

FENOMENOLOJİK BAKIŞ VE SİNEMA

Yard. Doç. Dr. Hakan SAVAS*

ÖZET

Düşüncenin dili ile sanatın dili arasındaki ilişki karşılıklı bir ilişkidir. Bu karşılıklı ilişkiyi belirleyen ise sanatın ve düşüncenin içinde nefes alıp verdiği ortam, başka bir deyişle, yaşanılan zaman ya da çağdır. Bu nedenledir ki, sanat ve sanatçı “çağının tanığı” olarak da tanımlanır. Sinema, 20. yüzyılda çağına tanıklık etme sorumluluğunu yüklenen genç bir sanattır. Söz konusu bu tanıklığın tam olarak anlaşılması ve doğru değerlendirilmesi, ancak sinema dili (film estetiği ve biçemi) ile bu dilin ardındaki düşüncenin iyi anlaşılmasına ve doğru değerlendirilmesine bağlıdır. Bu makalede, sinema dili ile bu dilin gelişiminde önemli bir etkiye sahip olduğu düşünülen fenomenoloji arasındaki ilişkinin açığa çıkartılması amaçlanmış ve bu amaçla öncelikle fenomenolojinin ve fenomenolojik bakışın ne olduğu, bu bakışın genel olarak sanatla ilişkisi açıklanmış ve ardından sinema sanatı ile fenomenoloji arasındaki ilişki irdelenmeye çalışılmıştır.

ESKİ YÜZE YENİ GÖZ: FENOMENOLOJİ

Felsefe, düşüncenin yüzüne benzetilirse, fenomenoloji de bu en az iki bin beş yüz yıllık eski, ihtiyar yüzün 20. yüzyıldaki yeni, genç gözlerine benzetilebilir.

Görüngübilim, Olaybilim, Olgubilim, Görüngebilim gibi, Türkçe’de türlü karşılıkları aranan fakat hiç biri yabancı dildeki anlamı tam olarak karşılamaya yetmeyen fenomenolojinin bir felsefe olduğu yaygın, ama yanlış bir sanıdır. Altını çizerek vurgulamak gerekir ki, fenomenoloji bir felsefe değildir. Çağdaş Alman filozofu Edmund Husserl tarafından kurulan ve 20. yüzyıl felsefesinde çığır açıcı olduğu söylenebilecek olan bir “yöntem”dir fenomenoloji; bir felsefe yöntemidir. Şöyle de söylenebilir: Fenomenoloji, felsefenin, dolayısıyla düşüncenin dünyaya, insana bakışında köklü bir değişime neden olan, yeni bir bakış açısı ya da görme biçimi sunan bir yöntemdir.

Neden çığır açıcı bir yöntemdir fenomenoloji? Bu sorunun yanıtı ile 20. yüzyılda felç olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan felsefe arasında doğrudan bir

*Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi

ilişki olduğu söylenebilir. Yüzyılın ilk yarısında yaşanan iki büyük dünya savaşı ve sonrasındaki yıllar Batı felsefesinin güç nefes aldığı yıllardır. Dilin gerçekliği yalnızca yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda ürettiği anlaşıldıktan sonradır ki, dil üzerindeki çalışmalar alabildiğine yoğunlaşmış, bu arada felsefe de Mantıksal Deneyciler ve Analitik Felsefe geleneğini savunanlarla birlikte dile, daha doğrusu bir dil çözümlmesine indirgenmiştir. Aralarında Bertrand Russell, Wittgenstein gibi ünlü isimlerin de bulunduğu Mantıksal Pozitivizme ve Analitik Felsefe geleneğine bağlı filozoflar için, felsefe demek, kavram ve dil araştırmalarıyla ilgilenmek; başka bir deyişle bilimin hizmetçiliğini yapmak, konuşulamayan yerde de susmasını bilmek demektir.

Özet olarak söylemek gerekirse, analitik felsefeye göre nesnel dünyanın bilgisi dil ile oluşur, bilimsel önermelerin doğrulukları deneyle sınanır; mantık, matematik gibi soyutlamaya dayanan bilimler de önermeleri kendi iç kurallarıyla denetlerler (Aksoy, 1989). Bu durumda felsefeye düşen iş, bilimsel önermeleri mantığın verileriyle incelemek ve bilimin nesnel dünyayı açıklarken elde ettiği kavramları çözümlyerek, tutarsızlıkları ortadan kaldırmaktır. Felsefenin denetleyeceği önermeler de dille oluşturulduğundan, felsefe, dili mantık yoluyla tutarsızlıklardan kurtarmaya yönelik bir uğraş olacaktır. Bu amaçla, bir yandan Viyana Çevresi olarak adlandırılan düşünce okulu, kesin kurallara göre kurulmuş, günlük dildeki mantıksızlıklardan arınmış yapay ya da ideal bir dil arayışıyla uğraşırken, öte yandan İngiliz filozofları da günlük dilin çözümlmesine ağırlık vermişlerdir. Ne var ki, din (inanç), güzel (estetik), ve belki de en önemlisi etik (ahlak) alanındaki önermeler Analitik Felsefecilerin istedikleri gibi ne mantıkla, ne de deneyle denetlenemeyen önermeler olduğu için “düzmece” olarak nitelendirilecek ve felsefeden kovulacaktır. Başka bir deyişle, Analitik Felsefecilere göre etik, estetik ve din (inanç) felsefenin konusu, uğraşı olmayacaktır.

20. yüzyılda felsefenin tıkanma, felç olma noktası tam da burasıdır. Çünkü bütün gerçeklikleri dil düzeyinde aramak, hayatın bir yönünü bütünü gibi ele alıp öteki yanlarını hiç önemsememek veya görmezlikten gelmektir. Felsefe kendisinden kuşku duyar gibidir ve kuşkudan kurtulmanın yolunu etik, estetik ve inanç gibi insan yaşamının “olmazsa olmaz”larını felsefeden dışlamakta bulmuştur. Analitik Felsefenin, dolayısıyla Anglo-Sakson felsefesinin dünyası, ünlü bir yazar ve felsefeci olan Murdoch’un deyişiyle “günah işleyen, aşık olan, dua eden ya da komünist partiye giren insanların değil, kriket oynayan, kek pişiren, önemsiz kararlar veren, çocuklarını ara sıra hatırlayan, sirkelere giden insanların dünyası”dır (aktaran Aksoy, 1989). Murdoch’un burada karşı çıktığı dünya, dilin etkinlik alanının adamakıllı sınırlandırıldığı, filozofun ilgi alanının düpedüz gündelik yaşama indirgendiği bir dünyadır. Bu yüzden, inceleme konusu olan dil kişisellikten uzak, sıradan, kamusal bir dildir ve bu dili inceleme konusu yapan bir felsefenin en zayıf noktası da “ahlak”tır. Çünkü gündelik dilden yola çıkarak

hiçbir zaman ahlak kavramlarına varılamayacağı gibi, ilgi alanı günlük yaşam olduğu için, evrensel, ahlaki anlamda “iyi nedir?” sorusunun günlük, pratik anlamda “iyi nedir?” sorusuna dönüşüvermesi de işten değildir.

