değil de felsefi üretiminin başından sonuna değin tüm üretimiyle ele alıyorsak sinema yönetmenlerini de benzer biçimde ele almak daha yorucu olsa da daha faydalıdır.

Charles B. Ketcham ise Bergman'ı Varoluşçulukla birlikte tam anlamıyla teolojinin penceresinden incelemeyi amaç edinmiştir. *Varoluşçuluğun Ingmar Bergman Üzerindeki Etkisi* başlığını taşıyan kitabının alt başlığı ise *Teolojik Fikirlerin Bir Yönetmenin Sanatını Nasıl Şekillendirdiğine Dair Bir Analiz*'dir. İsveç'in özellikle Hristiyan merkezlere olan coğrafi uzaklığı dolayısıyla en geç ve belki de en zor Hristiyan olan İskandinav ülkelerinden biri olduğunu hemen belirtelim ve bir başka sebep de Paganizm'e duyulan bağlılığın hala daha canlılığını korumasıdır.

Hristiyanlık bilimsel olarak ölçülebilecek bir şey olmamasına karşın yine de bazı göstergelere başvurulabilir. Örneğin Wimberley'in aktardığına göre Avrupa ülkeleri içerisinde kiliseye gitme oranı en düşük ülke yine İsveç'tir.²¹⁴ Bu sebeple Hristiyanlığın her zaman ülke insanları için bir "problem" olduğunu söylemek yanlış olmaz. İsveç'te geçirdiğimiz 6 ay boyunca birkaç kez İsveçlilerin İsa'yı yolda görseler tanımayacaklarına dair fıkralar dinledik. İsveçliler için Hristiyanlık ile her zaman bir tartışma ya da bir tür kabullenmemeye ilişkin genel bir kanı mevcuttur.

²¹³ A.g.e., p. 228-9

²¹⁴ WIMBERLEY A. D., (1978) a.g.e., p. 20. Wikipedia'daki İsveç Kilisesi verilerine göre 1972 yılında kilise üyeliğinin nüfusa oranı %95,2 iken bu oran yıllar içinde sürekli olarak düşerek 2016 yılında %61,2'ye kadar gerilemiştir. Christiantoday.com'un yazısına göre 86.000 üyenin ayrılmasıyla birlikte rekor düzeyde ayrılma 2016 yılında yaşanmıştır. <https://www.christiantoday.com/article/church-of-sweden-is-losing-members-at-a-record-rate/103828.htm>

Felsefesinin temel fikirlerinden biri de üstün-insan fikri olan F. Nietzsche için Kuzey rüzgarının ötesinde yaşayan güçlü bir halk olan Hiperborlular için modern Hristiyanca değerler bir scirocco'dur, yani sıcaklık getiren bir rüzgardır.²¹⁵ Nietzsche'nin Hiperborlular etiketi ile anlatmak istediği Antik çağların kahramanvari bir tür üstün-insanlarıdır. Aslında mitolojik bir öyküye dayanmalarına karşın sanki geçmişin Vikinglerinden ilham alıyormuş gibi durmaktadır ve günümüzün İskandinavlarına tam uymaktadır. Özetle Ortadoğu'nun sıcak ikliminde, sıklıkla toplumun alt tabakasının değerlerini koruyup yansıtan -Nietzsche'nin dilinde köle ahlakının değerleri-Hristiyanlığın Kuzey'in güçlü, savaşçı ve doğa güçlerine tapan halkına uygun olmadığını belirtmek gereklidir.

C. B. Ketcham'ın üzerinde en fazla durduğu biyografik konu, Bergman'ın ortodoks Lutherci bir aileden gelmesi, babasının Kraliyet vaizliğine kadar yükselmiş bir papaz olması ve Bergman'ın ömrünün sonuna değin -her ne kadar 60'lı yıllardan sonra dinsel problemler ve Tanrı'nın adı filmlerinden yavaş yavaş kaybolmuş olsa da- dini ve Tanrı'nın varlığını veya yokluğunu problem edinmesidir.

Ketcham da dahil olmak üzere birçok Bergman yorumcusu tarafından sıklıkla Kierkegaard'ın yaşamı ile Bergman'ın yaşamının benzerliğinden dem vurulur. Buna ek olarak Ketcham, Bergman'ı *sinematik-teolog*²¹⁶ olarak adlandırırsa da bize göre Bergman hiçbir zaman Kierkegaard kadar dindar ve inançlı olmamıştır hatta 60'lı yıllarından sonlarına doğru artık bir ateist gibi yaşamaya başlamıştır. Tanrı'nın sessizliğine dair sorgulaması bireysel olarak ömrünün sonuna değin sürmüştür de dinselliğin etkisi hem filmlerinden hem de özel hayatından yavaş yavaş kaybolmuştur. Bergman, Kierkegaard ile aynı coğrafyayı ve aynı kültürü paylaşıyor olsa da yaşamı daha çok Nietzsche'ninkine benzerdir. Özellikle katı bir hiyerarşik toplum ve ailede yetişen, kronik fiziksel ve ruhsal rahatsızlıklarla sürekli boğuşan, inanç, Tanrı ve insanlık durumunu sürekli olarak dert edinen Bergman ve Nietzsche'nin yaşamı oldukça benzerdir. Kierkegaard daha çok bir Hristiyan aziz gibi yaşamayı seçmiş ve kısa ömrünün sonuna değin seçimine bağlı kalmayı başaramamıştır.

²¹⁵ NIETZSCHE F., (1995) *Deccal: Hristiyanlığa Lanet*, a.g.e., s. 13.

²¹⁶ KETCHAM C. B., (1986) *The Influence of Existentialism on Ingmar Bergman: An Analysis of the Theological Ideas Shaping a filmmaker's Art*, The Edwin Mellen Press, p. 6.

Ketcham’a göre Bergman’ın felsefi sorgulama yöntemi “varoluşsal ontolojist Martin Heidegger” ile çok benzerdir. Bununla birlikte herhangi bir röportajda ya da biyografik kayıta Bergman’ın Heidegger okuduğuna veya onun düşüncelerini bildiğine dair bir bilgi, kayıt yoktur. Yine de benzerlikler ve paralel düşünceler çarpıcıdır. Her iki düşünür ve sanatçı da insanın dünyaya “atıldığını”, varoluşa bir tür “fırlatılma” gerçekleştiğini söyler. Bu tabii ki de biyolojik bir şey değildir, yalnızca bizim benlik-farkındalığımız hakkındaki bilgimiz yabancı bir ülkede, yalnızca diğer insanlara değil kendi gerçek benliğimize bile yabancılaşmıştır.²¹⁷

Bergman da tıpkı Heidegger gibi bu dünyada Tanrı’nın sessiz ve dünyadan eksik (absent) olduğunu düşünür. Burada Tanrı’nın bu dünyada yokluğu ya da eksikliği basitçe ateizmin iddia ettiği gibi Tanrı yoktur demek değildir. Tanrı var mı yok mu bunu tartışmazlar sadece Tanrı varsa bile neden herhangi bir şekilde küçük de olsa işaret vermez. Neden bu kadar sessizdir? Bergman’ın dediği gibi ”Tanrı sessizdir ve ben Onun hakkında şu ya da bu şekilde herhangi bir yargıya varamam.”²¹⁸

Bergman ile Heidegger arasındaki düşünsel benzerlikler daha da fazladır. Nasıl ki ölüm Heidegger’in felsefesinde merkezi bir rol oynuyorsa aynı durum Bergman için de geçerlidir ya da en azından Ketcham’a göre böyledir. Dahası Bergman’ın birçok filmi aslında modern teolojinin Reformasyon’dan günümüze bir tür yeniden özetlenmesidir. *The Seventh Seal* ile aslında yapılan şey Skolastik dönem ile başladıktan sonra çekilen diğer filmler boyunca uyduruk ya da yapmacık olmayan bir serüvene girişmektir.²¹⁹

Ketcham’a göre Bergman’ın küçüklüğü sanılanın aksine acılarla dolu, karanlık bir çocukluk değildir. Sıradan bir burjuva ailesinin yaşayabileceği kadar sıkıntı ve ezilme yaşamıştır. Bununla birlikte Bergman’ın filmlerinde de sıklıkla görüleceği üzere ”aşağılanma” duygusu büyük bir yer tutar. Bu aşağılanma duygusunun babaya transfer edilmesi aslında Bergman’ın inançla, Hristiyanlıkla da sorun yaşamasına yol açmıştır.²²⁰ Problem aslında çocukların yetişkinlerle olan ilişkilerindeki aşağılanma duygusunun baba üzerinden babanın mesleğiyle birleştirilmesi sonucunda kötü, zalim, işkence eden vs. bir Tanrı ve Hristiyanlık anlayışı geliştirilmiştir.

²¹⁷ A.g.e., p. 8-9.

²¹⁸ A.g.e., p. 9.

²¹⁹ A.g.e., p. 11-2.

²²⁰ A.g.e., p. 19.

Babaya duyulan nefretin nasıl da bilinç-dışı bir şekilde Yahudiliğin övülmesine ve baba-papaz rolünün zalim ve acımasız gösterildiğine ilişkin belki de en güzel örnek *Fanny and Alexander* filmidir. Diğer filmlere oranla çok fazla otobiyografik öge taşıyan filmde Papaz Vergerus (Jan Malmström) karakterinin gerçek anlamda acımasız ve kötü bir kişiliktir. Çocukları dövmekten, karısına eziyet etmekten ve dininin kendisine verdiği büyük bir bencilliği sergilemekten zerre imtina etmez. Bu papaz karakteri üzerinden Bergman'ın düşüncelerinin çocukluktaki bazı ağır cezalandırmaların ve aşağılamaların bulunduğu açıktır.

Ketcham, William Barrett'in *İrrasyonel İnsan*'ına atıfla tüm Batı medeniyetinin zihninin hiyerarşik çalıştığını şeylerin bir düzen içerisinde yukarıdan aşağıya ya da tam tersi biçimde düzenlenerek anlaşıldığını söyler. Her şey bu hiyerarşik düzen içerisinde kendine biçilmiş olan basamakta yer alır. Bergman bu hiyerarşik düşünceyi, katı ve özgürlüğe kapı aralamadığı için eleştirir. *Büyülü Fener*'de şöyle der: "Yetiştirilmemizde çoğunlukla suç, itiraf, ceza, bağışlanma, lütuf gibi kavramlar; çocuk, annesine ve Tanrı arasındaki ilişkilerdeki somut unsurlar temel alınmıştı. Bunların hepsinde kabul ettiğimiz ve anladığımızı sandığımız doğal bir mantık hüküm sürerdi. Nazizmin tuzağına bu kadar kolay düşmemizde bu gerçeğin etkisi olabilir. Özgürlük sözünü hiç duymamıştık, hele özgürlüğün tadının nasıl olduğunu hiç bilmiyorduk. Hiyerarşik bir sistemde bütün kapılar kapalıdır."²²¹

Ketcham'ın oldukça yerinde tespit ettiği biçimde Bergman aslında Tanrı'ya karşı derin bir şüphe duymakta ve onun neden sessiz kaldığına dair sorgulamasının şu ya da bu şekilde tüm sinemasına bir şekilde sızdığını açıklamaktadır. Bahsedilen hiyerarşik düzen görünmez olmasına karşın öylesine katı ve içe doğru katlıdır ki onu en önce çözebilen sonra da aşabilen bir insan olmak herhalde çok zordur, belki de yaşam boyu sürer.

Bergman'ın en fazla etkilendiği yazar, düşünür veya sanatçıların başında August Strindberg'in geldiğini daha önce de söyledik. Ancak bizim önermelerimizle de uygun bir biçimde Bergman'ın Strindberg aracılığıyla Kierkegaard'dan derinlemesine etkilenmiş olduğunu Ketcham iddia eder. Ketcham'a göre Strindberg'in din ve kadınlar hakkındaki düşüncelerinin büyük bir bölümü Kierkegaard'dan etkilenilerek

²²¹ BERGMAN I., (1987) *Büyülü Fener*, a.g.e., s. 7.

oluşturulmuştur.

Özellikle Kierkegaard'ın *Either/Or* adlı eseri Strindberg üzerinde önemli etkiye sahiptir. "Dünyanın bu şekilde tıpkı bir cehennem gibi olmasında Strindberg'in suçu yoktur, belki de Tanrı da bunun için suçlanmalıdır" türünden düşünceleri vardır.²²² Buna benzeyen düşünce biçimini yani hem kötümser hem de bu dünyayı acılarla dolu bir cehennem benzetme durumu Bergman'ın *Prison* filminde tam manasıyla resmedilmiştir.

Strindberg ölümünden beş yıl kadar önce Hristiyanlık hakkında gerçekten acımasızca sayılabilecek denli eleştirel hale gelmiştir. Ömrünün sonuna doğru Strindberg için din artık bir tür Maniheizm anlayışa doğru evrilmiştir. Buna göre Tanrı ve Şeytan aslında İyi ve Kötü'nün kişileştirilmiş hallerinden başka bir şey değildir ve tıpkı Maniheizm'de olduğu gibi iki birbirine zıt töz halinde vardırırlar ve birbirlerine karşı sonsuza değin sürecek bir kavga verirler. Dahası "Kişi Hristiyanlığı; hiç bir biçimde süzmeden, ona karşı eleştirel bir tavır takınmadan, çocukça ve bir bütün halinde, dogmaları ve mucizeleriyle derin bir fırtla yutulursa tıpkı sıcak kahveye katılmış hintyağı gibi aşağı gidecektir. Esneyin ve gözlerinizi kapatın. Bu tek çıkar yoldur.", der.²²³

Ketcham'a göre kavramsallık konusunda Bergman ile Strindberg paralellik gösterse de Bergman uzak ara avantajlıdır. Bunun nedeni Bergman'ın Varoluşçu tanımsal kategorileri kullanabilme şansıdır. Birgitta Steene'nin de söylediği gibi Bergman'ın erken dönem fikirlerini şekillendirdiği yıllarda İsveç'te yazarların çoğunlukla üzerine yazdığı iki konu veya eğilim, yönelim dinsel şüphe ve Varoluşsal kaygıdır.²²⁴

Ketcham'ın oldukça titiz bir biçimde tespit ettiği gibi Bergman'a göre sanat ve sinemanın onun filmleri de dahil olmak üzere sinema filmlerinin teorik olamayacağı düşüncesidir. Bergman asla ve asla bir "Hakikat"i gösterdiğini düşünmez ve böyle söyleyenlere de kızar. Ona göre onun gösterdiği şey "bir tür, bir nevi Hakikat" olsa bile bu yine onu yaratan kişiye özgüdür. Bergman'ı en fazla Varoluşçu yapan ve Kierkegaard ve Nietzsche'yle başlayan Sartre, Camus ve diğer Varoluşçu düşünür ve yazarlar tarafından dile getirilen "Varoluşun özden önce geldiği" ya da aslında insan için bir özden bahsedilemeyeceği düşüncesidir. Charles Samules ile yaptığı söyleşide Samuels'in "Siz

²²² KETCHAM C. B., (1986) a.g.e., p. 25.

²²³ A.g.e., p. 25-6.

²²⁴ A.g.e., p. 27.

de bir tür Hakikat'i dile getiriyorsunuz" dediğinde Bergman'ın şiddetle reddedip "Hakikat'in var olmadığını" söylemesi son derece önemlidir.²²⁵

Sartre'in en yüksek perdeden söylediği gibi insan doğmakla insan olmaz, kendi kendisini seçer. Tıpkı Kierkegaard'ın dediği şekliyle "kişi Danimarka'da doğmakla, bebekken vaftiz edilmekle ya da hiçbir biçimde günaha girme olasılığının bulunmadığı bir manastıra kapanmakla Hristiyan olmaz."²²⁶ İsterse doğar doğmaz, isterse vaftiz töreninden sonra Kilise'nin bir üyesi sayılsın, bu onu iman sahibi bir Hristiyan yapmaz. Bergman'ın karşı çıktığı metafiziksel Hakikat de tıpkı Varoluşçu düşünürlerin karşı çıktığı türden bir şeydir. Varoluşçuluk ile sinemanın kesiştiği belki de en önemli nokta Ingmar Bergman'ın sinemasıdır. Bu çalışmanın önceki bölümlerinde de göstermeye çalıştığımız gibi Bergman'ın sineması başlı başına "Varoluşçu Sinema"nın bize göre en güzel örneğidir.

Varoluşçu sinemayı herhangi bir biçimde teorik olarak tanımlamak ya da önceden belirlenmiş bir kategori altına sokmak neredeyse imkansızdır. Daha önce de söylediğimiz üzere felsefenin ve edebiyatın önemli kavramlarının çoğu belli belirsiz tanımlara sahiptir ve birden fazla biçimde tanımlanmaları gerekir ya da neredeyse hiç tanımlanamazlar. Ama bu demek değildir ki biz bu kavramları kullanırken yalan-yanlış kullanıyoruz. Aksine biz her ne kadar bir kavramı tüm ayrıntılarına bilmesek de onu kullanmakta herhangi bir sakınca görmüyoruz ve ifade etmek istediğimiz şeyle tam olarak örtüştüğünü düşünüyoruz. Örneğin "sevgi" gibi bir duyguyu veya sözcüğü hangi anlamlarda kullanabileceğimizi düşünürsek olasılıkların ne denli fazla olduğunu görebiliriz.

Kierkegaard *Works of Love*²²⁷ adlı eserine bu konu ile başlar ve İncil'den bir pasajı göstererek bazı şeyleri meyvelerinden bilebileceğimizi söyler: "Her ağaç kendine özgü meyvesiyle bilinir, ne incirleri akasyalardan ne de üzümli böğürtlen çalılıklarından toplarız."²²⁸ Kierkegaard'ın bu bakış açısını aynı temelde kullanarak Varoluşçu sinemanın örneklerine bakabiliriz. Varoluşçu filmler de aslında bir tür meyve gibi üzerinde yetiştigi ağaca işaret eder. Bu sebeple Varoluşçu filmleri incelemek, analiz

²²⁵ A.g.e., p. 35.

²²⁶ KIERKEGAARD S., (1848) *Concluding Unscientific Postscript*, a.g.e., p. 520-44

²²⁷ KIERKEGAARD S., (1995) *Works of Love*, Princeton University Press, Trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong, p. 5.

²²⁸ Luke 6:44.

etmek, üzerinde tartışılmasını sağladığı kavramları vurgulamak bir tür felsefenin eylem halinde olmasıdır. Varoluşcu filmleri incelemek Varoluşcu sinemayı da kurma çabasıdır. Bizim de izlerinden gittiğimiz Wimberley, Ketcham, Shaw ve Pamerleau gibi düşünürlerin amacı bu olsa gerektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

INGMAR BERGMAN’IN VAROLUŞÇU SİNEMASI

Ingmar Bergman’ın bir sinema yönetmeni ve senaryo yazarı olarak hayatını ve onun “Varoluşçu sinemasını” inceleyebilmek adına belirli dönemleri kullanmak bir zorunluluk gibidir. Nasıl ki felsefe disiplini içerisinde filozofları bu biçimde inceleyip anlıyor ve anlatıyorsak aynı şablonu Bergman için de kullanmayı uygun buluyoruz. Bergman’ın sanatsal faaliyetlerini anlatan -kendi arşivleri dahil olmak üzere- birçok kitap bu yöntemi kullanmıştır. Bergman gibi hem çok üretken hem de 60 yıla yaklaşan film çekme serüveni ile oldukça uzun bir dönem faal olan bir yönetmenin filmlerini gruplara ya da dönemlere ayırmak oldukça güçtür. Bergman’ın yaşamı ve eserleri hakkında İngilizce’de bulunabilecek belki de en geniş ve en kapsamlı çalışma Kuşkusuz Birgitta Steene’nin *Ingmar Bergman: A Reference Guide* adlı antolojisidir. Bergman’ın ayrıntılı bir biyografisi, tüm sinema ve tiyatro eserlerini ve Bergman hakkında yazılmış yazı, kitap ve belgeselleri çalışmanın içerisinde yer almaktadır.

