

BÖLÜM 6

PAUL TİLLİCH'TE SANAT STİLLERİ VE SİNEMADAKİ YANSIMALARI

Ridade ÖZTÜRK¹

GİRİŞ

André Bazin'in söylediği gibi "sinema her zaman Tanrı² ile ilgilenmiştir" (1997, s. 61). Bu ilgi sinemanın ilk icat edildiği dönemden itibaren karşımıza çıkmaktadır. Sinema ve din alanındaki akademik çalışmalar yeni de olsa din ve sinema arasındaki ilişki son derece eskidir (Plate, 2017). Ancak sinema ve teolojik çalışmalar dediğimizde günümüzde sadece dinî filmleri ele alan bir çalışma yapmaktan bahsetmemekteyiz. Teologlar bu anlamda sanatı açık uçlu bir sohbet gibi kabul eder. Böyle bir sohbetin ana teması genellikle önceden belirlenir, bu da sohbetin belirli sınırlar içinde kalmasına neden olur. Ancak din ve film çalışmalarında önemli bir kaynak olarak kabul edilen ve bir kültür teoloğu olan Paul Tillich ile beraber bu sınırların ortadan kalktığını görmekteyiz. Tillich herhangi bir sanat eseri üretmemiş olmasına rağmen sanata olan sevgisi teolojik ve felsefi çalışmalarında çok önemli bir yere sahip olmuştur (Tillich, *On the Boundary: An Autobiographical Sketch*, 2012, s. 26). Onun çalışmalarında sanatın kendisi tüm tezahürlerini kapsayacak biçimde teolojik ilginin konusudur. Böylece Botticelli'den Warhol'a, Danté'den bilim kurguya, Shakespeare'den son dönemde son derece ilgi çeken *The Sopranos* dizisine kadar çok geniş bir alan teolojik bir sohbetin içeriğini oluşturabilir (Manning, 2009, s. 154).

Bu çalışmada doğrudan sinema ve din çalışmaları ele alınmaktan ziyade Paul Tillich'in dini tecrübe aracılığı ile sanat eserleri arasında kurduğu ilişkiden yola çıkarak ortaya koyduğu beş sanat stili incelenecektir. Tillich sanatın derinlikleri ile insanın derinliklerinde dinî olarak açıklanabilecek ortak bir ilişki kurma biçiminin bulunduğu inanmaktadır. Bu ilişki kurma biçimi, aynı zamanda felsefi açıdan insanın, varoluşsal durumunu ya da teolojik açıdan neden yaratılmış olduğunu anlaması açısından da önemlidir. Bu ilişkiyi sinema açısından da incelemek

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi, ridadefidan@trakya.edu.tr

² Tanrı, God'un (İngilizce *God* kelimesinin) çevirisi olduğu için kullanılmıştır. Metinde Tanrı kelimesinin geçtiği her yerde Hristiyan teolojisindeki God ifadesinden çeviri yapılmıştır.

mümkündür çünkü bir sanat eserinin etkisi gibi bir film izlemenin varoluşsal bir tecrübeye izin veren boyutu, dinî tecrübenin varoluşsal boyutunu taklit edebilir veya uyarabilir (Graham, 2006, s. 36). Tillich, dinî tecrübe aracılığı ile *dinî ritüel* (sacramental), *mistik* (the mystical), *peygambere özgü karşı çıkış* (prophetic –protesting), *idealist* (the idealistic) ve *dışavurumcu* (the expressionistic) olarak beş sanat stilini kavramsallaştırarak sanata teolojik ve felsefi açıdan farklı bir bakış açısı sunmuştur. Bu bakış açısının sinema açısından ne anlama gelebileceği de bu çalışmada değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Dinî tecrübe alanında yapılan çalışmalar içinde Friedrich Schleiermacher, dinî tecrübenin sistematik analizinin öncüsü olarak kabul edilmektedir. Ardından Rudolf Otto ve William James tıpkı Schleiermacher gibi dinî tecrübeyi hissetmeye dayalı olarak açıklayarak sosyal bilimlere alanına çok önemli bir katkı sağlamıştır. Çünkü bu düşünürler sayesinde dinî kendisi dışında başka bir şeye indirgenmeden sosyal bilimlerin bir konusu olarak incelemek mümkün olmuştur. Dinî tecrübe meselesinin sistematik olarak ele alınması ile birlikte otoriter veya akılcı yaklaşımların tersine, dinî tecrübe meselesinde bireyin kişisel tecrübesi, Tanrı inancının meşrulaştırılması ve Tanrı inancının kanıtı kadar kesin kabul edilmiştir. Öte yandan çağdaş epistemolojide dinî tecrübenin imkânına ve geçerliliğine yönelik önemli eleştiriler ileri sürülmüştür ve dinî tecrübenin empirik verilerinin öznel olması nedeniyle gerekçelendirilemediği iddia edilmiş bu anlamda epistemologlar genel olarak dinî tecrübeyi kültürel bir yapı veya yalnızca bir sosyal fenomen olarak görmüşlerdir. Din felsefesinde dinî tecrübe, Tanrı'nın varlığı açısından bir kanıt oluşturup oluşturmaması bağlamındaki tartışmalarla ele alınan bir konudur. Ancak bu tartışmalarda dinî tecrübenin epistemolojik yaklaşımlar karşısındaki konumu ele alınmakta ve dinî tecrübenin mâhiyeti ve bu mâhiyetin felsefe, sanat ve teoloji açısından ne anlama geldiği yeterince sorgulanmamaktadır. Protestan bir felsefeci ve teolog olan Paul Tillich dinî tecrübeyi mahiyeti ve “insanın ürettiği her şey” ile ilişkisi açısından ele almaktadır. Çünkü Tillich açısından Tanrı'nın varlığı öylesine kesindir ki O'nun varlığı ya da yokluğu üzerine yapılacak tartışmaların hepsi felsefi açıdan değersiz ve Tanrı'ya inanan bir kişi için de anlamsızdır. Tillich'in Tanrı tasavvuru, bizatihi varlık olarak ele alınan ve böylece varlığı ya da yokluğu yerine, “anlamı” üzerine tefekkür edilen güncel bir Tanrı'dır. Tillich'in felsefesinde önemli olan Tanrı'nın varlığının insan için ne anlama geldiğinin ve bu anlamın nasıl bir tecrübeden doğduğunun ele alınmasıdır.

Tillich, kültür teolojisinden faydalanarak modern insanın yaşantısını, bilgi ve inanç meselelerini anlamayı hedefler ve güncel bir Tanrı anlayışının mümkün olduğunu gösterir. Düşünür, Tanrı inancını ve fikrini, geçmiş zamana ait, dinî

otoritelerin öğretileri ile belirlenen ve sadece kitaplarda yazılı bir kavram olmaktan çıkararak gündelik hayatın merkezine yerleştirmeyi hedefler. Çünkü modern yaşamın gündelik hayatı sekülerdir. Ancak Tillich açısından işte asıl bu seküler yaşamın içinde Tanrı fikrine ulaşmak mümkündür. Tillich; modern sanatın temsilcilerinden birisi olarak gösterilen Paul Cézanne'nin tablosundaki bir elma resminin, Heinrich Hofmann bir Hz. İsa tasvirinde daha fazla *Nihâî Hakîkate* sahip olduğunu ileri sürer (Tillich, *On Art and Architecture*, 1987, s. 144). Tillich'in modern sanat üzerinden yola çıkarak kendi terminolojisi bağlamında bir sanat ürününü kutsal tecrübesi için bir araç olarak konumlandırması bu çalışmanın önemli merkezlerinden birisini oluşturmakta ve çalışmanın sonunda bu yönteminin sinema üzerinden nasıl kurulabileceği tartışmaya açılmaktadır. Bir başka ifade ile (Tillich'in terminolojisi üzerinden ifade edildiğinde), sinema analiz merceğinden bakarak; *Nihâî Hakîkatin*, dinî tecrübede tezahürünün imkânı sorgulanacaktır. Çeşitli filmlerden, film kuramcılarında ve film kuramlarından seçilen örnekler, kültürde *Nihâî Hakîkatin* tezahürünü aydınlatmak için çağdaş dünyada, Tillich'in ünlü tabloları kullanmasına alternatif daha güncel örnekler sunmaktadır. Bu açıdan güncel ve kişisel bir ilişki kurulabilen Tanrı fikri ile sinema arasındaki bağlantının Tillich açısından ne olabileceği bu çalışmada tartışmaya açılmıştır.

TİLLİCH'İN SANAT STİLLERİ ANLAYIŞI

Tillich için bir sanat eseri öncelikle kültürel bir üründür ve bütün sanat eserleri birer stilin taşıyıcısıdır. Stil, sanat alanından ileri gelen bir terimdir ancak bu kavram kültürün her alanına uygulanabilir ve düşünürce göre teolojik anlamda kültürel yaratımın analiz edilmesi ve anlaşılması için anahtar kavramdır. Düşünmenin, politikanın sosyal hayatın vb. bir stili vardır. Bir dönemin stili ise kültürel biçim içinde değerlendirilerek anlaşılabilir. Yani bir dönemin nesnelere, o döneme damgasını vuran yaratıcı kişilerin tavırları, o dönemin kurumları ve gelenekleri o dönemin stilini oluşturur. "Stili okuyabilmek" hem bir sanattır hem de bilimsel bir araştırmadır. Ancak stilin okunabilmesi sürecinde insanı *Nihâî Hakikat* ile ilişki kurmasını sağlayan *nihâî ilgiye* dayalı teolojik bir sezgi gereklidir. Stilin derinliklerine bakabilmek böylece *nihâî ilginin* kendi gücünü ortaya çıkarttığı aşamaya nüfuz etmek için teolojik sezgi gereklidir (Tillich, *Systematic Theology Volume I*, 1951, s. 40).

Stil; biçim, mahiyet ve cevher olarak isimlendirilen üç yapı taşından oluşur. Kültürün ve kültür ürünlerinin teolojik açıdan analiz edilmesi için stilin yorumlanması, stilin yorumlanabilmesi için ise bu üç unsurun yakından incelenmesi gereklidir. Biçim, görünümün ortaya çıkış kurallarını oluşturur ve yansıtılmasını

sağlar. Görünüm belirli kurallar ile ortaya çıkmak durumundadır çünkü aksi takdirde onu tanımak mümkün olmaz. Sanat eserlerinin kendine has biçimi olduğu gibi, politik fikirlerin, felsefi fikirlerin hatta tek başına herhangi bir sınıfa ait olmadan bir fikrin ortaya çıkışının kuralları biçim ile belirlenir. Biçim ile fikirler ve düşünceler kültürel alanda tanınabilecek görünümlere dönüşürler. Mahiyet, bir düşüncenin ya da fikrin en yalın ve nesnel hali olarak düşünülebilir. Mahiyet, biçim ile bir araya gelerek bir işlem geçirir. İnsanla ilişkili her şey mahiyeti oluşturabilir. Bu nedenle mahiyet; konu, ana fikir ya da tema olarak da düşünülebilir. Cevher ise en derindeki anlamı ifade eden bir kavramdır. Cevher maneviyatla ilişkilidir ve teonomi ile beraber ortaya çıkar. Dolayısıyla aşkın bir metafizik unsur olarak stilin oluşmasına katkı sağlar. Cevher, mahiyet ile ifade edilir ve biçim aracılığı ile görünür kılınır. Bir başka ifade ile biçim aracı, mahiyet arazi, cevher ise asıl olandır (Tillich, What is Religion, 1973, s. 165).