Marcuse (1990)’a göre de, gündelik düşünme ve dil evreni ile felsefi düşünme ve dil evreni arasında indirgenemez bir ayrım vardır. Marcuse (1990), Analitik Felsefenin dilbilimsel çözümleme yöntemini kullanarak neyi çözümlediğine ilişkin, biri “süpürgeğin nerede durduğu”, öbürü “ananasın tadıyla” ilgili olan, günlük yaşamdan alınma iki örnek verecek ve ardından şu alaylı soruyu soracaktır: “Süpürgeğin durduğu yerin ya da ananas tadı verebilen/veremeyebilen bir şeyin tadının en sağın ve en açık şekilde betimlenerek çözümlenmesi, hiç felsefi bilgilenmeye katkıda bulunabilir mi?” Marcuse (1990)’a göre, felsefedeki soru hiç kuşkusuz süpürgeyi bulma ya da ananası tatma sorusu değildir. Ancak asıl tehlike, analitik felsefe ile yaklaşım, dilbilimsel çözümlemeyle ele alındığında “özgürlük”, “insan”, “yabancılaşma”, “sorumluluk” gibi kavramların da ananasın tadı ya da süpürgeğin yeri ile eşdeğer tutularak inceleneceğidir.

20. yüzyılda felsefenin felç olmasının, düşüncenin soluksuz kalmasının nedeni yine felsefenin kendisidir. Metafizikten, her türlü aşkınlıktan (transandance) tiksinen bir çağın düşüncesi, en büyük kötülüğü kendi kendisine yapmış ve felsefenin alanını daraltmak için neredeyse olağanüstü bir çaba harcamıştır. Bu çabada, daha önce ussal düşüncenin alanında yer alan metafiziğin usdışı ve bilimdışı görülmesinin yarattığı olumsuzluğun büyük payı olduğu da söylenmelidir. Belki de, tam da burada Kant’ın şu sözlerini anımsamak yararlı olacaktır: “İnsan aklının bilgilerinin bir çeşidinde garip bir alınyazısı var: Kaçınmadığı sorular yüzünden tedirgin olmak; gerçi bu sorular aklın kendi yapısından çıkarlar, ama o bunlara yanıt da veremez; çünkü bunlar insan aklının her türlü gücünün üstüne çıkarlar” (aktaran Akarsu, 1979).

Tanrı, ruh, ölüm, ölümsüzlük, iyilik, kötülük, güzel vb., özetle Analitik Felsefenin dışladığı her şey, insanın bir yanıtı olsun olmasın karşılığını aramaktan hiç vazgeçmediği sorulardır ve bu yüzden insan sonu gelmeyen çekişmelerin içine düşmüştür. Bu çekişmelerin geçtiği ya da gerilimin yaşandığı alanın adı da, metafiziktir. Dolayısıyla metafiziği dışlamanın ya da ona aldırış etmemenin boş bir çaba olmaktan öteye gidemeyeceği, böyle bir tutumun olsa olsa felsefenin kendisini küçük düşürmeye yarayacağı söylenebilir. Dahası, Hızır (1981) ‘ın da vurguladığı gibi, iki dünya savaşı yaşamış, hayatı-dünyası altüst olmuş çağdaş insanın felsefeden istediği bilgi kuramı ve dizgeler, dil, mantık oyunları ya da kavram cambazlığı değildir. O, bütün bu rahat ve tembel felsefelerden bıkmış, derdine deva olmasa da, derdinin ne olduğunu yüzüne açıkça söyleyecek bir felsefe istemektedir. İnsanın derdi ise “alın yazısı”dır, dünyanın, yaşamın anlamının ne

olduğudur. Unutmamak gerekir ki, felsefe binlerce yıl öncesinden bu yana öncelikle teleolojidir, yani insanın anlam arayışıdır.

Fenomenolojinin ilk işi, felsefenin çoktandır unuttuğu şeyi, başka bir deyişle kendi yüzünü ona yeniden hatırlatmak olur: Felsefeye anlam veren, onun yüzünü anlamlı kılan şey, insanın anlam arayışından başka bir şey değildir. Ancak 20. yüzyıl insanın suratı yüzyılın hemen başında yaşanan ilk dünya savaşıyla birlikte allak bullak olmuştur. İkinci Dünya Savaşından sonra ise allak bullaklık bile görülmez bu suratta: Yalnızca boş, anlamsız gözlerle dünyaya, kendisine bakan bir insan vardır. İnsanı insan kılan bütün anlamlar, bütün değerler bir anda yıkılmış ve kanla, ölümle dolu bir boşluğun anlamsızlığında salınan, insanlıktan çıkmış insandan başka bir şey kalmamıştır geriye.

Peki, nerede yanlış yapılmıştır ve bu yanlışta felsefenin payı var mıdır? Gasset (1992)'e göre yanlış, geleneksel Batı felsefesinin yanlışı, neyin öncelikli **“değer”** olduğunu karıştırmasıdır. Öncelikle değer verilmesi gereken şey, değerli olan **“yaşam”**dır, yaşamın kendisidir. Oysa filozofların binlerce yıldan beri yaptıkları şey, yaşamın **“öz”**ünü bulduklarına inanarak, bu bulduklarını sandıkları **“öz”**ü her şeyden üstün tutmaları, yaşamdan daha değerli görmeleridir. Ortaçağ düşünürüne göre yaşamın özü **“Tanrı”**dır, onun **“Tanrı”** olarak adlandırdığı öze, çağdaş Alman düşünürü **“İdea”**der (Hegel), bir başka filozof **“Kılgısal Aklın Önceliği”** der (Kant, Fichte), bir başkası **“Kültür”** der (Cohen, Windelband), bir başkası **“Diyalektik Materyalizm”** der (Marks), bir başkası **“Sezgi”** (Bergson), bir başkası da **“Toplum”** (Comte) der vb. Değişen yalnızca özün adıdır ve yaşam başlı başına değerden yoksundur; ancak bir **“ahiret”**in aracı ya da temeli olarak anlam ve değer kazanır. Oysa Dostoyevski'nin (1988) **“Karamazof Kardeşler”**de, İvan Karamazof'un ağzından söylediği gibi, **“Yaşamın anlamını yaşamın kendisinden çok sevmek günahtır.”** Felsefenin, geleneksel Batı felsefesinin yanlışı, yaşamın anlamını, özünü, yaşamın kendisinden çok sevmesi ve değer vermesidir. Batı dünyası (Avrupa) ve düşüncesi yaşamın bir özü olmadığını, eğer bir özü olacaksa onu insanın kuracağını ya da yaratacağını yaşadığı dünya savaşlarının yıkımıyla birlikte, milyonlarca insanın ölümü bir istatistik sorunu olarak görüldüğünde ve ancak ölümlerin rakam olarak değer taşıdığını anladığında öğrenmiştir. Başka bir deyişle, Avrupa felsefesi hiçbir şeyin yaşamdan, insan yaşamından daha değerli olamayacağını ve yaşamda her şeyi tek bir çatı altında toplayacak kuşatıcı bir gerçeğin, özün olmadığını, ödenebilecek en ağır bedeli ödeyerek görmüş ve anlamıştır.