Biz de Bergman’ın sinemasını incelerken ilk olarak Steene’nin yaptığı oldukça kullanışlı konu-bazlı gruplandırmayı aktarmak ve bu gruplandırma üzerinden incelememizi gerçekleştirmek istiyoruz. Bu gruplandırmaya çok benzeyen bir başka gruplandırma da Ingmar Bergman’ın tüm elyazmalarını, kişisel eşyalarını, senaryolarını, orijinal film makaralarını ve fotoğraflarını ellerinde saklama hakkı olan resmi *Ingmar Bergman Vakfı*’nın web sitesinde bulunmaktadır.²²⁹ Steene, Bergman’ın filmlerini 6 grupta toplarken *Ingmar Bergman Vakfı* ise 5 grupta toplamaktadır. Aralarında çok küçük bir fark olmasına karşın Bergman konusunda her açıdan bir otorite kabul edilen Steene’nin gruplamasını kullanmayı uygun buluyoruz. Bazı filmler birden fazla gruba ait olduğu için iki grupta da yer alabilir.

²²⁹ <http://www.ingmarbergman.se/en/ingmar-bergman-filmmaker>.

Bu vakıf aynı zamanda bir Ingmar Bergman arşividir. Bergman’ın tüm sanatsal üretimini ve özel hayatına dair detayları da bu arşivdeki materyallerde bulmak mümkündür. Bergman’ın hangi yıl hangi alanda ne ürettiğine dair çok detaylı ve derli toplu bir zaman-çizgisi diyagramı da Bergman hakkında genel bir bakışa sahip olmak isteyen biri için hayli yol göstericidir.

Amacımız önceki bölümlerde tartışarak ortaya koymaya çalıştığımız Varoluşçu sinema sınıflandırması üzerinden giderek Bergman'ın filmlerinin okumasını veya analizini yapmaktır. Bu analizi yaparken bazen Varoluşçu düşünürlerin kavramlarına ya da roman, öykü veya tiyatro oyunu benzeri edebi yazılar yoluyla formüle edilen durumlara bazen de Bergman'ın Varoluşçu sanata olan katkısını sağlayan metin ve filmlere atıfta bulunacağız. Altmıştan fazla film üzerine konuşmak için hem yer hem de yeterli hazırlık yapılması gerektiğini hem de her Bergman filminin yüksek derecede Varoluşçu ya da sanatsal olmadığını da aklımızda tutarak belli başlı filmlere ve dönemlere ağırlık vereceğiz. Zira amacımız Bergman'ın tüm sanat hayatını ortaya koymak değil onun sinemasını Varoluşçu felsefenin penceresinden analiz etmektir.

Bergman filmlerinin Varoluşçu felsefe açısından analiz edilmesi felsefi literatüre ne gibi bir katkı sağlayabilir sorusuna verilebilecek en kısa cevap herhalde bu filmler üzerinden Varoluşçu felsefenin daha iyi aktarılabilceği düşüncesidir. Buna ek olarak, daha önce de söylediğimiz üzere, bu filmleri bir düşünce materyali olarak kullanma veya onlar üzerinden düşünmek son derece yararlı olabilir. Deleuze'e göre felsefe yeni kavramlar üretmek işidir. Ancak bu kavramlar gökyüzünde durup öylece keşfedilmeyi beklemezler. Düşünürler yeni kavramlar keşfetmezler, üretirler.

Bizim bu çalışmada ortaya koymak istediğimiz temel kavram da “Varoluşçu sinema” kavramıdır. Bu kavram aynı zamanda diğer birçok sinema filmi ve yönetmeni hakkında da kullanılabilir. Örneğin *Cannes Film Festivali*'nde 2008'de *Üç Maymun* ile En İyi Yönetmen, 2014'te *Kış Uykusu* ile *Altın Palmiye* ödülünü kazanarak Türkiye'nin ve Türk Sineması'nın yüzünü ağartan Nuri Bilge Ceylan sıklıkla Varoluşçu bir yönetmen olarak tanımlanır. Ceylan, *Le Monde* gazetesine verdiği röportajda “Bergman'ın kendisi için büyük bir anlam ifade ettiğini”²³⁰ söylemiştir. Ceylan haricinde dünyanın farklı ülke ve kültürlerinden birçok sinemacı da yine bu “varoluşçu” etiketi ile tanımlanabilir. Michael Haneke, Terence Malick ya da Woody Allen'ın birçok filmi Varoluşçu felsefenin kavramlarıyla değerlendirilmeli ve yine bu bakış açısından analiz edilmelidir. Buna ek olarak yalnızca yönetmenleri *Auter* yaklaşımı çerçevesinde “Varoluşçu” diye tanımlamak da yanlıştır. Filmlerin çoğu kendi başlarına, tek örnek olarak Varoluşçu sinema örneği bir film olarak kabul edilebilir. Bergman'ın *This Can't Happen Here* ya da *All These Women*

²³⁰ <http://www.ingmarbergman.se/en/universe/bergmans-legacy>.

filmleri apaçık fiyaskodur. Varoluşçu film örneği olmak bir yana sadece vakit geçirmek için bile yeterince iyi değildirler.

D. N. Rodowick'in üzerine basarak söylediği gibi, "kültürümüz baskın bir biçimde işitsel-görsel bir kültür haline gelmiştir."²³¹ İlk bakışta çok derin bir belirleme gibi durmasa da Rodowick'i bu belirlemeyi yapmaya iten sebepleri biraz sorguladığımızda aslında oldukça derin bir belirleme ile karşı karşıya olduğumuzu anlayabiliriz. Tarihsel çağlara yüksekte bir bakışla göz gezdirdiğimizde yazının bulunması, ilk destanlar ve kutsal yazıtlar insanlığın yönünü belirliyordu. Bununla birlikte coğrafi ve fiziksel koşullar yüzünden yazıyı çok fazla çoğaltmak, herkese ulaştırmak çok zordu. Bu sebeple insanlık matbaanın icadına değin sözlü kültürün tesiri altındaydı. Her ne kadar kitaplar yazılıyor ve çoğaltılıyorsa da bu o kadar kısıtlıydı ki sadece belirli türden yüksek zümrelere ait insanlar veya kendisini bunları okumaya ve anlamaya adanmış insanların ulaşabileceği bir yerde olduğundan toplumun genelinin buna ulaşması neredeyse imkansızdı.

Matbaanın icadıyla birlikte ivmeli bir biçimde insanların yazılı olan enformasyon ulaşması kolaylaştı ve ucuzladı. 15. Yüzyıldan günümüze değin teknik anlamda pek değişmese de hız, fiyat ve ulaşılabilirlik anlamında büyük mesafeler katedilmiş ve adeta yazılı bir evren oluşturulmuştur. Günümüzde yüzbinlerce telif kitabı ve bundan kat be kat daha fazla çeviri, yorum ve derleme kitabı bulunmaktadır. Bu yazılı evrenin boyutları hakkında kesin bir yargıya varmak söz konusu olmasa da ne denli geniş ve özgün eserlerle dolu olduğunu az çok tahmin edebiliriz.

Önce fotoğrafın ardından sinemanın icadıyla birlikte insanın yaşamında büyük bir devrim yaşanmıştır.²³² Hareketli resimlerin yavaş yavaş fazlalaşması, renklenmesi ve ardından bu hareketli resimlere sesin de eklenmesiyle birlikte artık yepyeni bir galaksi doğmaya başlamıştır. Televizyon ve dijital görüntü kayıt ve gösterim cihazlarının da yoğun biçimde kullanılmaya başlanmasıyla birlikte insanlık medeniyeti işitsel-görüntülü

²³¹ RODOWICK D. N., (1997) *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke University Press, p. 176'dan akt. SÜTÇÜ Ö. Y., (2005) a.g.e., s. 56.

²³² Lumiere Kardeşler'in icad ettikleri aralıklı fotoğraf çekerek bunları bir film üzerine kaydebilen ve daha sonra karanlık bir ortamda güçlü bir ışık kaynağının önünden geçirerek perdeye yansıtan cihaza "cinematograph" yani "yazılı hareket" demeleri bile hala daha yazılı kültürün etkisidir. Çünkü icad ettikleri cihaz görsel kültürün başlatıcısı olacaktır. Bergman'ın kendi film şirketinin ve *Personna* filminin ilk tasarlanan isminin de "cinematograph" olması ayrıca ilginçtir.

(audio-visual) hale dönüşmüştür. Jean Baudrillard'ın kullandığı “üst-gerçeklik” kavramı ve “görüntü olmayan hiçbir şeyin gerçek olmadığı” fikri Rodowick'in düşüncesine destek olarak okunabilir.

Üretim olarak sinema, her ne maksatla olursa olsun üretilen tüm bu görüntü yığını içerisinde çok küçük bir alanı kaplamaktadır. Sanat olarak sinema da üretim olarak sinema içerisinde göreceli olarak çok küçük bir alanı kaplamaktadır. Varoluşçu sinema da sinema sanatı içerisinde göreceli olarak küçük bir alanı kaplar, diyebiliriz. Böylelikle nasıl ki her yazılı, basılı kitap bırakın felsefi olmayı edebi bile sayılamıyorken sinema için de aynı biçimde düşünmek gereklidir. Yani sinema hakkında düşünürken yalnızca biçim üzerine eğilmek temel bir hatadır.

Ingmar Bergman'ın sineması Varoluşçu sinemanın en nitelikli örneğidir ve yine Bergman hakkında konuşurken, onun sinemasını çözümlerken Varoluşçuluktan bahsetmemek yanlıştır. Bu düşüncenin karşı ya da diğer taraftan söylenişi de aynı şeyi ifade eder. Eğer sinemanın felsefesini yapmak isteniyor ve Varoluşçuluğun sinema üzerindeki etkisinden bahsediliyorsa Bergman'ı anmamak hatadır. O halde Bergman'ın sinemasını incelerken aklımızda tutmamız gereken şey, G. Deleuze'ü de anarak, bazı yönetmenlerin “görüntülerle düşünüp kendilerini ifade ettiklerini” ve I. Singer'a atıfla bu türlü yönetmenlerin “sinematik filozof” olarak değerlendirilebileceğidir.

3.1. 40'LAR VE ERKEN DÖNEM 50'LERDEN FİLMLER: GENÇ ÇİFTLER

Bergman sinema yönetmeni olmadan önce genç bir sinema aşığı iken ona verilen iş başka insanların senaryolarını düzenlemek ve gerekli durumlarda yeniden yazmaktı. Belki de Bergman'ı diğer auteur'lerle kıyaslanmayacak denli güçlü ve fikirsel açıdan zenginleştiren faktörlerin başın bu gelmekteydi. Farklı fikirleri ve üretimleri görmek, okumak, düzenlemek ve eleştirmek herhalde Bergman için en büyük kazanımlardan biriydi. *Torment (1944)* ile sinemaya başladığında amacı sinemayı her yönüyle ve bütün detaylarıyla öğrenebilmektir. Bunu başardığından kendisinin de kuşkusu yoktur.

Bu gruptaki filmleri Varoluşçu sinema kavramının bakış açısından incelemeyi önce filmlerin adlarını telaffuz edeceğiz. Aklımızda tutmamız gereken şey ise Bergman'ın sinemaya yeni yeni alışmaya başladığı, birbirinden farklı birçok teknik ve

ifade biçimini öğrendiği ve nihayetinde konularının olgunlaşmaya başladığı dönem olduğudur. Bu gruptaki filmler: *Torment* (1944), *Crisis* (1946), *It Rains on Our Love* (1946), *Music in Darkness* (1948), *Port of Call* (1948), *Eva* (1948) *Prison* (1949) *Summer Interlude* (1950) *Summer with Monica* (1953) filmleridir.

Torment filminin yönetmeni Bergman değildir, Alf Sjöberg'tir. Bergman bu filmde yönetmen asistanlığı yaparak film çekme işini öğrenmeye başlamıştır. Filmin en dikkat çekici konularından biri de İsveç'in aile yapısını ve eğitim ve öğretim yöntemlerindeki katı hiyerarşiyi acımasızca eleştirmesidir. Film toplumun büyük bir bölümünden tepki görmüş ve eleştirilmiştir. Özellikle baskıcı aile ve yetersiz, diktatörvari öğretmen tipi aslında var olan ama dile getirilemeyen bir eleştiri getirdiği için de tepki toplamıştır.

Film görünürde “bir insan ölümüne değin korkutulabilir mi?” fikri üzerine dayanmasına rağmen filmin içerisinde açık bir biçimde eğitim sistemi ve toplumsal hiyerarşi yerin dibine batırılmaktadır. 1971 yılında *Dick Cavett Show*'da Bergman, dakikliğinin övülmesi üzerine bunun bir zorunluluk olduğunu söyler. Çocukluk eğitiminin oldukça sert olduğunu ve bu eğitimde amacın özgür insan ruhları yetiştirmek yerine kurallara uyan köleler yetiştirmek olduğunu vurgular. Toplumun hiyerarşik yapısının en tepesinde Tanrı vardır, sonra Kral, sonra baba ve anne ve sonrasında öğretmenler ve büyük abi diye giden bir silsile söz konusudur. Bir çocuk için dünya oldukça zor bir yerdir hele çok fazla hayal kuruyor ve gerçeklik ile bağlarını güçlü tutmuyorsa.²³³

Öğretmenlerin tüm okulda genel mezuniyet sınavı yapacağı gün takındığı tavırların analizinin yapıldığı sahne gerçek anlamda bir Psikanalitik çözümleme gibidir. Toplumun güçlüymüş gibi görünen katmanları, aslında sırf korkuları yüzünden korku yaratmaktadırlar. Genç bir kızı da sürekli olarak korkutan ve onun bu korkusundan beslenen zalim Latince öğretmeni Caligula'nın aslında çok büyük korkuları vardır. Bergman oldukça açık bir niyetle korkunun ve korkutmanın bir yol olmadığını ister aileden ister öğretmenlerden gelsin, baskının hiçbir biçimde iyi bir şey olmadığını seyirciye aktarmaya çalışır.

²³³ Dick Cavett Show, *A Conversation with Bergman*, 1971, MGM Productions.

Bu dönem içinde özellikle yoğunlaşılan konunun genç çiftler ve işçi sınıfı ya da toplumun çalışan kesimi üzerinedir. *It Rains on Our Love* filminde çok tesadüfî nedenlerle bir araya gelen iki çaresiz insanın evlenmeye gerçek anlamda bir aile olmaya giden yolu anlatılmakta ve dönemin İsveç’inde yaşanan önyargılar ve yanlış tutumlar resmedilmektedir. İlk olarak birbirlerini pek de tanımayan toplumun alt kesiminden iki kimsesiz insanın bir araya gelerek genç bir çift oluşunu ve daha sonrasında da yaşamın zorluklarına göğüs gererek ayakta kalmaya çalışmaları anlatılmaktadır.

Bergman’ın erken dönem filmlerine ait olan ancak ömrünün sonuna değin az çok etkisinin hissedebileceğimizi “yalnızlık korkusunu” bu filmde net bir biçimde görürüz. David tren garında tanıştığı ve sevdiği kadın olan Maggi’nin hamile olduğunu öğrenir ama çocuğun kendisinden olmaması dünyasını yıkar. Maggi, David’le tanıştığında da halihazırda eski erkek arkadaşından hamiledir. David bunu içine sindiremez, çok fazla huzursuz olur. Filmin anlatıcısı “şemsiyeli adam” David’i açık bir dille uyarır. Durumun karmaşık olduğunu belirtmekle birlikte “yalnızlığın nasıl bir cehennem olduğunu” ve yalnızlıktan kaçınılması gerektiğini nasihat eder.

Bergman’ın erken dönem filmlerinden *Prison* filmi belki de en fazla hak ettiği değeri görmeyen filmidir. Aleandre Astruc ”düşüncenin anlatımı sinemanın temel sorunudur”²³⁴ der. *Prison* filminde de Bergman bir yandan sinemanın neliğine ilişkin bir sorgulama yaparken bir yandan da Varoluşçu sinemanın erken dönem örneklerinden birini sergilemektedir. Bir film setinde başlayan ve yönetmen olan eski öğrencisini ziyarete gelen matematik profesörü Paul’ün film senaryosundan bahsetmesiyle devam eden filmin ilk sahnesi filmin büyük bir kısmını anlatır niteliktedir.

Birgitta Steene’e göre bu film, aslında Jean-Paul Sartre’ın *No Exit/Çıkış Yok* adlı tiyatro oyununun Bergman tarafından yorumlanmış halidir.²³⁵ Bu eserin en önemli kısmı şu meşhur ”cehennem başkalarıdır” sözünün bu oyunda yer almasıdır. O halde filmin başlığı yeterince çok şeyi sembolize etmektedir. Profesör Paul’ün neden ortalarda görünmediğine dair soruya cevabı ”akıl hastanesinde bir süre tedavi görmesi”dir. Öğle yemeğinde yönetmen Martin ve diğer aktör ve aktristle birlikte senaryo fikrinden bahseden Paul filmin cehennem hakkında olduğunu söyler ve diğerlerini dalga geçmemeleri konusunda uyarır. Film, Şeytan’ın şu açılış konuşmasıyla başlar: ” Bugün,

²³⁴ SÜTÇÜ Ö. Y., (2005) a.g.e., s. 69.

²³⁵ STEENE B., (2005) a.g.e., p. 178.

Dünya'ya ve onun üzerindekiilere hakim olan ben; şunu ilan ediyorum ki: Her şeyi eski hâlinde bırakıyorum. Atom bombası gibi silahların kullanılmasını da engelliyorum. Öyle kolayca ölüp kurtulamazsınız. Hiroshima'ya atom bombası atanlar da yargılanıp insanlığa kast suçundan ölüm cezasına çarptırılacaklar.”

Bergman daha ilk sahneden bize bu dünyanın aslında bir cehennem gibi olduğunu ve burada adeta bir hapishanedeymişçesine kısıli kaldığımızı söylemektedir. Dikkatten kaçmaması gereken bir başka durum da Varoluşçuluğun kullandığı temel kavramları kullanmak yoluyla dinin artık etkisinin olmadığını ve insanlığın Şeytan-Tanrı, İyi-Kötü, Günah-Sevap gibi kavramları başından beri yanlış anladığının söylenmesidir. Paul’e Şeytan’ın Kilise’leri kapatıp kapatmayacağı ve Tanrı’nın rolünün ne olduğu sorulunca şu şekilde cevap verir: ” Bilakis, dini teşvik edecek ve insanların kiliseye gitmelerine mani olmayacak, çünkü kiliseler çok işine yarıyor kendisinin.”

Bunun üzerine hemen “suç, kötülük, masumiyet, günah gibi kavramların anlamlarını yitireceğine” dair bir itiraz gelir ve Şeytan’ın amacının ne olduğu sorulur. Asıl görülmesi gereken noktanın Şeytan’ın bir planının olmamasıdır yani aslında adına kötülük denen şeyin insanların kendi ihtiyaçlarını tatmin etmekten başka bir şey olmadığını ve dahası hiçbir planı olmadığı için her zaman başarılı olduğunu söyler, Paul. Yeniden, daha yüksek sesle tüm bunlar olurken Tanrı’nın nerede olduğu sorulduğunda şu şekilde bir cevap gelir: “Tanrı öldü, alaşağı edildi, ne dersiniz deyin artık.”

Bergman açık bir biçimde hem Nietzsche’ci hem de Sartre’ci fikirleri işlemiş ve sıklıkla kullandığı rüya-gerçek yanılsamaları ile aslında anlatılmak isteneni görüntüye dökmeyi başarmıştır.