Sanat eserlerine geldiğimizde biçim eserin tekniği anlamına gelmektedir. Sanat eserlerinde derinlik, ışık, renklerin ve boşluğun kullanımını gibi daha birçok konu biçime aittir. Tillich, biçimin önemine inanır ve onu salt tekniğin iyi yansıtılması olarak ele almaz, biçimin de kendisine has estetik bir değeri olduğunu ileri sürer. Biçim her defasında ressamın seçimine bağlı olarak farklı görünümlerin ortaya çıkarılması için estetik bir ilke olarak düşünülebilir. Bu yönüyle yani ressama ait oluşu ile özerk bir özelliğe sahiptir. Mahiyet, eserin ana teması, eserin oluşmasına neden olan düşüncelerin, duyguların, tecrübelerin ve bakış açılarının toplamı olarak düşünülebilir. Picasso; “eğer ben vahşi bir at çizersem, atı göremeyebilirsiniz... fakat kesinlikle vahşiliği göreceksiniz!” dediğinde eserin mahiyetinin vahşilik (ya da herhangi bir şey) olabileceğini ifade etmiş ancak onu biçimsel olarak gösterme biçiminin kendi estetik tercihlerine bağlı olduğunu söylemiştir. Bir bakıma bir tablo, ona bakan herkes için farklı duygular ya da düşünceler uyandırabilir ki zaten sanat ile ortaya çıkan tecrübenin en önemli özelliği de budur. Ancak Tillich, bu durumu bir adım daha öteye taşır ve sanat tecrübesinin derinliklerinde dinî tecrübenin içkin olduğunu ve sanatın bu içkinlikle beraber artık *Nihâî Hakîkatin* bir aracısı olduğu sonucuna ulaşır. İşte derinliklerde ortaya çıkan ve tecrübe ile anlaşılabilen bu anlam cevheri oluşturur. Sanat eseri istediği kadar seküler olsun, onun derinliklerinde *Nihâî Hakîkate* dinî tecrübe ile bağlanıyor olması bu cevherin daima her eserde bulunduğu bir ifadesidir. Tillich ilham olarak isimlendirilen ve sanatçıyı kendisinden daha aşkın bir gerçekliğe bağlayan ilkenin adını cevher olarak tanımlamaktadır.

Tillich, biçim, mahiyet ve cevher ile oluşturduğu stil anlayışını Modern Sanatlar Müzesinde yaptığı konuşmasında *dinî ritüel, mistik, peygambere özgü karşı*

çıkış, idealist ve dışavurumcu olarak beşe ayırır. Her stil için belirli sanat eserlerini seçer ve bu beş aşamalı sınıflandırmada bu stillerin dinî tecrübe üzerinden *Nihâî Hakikat* ile ilişkisini gösterir

DİNİ RİTÜELLER STİLİ

Sanatla, *Nihâî Hakikat*in dinî tecrübe aracılığı ile tezahür etmesi anlamında ilk stil *dinî ritüellerdir* ve bu stilde *Nihâî Hakikat*, “kutsal” olarak ortaya çıkar.

Jacques Lipchitz – *Figure*, Paul Cézanne – *Still Life*, Paul Klee, Marc Chagall – *I and the Village*, Paul Klee - *Mask of Fear*, Paul Klee - *Child Consecrated to Suffering*, Georges Braque *Man with a Guitar*, Giorgio de Chirico - *Mystery and Melancholy of a Street*, Joan Miró – *Composition*, Yves Tanguy - *Mama, Papa is Wounded*, Naum Gabo - *Spiral Theme*, Tillich’in bu stil için seçtiği örnek sanat eserlerdir (Tillich, *Art and Ultimate Reality Dimensions*, 1959, s. 13).

En genel tanımıyla ritüel, bir tür dinî uygulamadır ve dinî törenlerle ilişkili olarak ele alınmaktadır. Ancak buna karşın Tillich’in bu stili dinî ifadesini ekleyerek kavramsallaştırması dikkat çekicidir. Bunun iki önemli nedeni bulunmaktadır. Ritüel, tek bir dine özel bir kavram olmadığı için genellikle seküler kültür içinde belirli bir dinden bahsetmeden daha genel anlamıyla dinî uygulamaları anlatmak için kullanılagelen bir kavram olarak da karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda tam olarak dinî bir kaynağa sahip olup olmadığı tartışılabilecek ya da dinin örtük olarak görüldüğü biçimsel olarak son derece seküler görünen birçok uygulama için de ritüel ifadesi kullanılagelmektedir. Bu açıdan ritüelin anlamı genişletildiğinde bu kavramın Tillich’in öne sürdüğü din anlayışını aşan bir yönü olduğu fark edilecektir. Ritüel, sembolik hale dönüşen bir dizi eylem, olay ve göreneği karşılamak için kullanılır. Ortak inanç, düşünce biçimleri ve kültür ile şekillenir. Aslında bütün bu yönleriyle ritüeller bir kişinin ya da bir topluluğun hayatındaki geçiş noktaları olarak ele alınabilir. Ritüele dönüşen eylemlerde, zamanda ve mekânda yaşamda önem arz eden bir kesite farklı anlamlar yüklenir. Bir tür topluluk tecrübesine dönüşen ritüeller daha sonra başka nesillere aktarılır ve o topluluğun karakterini ve yaşam üslubunu yansıtacak bir biçimde tarihsel bir değer kazanır. Aynı zamanda topluluk için anlam ifade eden doğum ve ölüm gibi bütün olaylar da belirli semboller ve anlamlarla ritüele dönüştürülerek yaşanılır (Stone J. R., 2011, s. 367).

Ritüeli oluşturan sembol ve eylemleri diğerlerinden ayıran en büyük özellik ise taşıdıkları ya da onlara yüklenmiş olan kutsal anlamı ve bu anlam ile ortaya çıkan kutsal tecrübesidir. Kutsal, öylesine önemli bir tecrübedir ki Mircea Eliade’ya göre bir var olma biçimidir. Düşünür, kutsal ve kutsal-dışı olmak üzere iki

biçim olduğunu ve insan bu var olma tarzlarından hangisi ile kendini tanımlıyorsa tecrübesinin de buna karşılık geleceğini belirtir. Var olma tarzı kişisel bir tercihi barındırmaktadır. Bu yönüyle kutsalın tecrübesinin mahiyeti de önemli ölçüde kişiseldir ve her türlü dinin özünü oluşturan bir tecrübe biçimi olarak tarif edilmektedir. Herhangi bir dinin mensubu olarak kabul edilen bir insanı Tanrı'ya, ritüellere, kültüre, teolojiye ve ahlaka bağlayan ve kişinin dinin yapısı içinde kalmasına yardımcı olan temel tecrübe “kutsal” duygusudur (Demirci, 2002, s. 495).

Film ve din çalışmalarının “kutsal” açısından ele alınmasında Bazin'in eleştirel bir biçimde ele aldığı *Numinous* kavramını takip eden ve fenomenolojik bakış açısına çalışmalarında yer açan Henri Agel ve Amédée Ayfre önemli bir yer tutar (Nayar, 2012, s. 38-39). Henri Agel'in *Kutsal ve Metafizik*³, Eric Christianson's *İlahi Sineması*⁴ önemli mihenk taşlarıdır. Bu çalışmalardaki temel argüman, filmin kutsalı somutlaştırma gücüne sahip olduğudur. Başka bir gelenek, Jean Epstein'in sinemanın mistik ya da mistisizmi üzerine yazıları ve Edgar Morin'in şu anda Fransada Yann Calvet'in kutsal üzerine çalışmasıyla temsil edilen *Hayali Adam*'⁵ ile başlar. Modern dünyamızda kutsal olanın icrasının yeri ve kutsalla olan bağlantısı olarak sinema ile ilgilenir. Sinema bu düşünürlere göre *Tanrısal Cevheri* görünür kılmaktadır ve eğer bu argümanı kabul edersek fenomenolojik anlamda filmler aracılığı ile kutsalın tecrübesinin ortaya çıktığı bir dinî tecrübeden de söz etmek mümkün hale gelir. Kutsal her dile getirildiğinde Eliade'nin de öne sürdüğü üzere bir var olma biçiminden, dolayısıyla gündelik tecrübeden ayrılan inanç temelli yeni bir tecrübeden söz etmekteyiz. Bu açıdan kutsal, dinî tecrübe ile bir arada ortaya çıkmaktadır ve kutsal ile sinema arasındaki ilişki ele alındığında ise bazı düşünürlere göre gizli ya da aşikâr olarak dinî tecrübeden de söz edilmektedir. Bu bakış açısına göre dinî tecrübe sinema ile kurulan ilişkinin yönünü, sinemanın ne anlama geldiğini, sinemanın nasıl incelenmesi gerektiği gibi konuları tayin edebilecek zenginlikte ve güçte bir kaynak sunmaktadır. Dinî tecrübenin ve dolayısıyla kutsalın orta çıkışı Tillich'e göre dinî ritüeller stilinde son derece belirgindir. Dinî ritüeller stili ve kutsalın tezahürü ile filmler arasındaki ilişkiye dayalı çalışmalar ele alındığında; (a) sinemayı kutsalın somutlaşması olarak gören ve (b) sinemayı kutsalın icra edildiği alan olarak gören iki türde yaklaşım öne çıkar. Bu yaklaşımlar aracılığı ile temel olarak söylenmek istenen şudur: Sinema kutsalın gösterilmesi için bir araçtır ya da sinema kullandığı anlatım teknikleri nedeniyle Tanrısallığa benzer bir biçimde dünyayı yeniden tasarlıyormuş gibi görüldüğü için sinemanın kendisi kutsal olarak kabul edilerek tartışmaya açıktır (El-Khachab,

³ Sacré and Métaphysique

⁴ Cinéma Divinité

⁵ Imaginary Man

2013, s. 32-33). Her iki yaklaşım da Tillich'in ileri sürdüğü *dini ritüeller stili* ile sinema arasında ilişkiyi anlamak için bir bakış açısı sunmaktadır. Bu iddialardan da anlaşıldığı gibi bu iki yaklaşımda filmlerde belirli bir ritüelin gösterilmesi ya da filmin ritüeli kendisine konu edinmesine gerek yoktur. Film, onu oluşturan bütün yapıtaşları ile bir arada düşünülerek ritüel ile ilişkisi kurulmaktadır.

Dini ritüeller stilinde eser veren sanatçılar geleneksel olarak gerçekçilerdir. Çünkü sanatçı sıradan şeyleri ve olayları gerçekçi bir biçimde betimler fakat aynı zamanda bu betimleme bir tür gizem heybeti yansıtır (Kegley, 1960, s. 177). O halde bu stilde kastedilen gerçeklik, nesne ve olayların olduğu gibi yansıtılmasını ifade etmek için kullanılmamıştır. Bu stilde bir gerçeklik bulunmaktadır fakat bu gerçekliğe ritüelistik bir anlamı taşıyan gizem ve heybet eklenmiştir. Bütün bu görünüm, kutsalın tezahürünün betimlenmesi anlamına gelmektedir. Tillich, genellikle bu türdeki bir gerçekliğin *büyülü gerçeklik* olarak isimlendirildiğini ifade eder. *Büyülü gerçeklik* hem sanatta hem de edebiyatta kullanılan bir kavramdır. Bu kavram literatürde henüz tam olarak açıklanmamış olsa da özellikle edebiyatta uygulanma biçimleri sayesinde kavramı anlamak mümkündür. *Büyülü gerçeklik* edebiyatta ve sanatta dolayısıyla sinemada yararlanılan bir stil ya da bir üsluptur. *Dışavurumcu* akımın bitişini anlatmak için 1925 yılında Franz Roh tarafından kullanılmıştır. Özellikle Latin Amerika'da bu üsluba ilişkin önemli eserler verilmiştir ve edebiyatta Gabriel Garcia Marquez büyümlü gerçekliği kullanan yazarlar arasında öne çıkan isimlerden birisidir (Hart, 2005, s. 1). Gerçek ile büyü adı verilen ve kaynağı insanın hayalleri olan iki ayrı yapı birleştirilerek yeni bir anlatı tarzı oluşturulur. Bu anlatı tarzında neden-sonuç ilişkileri bilimsel olarak açıklanabilen ve alışageldiğimiz dünya algımızdan son derece farklıdır. Yapı kendi içinde son derece tutarlıdır, bu üslup ile kurulmuş dünya hâlihazırda yaşamaya alışkın olduğumuz dünyanın aynısı gibidir fakat aynı zamanda sanki insanın düş gücü bu dünyayı yeniden şekillendirerek farklı bir gerçeklik anlayışı kurmuştur. Böyle bir yapıyı betimlemek son derece güçtür. Bir başka ifade ile insanın, düş gücüne, içsel dünyasına dayalı ya da mistik ve spritüel bakış açısını yansıtan anlatılar kurmak ile bunları sinemada göstermek çok yaratıcı bir sürecin ortaya çıkmasına neden olur. Çünkü söz konusu olan, gerçek ve gerçek olmayan (iki karşıt) unsurun bir araya gelebilmesiyle ortaya çıkan bir üsluptur. *Büyülü gerçeklikte*, öykülerde, mitolojik, dinsel, büyümlü ya da doğaüstü unsurlar gündelik hayatın bir parçasıymış gibi sunulur. *Büyülü gerçeklik* ile modern rasyonel gerçekliğe meydan okunur. Böylece birbirinden ayrı düşünce, hayat görüşü, gelenek ve inanışları bir araya getiren bir gerçeklik ortaya çıkar. "İlkel ve modern dönem öncesi" ile "modern" büyümlü gerçekliğin yan yana bulunması mümkün olur (Young & Cisneros, 2011,