Yaşamın anlamını yaşamdan çok sevmenin günahtan da öte, cinayetlere bahane olabileceğini gören insanın gözü açılmıştır açılmasına, fakat şimdi de delice bir **“anlamsızlık”** içindedir. Yiten, yıkılan, paramparça olan değerlerin yerine neyi koyacağını bilememenin çaresizliğini yaşar, sıkıntısını duyar.

olmadıkça, insan anlamsızdır. O, empiristlerin sandığı gibi, edilgin bir alıcı, kendinden bir şeyler vermeden bilen değildir (İnam, 1995).

Felsefenin kaynağı insanın anlam arayışı, anlama duyduğu gereksinim ise, Husserl'in, dolayısıyla fenomenolojinin söylediği şey, her öznenin, her bireyin dünyaya kendi anlamını vereceği, bunun için de başvuracağı tek yer yine kendi bilinci ve bu bilincin yönelimi, özgür iradesi olacaktır. Dahası bu dünyada ne kadar fenomen varsa, bir o kadar da anlam vardır; başka bir deyişle sonsuz sayıda öz vardır ve yaşam tek bir öze açıklanamayacak, bir tek öze asla indirgenemeyecektir.

FENOMENOLOJİ VE SANAT

Sartre (1984), Husserl'in çağdaş felsefeye ne kattığını aşağıdaki sözlerle anlatır.

Husserl, korkunçlukla sevimliliği yeniden nesnelere katmıştır. Bize sanatçılarla peygamberlerin dünyasını geri getirmiştir: Erinç ve sevgi barınakları da bulunan, ürkütücü, düşman, tehlikeli bir dünya. ...Bugüne kadar, Amiel gibi, kendi omzunu öpen çocuk gibi, kendi içimizden gelen okşayışları, pırpışları arıyorduk boşu boşuna, çünkü her şey, bize varana kadar her şey dışarıdadır: Dışarıda, dünyada, ötekilerin arasında. Kendi varlığımızı bilmem hangi köşeye çekilmede bulup ortaya çıkaramayız: Yolda, kentte, kalabalığın ortasında, nesnelere arasında nesne, insanlar arasında insan olarak yakalayabiliriz.

Aslında Husserl'in yola çıkış amacı felsefeyi bilimselleştirmektir. Felsefeden, dolayısıyla insandan kuşku duyulan bir çağın filozofu olarak, belki de istediği tek şey, felsefeyi muğlaklıktan çekip çıkartmak, böylece insana duyulması gereken saygıyı ve güveni yeniden insanlığa kazandırabilmektir. Husserl'in, fenomenolojinin temellerini attığı kitabına "**Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe**" adını vermesi boşuna değildir.

Husserl'in yönteminin, başka bir deyişle fenomenolojinin felsefeyi bilimden çok sanata yaklaştırdığı rahatlıkla ileri sürülebilir. Yukarıda Sartre'ın da vurguladığı gibi, Husserl bir bilim adamından çok bir sanatçının dünyasını taşımıştır felsefeye. Edebiyat ile felsefenin sınırlarında dolaşan, hem bir filozof hem de bir roman yazarı olan Murdoch (1964)'a göre de, bir fenomenoloğun görüşü ile bir şairin, bir ressamın görüşü arasında hemen her zaman ortak bir nokta vardır. Çünkü her ikisi de özü, özleri görmek, başka bir deyişle, gördüklerimizi yeniden görerek keşfetmek ister ve gerçekten gördüklerimiz ile görünür-dünya hakkındaki önyargılarımız veya kupkuru kavramlarımız arasındaki bağdaşmazlık üzerinde durur.

Bu konuya ilişkin çok somut bir örnek, ünlü ressam Matisse (1973)'nin “Sanat Üzerine” adlı kitabından verilebilir. Matisse, bu yapıtında, hayatı bir çocuğun gözlerinden okuyabilmekten söz eder ve sanatçının dünyadaki her şeye sanki onu dünyada ilk kez görüyormuş gibi, bir çocuk gibi (çocukça değil) bakmak zorunda olduğunu vurgular. Bu nedenle, Matisse (1973) için hiçbir şey bir gül resmi yapmaktan daha zor olamaz, çünkü ressam kendini özgün ifade edebilmek, taklidin bayağılığına düşmemek için bütün gülleri unutmak (askıya ya da paranteze almak, epokhe) fenomenolojinin diliyle söylenirse “özü görmek” zorundadır. Fakat sanıldığı kadar kolay değildir bu görüye sahip olmak. Değildir çünkü, günlük yaşamda görülen her şeyin, edinilen türlü alışkanlıklarla az çok çarpıtıldığı ya da çarpıtılarak görüldüğü düşünülür, ve buna bir de çağdaş yaşamın imge bombardımanı altında bir yaşam olduğu insanların çoğunun hazır imgeleri kullanarak yaşamı anlamlandırdığı eklenirse, özü görmenin ya da hayatı bir çocuğun gözlerinden okumanın ne kadar güç olduğunu anlamak zor olmayacaktır.

Fenomenolojik bakışın sanat ve sanatçı açısından taşıdığı öneme ilişkin bir başka örnek de çağdaş edebiyatın büyük isimlerinden biri olan Hermann Hesse'den verilebilir. İstemlerin bakışının saflıktan uzak ve çarpıtıcı olduğunu ileri süren Hesse (1999) bu düşüncesini aşağıdaki gibi dile getirir:

Ancak hiçbir istekte bulunmadığımız, ancak bakışımız katıksız bir temaşa niteliği kazandığı zamandır ki nesnelere ruhu kapılarını açar önümüzde, güzellikleri karşımızda buluruz. Satın almayı düşündüğüm, ağaçlarını kestirmek ya da ipotek ettirmek istediğim bir ormana baktım mı ormanı değil, yalnızca onunla benim isteğim arasındaki ilişkiyi görürüm. Ama ormandan beklediğim bir şey yoksa, kafamda belli bir düşünceye yer vermeksizin yeşil derinliklerinden içerilere uzanır bakışlarım; ancak o zaman gördüğüm orman gerçek ormandır, doğadır, bitkidir ve güzeldir.