Filmin diğer karakterleri de tıpkı Sartre’ın özgün oyunundakilere benzer biçimde; fahişelik yapan ve ilişkilerinin hangisinden olduğu belli olmayan bebeğinin ölümüne izin veren 17 yaşındaki bir fahişe, evliliğin intiharın kıyısına sürüklediği gazeteci ve roman yazarı genç bir koca, arkadaşının karısına âşık olan ve onları ayırmaya çalışan yönetmen, fahişenin sevgilisi olan ve parasını paylaşan bebeğin de katili olan bir kadın tacirinden oluşmaktadır. Şöyle üstten bir bakışla bu filmdeki herkesin ortak paydasının cehennemi sonuna değin hak eden insanlar olduğunu görmemek elde değildir. Ancak onlar hala daha yaşamaktadırlar ya da dünyada olduklarını sanmalarına rağmen aslında cehennemdedirler.

Bergman'ın en fazla göz ardı edilen ve hak ettiği değeri görmeyen erken dönem filmlerinden olan *Prison* filmine göre bu dünya daha doğrusu bu acılarla dolu cehenneme nasıl geldiğimize, atıldığımıza dair pek de fazla fikrimiz yoktur. Çağlar boyu din ve devlet kurumlarının teşvikiyle kurduğumuz günah, sevap, masumiyet, kötü, Şeytan, Tanrı ve diğer kavramları içeren toplam aslında yalandan ibarettir. Bu cehennemden çıkışın yolunu bazıları dinden bazıları da intiharda ararken aslında bu filme ilham veren Sartre'cı düşünceye gideriz. Bu cehennemden *çıkış yoktur*.

Bergman'ın erken dönem filmlerinin belki de en nitelikli temsilcisi *Summer Interlude* filmidir. Tam manasıyla genç bir kadının yaşamdan bekledikleri ile gerçekte yaşadığı arasında fark üzerine kurulu olan filmde birden fazla konu eş zamanlı olarak irdelenir. Filmin bize göre önemli sayabileceğimiz bir özelliği de tıpkı Hristiyan ikonografisi gibi Bergman'ın kendisinin de yavaş yavaş oluşturmaya başladığı sembolizminin en iyi örneklerinden birinin bu filmde görülmesidir. Yüzü bembeyaz kireç gibi, soluk ve ifadeden yoksun olan bir kadın ölümü sembolize etmektedir ve bu karaktere tıpatıp benzeyen başka bir karakter *The Seventh Seal*'da ölüm meleğini sembolize etmektedir. Buna ek olarak kanserden dolayı ölmek üzere olan Elisabeth halanın Papaz ile satranç oynaması da aynı biçimde ölüm sembolizmini içermekte ve *The Seventh Seal*'da ölüm meleğiyle gerçekleştirilmektedir. Daha önce de söylendiği üzere Bergman'ın dönemleri olsa da bazı konu ve sembolizmler ömrünün sonuna değin değişik biçimlerde tekrar etmektedir.

3.2. ERKEN DÖNEM AİLE VE EVLİLİK FİMLERİ: MERKEZDE KADIN KARAKTERLER

Bu dönem çoğunlukla eski kuşak ile yeni kuşağın arasındaki kuşak boşluğunu ve yaşlı-genç aşklarında gençlerin umarsız tutumunu anlatır. Gençler yalnızca gençlere âşık olur teması öndedir. Ellilerin ortasında Bergman artık kadınların “uzmanı” haline gelmiştir. Birçok kadın dergisinde Bergman filmlerinin reklamı yapılır ve kadınlara bu filmleri izlemeleri tavsiye edilir. Bergman bu filmlerle ilk kez ev kadınlarının yalnızlığını ve genç kızların kimsesizliğini oldukça dakik bir biçimde teşhis etmiş ve sinemasında anlatmıştır. Bu grubun filmleri: *Thirst* (1949), *Divorced* (1951), *Secrets of Women* (1952), *A Lesson in Love* (1954), *Dreams* (1955), *Smiles of a Summer Night* (1955), *Brink of Life*

(1957) filmleridir.²³⁶ Bergman'ın ilk biyografisini yazan kişi olan Marienne Höök'e göre: Bergman'ın kadınları erkeklerinden çok daha ilginçtir. Halihazırda İsveç sinemasında bolca bulunan, kabaca yapılmış allı güllü köylü kızı ve vamp kadın tasvirlerine karşılık arz edecek biçimde ince bir zekayı yansıtan kadın tasviri bir tür özgürleşmedir.²³⁷

Bergman'ın kadınları çoğunlukla büyük bir canlılıkla ve klasik stüdyo sinemalarında ya da gişe filmlerinde sıklıkla yapıldığı üzere bir arzu nesnesi ya da kötülük veya baştan çıkarma kaynağı değil tüm yönleriyle güçlü ve bilge olarak resmedilirler. Bu noktada Bergman'a *Brink of Life*, *Virgin Spring* ve *The Blessed Ones* filmlerinin senaryolarını kaleme alan, elliden fazla roman yazmış olan feminist yazar Ulla Isaksson'un önemli bir payı vardır.²³⁸

Bu dönemi incelemek adına en iyi film *Smiles of a Summer Night* filmi olmasına karşın bizim inceleyeceğimiz film daha fazla felsefe bağı kurabileceğimiz *Devil's Eye* filmidir. Bergman'ın kadınları merkeze alan birçok filmi vardır. Bununla beraber kadınları yalnızca bir arzu nesnesi, ödül veya incelenmesi gereken yabancı varlıklar gibi ataerkil bir gözden değil olabildiğince doğal ve gerçekçi bir bakış açısıyla filme almak tam da Bergman'a göredir. Çocukluğunda halasından ve büyükannesinden çokça öykü ve anı dinlemiş, kadınlarla sürekli iletişim içinde olmuştur. Bergman'ın kadın oyuncularla ve kendi kurguladığı kadın karakterleriyle olan iletişimini incelemek için bu başlık için ayırdığımız yer, zaman ve emekten çok daha fazlası gerekmektedir. Bu konuyla ilgili yazılmış olan birden fazla kitap ve onlarca makale, dergi yazısı, inceleme bulunmaktadır.

Devil's Eye filmi Kierkegaard'ın *Baştan Çıkarıcı'nın Günlüğü* adlı eseriyle benzerlik arz eder. Bu benzerliği görmezden gelmek gerçekten oldukça güçtür. Bununla birlikte filmin senaristi alışık olduğumuz üzere Bergman değildir. Bergman bu filmin senaryosunu Oluf Bang adlı bir Danimarkalı yazarın radyo oyunu olan *Don Juan Returns* adlı eserinden filme uyarlamıştır. Film kendi içinde de tiyatro oyununa benzer biçimde dört sahne üzerinden tasarlanarak çekilmiştir ve hem başta hem de sahne aralarında anlatıcı kullanılmıştır. Olaylar cehennemde ve bir papaz lojmanının bulunduğu kırsalda geçmektedir.²³⁹

²³⁶ STEENE B., (2005) a.g.e., p. 141.

²³⁷ Akt. STEENE B., (2005) a.g.e., p. 142.

²³⁸ <http://www.ingmarbergman.se/en/person/ulla-isaksson>.

²³⁹ STEENE B., (2005) a.g.e., p. 245.

Film ismini bir İrlanda atasözünden alır: “Genç bir kızın iffeti şeytanın gözündeki arpacık gibidir.” Film şeytanın gözündeki arpacığın sebebinin öğrenmesiyle başlar. 20 yaşındaki Britt-Marie bakire bir biçimde evlenmek üzeredir. Onun bu iffeti şeytanı çok kızdırmıştır ve cennet büyük bir zafer kazanmak üzeredir. Bunu engellemek adına en uygun aday Don Juan’dır. Şeytan, Don Juan’ın cezası hafifleteceğini söyleyerek onu bir günlüğüne dünyaya yollayıp genç kızı baştan çıkarmasını teklif eder. Don Juan kabul edebilir, reddedebilir de. Sonuçta “özgür irade” ancak cehenneme yakışır. Don Juan yardımcısı Pablo ile dünyaya bir günlüğüne gelir ve bu süre zarfında kızı baştan çıkarmaya çalışır. Pablo da genç kızın annesini baştan çıkarmaya çalışmakla meşgul olur. Filmin sonuna kadar bunun doğruluğunu öğrenemesek de Don Juan başarılı olur ve şeytanın gözündeki arpacık yok olur. Ancak şeytan da kendisine yaraşır biçimde sözünde durmaz ve kötülüğünü sürdürür.

Kierkegaard’ın düşüncesine göre varoluşumuzun üç farklı evresi/küresi vardır. Bunlar estetik, etik ve dini evrelerdir. Aralarında değer açısından hiyerarşi olmamasına karşın etik ile dini yanyana durur ve estetik evre aşağıdadır. Estetik evre de kendi içinde basmaklanır. Estetik evre aslında sanatla ya da güzellikle ilgili değildir. Sözcüğün gerçek anlamıyla “duyumlar” ile ilgilidir. Yani dünyevi olan herşey estetik evrenin içerisine girer.

Estetik evre de kendi içerisinde alçak ve yüksek duygular bakımından basmaklanır. Örneğin estetik evrenin en alt katmanında cinsel şehvet, kösnüllük gibi hazlar bulunurken bu evrenin en üstünde müzikten alınan haz gibi sanatsal hazlar bulunur. Bu evrenin en güçlü temsilcisi Don Juan’dır. Don Juan 1003’ten fazla kadınla birlikte olmuş olmasına karşın asla duramamıştır. Çünkü estetik evrede aslanan bir hazdan diğerine koşmaktır. Bir haz elde edildiğinde artık onun değeri kaybolur ve yeni bir haza yönelmek durumunda kalınır. Bu sonsuz döngü ister istemez bir can sıkıntısı yaratır.

Söylenildiği gibi Don Juan’ın hayatı bir kadını baştan çıkarıp onu elde ettikten hemen sonra bir diğeri için uğraşmaya başlaması arasında geçen zamandan ibarettir. Zaten filmde de Don Juan’ın cezası bu sonsuz döngüyü tekrarlama üzerine kuruludur. Yalnızca Don Juan her gün aynı kadını aynı biçimde baştan çıkardıktan sonra haz kısmına gelindiğinde kadın yok olmaktadır.

Kierkegaard’ın *Baştan Çıkarıcının Günlüğü* eserindeki baştan çıkarıcı Don Juan değildir, Baştan Çıkarıcı Johannes’tir. *Baştan Çıkarıcının Günlüğü* adlı kitap da

Either/Or adlı eserin bir bölümü olmasına karşın ilk basılan kısım olduğu için ayrı bir kitap gibi muamele edilmiştir. Bu konuda Kierkegaard'ın Regine Olsen ile yaşadığı olaylı nişanlılığı göz önünde bulundurulmadır. Bununla birlikte Kierkegaard Don Juan'dan *Either/Or*'da²⁴⁰ estetik evrenin temsilcisi olarak bahseder. Bu da bize filmdeki Don Juan ile Kierkegaard'ın kastettiği anlamda Don Juan'ın aynı işlevi gördüğünü gösterir.

Bergman'ın kadın karakterlerinin çoğu zaman bilge olduğunu ve erkeklerin ise sıklıkla kadınların yönlendirmesine ihtiyacı olduğunu söylemiştik. Bergman kadın karakterlerini oldukça canlı ve gerçekçi biçimde kurgular. Filmde Pablo Papaz'ın karısını baştan çıkarmaya çalışır ve her seferinde duvara toslar. Nihayetinde onun annelik duygularına oynar ve kendisini acındırarak onu kandırmayı başarır. Bergman'ın genç erkeklerinin saflığı, kadınlarının olgunluğu ve bilgeliği asla gözden kaçmaz.

Bize göre filmin seyircisine aktarmak istediği ana fikir oldukça açıktır. İnsanların zannettiğinin aksine günlük yaşamda estetik evre ağır basar. Yalnızca ve yalnızca bir genç kız dahi kendisini estetik evrenin vaat ettiği hazdan kurtaramaz ve Şeytan'ın esiri olur. Bu varoluşumuzun bir parçasıdır. Hristiyanlığın insanlıktan beklediği mutlak adanmışlık ise tamamen hayaldir. Şeytan'ın gözünde kısa süreliğine çıkan arpacık yine kısa süre içinde yok olmuştur. Bergman da tıpkı Kierkegaard'a benzer bir yorum getirmiştir demek mümkündür: Koskoca Hristiyan âleminde (Christendom) gerçek bir Hristiyan bulmak çok zordur, herşey göstermelidir.

3.3. 50'LERİN VE ERKEN 60'LARIN DİNSEL VE VAROLUŞSAL FİMLERİ: ERKEK KAHRAMANLAR

Tez çalışmamıza ilhamını veren filmlerin büyük bir bölümü bu grupta yer almaktadır. Bu gruptaki filmlerde artık Bergman gerçek anlamda filmleri üzerindeki kontrolü eline almış ve birçok dışsal baskıdan kurtulmuştur. Bergman'ın tüm dünyaca tanınmasını sağlayan ve belki de parodisi en fazla yapılan filmleri yine bu dönemdedir. Bu grubun filmleri: *The Seventh Seal* (1956), *Wild Strawberries* (1957), *The Virgin Spring* (1960), *Through a Glass Darkly* (1961), *Winter Light* (1963) filmleridir.

²⁴⁰ KIERKEGAARD S., (1992) *Either/Or: A Fragment of Life*, Penguin Books, Trans. & Ed. Alastair Hannay.

Bergman için bir papazın oğlu olarak dinsel problemler çok fazla anlam ifade etmektedir. Hatta Bergman'ın kendisi dahi şu ya da bu şekilde kendi dinsel problemlerini filmlerinde tartışmıştır. Dinselliğin filmlerinde kapladığı alanı arkadaşlarına sorma ihtiyacı dahi hissetmiştir.²⁴¹ Özellikle aşağıda ayrıntılı bir biçimde bahsedeceğimiz üçlemeden sonra Bergman adeta felsefi ve dinsel sorgulamanın yönetmeni olmuştur.

Through a Glass Darkly, *Winter Light* ve *The Silence* filmleri aslında bir üçlemeyi oluşturur. Bergman'ın dini ve Tanrı'nın sessizliğini ifade etmeyi denediği, en fazla bilinen filmi *Through a Glass Darkly*'de Bergman ilk olarak "Tanrı sevgidir" doktrinine olan bağlılığını sorgulamaya başlar ve yavaş yavaş Hristiyan inancını terk etmesine giden yolun ilk adımını atmış olur. *Winter Light* filminden sonra Bergman'ın filmlerindeki dinsel temalar ve Bergman'ın kendi şahsi dinsel korkuları azalmaya başlar ve yavaş yavaş görünmez hale gelir.

Bergman, adına "Üçleme" denilen bu filmleri aslında ne bir uyak ne de bir sebep birliğine sahip olmadıklarından ötürü yanlış-yönlendirici olduğunu söyler. Bunun aslında bir *Schnaps-Idee*²⁴² olduğunu ve filmlerin üzerinden geçen 30 yıla yakın zamandan sonra bunu fark ettiğini belirtir.²⁴³ Bu düşünceye katılmamak mümkün değildir. Çünkü, Bergman'ın bu dönem filmleri zaten kendi içinde bir uyuma sahiptir. Bu uyumu en fazla bozacak olan film *The Silence* filmi olmasına karşın üçlemenin içerisinde yer alması tuhaftır. Bununla birlikte Bergman bu filmlerin senaryolarını kitap olarak yayımladığında üçünden tek bir kitapta bahsetmesi de yine ayrıca ilginçtir.

Bize göre bariz bir biçimde ateist olan Bergman'ın immanentizm denilen bir tür içkinci inanca sahip olduğunu iddia edenler de vardır. Örneğin Kalin'e göre Bergman'ın dinsel düşüncesi Varoluşçuluğun ne dinsel ne de ateist kanadı ile açıklanabilir. Bunun yerine Bergman'ın içerisinde bulunduğu "dinsel tereddüt"ten çıkışını sağlayan düşünsel akım bir tür panteizm olan immanentizm olarak adlandırılabilir.²⁴⁴

Bu dönem içerisinde üzerinde konuşulması gereken bir diğer film de *Through a Glass Darkly* adlı filmidir. Bu film de üçlemenin bir üyesidir ve *Winter Light* ve *The Silence* ile benzerlik gösterir. Aslında Bergman bu filmle birlikte 'kafasındaki Tanrı

²⁴¹ BERGMAN I., (1969) *Four Screenplays of Ingmar Bergman*, Published by Simon and Shuster, Trans. Lars Malmstrom & David Kushner, p. 21.

²⁴² Bavyeralıların; ayık bir gözle gözden geçirilmeden bir bardak içkinin dibindeyken bulunan fikirlere verdiği ad. Schnaps bir alkollü bir Alman içkisinin adıdır.

²⁴³ BERGMAN I., (2011) *Images: My Life in Film*, a.g.e., p.

²⁴⁴ KALIN J., (2003) a.g.e., p. 192-201.

sorununa bir çözüm bulmuştur'. Filmde dört kişiden başkasını görmeyiz. Bu karakterler: Karin (Harriet Anderson, Fredrik, Minus (Lars Passgard), Martin (Max von Sydow), David (Gunnar Björnstrand)'dır. David çocukları ile çok az ilgilenen, kendisini sanata adanmış gibi görünen ama aslında bencil bir yazardır ve eski eşi de tıpkı kızı Karin gibi şizofreni hastasıdır. David, Karin'in hastalığını bir baba gibi değil bir sanatçı edasıyla incelemek ve bundan faydalanmak arzusundadır. Minus 17 yaşında bir erkektir ve diğer tüm ergenler gibi cinsellikle ilgili büyük problemler yaşamaktadır. Babasının Minus'a ilgisizliği ise birkaç kez vurgulanır. Filmin başlarında Karin'e cinsellik ile ilgili sıkıntılarını ve onun kendisinin yanındaki rahat davranışlarından rahatsızlığını dile getirirken 'keşke babamla konuşabilseydim' diye iç geçirir. Filmin sonunda ise babasının kendisiyle olgun bir bireymiş gibi konuşmasına o kadar sevinir ki, gülerek 'babam benimle konuştu' der. Martin bir tıp doktorudur. Eşi, Karin'i hem çok sevmektedir hem de ona yardım edebilmek adına elinden geleni yapmaktadır. David'le balığa çıktıklarında her şeyin farkında olduğunu David'in yüzüne vurmaktan çekinmez. Tüm bunlara ek olarak David'in tüm kaygısı bir şair olmaktır ve onu mutlu edecek tek şey insanların ondan övgüyle bahsetmesidir.

Filmin Türkçe adı birebir çeviriyle *Aynadaki Gibi*'dir ve aslında Havarî Paul'un sevginin üstünlüğü üzerine mektubunda geçer. Mektup özetle, bir insan her şeyin bilgisine, her şeye yetecek kadar güce bile sahip olsa sevgisiz bir hiç olduğu fikri üzerinedir. Havarî Paul mektubun sonunda şimdilik "aynadaki gibi silik" gördüğünü -bu İsa'nın ya da Tanrı'nın kendisi olsa gerektir-ama nihayetinde "yüz yüze" göreceğini söyler. Daha önce de söylediğimiz gibi üçleme "Tanrı sevgidir, sevgi de Tanrı'dır" doktrinine yaslanır. Bize göre Bergman, insanların Tanrı üzerine geliştirdikleri nosyonların aslında sevgi olmadan boş hatta korkutucu olduğunu söylemeye çalışır.

Filmde psikolojik rahatsızlığı olan Karin duvardaki çatlağı kardeşi Minus'a göstererek Tanrı'nın oradan geleceğini, bir sürü ses duyduğunu ve Tanrı'nın gelişine her an hazır olmayı istediğini söyler. Buna karşın filmin sonuna doğru oradan gelen bir "örümcek Tanrı"dır. *Winter Light*'ta da Papaz Tomas "canavar Tanrı" tanımlamasını telaffuz etmişti. Bu örümcek Tanrı, Karin'in içine girmeye çalışır yüzü çok çirkindir. Sevgiden yoksun olan bir kızın, eşiyle pek yakın olmayan ve eşinin inançsızlığına da içten içe sinirli birinin zihnindeki Tanrı imajı bir hayli ürkütücüdür.