s. 283). Ancak Tillich *büyülü gerçekliğin* kazandığı seküler anlam ve genellikle din karşısı bir şekilde kullanımı nedeniyle yanlış anlaşılabilirliğinin farkındadır ve bu nedenle düşünür, *büyülü gerçeklik* daha iyi bir açıklama olmasına rağmen onun yerine Rudolf Otto'dan aldığı bir kavram olan *Numinous Gerçekçiliği* kullanacağını belirtir. Ancak bu kavramı da tam anlamıyla Otto'daki gibi kullanmaz ve değiştirir. *Numinous*, tıpkı Otto'da olduğu gibi *Numen*⁶den türemiştir. Fakat Tillich *büyülü* ifadesinin kendi inanç sistemi açısından tercih etmez. Çünkü seküler tarih anlayışında *büyülü*, dinden önceki süreci açıklamak için kullanılmaktadır ve çizgisel anlamdaki bir tarih anlayışında *büyülü* bir dönemden benzer bir içeriğe sahip olan dinî bir sürece geçildiği iddia edilmiştir. Tillich bu nedenle Otto'dan esinlenerek *Numinous*'dan yararlanır ve *Numinous Gerçekçilik* kavramını geliştirir. Bu bir tür *İlahi Hakikat* anlamını taşır. Ancak bu kategori biçiminde *Numinous Gerçekçilik* bozulmuş bir din varsayımını karşıladığı için, *Numinous* diyalektik bir kavramdır. *Numinous Gerçekçilikte* her şeyin zıttı ile bir arada olması ilkesi geçerlidir yani bir şeyin en iyi ya da en güzel gibi özelliklerinden ziyade bu özelliklerin zıttı olan özellikler bir arada ortaya konur. Çünkü dinî açıdan gerçeklik yorumlandığında salt iyilik ya da salt kötülükten bahsetmek mümkün değildir. Her ikisi de *Numinous Gerçekçiliğe* ait özellikler olarak farklı işlevlere sahiplerdir. Seküler bakış açısında gerçekçilik bir şeyin olduğu haliyle gösterilmesi anlamını taşır. *Numinous Gerçekçilikte* de bir şeyin hâlihazırdaki oluş halinde sadece iyi değil, kötü ruhlu özellikleri bir arada barındırması gerçeklik olarak isimlendirilir. Bu görüş sanata yansıtıldığında nesnelere ve olaylar görüldüğü gibi gösterilir ama kötü ruhlu vasıfları da tasvire yansıtılır ve bu yansıtmanın yapılabilmesi için tuhaf, gizemli ve müphem bir güç ile dolu bir anlatım tekniği tercih edilir (Tillich, *Art and Ultimate Reality Dimensions*, 1959, s. 5). Tillich, kötü, iğrenç, adi gibi sıfatlarla tanımlanabilecek nesne, olay ya da insanların zannedildiği gibi Tanrı'nın yarattığı şeylerden ayrı olmadığını ifade etmektedir. Bunlar gerçektir ve böyle sıfatlarla nitelendirilmektedirler ancak hala *Nihâi Hakikat* ile ilişkilidirler. Üstelik bu özellikler ya da nitelikler ne kadar "adi" ya da "çirkin" gibi görünseler de *Nihâi Hakikati* etkileyemez ya da değiştiremezler. *Nihâi Hakikat*, "iyi" ya da "kötü" gibi bir takım zıt nitelikleri aynı anda kendisinde barındırmasına rağmen ne sadece "iyi" ne de sadece "kötü" gibi sıfatlarla açıklanabilir. Tillich, yabancı sanatın bu karaktere sahip olduğunu belirtir. Yabancı sanatlarda hiçbir unsur dışında bırakılmadan şeytani nitelik de konu olarak işlenir. Bu stilde ve bu stilin unsurlarında *Nihâi Hakikati* tecrübe etmek son derece güçtür çünkü bu stilistik unsurlar bizi büyüleyebildikleri gibi iğrenç gözükerek tiksindirici de neden olabilirler. An-

⁶ Noumenon – kendinde şey

cak Tillich, *Nihâî Hakikatin* sırf güzellik ve iyilik gibi özelliklerle tecrübe edilmediğinin altını çizer. Bunu söylemesinin nedeni, şeytani niteliklidir. Şeytani nitelik Tanrı'nın karşıtı olarak algılanabilir ancak Tanrı şeytani nitelik ile eşdeğer olamayacağı için onun diyalektik anlamda karşıtı olamaz bu nedenle Tanrı şeytani niteliğin de nedenidir. Bir başka ifade ile şeytani nitelik ortaya çıktığında, Tanrı daha az var değildir sadece Tanrı'nın iyilik ya da güzellik gibi özellikleri daha gizlidir. (Tillich, *Art and Ultimate Reality Dimensions*, 1959, s. 5)

Bir Film İncelemesi: Yedi

Numinous Gerçekçilik ifadesi ve dini ritüeller stiline nasıl ortaya çıktığı bir film üzerinden anlatılabilir. David Fincher, tarafından yönetilen ve Andrew Kevin Walker tarafından senaryosu yazılan *Yedi* (Seven, 1995), işlediği konuyu ele alış biçimi bakımından *dinî ritüeller stiline* örnektir. Film, bir seri katilin ve onun peşine düşen iki dedektifin başından geçen olayları anlatır. Seri katil son derece zekidir ve bütün kurbanlarını belli bir tema ve dolayısıyla bir ritüel üzerinden ve belli bir nedenle öldürmektedir. Dedektifler öncelikle bu temayı ve ritüeli çözmeye çalışırlar ve sonunda seri katilin şehvet⁷, oburluk⁸, açgözlülük⁹, tembellik¹⁰, gadab¹¹, kıskançlık¹² ve kibir¹³ olarak tanımlanan yedi ölümcül büyük günahı işlediğine inandığı kişileri öldürdüğünü anlarlar. Ancak seri katil bu cinayetleri bir ritüele dönüştürmekte, kurbanlarını alışılmadık ve son derece vahşi yöntemlerle, bu günahların ne kadar kötü olduğunu gösterecek biçimde öldürmektedir. Katil, böylece çok sayıda insanın bu cinayetlerden haberdar olmasını ya da cesetleri görmesini istemektedir ki bu gösteri de ritüelin bir parçasıdır. Örneğin “oburluk” günahı için katil çok şişman bir adamı seçer ve ona zorla yemek yedirerek öldürür. Maktullerin hepsi kendi işledikleri günahın abartılı bir betimlemesi ile bir gösteriye dönüştürülür. Bu gösteriden etkilenmemek mümkün değildir. Bu açıdan olay mahallini görenler zorunlu olarak katilin ritüelinin sadece tanıkları değil kasıtlı olarak onlara yaşatılan dehşet ve tikslenme duygusunun neden olduğu tecrübe ile bir parçası haline de gelirler. Bu sinema seyircisi için de geçerlidir. Fincher, sinema izleyicisinin de bu ritüelin bir parçası haline getirerek onlara da bütün bu duyguları tecrübe ettirmeyi hedeflenmiştir. Katil beş cinayet işledikten sonra gelip kendiliğinden teslim olur ancak cinayetlerini günahların sayısı olan yediye

⁷ luxuria

⁸ gula

⁹ avaritia

¹⁰ tristitia

¹¹ ira

¹² invidia

¹³ superbia

tamamladığını da belirtir. Katil kendisini şehrin dışında boş bir alana götürülmesini ister ve oraya götürüldüğü takdirde son iki cesedin nerede olduğunu söyleyeceğini belirtir. Bundan sonra film enteresan bir sonla biter. Katilin öldürdüğü altıncı kişinin dedektiflerden birisinin eşi olduğu ortaya çıkar. Karısı öldürülen dedektif katili vurur. Katil ölmeden önce yedinci günahı kendisinin işlediğini yani “kışkırdığını” ve bu yüzden ölmeyi hakettiğini belirterek, kendi ölümünü bu şekilde çok önceden planladığını gösterir.

Yedi filmindeki katil karakteri ile insanlara dinî anlamlar yüklenmiştir. Yani sadece tembel bir insanı tembel olarak gösterilmemiş, ona bu günahı işlediği için cezalandırılması gereken bir günahkâr olma durumu yüklenmiştir. Bu stilin en büyük özelliği kutsalın sıradan nesnelere yüklenmesi ile ilişkilidir. Elbette katil günahtan yola çıktığı için kutsallığın hangi nesneye yüklendiğini anlamak son derece güçtür ancak katilin amacı bu günahları temsil eden insanları öldürerek bu günahların kötülüğü ile ilgili kutsal bir mesaj vermektir. Bu anlamda katil aynı zamanda kendi eylemlerine ve kendi mesajlarına kutsal bir anlam yüklemektedir çünkü söz konusu olan *Numinous Gerçeklik*dir. *Numinous Gerçeklik* hatırlanacağı gibi Tillich tarafından temeli ritüel olan bozulmuş bir din varsayımı olarak ortaya konmaktadır. Bu anlamda *Yedi* filminde de Fincher katil aracılığı ile bozulmuş bir din anlayışının nasıl olabileceğine dair bir örnek ortaya koymuştur. Bu örnek *Numinous Gerçeklik* nedeniyle, bayağı, adi ya da çirkin görünebilir ki bu görüntü şeytani vasma aittir. Katil kendi oluşturduğu kutsal ritüel anlayışına göre belli bir düzen içinde cinayetler işlediği için yanlış yaptığını inanmaz. Ancak kendi yarattığı din anlayışına göre hata yaptığında yani kışkırdığında kendisini cezalandırır. Bu stilde din bozularak insan yapımı sembollere dönüştürüldüğü için Tillich’in de dinî ritüeller stili için belirttiği gibi dinî tecrübe ile sıradan bir tecrübeyi birbirinden ayırt etmek son derece güçtür. Çünkü *Nihâî Hakikat*, bozulmuş din anlayışı ile yaratılmış tecrübeye gizlenerek açık bir biçimde ortaya çıkmaz. Bozulmuş din anlayışının yarattığı tecrübe, filmde katilin öldürdüğü insanların bulunduğu sahneler yüzünden öylesine güçlüdür ki filmin izleyiciye yaşattığı tecrübe öne çıkar. Dinî ritüeller stili yozlaşan “dinî ritüelleri” gösterir. Bu nedenle karakterin neden olduğu ve filmin oluşturduğu tecrübeye çarpıtılmış ritüel anlayışını görmek mümkündür. Filmin çarpıtılmış türde bir dinî ritüeli ve dinî tecrübeyi oluşturduğu anlaşıldığı andan itibaren diyalektik olarak böyle bir ritüelin karşınının ne olduğu da tecrübeye açılır yani *Yedi* filmindeki yapıya uygun olarak öldürmenin “dinî ritüele dönüştürülmesinin” altındaki nedenler ortaya çıkar. İnsanın kendi hakikatini ve Tanrı’nın yarattıklarını bozarak değiştirmesinin sonuçları ve bu bozulma ile Tanrı’ya ulaşmanın ne kadar zor olduğu ile ilgili film bir tür dinî tecrübe sunar.