Fenomenolojinin gözleriyle dünyaya bakan birinin her zaman güzeli gördüğünü söylemek de doğru olmayabilir. İnsanın çevresinde bulunan, çoğu zaman evcil, silik ya da uysal görünen nesnelere, sanki ilk defa görüyormuş gibi bakıldıklarında garip, ürkütücü varlıklar olarak da görülebilirler. Bundan elde edilen sonuç, kimi zaman rahatsız edici ve gerçeküstücü bir nitelik taşıyabileceği gibi, etkileyici de olabilir. Buna mükemmel bir örnek, Sartre'ın ünlü romanı “**Bulantı**”nın kahramanı Roquentin'in bakışı ve onun gördüğü gerçeğin insanı sarsan bulantısıdır. Roquentin, nesnelere bakmaktan tedirginlikle kaçınırken, daha doğrusu “varoluşun fazlalığı”ndaki saçmalığı görmemek için çabalarken, ansızın bir atkestanesi ağacının köklerine takılan gözlerine nasıl yeniliverdiğini aşağıdaki gibi anlatır (Sartre, 1961):

Biraz önce parktaydım. Atkestanenin kökü, oturduğum sıranın tam altında toprağa gömülüyordu. İçime korku salan, bu kapkara, boğumlu, yaban

kitlenin karşısında yapayalnızdım. Kök, bahçenin kapıları, sıra, yer yer gövermiş çimenler ortadan silinmişti; nesnelerin çeşitliliği ve tikelliği bir dış görünüş, bir ciladan başka şey değildi. Bu cila erimiş, karmakarışık, devasa ve yumuşacık kitleler kalmıştı geriye; çıplak, hem de müstehcen ve ürkütücü biçimde kitleler.....Atkestanesi gözlerime abanıyordu. Yeşil bir küf gövdesini yaribeline kadar sarıyordu; karamış ve şişmiş kabuğu kaynamış deriyi andırıyordu....Varolunuyorsa, buraya kadar varolmak; küfe, şişkinliğe, müstehcenliğe kadar varolmak gerekiyordu. Kara kök geçmiyordu, insanın boğazına takılan iri bir lokma gibi gözlerime takılmıştı.

Roquentin için, tıpkı kestane ağacının kökü gibi denizin gerçeği de, özü görmek için bakıldığında bambaşka görülecektir: “Gerçek deniz soğuk ve karadır, yaratıklarla doludur içi, aldanalım diye yapılmış şu yeşil zarın altında sürünür dururlar” (Sartre, 1961). Görüldüğü gibi, fenomenolojinin gözleriyle varoluşa bakan birinin, daha doğrusu bir varoluşçunun betimlemeleri ürkütücü olduğu kadar, gerçeküstücü bir dünyayı dile getirir gibidir.

Aslında fenomenoloji ile gerçeküstücü sanat arasında “gibi”liğin ötesinde, çok daha dolaysız bir bağ olduğu da söylenebilir. Çünkü gerçeküstücülerin bir dönem baş tacı ettikleri “otomatik yazı” yöntemi, yani düşüncedeki bütün bağların çözümlenerek, imgelemin kağıt üzerinde dörtlüğe, özgürce koştuğu yazı yazma yöntemi ile fenomenolojinin dünyayı askıya alarak bilinç yaşantılarına geçişi benzer olmaktan çok, birebir, aynı şeylerdir.

Fenomenolojik bakış ve sanat arasındaki yakın ilişkiye verilebilecek bir başka örnek de geleneksel Japon şiiri “Haiku”lardır. 16. yüzyılda ortaya çıkan ve 17.-19. yüzyıllarda gelişen, 5, 7, 5 heceden oluşan bir lirik şiir türü olan Haiku, belki de fenomenolojik bakışa verilebilecek en kusursuz örneklerdir. Çünkü bu dizelerde görülen saf gözlemler, betimlemelerdir:

BİRDEN

Dağ yolunda çiçek açan
Eriğin kokusuyla birden
Güneş doğuyor! (Başo, 1991)

ÜRPERME

Birden bir ürperme
Odamda ölmüş karımın
Ayağıma takılan tarağı (Buson, 1991)

SESSİZ SÖĞÜT

Öfkeyle geri döndüm:
Sonra baktım, bahçede
Söğüt ağacı (Ryoto, 1991)

İlk bakışta yazılması çok kolaymış gibi görünen ve şair olsun olmasın herkesin yazabileceği düşünülen bu dizeleri yazmanın çok zor olduğunu, dolayısıyla özleri görmenin kolay olmadığını öğrenmenin en kestirme yolu bir Haiku yazmayı denemek olabilir. Bir fenomeni katıksız betimlemenin oldukça ciddi bir yoğunlaşmayı gerektirdiği ve gözleri (düşünceyi) önyargılardan, alışkanlıklardan ya da alıştırilagelinenlerden arındırmanın ne kadar güç olduğu o zaman daha iyi anlaşılacaktır.

Haiku'lar da göstermektedir ki, sanatçı, çağdaş filozofların kendilerine yaşıttırdıkları özelliği, yani gerçeği çıplak gözlerle görmeyi ve gördüğünü anlatarak (betimleyerek), yaşama yeni anlamlar, yeni boyutlar ve görme biçimleri katmayı zaten bilen, bu bilgisiyle de yaşamı zenginleştiren kişilerdir.

FENOMENOLOJİK BAKIŞ VE SİNEMA

Dili görüntülerin dili olan sinema sanatı ile, “**düşünmek, görmeyi yeniden öğrenmektir**” diyen fenomenoloji ve fenomenolojik bakış arasında oldukça yakın ve önemli bağlar olduğu söylenebilir. Belki de fenomenolojiden (farkında olarak ya da olmayarak) en çok etkilenen sanat dalının sinema olduğu da ileri sürülebilir. Buna neden, her ikisinin de 20. yüzyıla ve bu yüzyılın yaşam gerçeğine ait olmalarıdır. 20. yüzyılın yaşam gerçeği ise, **parçalanmış bir gerçektir**. Başka bir deyişle, yaşam artık sarsılmaz bir bütünlük duygusu içinde algılanamaz hale gelmiş ve her şeyi tek bir çatı altında toplayacak kuşatıcı bir gerçeğin, bir “öz”ün olmadığı geç de olsa anlaşılmıştır.

Canetti (1995) gerçeğin algılanmasında yaşanan köklü değişimi aşağıdaki gibi aktarır:

Gerçek öylesine dehşet verici boyutlarda değişti ki, bunun ne ölçüde olduğunu biraz hissetmek bile bizi çaresizlik içinde bırakmaya yeter. Bu çaresizlikten kurtulmak için sarfedilecek çaba, bizi, sanırım, bu değişimi üç temel bakış açısına ayırmaya götürecektir. Bir **artan** ve bir de **daha kesin olan gerçek** vardır. Üçüncüsü de **gelmekte olanın gerçeğidir**.