Filmde sanatın işlevi ve sanatçının da nasıl olması ya da olmaması gerektiği konusunda ağır bir eleştiri mevcuttur. Bu çalışmada çevirisini de sunduğumuz "yılan derisi" metaforuyla Bergman aslında içten ölü olan ama karıncaların itmesiyle hareket eden bir yılan derisinden bahsetmişti. Bu metaforla anlatılmak istenen bir durum da sanatçının sırf sanat adına içinde bulunduğu toplumdan, aileden, diğer sanatçılardan kendini soyutlamaması ve sanat adına değiş-tokuş yapabilmek adına sevginin feda edilmemesiydi. Filmde David, iyi bir romancı ve şair olmak için çırpınan çevresindeki herkese adeta birer meta gözüyle bakan biridir. İlk Martin'le balığa çıktıklarında sandalda yaptıkları sohbette Martin, Karin'in onu günlüğünü okuduğunu ve kendisine de bundan bahsettiğini söyler. Günlükte David Karin'in hastalığını gün be gün bir sanatçı bakışıyla izlemenin ilginç olacağını yazmıştır. Kendi kızını hem de sevgisiz bırakarak daha da hastalanmasına yol açtığı kızını incelemek isteyen bir baba haliyle Martin'i kızdırmıştır. Onu "senin boş dünyanda duygulara yer yok, sen hangi kelimelerle neyi ifade edeceğini çok iyi biliyorsun ama bilmediğin bir şey var o da yaşamın kendisi" diyerek azarlar.

İkinci ağır eleştiri ise Minus'un yazdığı ve Karin'le birlikte oynadıkları tek seyircinin David olduğu -Martin piyesin müziğini yapmaktadır- piyesle yapılan eleştiridir. Piyes'in adı oldukça anlamlıdır: *Sanatsal Hortlak Gösterisi ya da İlüzyonların Mezar Türbesi*. Piyes'te mezarlıkta aslında ölü olan Kastilyen Prensesi'ni ruhunu bekleyen sanatçı ondan sadakatini sınamasını ister. Çünkü onu gerçekten sevdiğini iddia etmektedir. Prenses saat tam on ikide kilisenin kapısından içeri girmesini ve ardından kapının kapanması gerektiğini söyler. Böylece sanatçı da aşkı uğruna ölüme gidecektir. İlk başta bunun çok kolay olduğunu düşünen sanatçı yavaş yavaş korku ve dehşete kapılır. Kendisinin asla bilinmeyecek oluşu, unutulacak olması onu derinden kaygılandırır ve aşkı uğruna ölüme gitmekten vazgeçer. Birkaç kez "unutulmak sahibim olacak ve beni yalnızca ölüm sevecek" der. Piyesin sonunda ise prensesle ilgili bir şiir yazabileceğini, bir resim yapabileceğini ya da bir opera bile yazabileceğini söyleyen sanatçı yalnızca sonucu kahramanlıkla bitecek biçimde değiştirmek gerektiğini söyler.

Bu sahneyle birlikte David'in de başarısız ve belki de kendisinin bile inanmadığı intihar girişimi de daha kuvvetli bir biçimde yüzüne vurulmaktadır. Tüm sorunlardan kaçmak için sanatı öne sürmeyi, en yakındaki insanları bile sevgisiz bırakmak adına sahte ünler peşinde koşmayı gerçek aşka veya sevgiye tercih eden David için hayat gerçekten

de acıdır ve ölüm korkusuyla doludur. Buna karşın filmin son sahnesinde yanına gelen oğlu Minus, gemi enkazında Karin'in yanında olduğunu ve gerçekliğin paramparça olduğunu -yüksek ihtimalle aralarında cinsellik içeren ve Minus'u utandıracak bir yakınlaşma olmuştur- artık yaşamayacağını babasına itiraf eder. David ise kendisinden beklenmeyecek bir şekilde olgun davranır ve oğluna yaşayabileceğini bir şeylere tutunması gerektiğini söyler.

Minus ima edilen şeyin Tanrı olduğunu bilir ve babasından Tanrı'yı kanıtlamasını ister. David ise ona yalnızca kendi inancından bahsedebileceğini söyler ve bu dünyada en gülünç olanından en küçüğüne aşkın var olduğunu ve bunun Tanrı'yı kanıtladığını mı yoksa aşkın veya sevginin Tanrı'nın kendisi mi olduğunu bilmediğini söyler. Daha sonra ise David aşk ile Tanrı'nın aynı şey olduğunu ve bununla pis umutsuzluğunun yaşama dönüştüğünü ve yine bunun aslında ölüm cezasından bağışlanmak olduğunu söyler. Minus babasına Karin'in çepeçevre Tanrı'yla sarıldığını çünkü onu sevdiklerini söyler ve babasından onay beklercesine bakar. Her ne kadar David bunu onaylar gibi görünse de aslında Karin'i yalnızca gerçekten seven Minus'tur, babası hiç bir zaman kızına gerçek anlamda sevgi vermemiştir.

Üçleme içerisinde *Winter Light* filmi Bergman için ayrı bir öneme sahiptir. Film ve Bergman'ın nasıl film yaptığına dair Vilgot Sjöman ile birlikte *Ingmar Bergman Makes a Movie (1963)* adında bir belgesel de yapılmıştır. Fazlaca otobiyografik öğeler içermesine karşın filmin çıkış noktasını bir gazete haberidir. Asıl adı birebir çevirisiyle "Son Yemeğin Misafiri"²⁴⁵ olması gereken filmin İngiltere'deki başlığı *The Communicants* olmasına karşın Türkçe'si *Kış Işığı* olarak birebir Amerika'daki başlığından çevrilmiştir.

Bergman'ın bu filmi bu denli sevmesinin bir nedeni de film üzerinde tam bir kontrole sahip olmasıdır. Kendi ifadesine göre filmin neredeyse her aşamasında tam bir kontrole ve mesleki anlamda tamamlanmışlık hissine sahip olmuştur. Nasıl farklı sanat dallarındaki sanatçılar kendi sanat ortamlarına veya ifade araçlarına mutlak bir biçimde hakim olmak isterler, Bergman da aynı biçimde film çekerken mutlak özgürlüğe ve anlaşılmaya ihtiyaç duyar. *Winter Light* tam kontrolün sağlandığı, düşlenen sahnelerin düşlendiği gibi çekildiği bir filmidir.

²⁴⁵ STEENE B., (2005) a.g.e., p. 254.

Shaw'a göre bu film ile Kierkegaard'ın felsefesi, özellikle de *Ölümçül Hastalık Umutsuzluk* adlı eser üzerinden yapılan bir ben'e sahip olmama/olamama umutsuzluğu açık bir biçimde filmde bulunabilir. Kierkegaard eserinde üç türlü umutsuzluk tipini tanımlar ve çıkış yolunu göstermeye çalışır. Bu üç tür umutsuzluk: (1) *Bir Ben'e Sahip Olmama Bilincinde Olmama Umutsuzluğu*, (2) *Kendi Olmayı İstememe Umutsuzluğu* ve (3) *Kendi Olmayı İsteme Umutsuzluğu*'dur.²⁴⁶

Filmin papaz karakteri olan Tomas film boyunca hastadır, sürekli burnu akmakta ve kendisini toparlamakta zorlanmaktadır. Tomas adeta ölümçül bir hastalık olan umutsuzluğa düşmüş gibidir. Bu hastalığın farkı insanı ölmeden ölmüş gibi yapmasıdır. Tomas da yukarıda ayırt edilen umutsuzluk türlerinden en fenası olan kendi olmayı isteme umutsuzluğuna düşmüş gibidir. Çok şeyin farkında olan Tomas gerçek anlamda iman edemediği için olsa gerek dünyevi meselelerden geçememiştir.

Komünyon sonrası, Karin ve Jonas Persson, Papaz Tomas ile konuşmak ve Jonas'ın derin varoluş kaygısına ve umutsuzluğuna çare bulmak istemektedir. Balıkçılık yapan ve eşinin hamile olduğunu öğrenen ve yüksek ihtimalle geçim sıkıntısı yaşayan Jonas gazetede Çin'in atom bombası geliştirdiğini ve Avrupa'da hiç kimsenin güvende olmadığına dair bir haber okumuştur. Tanrı'nın neden sessiz kaldığını ve yaşamlarına veya ölmelerine, kendilerinden kilometrelerce uzaktaki insanlar tarafından karar verilmesine anlam verememektedir.

Shaw filmdeki her bir ana karakterin Kierkegaard'ın tespit ettiği umutsuzluk türlerinden birine düştüğünü oldukça açık bir biçimde gözler önüne serer. İlk olarak Jonas Persson'un içine düştüğü umutsuzluğun dünyevi kaygılardan kaynaklanan, umutsuzluğun en alt türü olan bir ben'e sahip olmama bilincine sahip olmama umutsuzluğun belirtilmesi gereklidir. Jonas'ın yaşadığı psikolojik bunalım tam anlamıyla yaşamsal kaygılardan ötürüdür. Papaza Tomas'a yardım etmeyi ve kendisini ona adeta bir köle kılan Marta Lindblom'un yaşadığı umutsuzluk ise kendi olmayı istememe umutsuzluğudur. Bunun en belirgin göstergesi de Martha'nın, tıpkı Papaz Tomas'ın İspanyol İç Savaşı'nda kaybettiği eski eşine benzemeye çalışmasıdır. Simone De Beauvoir'in "ikinci cinsiyet" olarak tanımladığı kadının hizmet için doğduğu fikri burada tüm çarpıcılığıyla dillendirilir. Papaz Tomas'ın içine düştüğü umutsuzluk ise

²⁴⁶ SHAW D., (2017) a.g.e., p. 50.

umutsuzluğun en şeytani biçimi olan kendi olmayı isteme umutsuzluğudur. Bu tip umutsuzluğun şeytaniliği ise tüm yaratımın, Tanrı'nın ve onun tüm eserinin iyiliğine karşı bir nefreti içermesindendir.²⁴⁷

Balıkçı Jonas'ın "neden yaşamaya devam etmeliyiz?" diyerek sorduğu soruya Papaz Tomas "herkesin bir şekilde kaygı hissettiğini ancak Tanrı'ya güvenmemiz gerektiğini" söylediğinde Jonas'la göz göze gelir ve kendisi de aslında söylediği şeye inanmıyormuşçasına bakar ve utanır. Daha sonra Marta'nın mektubundan da anlaşılacağı üzere ikisinin arasında sürekli olarak bir tartışma konusu olan Marta'nın egzaması için Marta ondan dua etmesini ister ve duasının tutmadığını ve onun da duanın gücüne inanmadığı gösterdiğini anlatır.

Pamerleau, Paul Tillich'ten yola çıkarak dinselikle ile dini olanı ayırır ve aslında ateist olan insanların bile dinselikle ilişkili olabileceğini söyler. Bize göre oldukça yerinde olan bu tespite göre dinin geçtiğimiz yüzyıldaki toplumsal ve bireysel hayatımızdaki etkisi giderek azalmakta aslında -bunun en iyi örneği İskandinav ülkeleri olmasına karşın Batı Avrupa'nın da sayılabileceği biçimde- dinin bir süs bir tür gelenek gibi anlaşılmaya başlanması artmaktadır.²⁴⁸ Dünyevi hayatın yalnızca bilim ve akılla açıklanıyor oluşu kuşkusuz tüm dinsel kurumları davranışlarını ve anlayışını değiştirmeye zorlamaktadır.

Filmde Papaz Tomas'ın ne denli dünyevi ve iman-dışı olduğunu anlamak için Jonas'ın ona ikinci kez geldiği sahneyi ele almak yerindedir. Papaz Tomas Jonas'a ilk olarak ne kadar zamandan beri intiharı düşündüğünü ve daha sonra para sıkıntısı çekip çekmediğini sorar. Parasızlığın umutsuzluk yarattığını ve bunun doğal olduğunu söyler. Oysa bu düşünüş Hristiyanlığın tam aksine bir düşüncüdür. Daha sonra da bedensel olarak sağlıklı olup olmadığını ve karısıyla herhangi bir cinsel problem yaşayıp yaşamadığını üstü kapalı bir biçimde sorar. Papaz Tomas adeta bir psikiyatr gibi davranmakta ve imandan ve Tanrı'ya duyulması gereken güvenden hiç bahsetmemektedir. Daha sonra da kendi durumundan söz açar ve karısının İspanyol İç Savaşı'nda ölmesinin ne denli acımasızca olduğundan, Tanrı'nın var olsa bile bunun bir fark yaratmayacağından hatta Tanrı'nın olmadığını kabul etmenin büyük bir rahatlama ve anlayış yükselmesi

²⁴⁷ A.g.e., p. 60-1.

²⁴⁸ PAMERLEAU W. C., (2009), a.g.e., p. 129.

yaratacağından bahseder. Papaz Tomas'ın zihnindeki Tanrı yalnızca sessiz bir Tanrı değil aynı zamanda kötüdür de.

Martha karakteri mektubunda ailesinin dinden uzak olduğundan ve kendisinin de Tanrı'nın varlığına pek inanmadığından bahseder. Onun ateizmi bazı sahnelerde de tekrarlanarak dile getirilmesine karşın filmin en fazla dinsel karakteri yine odur. Tomas'a aşık olduğuna ve ona hizmet etmeyle görevlendirildiğine inanır. Tomas'ın onun egzaması için dua edemediğini -çünkü duanın gücüne inanmaz- görünce oldukça samimi bir biçimde sitemlerle dolu bir dua eder. Okulda geçen sahnede dahi Papaz ile Martha'nın hayata bakışlarının ne denli farklı olduğunu görebiliriz. Dergisini unutup almaya gelen çocukla konuşmasında Papaz'ın tavrı sanki bir cezaevi gardiyanı gibi sert ve azarlayıcıdır. Buna karşın Martha çocuğun ailesine sevgilerini iletmesini söyler ve ona karşı oldukça nazik ve yumuşak davranır. Filmdeki en dinsel karakter ateist Martha'dır. Filmin son sahnesindeki içten duasını gerçekten onu duyan bir Tanrı varmışçasına etmesi de ayrıca anlamlıdır.

Jonas ise daha ilk adımda alması gereken teselliye almadığı için umutsuzluğa yenik düşmüştür ve Papaz Tomas'la konuştuktan sonra bırakın Tanrı'ya hiç bir kaygı duymadan iman etmeyi bunun aksini görür. Tanrı'nın yeryüzündeki hizmetkarı ve temsilcisi olan bir Papaz bile en ufak bir umut taşımazken kendisinin buna inanması beklenemez. İntihar etmek herhalde en kesin çözümdür ve tüfekle kendisini başından vurarak öldürür.

Filmin en ilgi çekici ve aslında Bergman'ın aklında olanı ifşa etmek için seçilmiş gibi duran karakteri ise Zangoç Algot'tur. Zangoç Algot eskiden bir demiryolu işçiliği yapmıştır ve geçirdiği bir tren kazası sonucunda defalarca ameliyat olmuş ve hala daha fiziksel acılar çeken biridir. Acıdan dolayı uyuyamadığı geceler için Papaz tarafından okuma tavsiye edildiği belirtilen Algot, İsa'nın aslında ne demek istediğini en güzel ve en farklı biçimde yorumlayan karakterdir. Ona göre insanlar İsa'nın fiziksel acısına çok fazla vurgu yapmaktadırlar ve asıl olan "anlaşılmama ve güvenilecek kimse olmaması acısını" ya görmezden gelmektedirler ya da hiç anlamamaktadırlar. Havarilerinden birinin İsa'yı otuz şekel gibi çok küçük bir paraya satması diğerlerinin onu inkar etmesi düşünüldüğünde bu oldukça akla yatkın görünmektedir.

Bir insanın değerli bir şey bulduğunu, anladığını veya öğrendiğini düşünüp bunu diğer insanlara aktarmak istemesine karşı insanların ilgisizliği ve anlamamak istemesi

büyük ihtimalle herkeste hayal kırıklığı yaratır. İsa'nın onca eyleminden ve vaazlarından hiçbir şey anlamayıp yalnızca onun dört-beş çektiği fiziksel acıya odaklanmak herhalde saflıktır. Algot'un oldukça büyük bir alçakgönüllülükle söylediği gibi kendi fiziksel acısı bunun kat be kat fazlası olmasına karşın anlaşılamamak ve güvenecek, inanacak kimseyi bulamamak herhalde acıların en büyüğü olsa gerektir.

Nietzsche'nin *Zerdüş*'ünün pazaryerinde konuşmasını anlamayanlara bakıp "bu ağız bu kulaklara göre değil" derken, Kierkegaard'ın *Günlükler*'inde "insanlar beni o kadar az anlıyorlar ki, beni anlamadıklarına dair şikayetlerimi bile anlamıyorlar" derken aynı acı durumdan bahsettiğini düşünüyoruz. Bu durumun örnekleri elbette çoğaltılabilir. Ancak V. Frankl'ın "anlam istenci" dediği şey böylesi bir duygudan kaynaklanıyor gibidir.

İsa, havarileriyle üç yıldır birlikte olmasına karşın onu hiç anlamamışlardır. Ne son yemeği -komünyon ayinin temel fikri son yemeğe gönderme yapmaktadır- ne de İsa'nın söylediği diğer temel iman esaslarını anlamamışlardır. İsa onların kendisine ihanet edeceğini bilir ve gerçekten Roma'nın devlet güçleri geldiğinde ortalıkta kimse kalmamış, Peter dahi onu inkar etmiştir. Ancak en kötüsü ise İsa'nın çarmıha gerildiğinde söylediği son sözlerden yola çıkarak Algot dikkat çektiği durumdur.

İsa'nın çarmıhta "Tanrım, Tanrım beni neden bıraktın!" diye bağırdığı yazar ve bu durum çoğunlukla Tanrı'nın İsa'nın *sadece* bedenini terk ettiğine -çünkü Tanrı İsa'nın bedeninde cisimleşmiş bu dünyada kanlı-canlı beden halinde yürüyerek insanlara nasıl yaşamaları gerektiğini göstermiştir- yorulmuştur. Tanrı, ruhsal anlamda İsa'yı terk etmemiştir çünkü Jesus'un bedenine onun öğretisini söyleten aslında Tanrı'nın kendisidir. Buna karşı Algot'a göre İsa, çarmıhtaki son anlarında şüpheye düşmüş ve Tanrı'sının kendisini terk ettiği, vaaz ettiği her şeyin bir yalan olduğu düşüncesine kapılmıştır. İsa'nın yaşadığı en büyük zorluk bu olsa gerektir: Tanrı'nın sessizliği.

Filmin sonunda organ çalan umarsız şahıs önce Martha'yı henüz vakit varken kaçıp kurtulması konusunda uyarır ve aslında Bergman'ın seyirciye söylemek istediği şeyi söyler. "Tanrı sevgidir ve sevgi de Tanrı'dır. Sevginin varlığı başlı başına Tanrı'nın kanıtıdır. İnsan yaşamının en büyük itkisi sevgidir." Tüm bu olumsuzluklara ve Tanrı'nın sessizliğine rağmen yine de inanmak için bir şans bir olasılık var mıdır?

İçeride yalnızca Martha olmasından dolayı ilk olarak ayini düzenlemeyeceğini söyleyen Papaz Tomas, Martha'nın "keşke inanabilsek" ile biten duası ve Algot'un "eğer

çanı çalarsak dışarıdakiler de içeri gelebilir” demesi ile Tomas’ın fikrini değiştirir ve ayini başlatır. Film, ”Kutsal, Kutsal, Kutsal meleklerin ordusunun Efendisi, tüm dünya senin zaferinle dolu” diyerek aslında ”umut”la biter.