SİNEMADA MİSTİK STİL

Sanatsal imajlarda *Nihâî Hakîkat*in dinî tecrübe aracılığı ile tezâhür etmesi anlamında ikinci stil mistiktir.

Tai Chin – *Landscape*, Georges Pierre Seurat - *Fishing Fleet at Port-en-Bessin*, Paul Klee - *Equals Infinity*, Wassily Kandinsky - *Improvisations* - Jackson Pollock - *Number I*, Tillich'in bu stil için seçtiği örnek sanat eserleridir (Tillich, *Art and Ultimate Reality Dimensions*, 1959, s. 13).

Mistik stilin amacı, sanat ve estetik tecrübe yoluyla *Nihâî Hakîkat*i iletmektir. Böylece bir sanat eseri üzerine tefekkür eden bir kişi kendisini ilahi olanla “bir”-likte bulur (Kegley, 1960, s. 177). Tillich, bu stil aracılığı sadece dinî bir birlikten söz etmez, bir başka ifade ile konunun felsefi anlamdaki monist temelleri göz ardı etmez.

Monizm ifadesi ilk kez Christian Von Wolff tarafından tek bir hakîkatın, cevherin ya da ilkenin olduğunu ifade etmek için kullanılmıştır. Monizmin ilk öncüllerinin Antik Yunan'da ortaya çıktığı düşünülmektedir. Örneğin suyun ilk ilke olduğunu kabul eden Thales, havayı ilk ilke olarak kabul eden Anaksimenes, atomu ilk ilke olarak kabul eden Demokritos (Viney, 2022, s. 1-2) ve hakîkatı “bir” olarak kabul eden Parmanides gösterilebilir. Bu nedenle felsefe tarihindeki çok önemli düşünce geleneklerinin anlaşılması açısından *monizmin* önemli olduğunu hatırlatmak gerekir. Felsefe tarihinde *monizmin* ilkeleri ile düşünüldüğünden çok sayıda karşılaşmak mümkündür. Örneğin İdealizmde, maddi gerçeklik zihinden türemiş bir ilke olarak kabul edilir bu yönüyle hakîkat değildir. Hakîkat, zihin ve zihnin içeriği olan düşünceler ya da idealardır. Materyalistler ise maddenin tek hakîkat olduğunu ileri sürer ve zihin ile düşüncenin ikincil olduğunu kabul ederler. Bu yönleriyle idealizm ve materyalizm felsefi bir tür *monizmdir*. Çünkü -materyalist ya da idealist anlamdaki var oluş tarzlarına bakılmaksızın- tek bir hakîkatın olduğu yönündeki temel, monist temeldir. (Deamer, 2016, s. 71).

Monizmin hem felsefi hem de teolojik bir temelle açılımını yapmak mümkündür. Tillich, *monizmin* dolayısıyla panteizmin teolojik açıdan açılımını *mistik stil* üzerinden yapar. Bu stilde *Nihâî Hakîkat*in dinî tecrübe ile ortaya çıkışında birbirinden farklı şeyler ele alınmaz. Bir başka ifade ile bir bütünün parçaları olan şeyler üzerine tefekkürden ziyade bütün ile ilişki kurulur. Tillich, insanın kendi varoluşsal merkezini kaybetmeden Tanrı ile “bir olarak” ilişki kurup kuramaması üzerinden *monizmi* ve *mistik stili* ele alır. Tillich'e göre, çoğu din ve düşünce geleceğinde bu mümkün olmamış, insan merkezini yitirmiş ve Tanrı ile yaratılan her şey bir ve aynı gibi anlaşılmıştır. Tillich bu aynılık düşüncesini bir tür bozulma

olarak kabul eder ve düşünür, Teist bir dine mensup olduğu için *mistik stilin* kendi inandığı dindeki hakikat anlayışı ile uyuşmayan yönlerini bozulmuş din anlayışı olarak görür. Tillich, monist bir dini tecrübenin Hinduizm, Budizm, Taoizm, Neo-Plâtonizm ve Hıristiyanlığın bazı uzamlarına has daha geç uygulamalarında bulunabildiğini ileri sürer. Mistik stil doğanın Tanrı'sı olarak formüle edilen *monizm* ve panteizm ile ilişkilendirilebilir. Panteizmde Tanrı ile doğa eş tutulmaktadır, daha doğrusu Tanrı doğanın yaratıcı zemini olarak her nesneye aşkındır. Bunun örneklerini kadim Asya'da (Şamanizm) ve modern Avrupa ve Amerika'da bulabiliriz. Aynı zamanda Baruch Spinoza ile felsefi bir temele yerleşen ve âlem ile Yaratıcı ya da Tanrı arasında bir ayırım olmadığı görüşünü savunan panteizm de monist görüşler arasında yer almaktadır (Tillich, *Art and Ultimate Reality Dimensions*, 1959, s. 6).

Sinemada, Tillich'in öne sürdüğü anlamda hem felsefi hem de teolojik açıdan *monizmin* izlerinin sürülebileceği filmler bulmak mümkündür. Fakat özellikle felsefi temelli monist anlayışın sinema ile ilişkisi Deleuze üzerinden tartışmaya açmaya son derece elverişli bir zemin sunmaktadır. Bu açıdan bu çalışmada *mistik stili* oluşturan en önemli unsur olan monist unsur ile sinema anlayışının nasıl olabileceği değerlendirilecektir. Deleuze felsefe tarihinde özellikle Spinoza üzerine yaptığı çalışmalar ve Kartezyan bakış açısı karşısındaki tavrı nedeniyle monist bir düşünür olarak kabul edilir. Ayrıca özne ve nesne yarığı olarak da bilinen felsefi mesele ve bu bakış açılarının neden olduğu düalist görüşler Deleuze'un eleştirisine uğramıştır. *Monizmin* Deleuze'un felsefi arka planını oluşturmakla kalmamış onun sinema üzerinden yaptığı çalışmaların da şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Deleuze ve Sinemadaki Monistik Yaklaşımlar

Deleuze'un daha ilk eserlerinde monist düşünce tarzı kendisini göstermeye başlar. Spinoza, Nietzsche ve Bergson üzerine çok önemli çalışmaları olan Deleuze, bu düşünürlerden etkilenir. Düşünüre göre monistik ya da çoğulcu bir tarzda düşünmek aynı şeydir. Burada problem teşkil eden ikiliktir. Deleuze, her türlü karşıt ilişkinin, yani bir ve çoğulun karşıtlığının bütün ihtimallerinin, "bir" olduğunu ifade eder ve tek bir düşünce formunun olabileceğini söyler. Deleuze'da çok bire aittir çünkü çok birin sıfatıdır (Yücefer, 2010, s. 41). Deleuze, Descartes'ın metafizik ben anlayışı olan *cogitoyu* ve oluşan ikiliği ile Hegel'in inşa ettiği üçlü metafizik benlik anlayışını kabul etmediğini belirtir. Ayrıca Deleuze Kant'ı ve felsefe tarihinin bu düşünürleri kaynak olarak kabul eden düşünce çizgilerini de eleştirir. Arından Spinoza'nın özellikle *cogito* anlayışını aşan bakış açısının öneminin altını

çizer (Deleuze & Partnet, 2007). Kartezyen teoride ve bu teoriyi takip eden felsefi çizgide yer alan zihnin bedenden ayrı olarak kavranabileceği düşüncesi Deleuze'a göre, Spinoza'da reddedilmiştir ve Spinoza'da zihin ve beden eşit bir zeminde yer alır. (Schrift, 2019, s. 156). Bu reddediş başlangıçta basit bir argüman olarak görülebilir ancak bu argüman temelde -Deleuze'un ifade ettiği gibi- Spinoza'da "Tanrı'nın her şeyin nedeni olmaklığıyla kendisinin de nedeni olması" düşüncesine bağlıdır. Bu düşünce, Kartezyen teori ve bu teoriyi kaynak alan felsefi gelenekler arasındaki en temel ayrımdır ve varlığın anlaşılma biçimini derinden etkilemektedir. (Deleuze G., Expressionism in Philosophy: Spinoza, 2005, s. 163-164).

Deleuze'un Spinoza'nın etkisiyle temel aldığı *monizmde* her şeyin birbiri ile ilişkili olduğuna dair bir felsefi görüşün oluşmasında etkilidir. Deleuze her şey dediğinde bunu dünyadaki her şey ile düşünceler arasındaki birlik üzerinden kurulan ilişki üzerinden ele almaktadır (Howie, 2002, s. 14). Düşünürü göre yaşadığımız hayatın dışında başka bir hayat ve onun bağlı olduğu ve onu üreten başka bir cevher yoktur. Felsefenin görevlerinden birisi bu dünyanın ötesinde aşkın bir Tanrı olduğu fikrinin üstesinden gelmektedir. Ancak aşkınlıkla ilgili yanılgıları ve bu yanılgıları neden ürettiğimizi de anlamamız gerekmektedir (Colebrook, 2006, s. 137). Deleuze'da aşkınlık yanılgısının nedeni içkinliğin ne olduğunu anlayamamakla ilişkilidir. Düşünürü göre aşkınlık daima içkinliğin bir ürünüdür (Deleuze G., Immanence: a Life ..., 1999). Bu anlamda Deleuze şeylere içkin olan ve her şeyi birbirine bağlayan bir düzen üzerinde durur (Deleuze G., 2001, s. 99). Çünkü Deleuze'un temel problemi, baştan beri, kavramla yaşam arasındaki uzaklığın aşılması; düşüncenin olayla, olayın hareketiyle birleşmesi olmuştur. (Yücefer, 2010, s. 8). Deleuze bu arka plan ile ontolojik anlamda Batı felsefesinde olduğu gibi şeylerin varlığı ile doğrudan ilgilenmek yerine şeylerin nasıl değişiyor olduğu ile yakından ilgilenir. Şeylere içkin olan ile tekrar ve ayırım üzerinden genişletilebilecek bir sürekli değişim düşüncesini monist bir tarzda ele alır. Deleuze için değişim ve hareket sadece düşünceye değil görüntüye de bağlıdır. Öyle ki düşünür zihnin kendisinin de bir görüntü olduğunu kabul etmektedir. Deleuze Henri Bergson'un *Madde ve Bellek* (In Matter and Memory -1896) isimli eserinden yararlanarak bilincin halihazırda bir görüntü olduğunu ileri sürmektedir. Bilincin görüntü olduğunu söylemek insan beyninin ve ekranın materyalist bir özdeşliği anlamına gelmektedir ki bu da yeni türde bir materyalist *monizmin* ifadesidir (Mullarkey, 2009, s. 180). Bergson'un *Madde ve Bellek* isimli eserinde öne sürülen temel argüman; manevi gerçekliğin ve maddenin gerçekliğinin olduğudur ve Bergson bunun düalistik bir bakış açısı olduğunun farkındadır. Ancak düşünür beden ve zihin ile ilgilenme yöntemini oluştururken düalizmimden kaynaklanan teorik meseleleri