Hem nitel, hem de nicel olarak her şeyin (nesnelerin, insanların, ticaretin, iletişimin, teknolojinin, ulaşımın vb.) hızla çoğalması şeklinde açıklanabilecek olan “**artan gerçek**”i anlamak zor değildir.

“Daha Kesin Olan Gerçek”in kökeninde yatan ise bilim, daha doğrusu fen bilimi alanındaki gelişmelerdir ve bu da kolay anlaşılabilir. Gerçeğin kesinliği üzerindeki egemenlik büyük ölçüde bilimsel yöntemle bağlı hale gelmiş, “yaklaşık” olarak adlandırılabilir etkinliklerin alanı daraldıkça daralmıştır. Parçalara ayrılmış bir gerçek ve her parçanın üzerinde kesinlik arayan bir uzmanlaşma hastalığı salgın gibi yayılmıştır.

Üçüncü bakış açısı, başka bir deyişle **“Gelmekte Olanın Gerçeği”** ise öncekilerden farklı olarak, daha hızlı yaklaşan ve bilinçli bir şekilde oluşturulan gerçektir ve bu gerçeğin taşıdığı olası bir tehlikeyi de, umudu da yaratan insandır. Gelmekte olanın gerçeği bölünmüştür: Bir yanda toptan bir imha, yok olma tehlikesi, öbür tarafta iyi bir yaşam vardır ve her ikisi de aynı anda, eşzamanlı olarak etkindir. Canetti (1995) 20. yüzyılın gerçeğini öncekilerden ayıran en önemli şeyi aşağıdaki gibi açıklar:

Yüzyılımızın gerçeğini geçtiğimiz yüzyılın gerçeğinden ayıran işte bu gelmekte olanın hem etkin bir biçimde arzu edilen, hem de etkin bir biçimde endişe edilen çifte yönüdür. Artan ve daha kesin olan gerçekler kendilerini göstermeye başlamıştır, birbirlerinden sadece süratleri ve hacimlerinde farklılık gösterirler. Gelmekte olanın bakış açısı temelde farklıdır ve büyükbabalarımızın çağından en önemli konuda ayrılan bir çağda yaşadığımızı söylersek abartmış olmayız: **Bizim çağımızın parçalanmamış bir geleceği yoktur.** (Asıl metinde vurgu yapılmamıştır.)

Yazın dünyasından bir başka önemli isim, Woolf (1995), şu anı da, geleceği de parçalanmış bir yaşamın nasıl bir estetik oluşturacağını aşağıdaki gibi duyuracaktır.

Günümüz insanının kafasında birbirleriyle açıktan açığa ilişkisi olmayan şeyler, garip bir biçimde birbirlerini çağırırırılar. Önceden tek tek ve birbirlerinden farklı bir biçimde gelen duygular, artık aynı şekilde gelmemektedirler. Güzellik biraz çirkinlik, biraz nefret ve zevk, biraz acı haline dönüşmüştür. Eskiden beyne bir bütünlük içinde giren duygular artık eşikte parçalanmaktadır.

20. yüzyılın her türlü “öz”den yoksun parçalanmış gerçeği beraberinde kendi estetiğini de getirecektir. Bu estetiğin sinema sanatındaki karşılığı ise **“alacakaranlık”** olarak adlandırılabilir. Alacakaranlık, ne yalnızca siyah ne de yalnızca beyazdır, fakat her ikisini de grinin tonlarıyla birlikte içerir. Alacakaranlığın estetiği aynı zamanda yalınlığın ve biraz da kül renginin estetiğidir.

Bu kül rengi, bu yalınlık kendini en iyi Fransız Yeni Dalga Sinemasında ve İtalyan Yeni Gerçekçiliğinde gösterecektir. Örneğin, Yeni Dalga Sinemasının önde gelen adlarından ve bu akımı en iyi temsil eden yönetmenlerden biri olan Jean-Luc

Godard'ın sineması, Roud'un da (1993) belirttiği gibi "kentli, gelip geçici ve grı bir sinemadır. Godard'ın şehri Paris'tir ve bu şehir bir yerlerde bir bardak sıcak bir şey ya da biraz şarap içerek kendilerini bir şekilde dönmek zorunda oldukları kasvetli otel odalarına hazırlayanların şehridir. Godard'ın şehri caddelerde başıboş dolaşanların, yabancıların, gangesterlerin, fahişelerin, suçluların, pencereleri perdesizlerin şehridir. Toplumun posası olanların, dışlanmışların, tutunamayanların şehri. Islak kaldırımlara neon ışıklarının düştüğü, duvarların çıplak olduğu, sıvaları çatlamış, dökülmüş bir şehirdir. Godard'ın filmlerindeki karakterler "göçebe"dir. Kimsenin bir yuvası, kalacak bir evi yoktur. İç mekanlar halısız, mobilyasız, yavan mekanlardır. Şehir gelip geçicidir, mekanlar gelip geçicidir, hiçbir yerin ve adın ayrıcalıklı bir önemi yoktur; yaşam gelip geçici, insan gelip geçicidir. Godard'ın ve Godard'la birlikte Yeni Dalga Sinemasının kamerasını "serseri" yapan biraz da bu gelip geçicilik duygusudur.

Sözkonusu gelip geçiciliğin bilincine en çok varan Yeni Dalga Sinemacısı belki de nesnelere, olayları, kişileri çoğu zaman göz ucuyla, bir kenardan izlemeyi tercih eden Truffaut'dur. Ayrıca belirtmek gerekir ki, Truffaut'nun sineması da kül rengidir. Onun en ünlü filmlerinden biri olan **400 Darbe**'de çok az gün ışığı görülür. Solgun, soğuk sabahları ya da yağmurlu, kasvetli akşamlarıyla 400 Darbe kurşuni, kül rengi bir filmidir ve şehrin, Paris'in alacakaranlığı bir çocuğun ruhuna sinmiş, şehir o çocukla özdeşleşmiş gibidir.

Şehrin alacakaranlığıyla beslenen bu kül rengi, bu bir şekilde diri kalmayı beceren kurşuni renk Yeni Dalga Sinemasının estetiğidir. Kelimenin tam anlamıyla doğal, **yalın** bir estetik bu. Mekanların yavanlığı, çıplaklığı ya da kameranın savrukluğu, serseriliği, aydınlatma, diyaloglardaki cimrilik vb. hemen her şey söz konusu bu yalınlığın, doğallığın hizmetine koşulmuş gibidir. Roud'un da (1993) belirttiği gibi, "Genel olarak Yeni Dalga Sinemasının, ama özellikle de Godard'ın keşfettiği güzellik, son derece sade bir güzelliştir, öyle ki, pencere çerçeveleri ve kolları bile, eğer onlara temiz ve önyargısız olarak bakılabilirse, anıtsal heykeller olarak görülebilir."