Shaw’a göre filmdeki en az umutsuzluğa düşmüş ve en fazla iman sahibi karakter Zangoç Algot’tur. Algot bedensel zayıflık ve rahatsızlıklarını kiliseye yardım ederek aşmak istemiştir ve Papaz Tomas’ın kendi hayatını Hristiyan inancına adanmış gibi görünmesine rağmen aslında Kierkegaard’ın felsefesiyle de birebir uyumlu olan iman sahibi kişi Algot’tur.²⁴⁹ Bize göre de Shaw’un tespiti oldukça yerindedir. Kierkegaard’ın *Korku ve Titreme*’de bahsettiği iman şövalyesi arayışında ulaştığı sonuca çok benzemektedir. Kierkegaard şöyle diyor: İnsanlar çoğunlukla dağa, taş, denize, şelaleye, yıldızlara, gezegenlere kısaca içinde insan olmayan şeylere şaşırırken ben bir iman şövalyesi bulma peşindeyim. Tıpkı İbrahim gibi çocuğunu kurban etmeyi dahi göze alacak denli iman sahibi olan bir kişinin yaşadığını bilmek beni şaşırtır.²⁵⁰

Algot, Kierkegaard’ın ”aman Tanrım vergi tahsildarı gibi görünüyor” dediği kişidir. Daha sonra bu iman şövalyesinin nasıl davrandığını nasıl düşündüğünü şu şekilde anlatır: ”bir Pazar öğle sonrası yeri ayakkabılarıyla çiğneyerek Fresberg’e doğru gezintiye çıkan olağan giyimli bir kasabalı...Kimse onda sonsuzluk şövalyesinin işareti olan hiçbir yabancılik ve üstünlük işareti bulamaz...İşlerine önem veriyor. Onu isteyken görseniz, detaylara o kadar özen verir ki, onun ruhunu İtalyan muhasebe sisteminde kaybetmiş bir katip olduğunu düşünürdünüz...Bu adam sonsuzluk hamlesini yapmış ve her an da yapmaktadır... Her şeyi sonsuza terk etmiştir ve sonra her şeyi absürdün gücüyle geri almıştır.”²⁵¹ Algot’un tüm özellikleri ve işlerindeki titizliği de düşünülürse onun tam anlamıyla bir sonsuzluk şövalyesi olduğu görülecektir.

Üçlemenin son filmi olan *The Silence*’da sanki farklı bir konu işlenir ve bu film ahengi bozar gibidir. Ancak önceki iki filme göndermelerin olduğu şüphesizdir. Film kısaca özetleyecek olursak; iki üvey olmaları kuvvetle muhtemel kız kardeş ve 8-9 yaşlarında bir çocuğun ne adı ne de milliyetleri hakkında bilgi sahibi olduğumuz bir ülkedeki çoğunluğu bir hotelde geçen sahnelerden oluşur. Temel karakterler, Anna (Gunnel Lindblom), Ester (Ingrid Thulin) ve Johan (Jörgen Lindström)’dür. Film *Tiimoka*

²⁴⁹ SHAW D., (2017) a.g.e., p. 62.

²⁵⁰ KIERKEGAARD S., (2002) *Korku ve Titreme*, Ağaç Yayınevi, Çev. İbrahim Kapaklıkaya, s. 82.

²⁵¹ A.g.e., s. 83-4.

adında bir şehirde geçmektedir. Bu kelime Estonca "Cellata Ait Olan/Celladın Yeri" anlamına gelir.

Filmde bir Tanrı'dan, onun varlığından ya da yokluğundan bahsedilmez. Buna karşın sanki Tanrı bu film içerisinde adeta gizlenmiştir. Aslında ondan bahsetmeyerek ya da susarak bahsedilmektedir. Bu sebeple filmin adı *Sessizlik*'tir. Bergman *İmgeler* adlı kitabında üçlemeden bahsederken her bir film için şu ifadeleri kullanır: Bu üç filmin konusu bir 'indirgeme'dir- sözcüğün metafizik anlamında. *Through a Glass Darkly*- kesinlik (certainty) başarıldı, *The Communicants*- kesinlik ifşa edildi, *The Silence*- Tanrı'nın sessizliği- negatif etkilenim.²⁵²

The Silence filmi yalnızca İsveç'te değil tüm dünyada yankı uyandırmıştır. Özellikle içerdiği cinsel içerikli sahneler yüzünden birçok ülkede sansür kurullarının devreye girmesine neden olmuştur. Hatta filmin Arjantin'deki dağıtıcısı şartlı olarak bir yıl hapis cezası almıştır.²⁵³ Film ilk sahnesinden itibaren bir anne ile 8-9 yaşlarındaki oğlu arasındaki kuvvetli bağı yakalamak mümkündür. Bergman'ın annesine duyduğu derin sevgiyi hatırlayacak olursak Johan'ın annesinin sırtını keselerken annesini koklaması ve adeta donakalması bir tür anneye aşık olan çocuğun tasviridir.

Anna'ya aşık olan Ester'in yalvarmasına ve kendisini aşağılanıyormuş hissettiğini söylemesine rağmen Anna giyinip, süslenip dışarı çıkar ve bir garsonu baştan çıkarmaya çalışır. Gittiği tiyatroya yerde kendi kaldığı otelde kalan cüceler gösteri yapmaktadır ancak Anna hemen yanında kendisine aldırış etmeden sevişen çiftten fazlaca etkilenir ve mekanı terk eder. Asıl amacı garsonla sevişmek olan Anna için Ester'in kıskançlığı çekilmezdir.

Bu sırada Johan otelde kendince hayatı keşfetmektedir. Dilinden anlamasa da otelin yaşlı hizmetçisi onunla çikolatasını paylaşır ve ona kendi ölmüş karısının resimlerini gösterir. Daha sonra garsonla birlikte otele gelen Anna boş bir odaya geçer ancak Johan onları anahtar deliğinden izlemiştir ve hem kızmış hem de üzülmüştür. Ester bir çevirmendir ve birden fazla dili bilen kendine güvenen bir entelektüeldir. Film boyunca sürekli içki ve sigara içen Ester hep hastadır. Sürekli nefessiz kalır ve ataklar geçirir.

²⁵² BERGMAN I., (2011) *Images: My Life in Film*, a.g.e., p.

²⁵³ STEENE B., (2005) a.g.e., p. 252.

En ilginç sahnelerden biri de Anna'nın garsonla otel odasında seks yaptığı sahnedir. Bu sahnede Anna sürekli olarak konuşur ve garsona onu anlamamasının mutluluk verici olduğunu söyler. Sonra, adeta bir itiraf gibi en içten gelecek şekilde Ester'in ölmesini diler. En kötüsü ise Ester'in de oraya gelerek bir tür hem aşağılanma hem de aydınlanma konuşması yapılır. Birbirlerine karşı Hristiyanlık'ın itirafına benzer bir biçimde içlerini dökerler. Anna'nın en büyük amacı Ester'i yaralamak gibi görünür. Çünkü Ester'den ve onu her şeye üstten bakan kişiliğinden nefret etmektedir.

Filmin sonuna doğru Anna ile Johan İsveç'e dönmek üzere tren bileti almışlardır ve Ester Johan'a söz verdiği üzere içinde yaşadıkları yabancı dilden bazı kelimeleri içeren bir mektup yazmaya çalışmaktadır. Bu sahnede Ester kendi hastalığını "euphroria" yani gereksiz bir biçimde aşırı neşe hali olarak niteler ve bun hastalığın babasında da olduğunu söyler. Buna karşın Ester hiç de öförik değildir. Trende annesiyle birlikte yolculuk eden Johan mektubu çıkarır ve annesi onu alarak bakar, geri verir. Anna tren camını açar yağın yağmurda yüzünü ıslatıp ferahlamaya çalışır ama sanki çocuğuna karşı utanç içindedir. Çocuğun dudaklarının oynayışından filmin daha önceki sahnelerinde de karşımıza çıkan birkaç yabancı kelime olan *hand- kasi* ve *face-najgo* kelimelerini okuduğunu görürüz ve film sonlanır.

William Alexander'a göre her filmin ortak noktası aslında bir biçimde çocuğun bakış açısından yansıtılan ve yetişkinlerin karşısında çaresiz kaldıkları iletişimsizlik ve yalnızlıktır. Üçlemenin tamamında Bergman'ın elleri ve yüzleri birer anlatım aracı olarak kullandığını görebiliriz. *Through a Glass Darkly*'de Karin'in ellerine sürekli vurgu yapılır hatta Martin bira açarken elini yaralar vs. *Winter Light* filminde de Papaz Tomas'ın ellerine yakın-çekim yapılır ve Martha'nın elleri egzama dolayısıyla hep gündemdedir. *The Silence*'da da Ester'in ellerine vurgu yapılır hatta o bilinmeyen ülkenin dilinde ilk öğrenilen kelimeler *el* ve *yüz* olur. Üçlemenin içerisindeki her film birbirine göndermelerde bulunur. *Winter Light*'daki balıkçı Jonas Persson *The Silence*'da da zikredilir. Ester, Johan'a dönünce Persson amcasıyla balığa gidebileceğini söyler. *Through a Glass Darkly*'de Johann Sebastian Bach çalınır, *The Silence*'da odaya gelen yaşlı hizmetçiye sadece "Johann Sebastian Bach", "el", ve "yüz" kelimeleri telaffuz edilir.²⁵⁴

²⁵⁴ ALEXANDER W., (1974) "Devils in the Cathedral: Bergman's Trilogy", *Cinema Journal*, Vol. 13, No. 2 (Spring, 1974), pp. 23-33.

Üçlemedeki her filmin en fazla göze çarpan ortak noktalarından biri de çocukların gözünden anlamlandırılmaya çalışılan yetişkinler dünyasıdır. *Through a Glass Darkly*'de ergenliğin kıyısında olan ve babasıyla konuşmaya can atan Minus, *Winter Light*'ta abisi hakkında sorguya çekilen Strandlar'ın çocuğu ve Algot'un çocuksuluğu ve *The Silence*'da annesinin her fırsatta ortadan kaybolması yüzünden kendi başına dünyayı keşfetmeye çalışan Johan. Tüm bu karakterlerin içerisinde bulundukları dünya gerçekliğin korkutuculuğu ve ıssızlığıyla doludur. Anne ve babanın yokluğuna Tanrı'nın sessizliğini ya da umursamaz hatta düşmanca olduğunu da ekleyin. İşte Bergman'ın çocukluk dünyası böyledir.

W. Alexander'a bu dünyanın ne denli soğuk, ürkütücü, hastalıkla dolu, ensest ilişkiye yol açacak denli yalnız ve psikolojik olarak rahatsız, ölüm korkusuyla dolu, hoşgörüsüz, cinsel şehvetin nefret uğruna yaşandığı bir dünya olduğunu satırlar boyunca her üç filme de atıflarla anlatır ve Jonas'ın can alıcı sorusunu sorar: "Neden yaşayalım ki?"²⁵⁵ Yeniden hatırlayacak olursak D. Wimberley için de Bergman'ın sineması tam anlamıyla Albert Camus felsefesinin temele alındığı bir sinema üretimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü onun için de Bergman için de, özellikle üçlemede, temel soru bu olsa gerektir.²⁵⁶

Bergman için üçlemenin filmlerinin en belirgin noktalarından biri de karakterlerin içinde bulunduğu iletişim ya da tam olarak ifade etmek istedikleri şeyi ifade edememe sorunlarıdır. Buna karşın yine her filmde bu iletişimsizliği bertaraf eden anlar mevcuttur. Bu anlar çoğunlukla kısa olsa da çok kritiktirler. *Through a Glass Darkly*'de "babam benimle konuştu", *Winter Light*'ın sonunda yalnızca Martha için komünyon ayinini yapan Papaz Tomas'ın bir tür aydınlandığı sahne, *The Silence*'ın son sahnesinde Ester'in mektubunu okuyan Johan. Bergman için hayattaki en önemli şeylerden biri de diğer insanlarla konuşmaktır, öteki türlü ölüsünüzdür, tıpkı günümüzdeki birçok insanın ölü olduğu gibi. Ancak iletişime, anlamaya ve sevgiye yönelik ilk adım atıldığında gelecek ne kadar çetin olursa olsun artık kurtulmuşsunuzdur.²⁵⁷

Bergman'ın filmlerinin içerisinde en fazla teolojik ve dindar Varoluşçu öğeler barındıran filmlerinden biri de Bergman'a ilk Oscar Ödülü'nü kazandıran *Virgin Spring*

²⁵⁵ A.g.m.

²⁵⁶ WIMBERLEY A. D., (1978) a.g.e., p. 1-2.

²⁵⁷ BERGMAN I., (1964) *Playboy*, June, 1964, pp. 61-68.

filmidir. Filmin konusu 13. Yüzyıl'a ait *Töre'nin Kızı Vange'de* adlı halk türküsünden esinlenilerek oluşturulmuş kısa hikayeye dayanmaktadır. Senaryo Ulla Isakson'a aittir. Filmde güçlü bir aile babası olan Hristiyan Töre'nin bakire kızı kiliseye kutsal bir ayin olan mum getirme ayinini gerçekleştirmek üzere evin hizmetçisi Ingeri ile birlikte yola çıkar. Henüz Hristiyanlık'la yeni tanışmış olan İsveç'te hala daha Odin kültü devam etmektedir ve Ingeri, Odin'e referansla bakire genç kız Karin'i kışkandığı için ona büyü yapmayı denemiştir.

Yolda başıboş çobanlarla karşılaşan Karin onlarla yemeğini paylaşacağı esnada her nasılsa kötülük çobanları esir alır ve iki çoban Karin'e tecavüz ettikten sonra onu vahşice öldürürler. Tüm bu sahneler Ingeri de tanık olmakla birlikte pek fazla bir yapmak elinden gelmez. Biraz da akıllıca düşünememelerinden olsa gerek Karin'in kıymetli elbiselerini yanlarına alırlar ve güneye doğru giderken Karin'in evine varırlar. Geceleri çok soğuk olduğu için burada konaklamayı teklif ederler. Töre'nin yanıtı olumludur hem onlara da iş de teklif etmeyi planlamaktadır. Ancak çobanlardan biri henüz eve dönmemiş ve bu haliyle büyük bir endişeye neden olan Karin'in elbisesini yine Karin'in annesine satmaya çalışınca Mareta hiç renk vermez ve kocasına danışması gerektiği söyleyerek odadan çıkar. Çobanları uyudukları yere kilitler ve Töre'ye durumu anlatır. Töre'nin intikamı gerçekten vahşice olur. Aslında masum olan ve olanlara anlam veremeyen küçük çocuğu da duvara çarparak öldürmesi insan ruhunda bir burukluk yaratır. Daha sonra Ingeri'nin yol göstermesiyle birlikte Karin'in cesedinin olduğu yere doğru yola çıkılır ve cesede ulaşıldığında yaşananlar gerçekten Hristiyan Tanrı'sının neden sessiz olduğuna dair en derin sitemi resmeder. Ancak Töre olanları anlamlandıramasa da inanmaya devam edeceğini tam da oraya bir kilise inşa edeceğinin sözünü verir. Filme ismini veren durum ise Karin'in cesedi yerinden oynatıldığında yaşanır.

Karin'in cansız bedeni yerinden oynatıldığında tam altından bir pınar fışkırmaya başlar ve Ingeri bu sudan içer, Mareta da Karin'in yüzünü bu pınarın suyuyla yıkar. Filmin İsveççe adı *Junfrukellan* yani *Gençlik Pınarı*'dır. Ancak filmin vermek istediği mesaj Hristiyanlık ile Paganizm arasında yaşanan savaşın galibinin Odin olduğu yönündedir. Andrew Franz'ın oldukça yerinde bir biçimde tespit ettiği gibi film aslında birbirlerine rakip olan iki kültürün çatışmasını anlatır.

Franz'a göre *Virgin Spring* filmi tam anlamıyla kültürlerin çatışmasını ifade etmektedir. İskandinavya ve özelinde günümüz İsveç topraklarının Hristiyanlığa geçişi hem çok geç hem de şiddet yoluyla olmuştur. Milattan sonra 1000'li yıllarda bile Hristiyanlık İsveç'te sadece bölgesel biçimde yayılabilmektedir. Bu sebeple Pagan kültürden dönüş diğer Avrupa ülkelerine nazaran çetin olmuştur. İsveç hem Hristiyanlığa hem coğrafi olarak uzak kalmıştır hem de tarihsel anlamda geç bir dönemde Hristiyanlığa geçilmiştir. Filmin işlediği bu inanç ve düşünce değişimini en güzel "Nordik ırkların vahşi ve savaşçı Pagan kültürüne karşı Hristiyanlığın affediciliği ve lütufkarlığı" ekseninde okunabilir.²⁵⁸

Eskiden Pagan tanrılarına tapılan Uppsala'daki Yüksek Tapınak'ın yerine -ki şu anda Gamla Uppsala denilen eski ya da antik şehrin bulunduğu yerdedir- şu anda bulunan dev, gotik katedral Cistercian rahipleri tarafından yapılmıştır. İsveç'teki en eski ve en yüksek katedral olan bu bina Bergman'ın doğduğu eve çocukluğunu geçirdiği sokağa çok yakındır. Bu katedrali *The Fanny and Alexander* ve *The Blessed Ones* filmlerinde sıklıkla görebiliriz. Katedralin asıl temsil ettiği şey ise Pagan kültürünün mağlubiyete uğratıldığı ve Hristiyan kültürünün galip geldiği düşüncesidir. Uppsala'nın adeta tek simgesi haline gelen katedrali şehrin en uzak noktasından bile görmek mümkündür ve yaklaşık 119 metre yüksekliğiyle önünden duran bir kişiye Hristiyan Tanrı'sının mabedinin devasılığı karşısında bir küçüklük hissi yaşatır.

Cistercian rahiplerine ait olan tüm özellikler ve ritüeller filmde gösterilmiştir. Karin'in annesi Mareta'nın asketik tutumları, Töre'nin yemek öncesi aileye liderlik eden duası ve Hristiyan gelenekler konundaki katılığı ve sürekli olarak suçlu, itiraf ederek kurtulmaya yatkın vicdanlar örnek olarak gösterilebilir. Bunak karşın Odin bir savaş tanrısıdır. Asıldığı ağaçtan yeniden dirilmesinin nedeni insanlık için değil kendisi içindir. Yüceltilen değerler ise savaş, intikam, vahşi avlar gibi Hristiyanlığın karşı çıktığı pagan adetleridir. Odin çok farklı biçimlerde kendini gösterebilir. Sembol olarak ağaçlar, siyah kargalar, ateş ve duman gibi semboller Odin'i temsil eder.²⁵⁹

Filmi Kierkegaardçı felsefe ışığında değerlendirdiğimizde göze çarpan iki önemli husus bulunmaktadır. Bunlardan birincisi insanın düşünsel dünyasının Pagan ve Hristiyan

²⁵⁸ FRANZ A., (2008) "Ingmar Bergman's *The Virgin Spring*: Cultures in Conflict", *Contemporary Justice Review*, Routledge, June, 2008, Vol. 11, No. 2, pp. 187-191

²⁵⁹ A.g.m.

olmak üzere iki farklı temel kategori altında değerlendirilebileceği düşüncesidir. Kierkegaard için bu ayrım en temel ayrımlardan birisidir. Aslında bu ayrımı kısaca Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamiyeti de içine alacak biçimde Göksel dinler veya Ortadoğu din geleneği karşısında Paganizm olarak da düşünmek mümkündür. İkinci husus da filmin "credo quia absurdum est" yani "inanıyorum çünkü saçma" düşüncesini birebir yansıtıyor olmasıdır.²⁶⁰

Film evin hizmetine bir lutuf olarak kabul edilmiş karnı burnunda hizmetçi Ingeri'nin ateş başında çalışırken Odin'e gelmesi için çağrı yaptığı sahneyle başlar. Ingeri Odin'e inanan alt sınıf işçiyi temsil eder. Töre'nin kızı Karin'i ölesiye kışkırtmaktadır çünkü beğendiği adamın dans teklifini kabul edip onunla dans etmiştir. Bütün ilgi bu güzel ve bakire kızın üzerindedir. Ertesi gün gideceği yolculuktaki azıklık ekmeğinin içerisine bir kurbağa yerleştiren Ingeri -siyah kurbağalar da Odin'in birçok sembolünden birisidir- aslında Karin'e kara büyü yapmaya çalışıyordur.