ortadan kaldırmasa bile olabildiğince azaltmayı hedeflediğini de ileri sürmektedir (Bergson, 1991, s. 9). Bu açıdan Bergson'un görüşlerinde zaman zaman zaman *monizme* kayan bir bakış açısına da yer açmıştır (Lundy, 2018, s. 97) 97. Ancak sinemada düalizm ile oluşan felsefi meselelerin derinlemesine tartışılması ve bu meseleler için monistik bir bakış açısının geliştirilmesi Deleuze ile olur. Deleuze açısından nesnelere, nitelikler, süreçler, eylemler, hatta beyin; hepsi görüntülerin dinamik bir evrenindeki görüntüleridir. Bu görüntü dünyasında sinema ontolojik olarak dünyanın geri kalanından farklı değildir (Schwab, 2000, s. 109). Deleuze düşüncenin içkinliğini gözeterek sinemada ve felsefede yaşamsal erkin ortaya çıktığını ileri sürer çünkü sinema ve felsefe hayata yaklaşmamızı sağlayan bir yaratıcı potansiyel taşır. Bu potansiyelin ne olduğu başka bir şeye indirgenmeden anlaşıldığında Deleuze'un ne anlatmak istediği de anlaşılacaktır. Deleuze, felsefeyi sinemaya uygulamayı, bir filmin etik açıdan ya da felsefi açıdan sinemadan örneklerle incelenmesini kabul etmez. Bu sinemayı kendi dışında bir şeye indirgemek anlamına gelecektir. Aynı zamanda bu yaklaşım sinemayı bilginin nesnesi haline dönüştürerek özne-nesne ayırımına yol açacağı için sakıncalıdır ve monist bir yaklaşım ile sinema bu şekilde ele alınmamalıdır. Deleuze sinemanın imkanını sorgular, bir başka ifade ile sinemasal teknoloji ile üretebilecek yaşamın ne olduğu sorusunu sorar. Sinemanın olanaklarını, bunu oluşturan düşünmenin kendisini, bu düşünmenin dönüştürme gücünü ele alır. Yaşam ve sinema bu düzlemde iç içe geçer. Aslında asıl soru şudur; yaşam nedir ki sinemasal imgeler yaratmaktadır ve bu imgeler ve kavramlar yaratan bir felsefe içinde düşünmek nedir? (Colebrook, 2006, s. 137, 19-20). Burada hatırlamak gerekir ki görüntü -hareket ve zaman ile her şeydir. Deleuze bunu sinema üzerinden anlatırken görüntüyü *hareket-görüntü* ve *zaman-görüntü* olmak üzere kendisinin ürettiği iki temel kavramdan yola çıkarak açıklar. Sinemada gösterilen bütün hareket gerçektir. Her şey hareket halindedir. Evrende sadece süreklilik yani değişim gerçektir ve filmlerin hareketli görüntüleri de böyle bir gerçeklikten ayrı değildir (Mullarkey, 2009, s. 182). Bu kavramlar sinema için kullanılan hareketli görüntü ifadesi ile karıştırılabilir. Fakat Deleuze, bilindiği anlamda bir görüntüden ya da söz etmemektedir. Görüntü, Deleuze için sadece bir temsil değildir. Bu son derece önemli bir meseledir çünkü sinema ile ilgili açıklamalar genel olarak sinematik görüntülerin durağanlığı üzerinden üretilmektedir. Buna rağmen bizler algımızın bir özelliği olarak bir yanılsama yaşar ve görüntüler hareketliymiş gibi algılarız. Böyle bir bakış açısında hareket görüntünün bir özelliği değildir. Ancak Deleuze sinema ile ilgili yapılan bu açıklamalara katılmaz. Deleuze'a göre sinema durağan görüntüler veriyor olsa bile biz görüntünün durağanlığını tecrübe etmeyiz. Bizler hareketli görüntüleri algılarız. Çünkü hareket düşünceye ve varlığa içkindir. Bir başka ifade ile sinema

aslında bize *hareket-görüntüleri* verir. Deleuze bu nedenle yeni bir kavram olarak *hareket-görüntüyü* kullanmaktadır (Rushton, 2021, s. 3). *Hareket-görüntüde* zaman eylem ile desteklenmektedir ve *zaman-görüntüde* hareket ve eylem zamanı akışı ile desteklenmektedir (Deleuze G., Sinema I; Hareket-İmge, 2004, s. 41). Deleuze, *hareket-görüntüyü*, harekette yakalanan kendisine içkin ve süreklilik işlevi olan bir nesne olarak kabul eder (Deleuze G., Sinema II; Zaman-İmge, 2021, s. 41). *Hareket-görüntü*, İkinci Dünya Savaşı öncesindeki sinematik anlatım tarzında egemendir ve bir nedensellik ilişkisine sahiptir. *Hareket-görüntü* dönemine ait olan filmlerde belirli bir sonuç vardır ve karakterler bu sonucun ortaya çıkmasına uygun olacak şekilde davranır. Söz konusu olan algının eyleme dönüştüğü bir ilişki biçimidir. *Zaman-görüntü* ise modern sinemada egemendir (Kuhn & Westwell, 2012, s. 270-271). *Zaman-görüntü* ile beraber söz konusu nedensellik ilişkisi değişmiştir; “algının düşünceyle ilişki içine girmesine neden olan ve eyleme dönüşmesine izin vermeyen yeni bir unsur ortaya çıkmıştır” (Deleuze G., Sinema II; Zaman-İmge, 2021, s. 9). Bu unsur *zaman-görüntüdür*.

Konuya *zaman-görüntü* açısından yaklaştığımızda Deleuze, Bergson’un iddiasına göre bağımsız bir zaman olduğu anlayışını değerlendirir. Fakat bu açıklamalarda çeşitli tutarsızlıklar bulur ve Bergson’un zamanı başlangıçta psikolojik bir fenomen olarak ortaya koyduğunu ancak daha sonra bu görüşünü varlığın ontolojisine dayanan bir açıklama için terk ettiğini öne sürer ve “bir mi yoksa birden çok süre mi?” sorusuna cevap verir. Deleuze bu noktada Eisenstein’a başvurur ve diyalektik yöntemin Eisenstein’ın *nooshock*’u iyice belirlenmiş ânlara ayırmasına imkân verdiğini ileri sürer ve üç ândan bahseder. Bu ânlardan önce ikincisi ancak en belirgin biçimde, üçüncüsü *monizm* ile ilgili olması açısından son derece dikkat çekicidir. İlk ân Eisenstein’a göre görüntüden düşünceye, algıdan kavrama gider. İkinci ân, kavramdan etkiye gider ve düşünceden görüntüye geri döner ve birinci andan ayrılmaz. Bu birliktelikte hangisinin birinci olduğunu ayırt etmek de son derece güçtür; montaj mı hareket-imge mi birincidir? Böylece ortaya diyalektik bir sarmal ve *monizm* çıkar. Üçüncü an ise hâlihazırda diğer iki anda mevcuttur ve bu an artık görüntüden kavrama ve kavramdan görüntüye bir hareket değildir. Kavramın ve görüntü bu anda özdeştir. Bir başka ifade ile bir birlik oluştururlar. Öyle ki insanın dünya ile doğa ile ilişkisi, sensor-motor birliği duyu-motor birliğini ifade eder ve bu birliği daha yüksek aşkın bir güce *monizme* yükseltir (Deleuze G., Sinema II; Zaman-İmge, 2021, s. 194-196).

Bütün bu açıklamalardan yola çıkarak sinemanın Deleuze açısından, *hareket-görüntü* ve *zaman-görüntüden* oluşan madde-görüntülerden oluştuğunu hatırlatmak gerekir. Sinema, düşüncenin görüntülerini oluşturduğu için *hareket-görün-*

tü ve zaman-görüntünün bu iki rejimi, çokluk olarak işaretlerin tekil bir sürekliliği olarak düşünülebilir. (Deamer, 2016, s. xxxii). Sinemayı anlatmak için tercih edilen bu tekillik Deleuze açısından felsefeyi ve hayatı açıklamak açısından da yukarıda özetlemeye çalıştığımız gibi son derece önemlidir. Düşüncenin tekilliği ve bu tekilliğin şeylere içkin oluşu Deleuze'un yönteminde dikkat çeken en önemli unsurlardan birisidir ki bu tekillik de yukarıda ifade etmeye çalıştığımız gibi Deleuze ile sinemaya monisttik açıdan nasıl yaklaşılabileceğini göstermektedir.

Tillich ile Deleuze'un monist görüş açısından ayrıldıkları en önemli ve en temel nokta aşkınlık ve içkinlik meselesidir. Hatırlanacağı gibi Deleuze'un *monizmi* içkinliği tercih ettiği materyalist bir görüştür. Tillich ise içkinliği reddetmez ancak içkinliği aşkınlığın bir sonucu olarak kabul ederek *monizmi* dinî temelleriyle ele alır. Bu açıdan Tillich, *mistik stilde* aşkınlığa ait bir düzenin sürekliliğinin ve uyumunun varlığına işaret eder. Bu stilde resmedilen bütün unsurların arasında neredeyse bu süreklilik ve uyum hissedilir ki birlik tecrübesine dolayısıyla *monizme* izin veren biçim de budur. Örneğin bir tablodaki bir kaya, bir çiçek, bir ağaç her ne olursa olsun bütün bu figürler resmin bütünüyle çok büyük bir uyum içindedir ve sonuç olarak tek başlarına figür olarak ortaya çıkmazlar ancak bir arada var olabilirler. Mistik stilin birlik anlayışının ifadesi, bütün unsurların hemen hemen aynı değerde görünmesidir. Tillich bu stilin panteist görüşün hâkim olduğu resimlerle de ifade edilebileceğini söyler. Buradaki panteist bakış açısı Deleuze'un yorumladığı anlamdaki şekliyle Spinoza'dan önemli özellikler taşımasına rağmen, Deleuze'un aşkınlığı reddetmesi nedeniyle önemli bir yol ayrımının ortaya çıkmasına neden olur. Deleuze'a göre Spinoza da her şeyin içkin olduğunu söyleyerek aslında aşkınlığı reddeden bir düşüncüdür. Ancak bu Deleuze'un Spinoza okumasıdır çünkü hem Spinoza hem de Tillich açısından monist unsur birlik anlamını Tanrı ile ilişkisi açısından kazanır. Tillich bunun gösterim yolunun *mistik stilde* figürlerin belirsizliği ve hep beraber tek bir şeyi göstermeleri olarak açıklar. Bu stilde görsel süreklilik çelişkiyi, gerilimi, hareketi taşımasına rağmen henüz bu çelişki, gerilim ya da hareket, belirgin bir parça olarak diğerlerinden ayrılarak tek başına ortaya çıkmaz. Tillich mistik stilin tıpkı Brahman'da olduğu gibi bütün varlıkların potansiyellerini içinde taşıdığını ifade etmektedir. Bu unsur daha çok potansiyel olarak figürlerde bekler. Tıpkı Çin peyzajlarında olduğu gibi. Hava ve su kozmik bütünlüğü temsil eder ve taşlar ya da kayalar bağımsız varlıklar olarak görülmez (Tillich, Art and Ultimate Reality Dimensions, 1959, s. 6-7).

SİNEMADA PEYGAMBERE ÖZGÜ KARŞI ÇIKIŞ STİLİ

Sanatsal imajlarda *Nihâi Hakikat*in dinî tecrübe aracılığı ile tezâhür etmesi anlamında üçüncü stil peygambere özgü karşı çıkıştır (prophetic – protesting).

Gustave Courbet - *The Wave*, Edward Hopper - *Early Sunday Morning*, Charles Sheeler - *Landscape*, Francisco de Goya - *What Courage!*, Francisco de Goya - *Until Death*, Honoré Daumier - *The Butcher*, George Grosz - *Metropolis*, Tillich'in bu stil için seçtiği örnek resimlerdenidir (Tillich, *Art and Ultimate Reality Dimensions*, 1959, s. 13).