Bu açıdan bakıldığında, belki de söz konusu heykellerin en güzelleri Antonioni'nin filmlerinde bulunabilir. Örneğin, dilimize bazen "Batan Güneş", bazen de "Ay Tutulması" olarak çevrilen "L'eclisse"nin kahramanları kişiler değil, nesnelere. Bu filmde görülen, insanın nesnelere değil, nesnelere insanı denetlediği bir dünya ve meta ilişkisinin her türlü insani ilişkinin önüne geçtiği bir yaşam biçimi olduğu içindir ki, asıl kahramanlar da nesnelere: Bir elektrik direği, bir telefon, bir cadde, bir yaya geçidi, parktaki bir fiske, bir balkon vb.dir.

Yeni Dalga Sinemasının yalınlıkta, gelip geçicilik duygusunda ve kül renginde bulunduğu estetik, fenomenolojik bakışın beyaz perdedeki karşılığıdır. Çünkü

nesnelere önyargısız bakabilmenin, başka bir deyişle “öz”leri görmenin yöntemini sunan fenomenolojidir. Öte yandan Yeni Dalga Sinemasının yalınlık arayışında da fenomenolojinin payı olduğu söylenebilir. Çünkü fenomenolojinin ardındaki dünya görüşü büyük, şatafatlı adlandırmalardan uzak duran, hatta varoluş gerekçesini bu tür koca koca adlara (özlere) karşı gelmekte bulan bir görüştür. Dahası, 20. yüzyılın özellikle ikinci yarısından sonra, yalnızca sinemada değil, sanatın öbür dallarında da aynı yalınlık arayışını, aynı doğallık özlemini görmek mümkündür. Fenomenolojinin “şeylerin kendisine dönmek” ya da “apaçıklık” olarak adlandırdığı şey ile savaş sonrası kuşağın somut ve dolaysız olana duyduğu özlem aynı özlemdir. Bu özlemin altında yatan nedeni ise, Hemingway’in ünlü yapıtı “**Silahlara Veda**”dan okuyabiliriz (aktaran Cruickshank, 1965): “İşitmeye dayanamayacağımız bir çok sözcük vardı ve sonunda yalnız yer adlarının şerefi kaldı... Zafer, onur, cesaret ya da kutsal gibi sözcükler, somut köy adlarının, yol numaralarının, nehir adlarının yanında müstehcen sözcüklerdi.”

Ölü fikirlerden, soyutlamalardan, kuru kavramlardan ve şan, şeref, kutsal, onur gibi ahlaki “öz”lerden tiksinen bir kuşağın aradığı yalınlığın, somut olana duyduğu özlemin sinemadaki bir başka unutulmaz karşılığı da “Nevers”dir... Paris’in taşrasında bir şehir olan, Alain Resnais’in “**Hiroşima Sevgilim**” adlı filmindeki Nevers. Filmin Senaryosunu yazan Marguerite Duras’ın Nevers’i. İşgal edilmiş, işgal edilmiş bir Nevers. Hiroşima’nın gölgesinde yaşayan, üzerine küller yağan, yalnız kalınan, unutulmaya çalışılan ama bir türlü unutulamayan Nevers. Belki de bellekte yaşayan, daha doğrusu bellekte can çekişen ama ölemeyecek kadar yaralı olan bir şehir. O kadar yaralı ki, artık ölemez. Etrafında çingenelerin, delilerin, köpeklerin dolaştığı; yaşlıların ölümü beklediği, şehrin dar, dolambaçlı yollarına inat, ölüm bekleyişinin uzun, dümdüz bir çizgi olduğu, aşkın her türlüşünün gözaltına alındığı bir şehir. Belki de şehir dememek gerekir Nevers’e, kent demek gerekir. Çünkü geçmişi olmayan, varsa da unutmuş, yeni bir oluşumdur Nevers.

Peki, küçük bir kent mi, çok mu küçük Nevers? Filmde, anılarıyla bu kente bağlı olan kadın (Emanuele Riva) “Hayır” diyor ve ekliyor: “Bir çocuğun çevresini yürüyerek dolabileceği bir kent bu. Bir çocuğun adımlarıyla ölçülebilir Nevers. Ama Nevers’in küçük bir kent olduğunu söylemek yüreğin de, düşüncenin de yanılması olur. Uçsuz bucaksızdı Nevers benim için” (Duras, 1966).

Kişinin, tek bir kişinin gerçeği öyleyse bu kent. O nasıl görüyorsa bu gerçeği, nasıl yaşamışsa bu gerçekte öyle anlamlandırıyor onu. Hem fenomenolojinin söylediği gibi, hangi gerçek tek kişilik, “**öznel**” bir gerçek değil ki?

Antonioni’nin Roma’sında da, Godard’ın Paris’inde de, Resnais’in Nevers’inde de görülen, fenomenolojik bakışla görülen bir başka gerçek de, insanları birbirine ve yaşama bağlayan bağların pek insanca olmadığı, insancıl

olmadığıdır. İnsanlar, Roma'da da, Paris'te de, Nevers'de de yaşama ve öbür insanlara insancıl ilişkilerden çok nesnelere bağlıdır. Bu nedendir ki, nesneyi betimlemek, nesneyi nasılsa öyle görerek betimlemek ayrı bir önem taşıyacaktır. Hiroşima Sevgilim'in senaristi Marguerite Duras “Yeni Roman” olarak adlandırılan akımın öncülerinden biri olarak nesneye önyargısız bakmanın (fenomenolojinin diliyle söylenmek istenirse “özleri” görmenin) ustasıdır ve sanat ile fenomenolojinin işbirliği sinema tarihine unutulmaz bir başarıyı kazandırmıştır.

Yeni Roman akımı, sinema ve fenomenolojiyi biraya getiren, onları ortak bir paydada toplayan uğraş, görmeyi her bakışında yeniden öğrenmeye çalışan insanın uğraşdır. Yeni Romanın anlatım tekniği sinemadan, sinemanın görsel anlatım tekniklerinden yoğun olarak etkilenirken, sinemanın da Yeni Romanın buluşlarından; insanı, dünyayı, yaşamı görme biçiminden etkilendiği söylenebilir. Her şeyden önce 19. yüzyıldan beri süregelen anlatı tekniğine karşı bir tepki olan Yeni Roman, bu tepkisini “betimleme”ye verdiği ayrıcalıklı önemle gösterir. “Optik Betimleme” olarak adlandırılan bu betimlemenin amacı, olguları, nesnelere nasıllarsa öyle, oldukları gibi betimlemektir. Akımın önde gelen isimlerinden biri olan Nadeu (1989) aşağıdaki düşünceleri açıklar:

Yazar, eşyayı nasılsa öyle göstereceği yerde ona kişiliğinin parmaklığı arasından bakma haksızlığını ediyor. Yazar bir tarihe, bir çevreye, bir uygarlığa koşullanmıştır: ‘Kendini çevreleyen dünyaya özgür gözlerle bakmıyor.’ Daha genelleştirilirse, eşyayı ‘canlandırıyor’ (yani ona bir ruh buluyor), ‘insanlaştırıyor’. Oysa dünya saf varlığı içinde sağlam ve inatçı, bölüntüsüz bir şekilde kendini sunmaktadır: Ruhsal ya da dışa dönük niteliklerimizin saldırısına meydan okuyan eşya işte orada, çevremizde.