Töre ve Mareta Hristiyanlığa son derece bağlı bir çifttir ve Mareta elini mumla yakmak gibi çileci ritüelleri de devam ettirmektedir. Töre ise kızını çok fazla seven bir baba görünümündedir ve bu durum Mareta'yı bile kışkırtacak kadar ileridir. Kiliseden mumları alması için gitmesi gereken kişi evin genç kızıdır ve Töre bu kurala uyulmasını ister. Karin Ingeri'yle birlikte yola çıkarlar ve ormanın içine doğru Ingeri bir karabüyücü ile karşılaşır. bu kara büyücü aslında Odin'in ta kendisidir ve Ingeri'yle aralarına geçen konuşmadan onun halihazırda Karin'e tecavüz ettikten sonra öldürecek olan çobanların öleceğini bildiğini anlarız.

İkisi yetişkin biri 9-10 yaşlarında bir çocuktan oluşan üç kişilik kardeş çobanlar Karin'i birlikte yemek yeme bahanesiyle kandırır. Kısa süre sonra dilsiz olan çoban asıl isteğini açığa vurur. Tecavüz ve öldürme eyleminin başlaması Ingeri'nin ekmek arasına koyduğu kurbağanın kazara ortaya çıkmasıyla mı başladığı yoksa halihazırda Odin'in filmin başından beri bu suç ve intikam sarmalını hazırladığını bilemeyiz. Asıl ilgi çekici olan şey ise yetişkin çobanların Karin'e tecavüz edip onu öldürdükten sonra küçük kardeşi orada nöbetçi bırakıp keçilerini almaya gittiklerinde küçük kardeşin yaşananlar karşısında midesinin bulanması ve kusmasıdır. Karin'in çıplak cesedini de toprakla biraz olsun örtmeye çalışır ama midesi sürekli bulanır.

²⁶⁰ STEENE B., (2005) a.g.e., p. 243.

Töre'nin canından çok sevdiği kızını öldüren çobanları öldürürken küçük çocuk da Mareta'ya sığınmıştır ancak Töre'nin öfkesi öyle büyüktür ki, çocuk olmasına bakmaksızın onu da duvara çarparak öldürür. Bu kuşkusuz seyircinin de içini acıtır ve intikamın her koşulda ileri gittiğini simgeler. Gözden kaçmaması gereken bir nokta da Töre ve Mareta'nın aksine pagan Ingeri'nin Hristiyan eğilimler göstermesidir. Töre'nin çobanları öldürmeden biraz önce Ingeri'yle karşılaşması Ingeri'nin yaptığı ve dilediği her şeyi itiraf etmesi oldukça Hristiyanca'dır.

Filmin son sahnesinde Töre kızının cesedine biraz baktıktan sonra uzaklaşır ve yere yığıldıktan sonra şu sözleri söyler: "Tanrım, bunu gördün. Masum bir kızın ölümünü ve benim intikamımı. Bunların olmasına izin verdin. Seni anlamıyorum. Seni anlamıyorum ama yine de günahım için af diliyorum...Sana söz veriyorum Tanrım, burada, tek çocuğumun öldüğü yerde bir kilise inşa edeceğim, kendi ellerimle."

Kötülük problemi olarak da adlandırılan felsefi problemin bir parçası olarak Tanrı'nın neden kötülüğe izin verdiğine ilişkin bir tavır olarak da okunabilecek olan bu sahne aslında tam anlamıyla imancılık/fideizm akımının söylediğiyle uyuşur. Kullar aslında Tanrı'nın sonsuz gücü ve bilgisi karşısında acizdirler ve onu anlama konusundaki tüm çabaları sonuçsuz kalacaktır. Yapılabilecek olan tek şey sebatla iman etmek ve af dilenmektir. Absürd olana inanmak Hristiyan imanının özüdür. Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme* adlı eserinde tartıştığı problem bundan ibarettir. İbrahim nasıl olur da mucizevi bir biçimde gelen tek erkek evladını gözünü kırpmadan öldürecek kadar cani ve ahlak-dışı olabilir? Yanıt ise İbrahim'in absürdün gücüne inanması ve etiği teleolojik olarak askıya almasıdır. Onun imanında zerre güvensizlik, umutsuzluk ve kuşku olmamıştır. Tanrı'nın bir koç göndereceğini hiçbir biçimde bilmemesine karşın yine de kararlı bir biçimde Tanrı'nın isteğini yerine getirmeye çalışır ve çocuğunu bu yolla geri alır.

3.4. SANATÇININ VE/VEYA YÖNETİCİ KARAKTERLERİN KEŞFİ

Bu grupta yer alan filmler: *To Joy* (1949), *The Naked Night* (1953), *The Magician* (1958), *All These Women* (1964), *Personna* (1966), *The Hour of the Wolf* (1967), *Shame* (1968), *The Ritual* (1969), *Autumn Sonata* (1978), *From the the Marrionettes* (1979), *After the Rehearsal* (1984), *In the Presence of a Clown* (1997), *Faithless* (2000) filmleridir. Bu filmlerden *All These Women* filminin senaryosunu Erland Josephson ile

birlikte yazmıştır ve *Faithless* filminin senaryosu Bergman'ın olmasına rağmen yönetmen Liv Ullman'dır.

Bu dönemin en fazla bilinen ve en fazla etkiye sahip olan filmi *Personna* olmasına karşın incelemesini yapacağımızı film *The Magician* filmidir. *Personna* filmini hem sinema tarihinde hem de Bergman'ın kendi sinematografisinde çok özel bir yer tutar. Bu film üzerine yazılmış çok fazla çalışma mevcuttur. Ancak bizim için Bergman'ın Varoluşçu sinemasını örneklemesi bakımından *The Magician* filmi daha fazla öneme sahiptir.

The Magician filmi her ne kadar kurgusal anlamda zayıf ve iç tutarlılık konusunda bazı sıkıntılar içeriyor olsa da filmle birlikte verilmek istenen düşünce oldukça açıktır. Filmin birden fazla yan öyküsü olmasına karşın bize göre temel söylem doğa-üstü ile pozitivist düşüncenin çarpışmasının resmedilmesi baskındır. 1846'da İsveç'te geçen filmin konusu, basitçe "gerçeklik" kavramını alıp onu yalnızca bilimsel olarak kullanmak isteyen, doğa-üstünden tutun da insana ait olan birçok kurum ve sanatsal üretiği dışarıdan bırakan bir pozitivist düşüncenin sahte-bilim yaparak hayatını kazanan seyyar bir tiyatro topluluğunu aşağılayarak ve gülünç duruma düşürerek "gerçeklik" kavramını sahip olmayı istemesinden doğan zıtlıklardan oluşur.

Filmin kurgusu *Manyetik Sağlık Tiyatrosu* 'nun şehir şehir gezerek insanları doğa-üstü güçleriyle iyileştiren performanslar sergileyen Alber Emanuel Vogler, eşi ve asistanı Aman/Manda, Şifacı bitkiler toplayan ve iksirler yapıp satan Büyükanne, yönetici Tubal ve yolda denk geldikleri alkolik aktör Spegel ile gittikleri şehirdeki orta sınıf Konsül Egerman ve karısı Otilia, tıp doktoru Vergerus, polis şefi Starback ve diğerleri arasında geçen bir tür uyuşmazlık sonucu gelişen olaylar zinciri üzerine kuruludur.

İlk sahneden itibaren "gerçeklik" kavramını tekeline alan, kullanan ve deyim yerindeyse pazarlayan insanlara "üçkağıtçı" denmektedir. Asistan Aman/Manda'nın okuduğu romanda şöyle diyor: "Gerçeklik hakkında konuşanların en büyük yalancılar olması oldukça yaygındır." Bununla birlikte alkolik sanatçı daha da ileri giderek "yazar adına 'gerçeklik' denilen genel bir şeyi olduğunu varsayıyor, bu teori safi yanılsamadan ibarettir" diyerek Varoluşçuluğun temel söylemlerinden birisini tekrar ediyor. Sohbeta dahil olan Tubal "gerçeklik işini çok ilginç" bulduğunu söyleyerek yalnızca "bir insanın kığı arkada, kafası boynunun üstündedir" türünden gerçekliklerle ilgilendiğini söylüyor.

Burada apaçık bir pozitivizm ve analitik düşünce eleştirisi mevcut gibi görünüyor. Sanatçı ise bu gerçekliklerin bile şüpheli olduğunu söylüyor ve Tubal'a en azından "senin durumunda bunun tersi söz konusu" diyerek ironi yapıyor.

Polis şefi Starback Albert Emanuel Vogler'in liderliğindeki *Manyetik Sağlık Tiyatrosu* ekibini Konsül Egerman'ın evine getiriyor. Egerman'ın söylediğine göre karısının ruhsal meselelere olan ilgisi ve Dr. Vergerus ile doğa-üstünün var olup olmadığına ilişkin tutuşukları bahis onları bu karşılıklı tartışmayı yapmaya itmiş. Ancak Mr. Vogler'in dilsiz olması -aslında dilsiz numarası yapması- yüzünden bu tartışma teknik olarak yapılamaz. Konsül ve doktor ve polis şefinin içinde bulunduğu bilimci, pozitivist grubun amacı doğa-üstü güçleri olduğu iddia edilen ve bu yolla para kazanan spiritüalist, sanatçı ve "Varoluşçu" grubu gülünç duruma düşürerek aşağılamaktır.

Dr. Vergerus, Mr. Vogler'in enden konuşamadığına dair bir muayene yaparken tek amacının "gerçeği" ortaya koymak olduğunu bir kez daha söyler. Polis şefi elindeki reklam bülteninden Mr. Vogler'in görümler gördürdüğüne dair bir satır okur ve ona bunun gerçek olup olmadığını sorar. Tubal hemen araya girerek ellerindeki cihazın bir tür "büyülü fener" olduğunu zararsız bir oyuncak olarak görülmesi gerektiğini söyler. Burada sanki sinemanın da işlevine dair bir tespit söz konusudur.

Mr. Vogler'in insanlara görümler gördürtüp gördürtemediğini test etmek amacıyla karşısına geçen Dr. Vergerus için Mr. Vogler'de incelenmesi gereken tek şey maddi yani bilimsel olan fizyolojidir, sinir sistemidir. Bir süre Vergerus'un gözlerinin içine derin bir biçimde bakan Vogler bir biçimde onu rahatsız eder ve belki de çok rahatsız olacağı şeyleri düşünmesini tetikler. Seansın kısa kesilmesinin ardından kendi aralarında konuşurken Egerman ile Vergerus tutuşukları bahisten bahseder. Vergerus'a göre bilim artık her şeyi açıklayabilmektedir ve bir Tanrı'yı varsaymak bilim için felaket olacaktır. Egerman ise bilimin her şeyi açıklayamadığını ve hala gizemini koruyan güçlerin olduğunu iddia eder.

Ertesi gün için Egerman ve misafirlerine özel bir gösterim sunmaları için *Manyetik Sağlık Tiyatrosu* elemanları odalarına gönderilir. Önce Egerman'ın çocuğunu kaybetmiş acılı eşi Mr. Vogler'i ziyaret eder ve onu odasına davet eder. Buna eşi Konsül Egerman da gizlice tanıklık eder. Daha sonra Vergerus gündüz erkek kılığında olan Manda'nın odasına gider. Buradaki konuşmanın tamamı aslında doğaüstü şeylerin var

olmadığına ve bu tarz şeyleri iddia edenlerin aslında dolandırıcı olduğuna ilişkindir. Buna karşılık Manda durumun sanılandan daha farklı olduğunu söyler ve aslında aşkın bile buna kanıt olarak öne sürülebileceğini iddia eder.

Ertesi gün için hazırlanan özel gösterim sırasında *Manyetik Sağlık Tiyatrosu*'nu aşağılamaya başlarlar başlamasına ama durum pozitivist grubun sandıkları gibi gitmez. Önce Polis şefinin karısı hipnotize olmuşçasına eşi ve kendisi hakkında itiraflarda bulunur. Sonrasında görünmez zincirlerle bağlanan Antonsson bu zincirleri kırmaktan aciz bir şekilde davranıp Mr. Vogler'in boğazına sarılır ve içeridekiler tarafından onu öldürdüğü sanılır. Çatı katında bir otopsi düzenleyen Dr. Vergerus aslında sanatçının bedenini kesmesine rağmen üzerinde otopsi yaptığı kişinin Mr. Vogler olduğunu düşünür. Böylelikle en katı biçimde dahi doğa-üstünün varlığına inanmayan Dr. Vergerus'un psikolojisi incelenmiş olur.

Filmin son sahnesinde onca yenilgiye rağmen Dr. Vergerus burnu-büyük tavrını sürdürür. Mr. Vogler şehirden ayrılmak için küçük de olsa paraya ihtiyaç duyduğunu söyler. Dr. Vergerus ise parayı yere atar. Mr. Vogler'in parayı yerden aldığını gören Egerman, Dr. Vergerus'un bahsi kazanıp kazanmadığı sorusuna olumlu yanıt verir. Yani bahsi Dr. Vergerus kazanmıştır. Şehirden ayrılacakları sırada Kraliyet Sarayı'ndan bir mektup gelir. Tüm herkesin tanıklığında mektubu Polis şefi okur. Mektupta Kral'ın, Mr. Vogler'in manyetik performanslarından birini izlemek istediği ve polis ekiplerinin ona her türlü yardımı göstermeleri gerektiği yazmaktadır. Mr. Vogler kendinden emin bir biçimde eşyalarının paketlenip ardından yollanması emrini verir. Böylelikle *Manyetik Sağlık Tiyatrosu*'na yapılan aşağılamalar ve haksızlıklar bir nebze olsun karşılık bulmuş olur.

Bize göre film temelde her zaman "sorunlu" olduğu düşünülen Varoluşçuluk-Bilim ilişkisini betimlemektedir. Bu yapılırken de Aydınlanma sonrası pozitivist, bilimci ve gerçekliğin sahibi oldukları düşünülen kişiler Dr. Vergerus tipi üzerinden eleştirilir. Manda ise gerçek anlamda doğa-üstünün sanılan gibi olmadığını bilse de o dönemin pozitivist ve bilimcileri gibi her şeyi açıklayabildiklerini düşünmez. Anlamlar dünyası hala daha büyük sırlarla doludur ve bu sırlar, gizemler hiç de öyle büyücülük havada durma vs. gibi olmak zorunda değildir. Başlı başına aşk ve iman etmenin kendisi bilimin anlama ve açıklama alanının dışındadır.

Kierkegaard, *Kahkaha Benden Yana* adlı eserinde şöyle yazıyor:”Eğer Tanrı elinde bir sopayla etrafta dolaşıyorsa, mikroskopun yardımıyla keşif yapan o ağırbaşlı insanların işi bayağı zorlaşırdı. Tanrı onlardan ve doğabilimcilerden ikiyüzlülüklerinin acısını döve döve çıkarırdı. Çünkü ikiyüzlülük doğabiliminin insanı Tanrı’ya götürdüğü söylenerek yapılıyor. Elbette Tanrı’ya götürür -daha üstün biçimde, o da haddini bilmezliktir.”²⁶¹ Aydınlanma Dönemi’nin ardından eski boş inançları terk etmek ve tam anlamıyla bilimin söyledikleri ”gerçek” ve ”doğru” sayabilmek için adına metafizik denilen neredeyse tüm öğeler yok sayılmış, aşağılanmıştır. Sekülerizm, Kilise ile olan savaşını kazanmasına kazanmıştır ama bu insanların içerisindeki anlama duyulan istenci yok etmemiştir. Bunun yerine artık insanlar daha farklı şeylere inanmaya başlamışlardır.

The Magician filminin bize göre üstüne kurulduğu temel söylem; bilimin yalnızca kendi alanında işlev görmesi gerektiği ve ”gerçeklik” gibi çok geniş bir kavramı kendi tekeline almaya çalışmaması gerektiğidir. Bilime basitçe bir alan çizilecek olursak, organik ve inorganik tüm madde hakkında söz söyleme, açıklama yapma hakkına sahip olduğunu görebiliriz. Buna karşı insanın manevi, içsel ve anlama ilişkin olan dünyası hakkında özellikle doğabilimlerinin söz söyleme hakkı neredeyse yok gibidir. Bir insanın tüm organlarının, dokularının kısaca bedeninin nasıl çalıştığını bilmek onun iç dünyasına dair bize en ufak bir ipucu dahi vermez. Bu durum diğer tüm bilim dalları için de geçerlidir. Örneğin fizik bilimi için atom-altı parçacıklardan tutun da Büyük Patlama’dan sonraki saniyenin milyarda biri kadar geçen sürede nelerin olduğunu bilsek bile bu insanın varoluşu hakkındaki bilgimizi arttırmaz. O halde insanı manevi yönden anlamak için başka disiplinlere ve etkinliklere ihtiyaç duyulur. Yapılabilecek en büyük hata ise sırf bilim ile anlaşılmıyor diye başka bir biçimde anlaşılabilecek olan bir şeyi yok saymaktır. Bu sebeple modern dönemde ve günümüzde felsefe ile bilim sıklıkla gerilim içindedir.

3.5. GEÇMİŞİN HAYALETLERİ: HATIRALAR VE KÂBUSLAR

Bu grubun filmleri: *Passion of Anna* (1969), *The Touch* (1970), *Cries and Whispers* (1972), *Scenes from a Marriage* (1974), *Face to Face* (1975), *Autumn Sonata* (1978), *Faithless* (2000) ve *Saraband* (2003) fimleridir. Bizim bu başlık altında

²⁶¹ KIERKEGAARD, S., (2005) *Kahkaha Benden Yana*, Ayrıntı Yayınları, Çev. Nedim Çatlı, s.217.

incelemek istediğimiz film *Cries and Whispers* filmidir. Bu filmi seçmemizin birden fazla nedeni vardır. Birinci neden, bu filmin uluslararası başarı kazanmasıdır. Film uluslararası önemli film festivallerinin tamamında çok fazla adaylık ve ödül almıştır. Alınan ödüllerin büyük bir bölümü Sven Nykvist'in sinematografisine ve Bergman'ın senaryosuna verilmiştir. İkinci neden de bu bakış açısından düşünülmelidir. Film hem çekim tekniği açısından hem de renkler ve dekor açısından farklıdır. Bize göre bu kategorinin en önde filmi *Crises and Whispers* olmalıdır. Son olarak film incelediği tüm karakterlerin derinlemesine psikolojik incelemesini yapmayı başarmıştır. Daha önce de söylendiği üzere Bergman psikanalitik yaklaşıma mesafeli olsa da bu filmde bir tür psikolojik çözümleme sunuyor gibidir. Ana karakterlerin her biri kadındır. Üç kız kardeş; Karin, Maria, Agnes ve bir hizmetçi, Anna.

Agnes ilerlemiş derecede kanser hastasıdır ve yatağa bağlı yaşamaktadır. Aralarında bir rekabet olduğu ve birbirlerinden pek de hoşlanmayan iki kız kardeşten her biri kendine özgü sebeplerle Agnes'ten uzak durmaktadırlar. Agnes'e en yakın kişi evin uzun yıllardır hizmetçisi olan Anna'dır. Gençliğinde bir çocuğu olan Anna'nın ilk çocuğu ölmüştür. Anna yüksek ihtimalle Agnes'i ikinci çocuğu olarak görmektedir ve kız kardeşlere göre çok daha şefkatlidir.

Karin bir diplomatla evlidir. Kocasını kendisini kariyerine odaklanmış oldukça soğuk ve üstten bakan bir karaktere sahiptir. Karin'in tüm hayatı boyunca sevgi yoksunluğu çektiği aşıkardır. Maria da evlidir ve bir kızı vardır. Filmde Maria'nın kızını oynayan çocuk Linn Ulmann gerçekten de Liv Ulmann'ın Ingmar Bergman'dan olan kızıdır.