Bu stilin temel ilkesi, kişisel hak ve özgürlüklerin korunması ve toplumsal adaletin sağlanması için geliştirilen sistemlere eleştirel bir bakış açısı oluşturmaktır (Kegley, 1960, s. 177). Hümanizmin en yaygın olduğu dönemde çelişkili bir biçimde köle ticaretinin de aynı ölçüde yaygın oluşu, hem kişisel hakları ve sosyal adaleti korumak için oluşturulan seküler düşünce biçimlerinin hem de dinî otoritelerin köle ticaretini desteklemesi konunun anlaşılması açısından can alıcı bir örnektir. Öyle görünmektedir ki her iki sistemin savunucuları kendi kişisel çıkarları için düşünsel arka planlarına aykırı bir tavrı kurumsallaştırmıştır. Tillich için bu anlamda seküler ve dinî sistemlere önce bir eleştiri ardından bir karşı çıkış gereklidir. Bu eleştiri insanı baskı altına alan tahakküm odaklarına yöneltilmelidir. Tillich açısından Tanrı, insanlara daha mutlu bir yaşam için bir hakikat anlayışı sunmuştur fakat bu anlayışın bozularak yerine insan yapımı suni gerçekliğin konması hem seküler hem de dinî bir sistemin ortaya çıkmasına neden olmuş ve bu sistemler tarihsel süreçte öylesine güçlenmiştir ki artık bir bireyin böylesi bir sisteme müdahale etmesi ya da onu değiştirmeye çalışması son derece zordur. Tillich, insanların hırsları ve bozguncu tavırları nedeniyle şeytani niteliklerin sistem içinde baskın hale geldiğini ileri sürmektedir.

Bu bakış açısının temelinde dinî anlamda iyi ve kötü arasındaki mücadelenin örnek figürlerini oluşturan peygamberler bulunmaktadır. Peygamberlerin hayatlarına bakıldığında yaşadıkları dönemde, o dönemin mevcut ideolojileri, otoriteleri, egemen bakış açıları ve din anlayışları tarafından kabul görmedikleri fark edilecektir. Öyle ki peygamberler en çok, geldikleri dönemde yaşayan din adamları ile mücadele etmek zorunda kalmışlardır. Çünkü bir peygamber daima kaos üzerine kurulu ve bozulmuş bir düzenin dönüştürülmesine olanak sağlayacak bir insan ve bir toplum tarifi ile gelmektedir. Böyle bir değişim, mevcut düzeni kökten değiştirme gücüne sahiptir. Değişim, mevcut otoritenin ve geleneğin kendi sistemlerini koruma biçimleri ve bu düzenden çıkar sağlayanlar tarafından daima şiddetli bir biçimde reddedilmişlerdir. Peygamberlerin görevlerini yerine getirebilmeleri için önce insan tarafından bozulmuş insanlık durumuna ve ardından ona bağlı kurulmuş düzene bir karşı çıkışta bulunmaları gerekir. Ancak bu karşı çıkış özü gereği yıkıcı değildir ve peygamberler Yaratıcı tarafından belirlenmiş yapıcı, ahlaki bir iyilik çerçevesine göre hareket etmek durumundadır. Bu nedenle

Tillich, bu stil için sadece karşı çıkış ifadesi yerine *peygambere özgü karşı çıkış* ifadesini tercih etmiştir. Bu anlamda peygamberler sadece yozlaşmış sistemlerle mücadele etmez aynı zamanda insanın çıkarları nedeniyle yüklendiği şeytani vasıfla da mücadele eder. Peygamberce duruşun kendisi bu mücadeledir. Bu karşı çıkış, adaletin kutsallık özelliğinin yitimine bir itirazdır. Tillich'in oluşturduğu bu stil ile filmler arasında bir ilişki kurulduğunda ilk akla gelen epik kahramanlar ve dolaşısıyla epik filmlerdir. Epik filmlerin bir tür oluşturup oluşturmadığı halihazırda tartışılacak bir konudur. Ancak sinemanın icat edildiği ilk zamandan beri epik hikayeler sinema için çok önemli kaynaklar olarak görülmüştür. Bunda elbette ticari kaygılar öne çıkmaktadır. Hikayelerin kolektif bilinçte önemli bir yer tutuyor olması yani herkes tarafından az çok biliniyor olması epik anlatıların ilgi çekici bir yere sahip olmasında önemli bir rol oynamıştır. Anlatıların herkes tarafından takip edilebilecek bir yalınlığa sahip oluşu çok farklı yaş grubu ya da kültürden gelen insanları cezbeden özelliklerden birisi olarak görülmüştür. Aynı zamanda epik anlatılar gösterişli anlatılardır bu nedenle epik filmler büyük bütçelerle ve en son teknolojik imkanlar kullanılarak çekilmektedir. Böylece sinematografik anlamda da çok farklı olanakların kullanıldığı gösterişli filmler ortaya çıkmaktadır. Epik filmi var eden bütün bu özellikler aynı zamanda tecimsel kaygılara, halihazırdaki siyasi ve ekonomik erkin devamını sağlamaya ve popüler kültüre hizmet etmeleri gibi nedenlerden dolayı eleştirilmektedirler. Ancak ne olursa olsun filmler onları oluşturanlar için birer hikâye anlatma aracıdır. Bu çalışmada epik filme yöneltilen bütün eleştiriler paranteze alınarak epik kahramanın ortaya çıktığı filmler, Tillich'in oluşturduğu peygambere özgü karşı çıkış stili çerçevesinde ele alınacaktır.

Epik Sinema

Bilinen ilk epik eserin Gılgamış Destanı olduğu ileri sürülebilir. Aristoteles'in Poetikası ile beraber Homeros'un İlyada'sı epik edebiyatın örneklerinden birisi olarak kabul edilemeye başlanmıştır. Bu türü belirleyen en önemli öğelerden birisi bir grup insanın kurtarılma için bütün ümitlerini bağladığı bir kahramanın ortaya çıkışıdır. Kahraman yolculuğu sırasında, tanrılarla olağanüstü yaratıklarla, büyücülerle karşılaşabilir ve bunlar hikâyenin genelinde büyük bir yer kaplayabilir fakat buna rağmen bütün bu olağanüstü durumlar bu türün bir belirleyicisi olarak kabul edilmez (Childs & Fowler, 2006, s. 69). Kahraman, özünde bir savaşçıdır.

Epik eserlerin temeli hem kahramanın hem kahramanı duyanların, okuyanların ya da izleyenlerin daha yüksek bir ahlaki anlayışı barındıran bir takım yeni bilgiler öğrenerek gelişmesi ile ilişkili olarak kurulur. Joseph Campbell'in ileri sürdüğü mono-mitin temel yapısı da budur. Campbell'a göre ister mitolojik ister dinî

ister tarihi olsun bütün anlatıların özünü oluşturan hep aynı hikâyedir. Söz konusu hikâye bir karakterin sıradan bir hayat içinde diğerleri arasında öne çıkarak kahraman olma mücadelesidir. Kahraman adayı, doğaüstü olaylara bağlı neden sonuç ilişkileri çerçevesinde düzenlenmiş bir dünya ile karşılaşır. Orada savaşır ve mutlak bir zaferle geri döner. Geri döndüğünde artık etrafındaki insanlara nimetler bahşetme gücüne sahip bir kahramandır (Campbell, 1949, s. 30). Kahramanlık hikâyelerinde, her dönem her kültürde (o dönemin paradigmasını yansıtacak açıdan biçimsel açıdan şekilde değişse bile) kahramanın ahlaki anlamda gelişme ve başkalarının gelişimine katkı sağlama teması kuşaklar boyunca aktarılmıştır. Bu açıdan epik hikâyeler aynı zamanda en eski anlatılardır. Bunun en önemli nedenlerinden birisi kahramanlığın üzerine kurulu hikâyelerin, kültürü var eden ve sürmesine hizmet eden anlatılarda yaygın olarak kullanılmasıdır.

Epik anlatılar sinema için de çok önemli bir kaynak sunmaktadır. Epik filmler sinemanın icadı ile neredeyse eş zamanlı olarak ortaya çıkmıştır. Bu türün imkânları ilk olarak İtalyan Sessiz sinemasında fark edilmiştir. Ardından D. W. Griffith ve Cecil B. DeMille ile 1950'ler ve 1960'ların başında bu tür önemli bir yere sahip olmuş fakat ekonomik ve kültürel nedenlerden dolayı daha sonra bir gerileme yaşamıştır (Sobchack, 1990, s. 24). Epik anlatılar, toplumda gösterilebilecek ideallerin ve bu idealleri savunan örnek karakterlerin oluşturulmasına katkı sağlamaktadır. Bu anlatılar, toplum tarafından kolayca kabul görmekte ve her dönem ilgi çekmektedir. Epik filmlerin böyle ilgi görmesinde elbette son derece görkemli sahnelere sahip olmaları önemli bir etkidir. Epik filmler büyük prodüksiyon gerektiren sahneler içerir ve izleyiciye sıradan dünyanın ötesinde bir dünyaya adım atmak üzere olduğu tecrübesi hissettirilir. Ancak tam da bu nedenden dolayı Hollywood'un tarihi epik filmlerinin akademik çalışmalar bağlamında gerekli ilgiyi görmediğini ve hatta küçümsendiğini ifade etmektedir (Sobchack, 1990, s. 24). Filmlerde tarihsel gerçeklere tam anlamıyla sadık kalınmıyor oluşu, epik kahramanların sunduğu gerçek dışı deneyimler, bu filmlerin genellikle ticari ve kolay izlenir bir yapıya sahip olmaları epik filmlerin akademik açıdan ilgi çekici bulunmamasında önemli faktörler arasında yer almaktadır. Fakat hatırlatmak gerekir ki epik filmler büyük ölçüde mitolojiden ve dinden beslenir ve bütün bu kaynaklarda dolayısıyla kolektif bilinçte tarif edilen iyi-kötü arasındaki ayrımın bir betimlemesini sunması anlamında derinlikli bir anlatı yapısına sahiptir. Bu bakımdan mesele hiçbir zaman sadece kahramanın metafizik güçlere sahip bir düşmanı yenmesinden ve bunun son derece ilgi çekici bir şekilde gösterilmesinden ibaret değildir. Bu türün ilk edebi örneklerinden birisi olan Odesa temelde bir adamın ahlaki sorumluluğunun ne olduğu üzerine kurulu bir anlatıdır. Ben-

Hur'un (Wyler, 1959) en çarpıcı bölümlerden birisi olan savaş arabalarının yarıştığı sahnede, karakterin kişiliğin baskı altında kalan bölümlerinin özgürlüğüne kavuşma mücadelesi gösterilir. Solomon ve Sheba'da (Vidor, 1995) tek Tanrı din ve puta tapıcılık arasındaki farklılık ve sonuçları işlenirken, sadece kişisel değil bir milli kahramanlığın ortaya çıkışı açısından 300 Spartalı (Maté, 1962), dinî mesajın gerçek özü anlamında, On Emir (DeMille, 1956) gösterilebilir (Elley, 2014, s. 1). J. R. R. Tolkien tarafından yazılan ve Peter Jackson tarafından sinemaya uyarlanan Yüzüklerin Efendisi Serisi (The Lord of the Rings Trilogy, 2001-2003) güç yüzüğü ile onun taşıyıcıları arasındaki ilişki, yüzük taşıyıcıların geçirdiği dönüşüm, insanın yenmesi gereken asıl en büyük düşmanının kendisi oluşuna ilişkin bir anlatıyı temel almıştır. Benzer bir tema Yıldız Savaşları (Lucas, 1977-2019) film serisinde de takip edilebilir. Filmlerde savaş sahneleri önemli bir yer kaplamasına rağmen en önemli temalardan birisi Luke Skywalker ve Darth Vader arasındaki baba-oğul ilişkisidir. Bu ilişki aynı zamanda daha sonra bir seri olarak çekilen devam filmlerinde Darth Vader'a dönüşecek olan Anakin Skywalker ve Obi-Wan Kenobi arasındaki usta-çırak ilişkisi üzerinden de anlatılmıştır.