Betimlemek, betimleyerek açıklığa ulaşmak roman sanatının olduğu kadar fenomenolojinin de amacıdır. Ancak sinema, kameranın arkasında gerçekten de bakışlarını özgür kılmayı başarmış bir sanatçı varsa, fenomenolojik bakış için en uygun aracı sağlayabilir.

Fenomenolojinin, fenomenolojik bakışın öbür sanat dallarına oranla sinema sanatının olanaklarına uygun bir bakış olmasının bir başka önemli nedeni de “kurgu”dur.

Eğer ortada parçalanmış bir yaşam varsa ve sanatçı çağına tanıklık edebildiği ölçüde sanatçı sıfatını hak ederse, onun sanatı, yapıtları, söz konusu bu parçalanmışlığı dile getirecektir. Ancak bu dile gelme, yalnızca yapıtın içeriğinde değil, biçiminde de kendini gösterebilmelidir. Başka bir deyişle, içerik yapıtın biçiminde estetik olarak dışlaşabilmelidir. Parçalanmış bir yaşam, sürekliliği olmayan, sekteye uğramış ya da uğrayan, tutarsız, düz çizgisel bir gelişim göstermeyen yaşamdır. Sinemada kurgu, yönetmenin bu içeriği dışlaştırmak için

kullanabileceği mükemmel bir araçtır ki, Yeni Dalga Sinemasını “yeni” yapan, bu akımı çağdaş film anlatısının gelişiminde öncü yapan da Yeni Dalga sinemacılarının bunu çok iyi bilmesidir.

Pearson ve Rhode (1980)’a göre Yeni Dalga Sinemasının sürekliliği olmayan bir dünya sunmasının nedeni, hiçbir görüntüye ayrıcalıklı bir önem vermemesidir. Görüntülerin her biri eşit derecede “gerçek”tir ve tüm görüntülerin eşit bir şekilde geçerli olduğu bir dünya da sürekliliği olmayan bir dünyadır. Eğer fenomenolojinin de bilinci bir resim üzerine yöneltilmiş bir projeksiyon aygıtına benzettiği ve hiçbir resme ayrıcalıklı bir değer vermediği ya da her resme eşit derecede değer verdiği hatırlanırsa, süreklilikten yoksun bir dünya ya da yaşam düşüncesi ile, bu düşüncenin sanatın (sinemanın) diline nasıl yansıdığını anlamak zor olmayacaktır.

Richardson (1978)’a göre de yalnızca Yeni Dalga Sinemasını değil, ama tüm bir çağdaş sinema anlatısını belirleyen en önemli özellik anlatının düz çizgisel gelişiminin kırılmasıdır. Bilinçli olarak gerçekleştirilen süreksizlik duygusudur ve bu duygunun ardında da çöküşe, “düzenin çöküşü”ne ya da yitişine ilişkin bir düşünce bulunur. Bir Endülüs Köpeği’nden, Tatlı Hayat’a, Serseri Aşıklar’dan, Kızıl Çöl’e ve Venedikte Ölüm’e kadar çağdaş sinemanın hemen hemen bütün başyapıtlarında düzenin çöküşüne, kayboluşuna ilişkin izlerle karşılaşmak mümkündür. Bu filmlerden herhangi birini, örneğin Tatlı Hayat’ı ele aldığımızda sahneler, çekimler ya da ayrımlar arasında tutarlı bağlantıların olmadığı hemen görülecektir. İzleyici, anlam bütünlüğünden yoksun bir izlenimler toplamına indirgenebilecek, bölümler arasındaki geçişlerin zayıf olduğu, sonrası ya da sonu olmayan, sahne ve imgelerin peşpeşe gelerek yığılmasıyla oluşan bir film karşısındadır. Richardson (1978)’a göre, ilk bakışta sağlam bir anlatı yapısı sunmaktan uzakmış gibi görünen bu filmde, yönetmen sürekliliği sekteye uğramayan bir anlatı oluşturmak yerine, tamamen bilinçli olarak, en ufak ayrıntıya varıncaya kadar her şeyi titizlikle hesaplayarak çağdaş anlatıyı kurmayı seçmiştir. Çağdaş anlatı tekniğini belirleyen temel ilke, imgelerin üst üste, ard arda sıralanması ya da yığılmasıdır ki, bu da aslında bir çeşit “kurgu”dur.

Richardson (1978)’un aslında bir tür kurgu olarak adlandırdığı bu tekniğin temel ilkesi, anlatının içine güçlü imgelerden oluşan yalın ayrımları, biri öbürünün karşıtı olacak şekilde özenle yerleştirmektir. Karşıtlığın yada “uyumsuzluğun estetiği” olarak da adlandırılabilir bu kurgu, yönetmenin ele aldığı konuya “eleştirel” bakmasını sağlaması açısından da önemli görülebilir. Çünkü bu kurgu aracılığıyla parçalanmış yaşamın birbirine karşıt olan imgeleri yan yana gelebilir, bir imge öbürüne karşıt bir rol oynayabilir, yeni kurulan imgeler eskileri tarafından dışlanabilir, nazik olanla kaba olan, temiz ve hoş olanla kirli, iğrenç olan bir arada gösterilebilir. Yaşamın ne olmuş olduğuyla, ne olacağı ve şimdiki hali arasındaki karşıtlıklar, çatışmalar bu kurgu aracılığıyla açıkça gözler önüne serilebilir.