Film erken 1900'lerde bir malikanede geçmektedir. İç mekanların tamamına yakını kırmızı renkle kaplıdır. Kadınlar ya beyaz ya da siyah giyerler. Filmin renkleri dahi oldukça alışılmışın dışında ve ilginçtir. Film birden fazla geri-dönüşle üç kız kardeş ve hizmetçinin hem gerçekte yaşadıklarını hem de dalıp gitmeler sonucu oluşan hayallerini görüntüye dökmektedir. Film, Bergman'a özgü klasikler haline gelmiş olan büyük bir saatin tik taklarıyla başlar. Agnes henüz 37 yaşında olmasına rağmen çok daha yaşlı görünür. Cildi ve dudakları çatlamıştır. Julian C. Rice'ın yorumuna göre Agnes karakteri tamamlanmamışlık içerse de aslında Bergman'ın erken dönem filmlerinde sıklıkla görülen "sanatçı"yı resmeder. Tıpkı okuyucusunu arayan bir yazar gibi o da bir günlük

tutmaktadır, resim yapmaktadır ve aslında içinde yaşadığı acılar bir yandan onun yabancılaşmış olduğunun göstergesidir.²⁶²

Maria karakteri açık bir şekilde oldukça bağımlı bir kişilik sergilemektedir. İlk geri-dönüşte Maria, eşini kızının tedavisi için eve çağırdığı doktor David ile tek gecelik bir ilişki yaşayarak aldatır. Kocasının eve döndüğünde bundan şüphelenmesi ve yalnızca gözlerinin içine bakarak bunu anlaması üzerine kendisini bıçaklar. Kanlar içinde Maria'dan yardım istemesine karşın Maria ona yardım etmeyi reddeder.

Anna'nın kızını kaybettiğini filmin açılış sahnelerinde görürüz. Tanrı'nın kayrası için içten bir biçimde dua eder. Filmin sembolü haline de gelen Anna'nın yarı-çıplak biçimde Agnes'i ısıtıp, rahatlatmaya çalıştığı sahne bir yandan Meryem'in kucığındaki İsa'ya da benzemektedir. Bir kızın annesine duyduğu derin sevginin ifadesi olarak Agnes annesiyle yalnızca bir kez kendisini çok yakın hisseder. Benzer bir konu ve anlatımın olduğu *Autumn Sonata* filminde de annesinin görmezden geldiği daha çok kendisine odaklandığı bir anne karakteri görebiliriz. Anna'nın Agnes'e olan sevgisi ve merhameti de bir anneninkine çok benzerdir. Agnes ne zaman saatler süren ağrı atakları yaşasa kız kardeşlerin odayı bir şekilde terk ettikleri ve sonunda Agnes'in yanında hep Anna'nın kaldığını görürüz.

Agnes öldüğünde cenazesi başında papazın yaptığı duygusal konuşma Bergman'a özgü papaz vaazlarıyla çok benzerdir. Bu filmdeki vaazın son cümleleri de şu şekildedir: "Agnes, evladım. Sana söylediğimi iyi dinle! Geride, bu sefalet dolu dünyada, zalim ve boş göğün altında bıraktığın insanlar için dua et. Acılarını Tanrı'nı ayağına ser ve bizim için af dile... yaşamımızı anlamlı kılması için ona yalvar." Bu "zalim ve boş göğün altında olan bencil topluluk" ile *Yılan Derisi*'nde de karşılaşmıştık.²⁶³ Aynı biçimde burada da papaza söylenen cümleler sanat ile dini birbirine geçişli varsayıyor gibi görünüyor. Papazın gözünden düşen yaş ise ne denli samimiyetle yalvardığının, ruhunun açlığının göstergesidir.

Karin'in eşiyle birlikte yemek yediği sahne ise büyük olasılıkla onun hem duygusal hem de fiziksel anlamda seilmeye duyduğu ihtiyacın bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Karin'in eşine ulaşma çabaları hep sert bir duvara çarpıp geri dönüyor,

²⁶² RICE J. C., (1975) "Cries and Whispers: The Complete Bergman", The Massachusetts Review, Vol. 16, No. 1, Winter, 1975, pp. 147-158.

²⁶³ <http://www.ingmarbergman.se/en/universe/under-empty-cruel-sky>

gibidir. Karin, yemek masasında kırdığı şarap kadehinin bir parçasını odasına götürür ve kendi vajinasını bununla keser. Eşi odaya girdiğinde bacaklarının arasından sızan kanı yüzüne ve dudaklarına sürer. Yüz ifadesinden derin bir acı duyduğunu görmek mümkündür.

Kardeşler arası rekabet, kıskançlık ve iletişimsizliğin anlatıldığı sahnede arkadaş olmayı isteyen Maria adeta yalvarıyor gibidir. Karin ise her zamanki gibi soğuk ve uzak durmayı tercih eder. Maria'nın sevgi arsızlığını yapmacık ve fazla bulur. Tesadüfen baktığı Agnes'in günlüğünden Maria'ya şu satırları okur: "Bu dünyada bir insanın alabileceği en büyük hediye aldım. Ona çok şeyler deniyor, birliktelik, arkadaşlık, duygusal yakınlık, yumuşaklık. Sanırım buna "lütuf" deniyor."

Fiziksel olarak sağlıklı ve hayatta olan kız kardeşlerin, acılı bir ölüme mahkum olan Agnes'in elde ettiği "lütfun" en ufak bir kısmını dahi elde edememiş olması neyi değerli neyin değersiz olduğuna dair ipucu verir. Filmin son sahnesinde de görüleceği üzere insana mutluluk verdiği, vereceği düşünülen şeyler yerine tıpkı çocukluktaki gibi birlikte olmak yeğ tutulur. Buna benzer bir sahne için *Wild Strawberries*'teki ailenin göl kenarında balık tuttuğu ve piknik yaptığı sahneyi hatırlayabiliriz. Andrea Sabbadini'ye göre filmdeki üç kızkardeşin de yetiştirilme tarzı konusunda çok az ipucuna sahip olmamıza karşın yine de babanın eksik bir figür olduğunu görüyoruz. O halde sorunların büyük kısmı *oedipal çabalamalar* kaynaklıdır. Her kız kardeş yetişkinliklerinden nasıl davranacağını bilemeyen kız çocukları olarak yetişmiştir.

Anna'nın dalıp gittiğinde düşündükleri bize ne Karin'in ne de Maria'nın Agnes'e karşı şefkat, sevgi veya merhamet duyduğunu gösterir. Agnes öldükten hemen sonra Anna'yı yanına çağırır ve ona korkup korkmadığını sorar. Anna için Agnes hiçbir zaman çekinilmesi, uzak durulması gereken biri değildir. Bunun tam aksine Anna'nın tüm sevgisi Agnes'te vücut bulur.

Agnes acılar içindeyken Anna'dan ilk olarak Karin'i çağırmasını ister. Agnes Karin'den ellerini tutmasını ve onu ısıtmasını ister. Karin önce Anna'yı dışarı çıkartır. Onun bu isteğini hiç kimsenin yapmayacağını, kendisinin hala canlı olduğunu ve bunu ancak onu sevse yapacağını fakat onu sevmediğini söyler.

Agnes daha sonra odaya Maria'yı çağırır. Maria'dan yanına kadar gelmesini ellerini tutmasını ve onu ısıtmasını ister. Maria çocukluk anılarından bahseder. Karin'e göre daha sıcak gibi dursa da Agnes ona sarılmaya çalışınca çılgınlık içinde odadan kaçar.

Maria, Agnes'i biraz olsun sevmesine karşın yine de ondan iğrenmektedir. Anna iki kızkardeşe artık korkmamaları gerektiğini ve Agnes'le onun kalacağını söyler. Maria ve Karin, Agnes'in yaptığının kabul edilemez olduğu düşüncesinde birleşirler. Filmin son sahnesinde ise her bir karakter kendi göreliliği olarak duvarlarla kaplı, mutsuz ve sevgisiz dünyalarına geri dönerler. Anna ise eline tutuşturulan biraz para ve Agnes'in günlüğüyle, başının çaresine bakması söylenerek gönderilir.

Anna günlüğü okumaya başladığında, Agnes; kızkardeşleriyle malikanenin bahçesinde yürüyüş yaptığı ve birlikte salıncakta sallandığı gün için "gerçek mutluluk" olarak bahseder. Çünkü tüm sevdikleriyle beraberdir. Tüm ağrı ve acıları yok olmuştur. Bundan daha iyi bir anı dileyemez bile. Filmin başından sonuna kadar tüm gerçek ve hayal-ürünü sahnelerde olduğu gibi görüntü kırmızı renkte çözülerek yok olur. Duyduğumuz *çığlıklar* ve *fısıltılar* bu haliyle sona erer.

3.6. AİLE DESTANI

Bu gruba ait filmler: *Fanny ve Alexander* (1982), *Best Intentions* (1991), *Sunday's Children* (1992), *Private Confessions* (1996), *In the Presence of a Clown* (1997) filmleridir. Bu filmler içerisinde en fazla otobiyografik öge içeren film *Sundays's Children* filmi olsa gerektir. Bu filmin yönetmeni Ingmar Bergman değil oğlu Daniel Bergman'dır. Filmin senaryosu Ingmar Bergman'a aittir ve tam anlamıyla onun çocukluk dönemini, babasıyla yaşadığı gerilimleri ve bunların yıllar sonra apaçık bir biçimde başka açılardan yorumlayan bir insanın tecrübelerini anlatmaktadır.

Film 1926'da Dalecarlia'nın bir beldesi olan Dufnas'ta geçmektedir. 8 yaşında Pu lakabına sahip olan Bergman soyadlı çocuğun gözünden, yaşadıklarını anlatır. Anlatıcı bize, Erik Bergman'la kaynanası Anna Akerblom arasındaki "zıtlık"tan bahseder. Pu'nun günlük yaşamı etraftaki komşu çocuklarıyla oynamakla, bir dananın kesilmesi gibi çiftlik olaylarını izlemekle ve evin hizmetçisinden bir saat tamircisinin tuhaf intiharını dinlemekle geçmektedir. Aynı zamanda annesi Karin Bergman ile babası arasında, annesinin babasını terk edip Uppsala'ya yerleştikten sonra yarım bıraktığı hemşirelik mesleğine geri dönmek istemesi hakkında yaşanan tartışmaya da gizlice şahit olur.²⁶⁴ Film ismini kutsal gün olan pazar gününde doğan çocukların öldükten sonra tekrar geri

²⁶⁴ STEENE B., (2005) a.g.e., p. 344-5

geleceğine dair inanıştan alır. Ingmar Bergman da 14 Temmuz 1918 yılında bir Pazar gününde doğmuştur.

Yakınlardaki bir kasabadaki kiliseye vaaz için gidecek olan babası Pu'yu da gelmesi için çağırır ve zaman 1926'dan 1968'e gider. Burada babasının hemşiresi olan Edith ile sohbet eden ve artık iyiden iyiye yaşlanmış olan Ingmar için babasının durumunu gözlemek acı vericidir. Babası ölmüş eşi Karin'in sık sık eve geri döndüğünü sanmaktadır. "Tanrı'nın adamı" olmasına rağmen ölümden bu denli korkması da hemşiresini fazlaca üzmektedir. Edith'in de Papaz Bergman tarafından inanca kazandırıldığı düşünülürse, kendisine faydası olmayan bir vaiz tablosuyla karşılaşırız.

Bergman'ın en sevdiği filmlerden biri olan Robert Bresson'un *Bir Kır Papazının Güncesi* (1951) adlı filminde inanç sorunları yaşayan bir papazın kendisine danışan kişileri kolaylıkla inanca yöneltmesine karşın kendisinin buna sahip olamamasının yarattığı çelişkiye ilişkin söylediği "insanın elinde olmayanı başkasına vermesi ne tuhaf" tespitinin bir benzeriyle karşı karşıyayızdır. Sonsuz merhamet ve cömertlik sahibi bir Tanrı'ya inanılmasına karşın ölümden böylesine korkmak bir papaz için pek de yakışık alır değildir.

1926'ya geri dönülür. Bergman kendi çocukluğu hakkında birden fazla gerçeğe tıpatıp benzeyen öykü anlatır. Abisiyle yaşadığı gerilimler ve abisinin ona karşı sergilediği zalimce tutumu görebiliriz. Yetişkin olma ve bir gruba ait olma isteği had safhadadır. Bir rüyasında kendisini saatçinin intihar ettiği yerde görür. Saatçi havada asılı durmakta ve mosmor yüzüyle ona bakmaktadır. Bergman ona ne zaman öleceğini sorar. O da "her zaman" cevabını alır. Bergman için çocukluk dönemi hem mutlulukla hem de korkularla doludur. Filmde bu dönemi en yalın haliyle görürüz.

Babasının Granas'a beraber gitme teklifini yüksek ihtimalle kıskançlık dolayısıyla kabul eden Pu tren yolculuğunda babasıyla anneannesinin arasındaki gerilimi de dile getirir. Babasının eve gelmek istememesinin nedenlerini anlamak ister. Aileler arasındaki gerilimin nedeni çok açıktır. Bergman'ın annesi oldukça yüksek tabakaya ait, iyi eğitilmiş bir ailedir. Baba tarafı ise tam manasıyla köylü ve Hristiyanlığın öyküleri dışında hiç bir eğitim almamış bir ailedir. Bu iki zıt toplumsal sınıfa mensup kişilerin de çatışması oldukça doğaldır. Bergman'ın bunu 8 yaşında farkebildiğini görmek ayrıca ilginçtir.

1968 yılında babasıyla sohbet eden Pu tam anlamıyla "aydınlanmış" bir biçimde her zaman babasına söylemek istediklerini söyler. Abisinin ve kendisini sert biçimde dövmesi, sık sık yaşadığı öfke nöbetleri sonucunda terör estirmesi gibi travmatik durumları yüzüne vurur. Babasının durumu olgunlukla karşılamak yerine ısrarla kendisine karşı bir düşmanlık beslendiğini düşünmesi ve inatçılık sergilemesi Bergman'ı içten içe kızdırır. Babası eşi Karin'in titizlikle tuttuğu günlüğü bulmuş ve 50 yıl birlikte yaşadığı kadını hiçbir biçimde tanımadığını fark etmiştir. Aslında papaz Erik kendini de hiç tanımamaktadır. Bunu eşinin satırlarından okuması da trajiktir.

Bergman'ın birçok filminde de görebildiğimiz üzere –özellikle *Wild Strawberries* filmi- kişinin kendisini tanıma ve anlama süreci bir yandan Varoluşçu düşüncenin de temel fikirlerinden biridir. Bu filmde de benzer biçimde Bergman hem kendisini hem de babasını tanıma ve anlamaya çalışır. Karin'in kullandığı "fiyasko yaşam" tanımlaması da paralel biçimde kimsenin umduğu biçimde yaşayamadığı düşüncesinden ileri gelir. Dahası Bergman, 1982 yılından itibaren ciddi bir biçimde sinemayı bırakmayı düşünse de çektiği her yeni filminde geçmişiyle biraz daha fazla yüzleşir.²⁶⁵

Bergman babasının zalimliğini türlü biçimlerde filmlerine yansıtmıştır. Örneğin *Fanny and Alexander* filmindeki Papaz Vergerus da çok zalimdi ve onun babasını resmediyordu. Bu filmde de Pu, Granas'taki ailenin çocuğuna Tanrı'ya inanmadığını, Tanrı'nın zalim olduğunu ve Tanrı'ya inananların –babası, annesi ve diğer herkesin- aptal olduğunu söyler. Her ne kadar babasının vaazı sırasında kendisini İsa gibi görse de ve abisiyle birlikte onun yaşıtlarına gökten gelerek boyun eğdirdiğini hayal etse de gerçeğinde Tanrı'yı pek de aklına yatıramaz. Daha sonra diğer çocukla Tanrı'ya inanıp inanmama üzerinden kavgaya tutuşurlar. Bergman kısaca çocukken bile Hristiyanlık ve Tanrı'nın sessizliği hakkında şüpheleri olduğunu ifade etmiş olur.

1972'ye gelindiğinde artık Bergman ile papaz Erik birer yabancı gibidirler. Hasta yatağında son anlarını yaşayan Erik, oğlu Ingmar'ı kendisine doğru yaklaştırır ve ona bir şeyler fısıldar. Ingmar hiç birşey anlamaz ve hemşire Edith'e sorar. Edith, Bergman'ın

²⁶⁵ LUMILLOS M., (2010) "Artistic Testament or Final Exorcism?: Passion and Tragedy in Bergman's *Saraband*", Framework: The Journal of Media, Wayne State University Press, Volume 51, Number 2, pp. 248-272.

anlamamasına şaşıarak babasının onu kutsadığını söyler. Aslında Bergman babasına tam anlamıyla bir yabancı olarak o sahnenin içinde bulunuyordur.

SONUÇ

Çalışmamız boyunca sinemanın felsefeyle olan ilişkisini belirlemeye ve Ingmar Bergman'ın sinemasının nasıl Varoluşçu felsefenin ışığında ele alınabileceğini göstermeye çalıştık. Aslında birden fazla temel soruyla yüzleşmek gerektiğini ve bizim bu çalışmada bu temel sorulardan çok azıyla yüzleşebildiğimiz gerçeğini kabul etmek durumundayız. Bununla birlikte çalışmanın amacına ulaştığına dair inancımız tamdır.

En ünlü Ingmar Bergman antolojistlerinden biri olan –ki kendisi aynı zamanda bir eleştirmendir de- Birgitta Steene'nin “About Bergman: Some Critical Responses to His Films”²⁶⁶ adlı makalesinde oldukça önemli bir noktayı dile getirir. Steene'e göre hiçbir sanatçıya bir düşünür ya da filozof muamelesi yapılmamalıdır. Ingmar Bergman'ın da, sinemasının tam olarak Kierkegaardçı fikirlerin görselleştirildiğine dair yapılan yorumlardan çok çektiğini belirtir. Sorun tıpkı Paisley Livingston'un yaptığı gibi “Bergman bir Kierkegaardçı ya da Varoluşçu değildir” diyerek kısaca kestirip atarak üstesinden gelinebilir görünse de bundan çok daha karmaşıktır.

Bize göre Steene'nin söylemek istediği Bergman'ın bir sanatçı olduğu ve diğer tüm sanatçılar gibi “özgün” olduğudur. Yani Bergman sinema dünyasında Kierkegaard veyahut diğer Varoluşçu filozofların teorilerini işleyen bir zanaatkâr değildir. Kullandığı fikirler, sorduğu sorular felsefi ve Varoluşçudur ancak Bergman hiç kimseyi taklit ediyor ya da okuduktan sonra filme çekiyor değildir. Her ne kadar bir derece belirlemek imkânsız olsa da Bergman sinemasının büyük bir bölümü kendisine aittir ve onu bir başka düşünüre adreslemek yanlıştır.

Çalışmamızın ilk birinci ve ikinci bölümlerinde dile getirdiğimiz gibi sinema ile felsefenin karmaşık ilişkisinden çıkarılacak sonuç asla birinin diğerinin yerine geçmesi ya da ikame edilmesi değildir. Steene'nin ve bizim de karşı çıktığımız şey Bergman'ın etkilendiği kaynaklar değil Bergman'ın kendisini hiçe sayan ya da çokça küçümseyen eleştirmenler ve yorumlardır. Bergman'ın sinemada Varoluşçu felsefeden ve Tiyatro'da Ibsen ve Strindberg'ten etkilendiği herkesin malumudur. Problemlili olan bakış açısı

²⁶⁶ STEENE B., (1974) “About Bergman: Some Critical Responses to His Films”, Cinema Journal, Vol. 13, No. 2, Spring, pp. 1-10.

Bergman'ın bunlara bir yorum katamadığı ve kendi özgün bakışı ve düşüncesi ile yoğuramadığı fikridir.