Andrew B. R. Elliott'un da belirttiği gibi bir filmin epik olup olmadığını belirlemek son derece güçtür. Bu sorun diğer türlerin sınıflandırması yapılırken de karşımıza çıkmaktadır. Aynı film bir başkası için epik, bir başkası için bilim kurgu ya da fantastik filmler kategorisinde değerlendirilebilir. Elliott bu açıdan epiğin tarihsel bir bağlantısı olduğunu kabul ederek, epik filmlerin genellikle antik dönem, klasik dönemi ya da Orta çağı yansıttığını ifade etmektedir (Introduction: The Return of the Epic, 2014, s. 2-7). Epik filmler sınıflandırılırken -eğer epiği bir tür olarak kabul edeceksek- Robert Burgoyne epiği (1) görkemli olmaları, (2) aşırıya kaçan mizansenleri, (3) büyük ölçekli hikâyeleri ve (4) yapım değeri açısından sınıflandırır (Burgoyne, 2011, s. 1). Constantine Santas temel epik niteliklerin çok sayıda olduğunu ifade eder ancak klasik epik ile modern epik filmlerin paylaştığı nitelikleri; (1) uzunluk (destansı anlatılar mahiyetleri gereği uzundur ve bu filmlere de yansır), (2) birleştirilmiş aksiyon (anlatıların uzun olması, senarist ve yönetmenin anlatıda belirli konuları diğerlerine göre öne çıkarmasına ve bir seçim yapmasına neden olur), (3) çoklu öykü (epik hikâyelerin kahramanları macera boyunca ona destek olan ya da engel olan çok sayıda farklı karakterle karşılaşacaktır ve bu karakterlerin öyküleri de belirli oranlarda filme yansıtılır), (4) kahraman (kusurları çok az olan, özünde kahraman olma cevherini barındıran bir karakter maceraya atılır), (5) merhamet ve endişe (Aristoteles trajedinin merhamet ve korkuya yol açtığını ifade eder ancak modern epik filmlerde bu duygulardan daha çok korku ve şoke edici duygular daha gerçekçi bir anlatı kurmak için tercih edi-

lir), (6) mutlu son (epik hikâyeler içlerinde trajik öğeler barındırsa da trajediden farklı bir yapıya sahip olduğu için mutlu son beklentisi olur; bir başka ifade ile kahramanın zafer kazanarak geri döndüğü için o hikâye anlatılmaktadır ve bir destana dönüşerek kuşaklar boyu aktarılmıştır) ve gösteri (Aristoteles, gösterinin trajedide sanatsal açıdan en zayıf öge olduğunu vurgular, buna rağmen modern epik filmlerde özel efektlerin kullanımı neredeyse bir zorunluluktur) (Santas, 2008, s. 29-32).

Bütün bu yönleriyle baktığımızda bir epik filmin teknolojik açıdan ve sinematografik anlamda desteklenen bir ihtişam barındırdığını ifade etmek mümkündür. Elbette ki çok görkemli sahneler oluşturabilmek bir film yapabildiğiniz anlamına gelmemektedir. Bu açıdan epikteki en önemli unsurlardan birisinin kahramanın atıldığı macera süresince öğrendikleri olduğunu bir kez daha ifade etmek gerekir.

Bir filmin karakterleri oluşturulurken, o karakterlerin içsel olarak daha sonra üstesinden gelecekleri bazı kusurlara sahip olmaları beklenir. Film boyunca karakterler belirli engellerle karşılaşır ve bu engelleri aştıklarında belirli bir durumdan ötekine doğru yolculuk yaparak gelişir ve umutsuzluktan umuda, zayıflıktan güce, budalalıktan bilgeliğe, aşktan nefrete gibi karşıt ancak bir arada var olan unsurların birinden bir diğerine doğru dönüşürler (Vogler, 2014, s. 47). Bu kusurlar sadece onları daha gerçekçi kılmakla kalmaz aynı zamanda izleyici film boyunca karakterin kendi kusurları yüzünden başına açtığı durumları, bu durumlar karşısında yaptığı seçimleri, bu kusurlar ile yüzleşmesini ve değişmesini de izler. Genellikle filmlerde protagonistin filmin başı ve sonundaki ile aynı kişi olması beklenmez. Film boyunca ister tür epik olsun ya da olmasın protagonist bir maceraya atılır ve sonunda bir değişim geçirmiş ve bir şeyler öğrenmiş olarak film tamamlanır. Protagonisteki bu değişimi aksiyon filmlerinde takip etmek güçtür ama bütün türlerde bu ilke filmin başarısı açısından son derece önemlidir. Epiği diğer türlerden ayıran en önemli nokta ise protagonistin daha en başından itibaren kahraman olmaya uygun bir karakter yapısına uygun olarak sunulmasıdır. Bir bakıma protagoniste zaten hâlihazırda daha sonra ulaşacağı yüksek ahlaki özelliklere ve olgunluğa sahip olduğunu hissettiren özellikler atfedilmiştir. Aksi takdirde büyük bir fedakârlık göstererek ve kendisini tehlikeye atarak başkalarını kurtarmaya karar verecek bir erdeme sahip olması beklenemez. Bu nedenle epik kahramanlar neredeyse hiç kusurları olmadığı için kendi içlerinde büyük bir mücadele yaşamaz. Düşman hep dışarıdadır ve fiziksel olarak tasvir edilmiştir. Hegel epikte kahramanın bütün içsel dönüşümünün fiziksel değişime göre arka planda kaldığını belirtir. Düşünür, bir karakterin içsel dünyasındaki motivasyonları dramının bir parçası olarak kabul ederken epikte bu motivasyonların yerini

dışsal ya da fiziksel etkinliklerin egemenliğinin aldığını belirtir. Hegel Aşil'i epik kahramanları anlatmak için örnek olarak kullanır. Aşil'e ölümsüzlük verilmesi için annesi tarafından nehre batırılması, fiziksel gücün öne çıkmasını temsil eder. Cesaret gibi kahramanın manevi bir özelliğinin öne çıkarılması yerine onun kahramanlığı ve yenilmezliği fiziksel gücü ile ilişkilendirilir. Kahramanın zayıflığı insani kusurlara sahip olması değil ayak bileğinden yaralanabiliyor olmasıdır. Aşil'in bileğinin zayıf noktası olması bu açıdan çok anlamlıdır (Hegel, 1988, s. 167, 226-227).

Bakhtin roman ve epik arasındaki farklılıklara değinirken bir roman kahramanının, sözcüğün epik veya trajik anlamında bir "kahraman" olmaması gerektiği üzerinde durur. Bu ayrım sinemadaki türlerin kahramanları ele alış biçimleri açısından da ele alınabilir. Bahtkin'e göre roman kahramanlarının kendisinde olumlu olduğu kadar olumsuz özellikleri de; hem yüce hem bayağı hem ciddi hem gülünç nitelikleri birleştirmesi gerekir. Sinemada oluşturulan karakterlerden de beklenen budur. Sinemada bir karakterin gerçeğe en yakın görünümü onu kusurları ile bir arada sunmak ile mümkündür. Sinemadaki epik kahramanlar neredeyse mükemmellerdir. Onların diğer insanlar gibi kendi içlerinde mücadele etmeleri gereken ve kendilerinden olan bir düşmanları yok gibidir. Bu nedenle epik kahramanlar, diğer türlerdeki kahramanlarla karşılaştırıldığında film boyunca çok büyük değişimlere uğramazlar. Oysa kahraman çoktan tamamlanmış ve değişmeyen bir kişi olarak değil, evrilmekte ve gelişmekte olan biri, yaşamdan ders alan bir kişi olarak ortaya konmalıdır (Bakhtin, 2001, s. 173). Epik filmlerdeki protagonistin içsel değişimi daha az belirgindir. Destansı özellikler taşıyacaklarsa ve nesilden nesile aktarılacak kahramanlıklara imza atacaklar ve toplumda örnek olarak kabul edileceklerse olması gereken de budur. Örneğin Yüzüklerin Efendisi'nde güç yüzüğün taşıyanın Frodo oluşu bu açıdan son derece manidardır. Frodo, yüzüğü anlatıdaki en güçlü karakterler olan, Gandalf ve Leydi Galadriel'e sunmasına rağmen her ikisi de yüzüğü almayı reddeder. Galadriel yüzüğü almamasını bir sınavı geçmek olarak tabir eder. Çünkü yüzük insanın kendisiyle mücadelesinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır ve karakter ne kadar güçlü ise mücadele o kadar büyük olacaktır. Hobitler diğer bütün ırklara göre savaşçı olmak anlamında en zayıf, en korunmasız, başına bir şey gelmesi en olası karakterler olmasına rağmen yüzük onlara teslim edilir. Bu Frodo'nun hâlihazırda güç tarafından kandırılması zor safılıkta bir karakter oluşu ile ilişkilidir. Film boyunca Frodo bir mücadeleye girer ve sonunda doğru olanı yapmaktan vazgeçerek neredeyse mücadeleye kaybeder. Son anda kaderin bir cilvesi ile ortak kaderi paylaştığı Gollum sayesinde yüzük yok olur. Gollum yüzükle mücadele edemeyerek onun tarafından dönüştürülmüşken

Frodo bu mücadeleyi kazanmış bir kahraman olarak geri döner. Epik kahramanlar bu yönleriyle iyiliğin tarafında olan, karanlık ve kötü yöne meyletse bile bu hatadan hızla dönen ve kötünün tarafında geçmeyen karakterlerdir.

Peygambere özgü karşı çıkış stilindeki vurgu insanın kusurlu bir varlık olması ve kötü tarafa meyletme özelliğine sahip oluşundadır. Bunları Tillich şeytani nitelikler olarak isimlendirir. İnsanın dünyevi tutkuları ve bu tutkuları elde etmek için ne tür sınırları ihlal edebileceği meselesi şeytani niteliğin özelliğidir. O halde şeytani nitelik basit bir itirazla ya da karşı çıkma ile alt edilemeyecek kadar güçlüdür. Şeytani vasıfların tuzağına düşmeden şeytanla mücadele edebilecek güçte bir karşı çıkış için iradesini doğru kullanabilen, iyiliğin ne olduğunu bilen ve hakiki bilgiye sahip kişilerin öne çıkması gerekir ki inançlı bir kişi açısından bu kişiler peygamberlerdir. Epik anlatılarda ve filmlerde ise bu kişiler kahramanlar olarak tasvir edilir. Peygamberler beşerî özelliklerinin farkında, bu özellikler ile içsel açıdan mücadele edebilmiş bu nedenle diğer insanların düşecekleri şeytani tuzakları bilen ve bu tuzaklara düşmemeleri için onlara yardımcı olabilecek kapasitede örnek insanlardır. *Peygambere özgü karşı çıkışın* mahiyeti de böyle bir çerçevedir.

Nihât Hakikat, peygambere özgü karşı çıkışla beraber, “kişisel irade”, “talep etme”, “yargılama”, “cezalandırma” ya da “söz verme” olarak ortaya çıkar.

1. kişisel irade; güzel ahlakla yaşamak anlamını taşır.
2. talep etme; bütün yanlışlıklara rağmen doğruyu talep etme anlamına gelir.
3. yargılama; doğruyu ve yanlış ayırt edebilmektir.
4. cezalandırma; yanlışın onaylanmamasına dönük bir eylemdir.

Bütün bu eylemler ayrıca epik bir hikayedeki kahramanın özelliklerini de yansıtmaktadır. Tillich, tarihte bütün bu eylemlerin izini sürmüştür ve şeytani niteliği alt ederek kendisi ve aklının gücünü keşfeden insanın ortaya çıktığını ifade etmiştir. Bu insan aynı zamanda başlangıçta Aydınlanma dönemi sonrasındaki süreci temsil eden insandır. Çünkü bu insan zamanla bu eylemleri Tanrı nedeniyle ve Tanrı için yaptığını unutmuştur. Böylece doğanın maneviyatla ilişkisi kesilmiş, doğa sadece insanın amaçlarını yerine getirebileceği bir araç olarak algılanmaya başlamıştır. Bu bakış açısına dayalı bir din anlayışında sadece sanayi toplumu var olabilir. Böyle bir toplumda artık insan ve doğa arasındaki ilişki araçsal bir ilişkiye dönüşmüş, insan kendisinin doğanın bir parçası olduğunu unutmuştur. Doğa sahip olduğu Numinous güçten yalıtılmış ve böylece bilimsel bir analize dönüşmüştür. Ancak sanatın doğaya yaklaşımı bilimsel değildir. Buna karşın sanat bilimin hazırladığı nesnelere uğraşır. Çünkü özünde bir sanatsal yapıt tam anlamıyla doğanın birebir taklidi değildir. Sanat, ancak hakikatın nasıl görülebileceği

ile ilgili olanaklar sunar ki bu da insanın gündelik yaşamında hakikatle karşılaşma biçimlerini genişletir. (Tillich, *Art and Ultimate Reality Dimensions*, 1959, s. 7-8).