Fenomenolojik bakışın sinemadaki yetkin karşılıklarından bir başkası da Yeni Gerçekçi Sinemadır. Ayfre (1985)'ye göre, Rosellini'nin "Almanya Sıfır Yılı"nda veya bu akımın en ünlü filmlerinden biri olan De Sica'nın "Bisiklet Hırsızları"nda fenomenolojinin yoğun etkisini görmek olanaklıdır. Her fenomene ayrı fakat eşit derecede önem vermeyi amaçlayan fenomenolojik bakış ile "Bisiklet Hırsızları" değerlendirilirse, bu filmde de hiçbir görüntüye ayrıcalıklı önem verilmediğini, bisiklet ile işçinin aynı önemde ele alındığını görmek çok kolaydır. Bisiklet Hırsızları'nda işçiyi, bisikleti ya da çocuğu kuşatan gerçek ve bu gerçeği oluşturan öğeler yalnızca bir "dekor" değildir. Benzer şekilde, "Almanya Sıfır Yılı"nın son ayrımındaki çocuk iyi ya da kötü rol yapmaz, oynamaz, ama o oradadır, "var"dır, yaşar. Ve kameranın yakaladığı da onun varlığıdır. Ancak bu varlığı açıklamaya yalnızca çocuğun içinde bulunduğu psikolojiyi bilmek, çektiği acıyı, pişmanlığı ya da üzüntüyü bilmek yetmez. Çünkü çocuğun durumu, filmin bu son ayrımında bütün bir "insanlık durumu"nu kapsar, kucaklar. Yine Ayfre'nin (1985) belirttiği gibi, burada anlam ya da anlamlandırma somut durumun bütünleyici bir parçasıdır. Başka bir deyişle, anlam, "öz" önce gelmez. Öncelik somut durumundur. Bu nedendir ki, "Bisiklet Hırsızları" ya da "Almanya Sıfır Yılı" izleyen için sürekli bir müphemlik (belirsizlik) duygusu veren filmlerdir. Filmdeki olayların nedenleri ya da gerekçeler "bilinçli" olarak gözardı edilmiştir. Yeni Gerçekçi bir filmi belgeselden ya da sıradan anlamıyla gerçekçilikten ayıran da bu bilinçli "tarafsızlık" ve "tamamlanmamışlık"tır.

Bazin (1993)'in, sinemada "gerçeğin bütünlüğüne saygı" olarak adlandırdığı şey de temeline inildiğinde özün varoluştan önce gelmediğinin, ama varoluşun önden önce gelmesi gerektiği düşüncesinin sinemadaki karşılığı olarak okunabilir. Çünkü Bazin (1993)'e göre, aksiyonu sinemanın "öz"ü olarak kabul eden, dolayısıyla bu özü düzenleyen "montaj"ın en önemli şey olduğunu ileri süren sinemacı tavrı ya da görüşü yanlıştır. Yanlıştır, çünkü öz, ancak sinematografik anlatımın varlığını izler. Bazin (1993), bu konuya ilişkin düşüncesini "Bisiklet Hırsızları" için kaleme aldığı ünlü yazısında şöyle dile getirir: "Bisiklet Hırsızları, dramın matematiksel elemanları üzerine kurulmamıştır. Hareket (aksiyon) bir 'öz' olarak bulunmaz. O, anlatımın varlığını takip eder. Gerçekliğin 'bütünlüğü' budur. De Sica'nın büyük başarısı burada yatmaktadır."

De Sica'nın, dolayısıyla Yeni Gerçekçi Sinemanın büyük başarısının ardında da fenomenolojik bakışın olduğunu söylemek herhalde yanlış olmayacaktır.

Sonuç olarak söylenmesi gereken, Yeni Dalgadan Yeni Gerçekçiliğe uzanan çizgide ve sonrasında bir yöntem olarak fenomenolojinin, fenomenolojik bakış ile bu bakışın ardındaki dünya görüşünün film dilinin, çağdaş film anlatısının gelişiminde yadsınamayacak bir payı ve önemi olduğudur ki, bu da son derece doğaldır. Çünkü sanatın dili ile düşünce arasındaki ilişki "karşılıklı" bir ilişkidir.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- Akarsu, B. (1979). Çağdaş felsefe akımları. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayını
- Aksoy, N. (1989). Iris Murdoch, felsefesi ve sanatı. İstanbul: Marmara Üniversitesi ve Atatürk Eğitim Fakültesi Yayını.
- Alsan, N. (1969). Eylem ve düşünce açısından çağımız: 20. yüzyıl. İstanbul: Varlık
- Ayfre, A. (1985). Neo-Realism and phenomenology. J. Hillier (Ed.), Chaiers du Cinema, The 1950's: Neo-Realism, Hollywood, New Wave. USA: Harward University Press.
- Baço (1991). Haiku. C. Çapan. (Çev.). İstanbul: İyi Şeyler.
- Bazin, A. (1993). Sinema nedir? İ. Şener. (Çev.). İstanbul: Sistem.
- Buson (1991). Haiku. C. Çapan. (Çev.). İstanbul: İyi Şeyler.
- Camus, A. (1962). Sisifos efsanesi. T. Yücel (Çev.). Ankara: Ataç.
- Canetti, E. (1995). Realizm ve yeni gerçek. H. Salihoğlu (Ed.), 20. yüzyıl edebiyat sanatı. İstanbul: İmge.
- Cruikshank, J. (1965). Albert Camus ve başkaldırma edebiyatı. R. Güran (Çev.). İstanbul: De.
- Dostoyevski, F. M. (1988). Karamazof kardeşler. L. Soykut. (Çev.). İstanbul: Cem.
- Duras, M. (1966). Hiroşima sevgilim. C. Çapan. (Çev.). İstanbul: Uğrak.
- Gasset, O. Y. (1992). Tarihsel bunalım ve insan. N. G. Işık. (Çev.). İstanbul: Metis.
- Hesse, H. (1999). İnanç da, sevgi de aklın yolunu izlemez. K. Şipal. (Çev.). İstanbul: Afa.
- Hızır, N. (1981). Felsefe yazıları. İstanbul: Çağdaş.
- Husserl, E. (1997). Kesin bir bilim olarak felsefe. T. Mengüşoğlu (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

- İnam, A. (1995). Edmund Husserl felsefesinde mantık. Ankara: Vadi.
- Marcuse, H. (1990). Tek boyutlu insan. A. Yardımlı (Çev.). İstanbul: İdea.
- Matisse, H. (1973). On art. Oxford: Phaidon.
- Murdoch, I. (1964). Sartre, yazarlığı ve felsefesi. S. Hilav. (Çev.). İstanbul: De.
- Nadeau, M. (1989). Yeni roman. Argos. 11, 140-144.
- Rhode, E. ve Gabriel P. (1980) Görünüm sineması. Y. Demir. (Çev.). Kurgu.
Eskişehir: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi yayını.
- Richardson, R. (1978). La Dolce Vita: Fellini and T. S. Eliot. Waste land: The
breakdown of order. In P. Bondanella (Ed.), Essays in criticism: Federico
Fellini. New York: Oxford University Press.
- Roud, R. (1993). Dışlanmışlar. E. Yılmaz (Ed.), Jean-Luc Godard. Ankara: Gece.
- Ryoto (1991). Haiku. C. Çapan. (Çev.). İstanbul: İyi Şeyler.
- Sartre, J. P. (1961). Bulantı. S. Hilav (Çev.). İstanbul: Ataç.
- _____ (1984). Yazımsal denemeler. B. Onaran. (Çev.). İstanbul: Payel.
- Woolf, V. (1995). Sanatın dar köprüsü. H. Salihoğlu (Ed.), 20. yüzyıl edebiyat
sanatı. İstanbul: İmge.