Bize göre Ingmar Bergman gelmiş geçmiş en büyük yönetmenlerden biri olmanın yanında “Varoluşçu sinema” türünün de en önemli ve en verimli temsilcisidir. Felsefeyi yalnızca metinlerde aramayı bırakan bireyler için Bergman sineması son derece değerlidir. Bergman'ın yaşamı boyunca onun Varoluşçu felsefeyle ilgisini kuran birçok düşünür ve eleştirmen var olmuştur.

Varoluşçu düşüncenin bize göre en önemli kalkış noktalarından biri de insanın kendisini tam tanıyamadığını belirlemesidir. İnsan varlığı sıklıkla kendisine yabancısıdır, kendi yaşamını anlamlandıracak denli bilgi sahibi değildir. Kişinin kendi hakkındaki beyanı hele ki bir sanatçının kendi hakkındaki algısı mutlak anlamda doğru değildir. Bergman hiçbir zaman bir Varoluşçu olduğunu deklare etmese de bunu kendine has yöntemleriyle kurnazca ifade eder. Steene'ne göre Bergman, bu “Varoluşçuluğun Zanaatkârı” yorumların çok çekmiş olmasına karşın git gide artan bir biçimde Amerikan üniversitelerinin İlahiyat ve Felsefe fakültelerinde Sinema Çalışmaları bölümlerine göre çok daha fazla Film ve Kadın, Film ve Edebiyat ve Film ve Varoluşçuluk gibi birçok farklı ders verilmiştir.

Bergman, kendisinin Varoluşçuluktan etkilendiğine dair yorumlar karşısında bir red çabasına girişmez. Hatta Bergman bu konuda sessiz kalmayı tercih eder. Bununla birlikte filmlerindeki birçok sahnede ise seyircisine doğrudan mesaj vererek aslında Varoluşçuluğun temel metinlerinin kendisi için çok etkili olduğunu onlara anlatır. Buna örnek olabilecek iki çok önemli sahneden bahsetmek gereklidir.

İlk sahne *Private Confessions* filmindeki trende buluşma sahnesidir. Bu sahnede Bergman'ın annesi yerine koyduğu kişi genç bir teoloji öğrencisiyle yasak aşk yaşamaya başlamıştır. Genç aşığı ile özgürce yalnız kalabilmek adına hemşirelik okulundan tanıdığı ve çok fazla güvendiği arkadaşına mektup yazarak durumunu anlatır ve onun kır evini kullanmak istediğini söyler. Hem anahtarları vermek hem de birkaç uyarıda bulunmak adına trene gelen Martha genç aşık Tomas'a Karin'le yalnız birkaç dakika konuşmak istediğini söyler. Sıkılmaması için ona seyahat kitaplarından birini vermeyi önerir ve şöyle der: “Eminim ki okumamışsındır. S. Kierkegaard'ın *Sevginin Eserleri* kitabı, 1847'de yazıldı, yakın zamanda Thorsten Bohlin tarafından çevrildi ve açıklayıcı notlarla birlikte basıldı.”

Bu sahnede Bergman adeta bir tür akademik kaynak veriyor gibidir. Kierkegaard'ın sevgiyle ilgili belirlemelerinin bazıları filmin içerisinde de kullanılır. "Seni seviyorum" demek yerine bunu gösteren, eyleme döken tutumlar içine girilmesi gerektiği vurgulanır. Nasıl Kierkegaard için bir kişi vaftizle ya da kiliseye kayıt olmakla inançlı bir Hristiyan olmuyorsa, Bergman için de sözcükler kendi başlarına çok şey ifade etmezler. Önemli olan sevgiyi varoluşa katabilmektir, onu gerçekleştirebilmektir.

Bergman'ın Varoluşçuluğu ile ilgili ipucu veren diğer önemli sahne de Bergman'ın son filmi olan *Saraband* filminde yer alır. Borç istemek için babası Johan'a giden Henrik onu kütüphanesinde kitap okurken bulur. İyiden iyiye yaşlanmış olan Johan'ın okuduğu kitap yine S. Kierkegaard'ın *Either/Or: A Fragment of Life* adlı kitabıdır. Kamera kitabın tüm detaylarına yakın çekim yaparak kitabı seyirciye tüm ayrıntılarıyla sunar. Bergman son filmiyle de apaçık bir ipucu sunarak Varoluşçu felsefeden etkilendiğini ve özellikle Kierkegaard'ı bir kaynak olarak kullandığını mırıldanmıştır.

Bergman bir sinematik filozof olarak Varoluşçuluğu derin ve zengin bir kaynak olarak kullanmıştır. Ancak Bergman Varoluşçu fikirleri yalnızca bir işçi gibi resmeden bir yönetmen olmaktan çok daha öteye gitmiştir. Her haliyle özgünlüğü tartışılmayacak senrayo ve karakter üretimleriyle Varoluşçu sinemanın öncüsü olmuştur. Varoluşçu sinema Varoluşçu felsefeyi anlatırken bir eğitim aracı gibi kullanılabilirken aynı zamanda felsefi sorunları yükseltmek ve felsefe yapabilmek için de kullanılabilir. Varoluşçu sinemaya Bergman'ın filmleri haricinde onlarca örnek verilebilir. Bununla birlikte Bergman'ın filmleri içerisinde büyük bir kısım Varoluşçu sinemanın en özgün örnekleri olarak sayılmalıdır. Bu filmlerin felsefeye mi yoksa sanata mı ait olduğu sorusuna yanıt ise oldukça basittir. Bergman'ın filmlerinin büyük bir bölümü "Varoluşçu sinema" kategorisi altında değerlendirilmelidir. Onlar filmle yapılan felsefenin örnekleridir.

KAYNAKLAR

- AKGÜNDÜZ G. Ö. (2013) *Sartre'in Özgürlük Etiğinin Oluşumu*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi.
- ALEXANDER W., (1974) "Devils in the Cathedral: Bergman's Trilogy", *Cinema Journal*, Vol. 13, No. 2 (Spring, 1974), pp. 23-33.
- ALLEN W., (2007) *The Man Who Asked Hard Questions in Image: My Life in Film*, Arcade Publishing.
- ANDREW D., (1976) *Büyük Sinema Kuramları*, Doruk Yayınevi, Çev. Zahit Atam.
- ARNHEIM R., (1958) "Who is the Author of a Film?", *Film Culture*, No: 16, pp. 88-95.
- ARNHEIM, R., (1957) *Sanat Olarak Sinema*, Hil Yayınevi, Çev. Rabia Ünal Tamdoğan.
- BARRETT W., (2003) *İrrasyonel İnsan*, Hece Yayınları, Çev. Salih Özer.
- BAZIN A., (2013), *Sinema Nedir?*, Doruk Yayınevi, Çev. İbrahim Şener.
- BERGMAN I., (1969) *Four Screenplays of Ingmar Bergman*, Published by Simon and Shuster, Trans. Lars Malmstrom & David Kushner.
- BERGMAN I., (1987) *Büyülü Fener*, Agora Kitaplığı, Çev. Gökçin Taşkın.
- BERGMAN I., (2011) *Images: My Life in Film*, Arcade Publishing.
- BORDEN D., DUIJSENS F., GILBER, T., SMITH A., (2011) *Film*, NTV Yayınları, Çev. Yasin Kara.
- BOZKURT N., (2012) *Sanat ve Estetik Kuramları*, Sentez Yayıncılık
- BÜKER S., (2010) *Sinemada Anlam Yaratma*, Hayalbaz Kitap..
- CAMUS A., (1955) *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, Trans. Justin O'brien.
- CAMUS A., (1997) *Sisifos Söyleni*, Can Yayınları, Çev. Tahsin Yücel.
- CARROLL N., (1996) *Theorizing Moving Image*, Cambridge University Press.
- CARROLL N., (2008) *Philosophy of Motion Pictures*, Blackwell Publishing.
- CERAM C. W. (2007) *Sinemanın Arkeolojisi*, Agora Kitaplığı, Çev. Hasan Aydın.
- CHATMAN S., (1990) *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press.
- COLMAN, F., (2009) *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*, Mc Gill-Queens University Press.

- CURRIE G., (1995) *Image and Mind: Film and Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge University Press.
- DELEUZE G., (2000) *Cinema 2: Time-Image*, The Athlone Press, Trans. H. Tomlinson, R. Galeta.
- DELEUZE G., (2000) *Kant Üzerine Dört Ders*, Öteki Yayınevi, Çev. Ulus Baker.
- DELEUZE G., (2003) *İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir?*, Müzikal Zaman, Norgunk Yayınları, Çev. Ulus Baker.
- DELEUZE G., (2014) *Sinema 1: Hareket-İmge*, Norgunk Yayıncılık, Çev. Soner Özdemir.
- DELEUZE G., GUATTARI F., (2013) *Felsefe Nedir?*, Yapı Kredi Yayınları, Çev. Turhan Ilgaz.
- ESENYEL A., (2015) *Varoluş Filozofları*, Sentez Yayıncılık, Ed. Kadir Çüçen.
- FLYNN T., (2006) *Existentialism: A Very Short Introduction*, Oxford University Press.
- FRAMPTON D., (2006), *Filmozofî*, Metis Yayınevi, Çev. Cem Soydemir.
- FRANZ A., (2008) “Ingmar Bergman’s The Virgin Spring: Cultures in Conflict”, *Contemporary Justice Review*, Routledge, June, 2008, Vol. 11, No. 2, pp. 187-191.
- GAUT B., (2004) *Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell Publishing, Ed. Peter Kivy.
- GÜNDOĞAN A. O., (2013) “Edebiyat ve Felsefe Açısından Albert Camus: Sanatçı mı Filozof mu?”, *Özne Felsefe ve Bilim Yazıları Dergisi*, 19. Kitap, Güz, ss. 17-24.
- HEGEL G. F. W., (2006) *Tarih Felsefesi*, İdea Yayınevi, Çev. Aziz Yardımlı.
- JOHNSON P. A., (2012) *Heidegger Üzerine*, Sentez Yayıncılık, Çev. Adnan Esenyel.
- JOHNSON V.T., PETRIE G. (1994) *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, Indiana University Press.
- KALIN J., (2003) *The Films of Ingmar Bergman*, Cambridge University Press.
- KAUFFMAN W., (1956) *Existentialism: From Dostoyevsky to Satre*, Meridian Books.
- KETCHAM C. B., (1986) *The Influence of Existentialism on Ingmar Bergman: An Analysis of the Theological Ideas Shaping a Filmmaker’s Art*, The Edwin Mellen Press.
- KIERKEGAARD S., (1843) *Either/Or: A Fragment of Life*, Penguin Books, Trans. & Ed. Alastair Hannay.

- KIERKEGAARD S., (1995) *Works of Love*, Princeton University Press, Trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong.
- KIERKEGAARD S., (2002) *Korku ve Titreme*, Ağaç Yayınevi, Çev. İbrahim Kapaklıkaya.
- KIERKEGAARD S., (2004) *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, Doğubatı Yayınları Çev. M. Mukadder Yakupoğlu.
- KIERKEGAARD S., (2005) *Günlüklerinden ve Makalelerinden Seçmeler*, Anka Yayınevi, Çev. İbrahim Kapaklıkaya.
- KIERKEGAARD, S., (1848) *Concluding Unscientific Postscript*, Princeton University, Trans. David F. Swenson.
- KIERKEGAARD, S., (2005) *Kahkaha Benden Yana*, Ayrıntı Yayınları, Çev. Nedim Çatlı.
- KOSKINEN M., (2007) *Ingmar Bergman*, Swedish Institute.
- LIVINGSTON P., (2009) *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Routledge.
- LUMILLOS M., (2010) “Artistic Testament or Final Exorcism?: Passion and Tragedy in Bergman’s *Saraband*”, *Framework: The Journal of Media*, Wayne State University Press, Volume 51, Number 2, pp. 248-272.
- MACINTYRE A., (2001) *Varoluşçuluk*, Paradigma Yayınevi, Çev. Hakkı Hünler.
- MACNAB G., (2009) *Ingmar Bergman: The Life and Films of The Last Great European Director*, I. B. Tauris.
- MERYMAN, R., (1971) *Ingmar Bergman: Sinematografi İnsan Yüzüdür*, Agora Kitaplığı, Çev. S. Özgül.
- MONACO J., (2001) *Bir Film Nasıl Okunur?* Oğlak Yayıncılık, Çev. Ertan Yılmaz.
- NIETZSCHE F., (1995) *Deccal: Hristiyanlığa Lanet*, Hil Yayınevi, Çev. Oruç Arouba.
- NIETZSCHE F., (2003) *Şen Bilim*, Asa Yayınevi, Çev. Levent Özşar.
- NIETZSCHE F., (2010) *Güç İstenci*, Say Yayınları, Çev. Nilüfer Epçeli.
- NIETZSCHE F., (2012) *Böyle Dedi Zerdüşt*, Doğubatı Yayınları, Çev. Gülperi Sert.
- NUYAN E., (2013) *Sinema Felsefesine Giriş*, Sentez Yayıncılık.
- PAMERLEAU W. C., (2009) *Existentialist Cinema*, Palgrave & Mac Millan.
- REYNOLDS J., (2006) *Understanding Existentialism*, Acumen Publishing.
- RICE J. C., (1975) “Cries and Whispers: The Complete Bergman”, *The Massachusetts Review*, Vol. 16, No. 1, Winter, 1975, pp. 147-158.

- SARTRE J. P., (1994) *Bulantı*, Can Yayınları, Çev. Selahattin Hilav.
- SARTRE J. P., (2007) *Existentialism is a Humanism*, Yale University Press, Trans. Carol Macomber.
- SHAW D. (2017) *Movies with Meaning: Existentialism Through Film*, Bloomsbury Publishing.
- SINGER, I., (2007) *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher, Reflections on His Creativity*, MIT Press.
- SINNERBRINK R. (2009) *Film Theory and Philosophy: The Key Thinkers*, Mc Gill-Queens University Press, Ed. Felicity Colman.
- STEENE B., (1974) “About Bergman: Some Critical Responses to His Films”, *Cinema Journal*, Vol. 13, No. 2, Spring, pp. 1-10.
- STEENE B., (2005) *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, Amsterdam University Press.
- SÜTÇÜ Ö. Y., (2005) *Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, Es Yayınları.
- TAŞDELEN V., (2004) *Kierkegaard’da Benlik ve Varoluş*, Hece Yayınları.
- TEPE H., (2013) “Başkaldırı: Kavram, Olgu, Değer”, *Özne Felsefe ve Bilim Yazıları Dergisi*, 19. Kitap, Güz, ss. 31-40.
- WARTENBERG T. E., (2007) *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, Routledge.
- WIMBERLEY A. D., (1978) *Bergman and the Existentialists: A Study in Subjectivity*, Unpublished Dissertation, The University of Texas.
- ZOURABICHVILI, F., (2011) *Deleuze Sözlüğü*, Say Yayınları, İstanbul, Çev. Aziz Ufuk Kılıç.

DİJİTAL KAYNAKLAR

<https://www.christiantoday.com/article/church-of-sweden-is-losing-members-at-a-record-rate/103828.htm>

<https://www.arts.unsw.edu.au/events/professor-alain-badiou-cinema-philosophy/>

<https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/existentialism>

<https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/film>

<http://www.ingmarbergman.se/en/universe/under-empty-cruel-sky>

<http://www.ingmarbergman.se/en/universe/bergmans-legacy>

<http://www.ingmarbergman.se/en/universe>

<http://www.ingmarbergman.se/en/production/snakeskin>

<http://www.ingmarbergman.se/en/person/ulla-isaksson>

<http://www.ingmarbergman.se/en/ingmar-bergman-filmmaker>

<http://www.imdb.com/pressroom/stats/>

http://videlectures.net/david_thorburn/

:

ÖZGEÇMİŞ

1. Genel

Düzenleme Tarihi:	06.07.2018		
Unvanı Adı Soyadı :	Gökhan GÜRDAL		
Yazışma Adresi:	Karapınar Mah. 142. Sokak No:12 YILDIRIM/ BURSA		
Doğum Tarihi ve Yeri:	05.03.1982 Tonya/Trabzon		
Tel:	0 224 331 76 36	GSM:	+90 505 629 43 34
E-Posta:	gkhngddl@gmail.com	Faks:	-----

2. Eğitim:

Öğrenim Dönemi	Derece (*)	Üniversite	Öğrenim Alanı
2006-2010	Yüksek Lisans	Uludağ Üniversitesi	Felsefe
2001-2005	Lisans	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi	Felsefe

(*) Diploma Türü (Lisans, Y.Lisans)

3. Yüksek Lisans tezinizin başlığı ve tez danışman hocanızın adı

Yüksek Lisans Tezinin Başlığı	Soren Kierkegaard'da Tekil Birey ve Varoluş
Yüksek Lisans Danışmanının Adı Soyadı	Prof. Dr. A. Kadir ÇÜÇEN

4. Mezuniyet Not Ortalamanız (GPA)

Lisans Mezuniyet Not Ortalaması (GPA)	2.75 / 4.00	70.83 / 100
Yüksek Lisans Mezuniyet Not Ortalaması (GPA)	2.94 / 4.00	79.37 / 100

5. Doktora tezinizin başlığı ve doktora danışman hocanızın adı

Doktora Tezinin Başlığı	Sinema Felsefesi ve Ingmar BERGMAN'ın Varoluşçu Sineması
Doktora Danışmanının Adı Soyadı	Prof. Dr. A. Kadir ÇÜÇEN

6. Yayınlarınız:

Yazarlar / Çeviri/ Kitap Bölümü	Makale/Kitap Başlığı	Dergi / Yayınevi	Cilt / Sayfa / Sayı/ISBN	Tarih
Gökhan Gürdal, Faruk Manav	<i>Kierkegaard, Birey ve Varoluş</i>	Sentez Yayınevi	6055790639	2013
Susan Leigh Anderson, Çev:Gökhan Gürdal	<i>Kierkegaard Üzerine</i>	Sentez Yayınevi	6055790899	2014
Gökhan Gürdal, Editör: A. Kadir Çüçen	<i>Varoluş Filozofları</i> II.Bölüm, Varoluşçuluğun Kökleri XII.Bölüm, Varoluşçuluk ve Sanat B. Varoluşçuluk ve Sinema,	Sentez Yayınevi	ss. 49-72. 6059922180 ss. 352-365.	2015
Gökhan Gürdal	Bilimsel Gelişme Teorileri Açısından I. Lakatos ile L. Laudan'ın Hayatının Karşılaştırılması	Kaygı Felsefe Dergisi	Sayı 27, ss. 29-41	2016
Gökhan Gürdal, Elif Nuyan Editör: A. Kadir Çüçen	Sinemada Yaşam ve Ölüm	Sentez Yayınevi	978-605-9922-67-8	2017

30.07.2018

ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
TEZ ÇOĞALTMA VE ELEKTRONİK YAYIMLAMA İZİN FORMU

Yazar Adı Soyadı	Gökhan GÜRDAL
Tez Adı	Sinema Felsefesi ve Ingmar Bergman'ın Varoluşçu sineması
Enstitü	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Felsefe
Bilim Dalı	Sistematik Felsefe ve Mantık
Tez Türü	Doktora
Tez Danışman(lar)ı	Prof. Dr. A. Kadir Çüçen
Çoğaltma (Fotokopi Çekim) İzni	☐ Tezimden fotokopi çekilmesine izin veriyorum ☐ Tezimin sadece içindekiler, özet, kaynakça ve içeriğinin % 10 bölümünün fotokopi çekilmesine izin veriyorum ☐ Tezimden fotokopi çekilmesine izin vermiyorum
Yayımlama İzni	☐ Tezimin elektronik ortamda yayımlanmasına izin veriyorum ☐ Tezimin elektronik ortamda yayımlanmasının ertelenmesini istiyorum 1 yıl ☐ 2 yıl ☐ 3 yıl ☐ ☐ Tezimin elektronik ortamda yayımlanmasına izin vermiyorum

Hazırlamış olduğum tezimin yukarıda belirttiğim hususlar dikkate alınarak, fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere Uludağ Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı tarafından hizmete sunulmasına izin verdiğimi beyan ederim.

Tarih: 30.07.2018

İmza: 