Sinemada İdealist Stil

Sanatsal imajlarda *Nihâi Hakikatin dinî tecrübe* aracılığı ile tezâhür etmesi anlamında dördüncü stil idealisttir.

Piero della Francesca - *Meeting between the Queen of Sheba and King Solomon*, Pietro Perugino (Pietro Vannucci) - *Courage et la tempérance avec six anciennes Heroes*, Nicolas Poussin - *Landscape with a Calm*, Pablo Picasso - *Life*, Henri Rousseau - *The Dream*, Tillich'in bu stil için seçtiği örnek sanat eserleridir (Tillich, *Art and Ultimate Reality Dimensions*, 1959, s. 14).

Burada Tillich *idealizmi* varlığa dair en yüksek imkânların bir beklentisi anlamında kullanır. Bu beklentinin kaynağı Âdem'in işlediği günah nedeniyle kaybedilen cennete yeniden kavuşulacağıdır. Aynı zamanda bu stil Tillich'in yaşadığı dönemi ve dünya savaşları ile ortaya çıkan sürecin paradigmasını da yansıtmaktadır. İnsan en ideal var olma biçiminden dolayısıyla en ideal toplumdan ve çevreden uzaklaşmıştır.

İdealist bakış açısına göre, bilinçli zihnin dışında nesnelere varlığının gerçekliğini iddia eden *gerçekçiliğe* karşı, gerçek olduğu düşünülen tek fenomen öznenin içinde bulunur. Bu nedenle insan bilgisi bilinçli öznenin dışında kalanları kabul etmeyecektir. Gerçekliği ve hakikati varlıkta temel alan *gerçekçiliğin* aksine, *idealizmdeki* içkinlik ilkesi, hakikatin düşünce üzerine kurulduğunu savunur (Salucci, 2002). Fakat *idealizmi* özellikle sanat açısından somut bir şekilde tanımlamak son derece güçtür. Tillich'in oluşturmaya çalıştığı anlamda sanat ile *idealizm* ilişkisine geldiğimizde onun felsefi *idealizmden* yola çıktığını fakat buna karşın kendine özgü bir *idealizm* kavramı oluşturduğunu fark ederiz. Platon ve Aristoteles'ten beri metafizik ve felsefe üzerine yazı yazan düşünürler ve meslekten olmayan yazarlar, yaşamda ve sanatta *idealizm* konusunu ele almış ve ancak konu hakkında o kadar çok spekülâtif çalışma yapmışlardır ki *idealizmin* sanat ile ilişkisini felsefi açıdan kurmak son derece güçleşmiştir (Ruckstuhl, 1917, s. 252). *Gerçekçilik*, insanın dışında bir varlığı ve gerçekliği kabul ederek konu ile ilgilendiği için *gerçekçi* sanatın ne olduğunu açıklamak daha kolaydır fakat *idealizm* felsefi temeli nedeniyle aşkın olan ve görünmeyenle ilişkili bir soyut alana geçiş yapılmasına neden olmaktadır ve bu alan kişiden kişiye farklılık gösterebilmektedir. Ancak konudaki ortak fikir, *idealizmin* stille ve dolayısıyla sanatla ilişkisi olduğu yönündedir. Tillich'in sanatsal *idealizm* anlayışı ve *idealist stili* öncelikli olarak insanın kendisinden başlar. Düşünür, bu üslubu yorumlarken son derece psikolojik bir tutum sergiler.

İnsanın kendi varlığına ait temel sorulara din çerçevesinde yaklaşarak *Nihâi Hâkikat* fikrine ulaşması düşüncesini önemser ve böylece ideal bir insanlık durumu üretilerek insanın kaybettiği cennete yeniden kavuşacağına ileri sürer. Bu açıdan bu stilde, cennetin kaybı durumunda *idealist* sanatçı bu üslupla insanlık durumunun en iyi olasılığını üretmeyi ve umutlarının gerçekleşmesini imgeler yoluyla arar (Kegley, 1960, s. 178).

Tillich açısından *idealist stili* insanlık durumunun en iyi halini yansıtıyorsa hakikatin *gerçekçi* görünümü de dünyanın ve insanın hâlihazırdaki halini yansıtmaktadır. *Gerçekçi* görüntüde “şeyler” “olmaları gerektiği” gibi, “olmaları hayal edildiği” gibi ya da “olmaları umut edildiği” gibi değil, “oldukları” gibi görünürler. Bu nedenle gerçekçidirler. Ancak bu gerçek çoğu zaman katı, tahammül edilmesi güç, baskı altına alan yani istenilmeyen türde bir gerçeklik olabilir. Buna rağmen, *gerçekçi* görünüm gerçeği bütün olumsuz özellikleri ile beraber ortaya koyar (Tillich, *Art and Ultimate Reality Dimensions*, 1959, s. 46).

Tillich’in gözlemediği üzere Batı’da, Tanrı’nın merkezde olduğu Orta çağ düşüncesindeki eşitsizliğe dayalı adaletsiz sınıf anlayışı, dinî otoritelerin özgür düşünce karşısındaki baskıcı tutumları ve savaşlar gibi birçok unsur insanlık durumunda ve toplumsal hayatta büyük bir bozulmaya neden olmuştur. Modernizmle beraber insanın bütün bu bozulmayı dönüştürerek yeni bir sistem kurabileceği umudu ortaya çıkmış çünkü bu kez düşüncenin merkezine dinî otoriteler yerine akıl ve insan yerleştirilmiştir. İnsanı tahakküm altına alan bütün otoriter anlayışların esaretinden kurtularak kendisini keşfedebileceği ve insanlık durumunu dönüştürebileceği birçok ilke ileri sürmüştür. Fakat modern dönemde tıpkı daha önceki dönemlerde olduğu gibi eşitsizliğin devam ettiği, özgür düşünceye dayalı bilimsel anlamdaki buluşların insanın daha anlamlı yaşamasına hizmet etmekten çok bütün dünyayı içine alacak büyüklükte savaşlara yol açtığı görülmüştür. Bu durum insanın bozguncu yönünün modern düşünce ile dönüştürülemediğini göstermektedir. Tillich, *gerçekçi* görünümün yansıttığı gerçekliği ele alırken, Tanrı’nın yarattığı insanlık durumundan uzaklaşarak yozlaşmış ve bozguncu insanlık durumunun yansıtılmasından bahsetmektedir. Buna rağmen, *gerçekçi* görünüm gerçeği bütün olumsuz özellikleri ile beraber ortaya koyar. *İdealizmin gerçekçi* görünümüne ihtiyacı vardır çünkü bu sayede umut ortaya çıkabilir.

19. yüzyılda ortaya çıkan ve natüralizm ile birlikte ele alınan *gerçekçilik* akımı en genel haliyle şeylerin doğru ve nesnel olarak aktarılması anlamına gelmektedir. Özünde modern hayatın, tarihsel, mitolojik ve din tarafından idealize edilmeden sunulması yani hayata dair gerçeklerin yansıtılması düşüncesi bulunmaktadır. Bu yönüyle şeylerin idealize edilmesi ve güzelleştirilmesi bilinçli olarak reddedilmek-

tedir. Görmezden gelinen ve daha aşağı tabaka olarak kabul edilen toplulukların doğru bir biçimde aktarılması bu akımın diğer akımlar karşısında bir eleştirisine dönüşmüştür. Çünkü öyle görünmektedir ki sanat dünyada olup bitenlere gözünü kapatmasına neden olan bir estetik arayışın peşinden gitmektedir. *Gerçekçi* hareketin öncüsü olarak kabul edilen Courbet, resim sanatının somut bir sanat olduğunu, gerçek ve var olan şeyleri göstermesi gerektiğini savunmuştur. 1950'lerle beraber bu akım yanılısına içeren bütün düşüncelere karşı çıkışı temsil eden bir anlam kazanmıştır (Chilvers, Osborne, & Farr, 1988, s. 411-412).

Gerçekçi akımda insanlık durumunun ve bu duruma bağlı olan hakikatinin, eşitsizlik, yoksulluk, yıkım ya da savaşlar ile belirlendiği ancak sanat ve estetik ilkelere uğruna insanın bu hakikatinin olması gerektiği gibi gösterilmediği düşünülmektedir. Ancak örneğin Picasso'nun Guernica tablosu ve bu tablonun ortaya çıkmasına neden olan arka plan düşünüldüğünde *gerçekçi* akımın birçok nedenden ötürü eleştirilebileceği fark edilecektir. Bir başka ifade ile *gerçekçi* akım görünmeyi görünür kılmakla değil görünür olanı doğru ortaya koymakla ilgilendiğini ileri sürmektedir. Ancak tam da bu aşamada, daha sonra *gerçekçi* film akımını da etkileyecek olan bir çelişki ortaya çıkacaktır. Sanata konu olması gereken görünen hakikat nedir? Nesnel bir hakikat anlayışından söz etmek mümkün müdür? Bütün bu sorular sinema çalışmalarında da son derece önemli tartışmaların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Tillich realizmi teolojik bir açıdan ele alarak *idealist stile* ulaşmaktadır. Halihazırda var olan ve rasyonel aklın eleştirilmesine neden olan ve modern yaşam ile beraber ortaya çıkan yıkımın farkındadır. Bunu yok saymadan, bütün bu yıkıma neden olan insanın aynı zamanda teolojik açıdan iyilik için *idealist* anlamda büyük bir potansiyele sahip olduğuna da inanmaktadır.

Biçimciler ve Gerçekçiler

Klasik film kuramında kuramcılarının *biçimciler* ve *gerçekçiler* olmak üzere ikiye ayrıldığı kabul edilmektedir. Hugo Münsterberg, Sergei Eisenstein, Rudolf Arnheim, Béla Balázs *biçimciler* arasında kabul edilirken Siegfried Kracauer, André Bazin ve onların takipçileri *gerçekçiler* arasında görülür. *Gerçekçiler*, filmin fiziksel dünyanın özelliklerini fotografik sürece uygun olarak kaydettiğini ifade ederken, *biçimciler* bir film yapımcısının sanatsal vizyonunu ifade etmek için gerçek dünyanın ötesine geçtiği bir takım teknik araçlara dikkat çeker (Singer, 1998, s. 1).

Kracauer ise sinemada *gerçekçiliği ve biçimciliği* sinemanın ilk icat edildiği döneme götürerek ele alır. Düşünüre göre, Lumière Kardeşler ve Georges Méliès, Hegelci bir diyalektik oluştururlar. Lumière Kardeşler, mutlak anlamda *gerçekçiyken*, Méliès, filmlerinde artistik hayal gücüne izin vermesi anlamında *biçimcidir*.

Lumière Kardeşler için sinema bilimsel bir icattı ve sinemayı öykü anlatmak için bir araç olarak görmekten çok yeni bir keşif olarak ele aldılar. *L'Arroseur Arrosé* (1895), komedi filmlerinin arketipi olarak kabul edilebilir ve Lumière Kardeşlerin, öykü anlatma girişimi bu filmde hissedilse de bu öykü gerçek hayattan alınmadır. Bu nedenle sinema onlar için gündelik fotoğraftan daha gelişmiş tarzda kaydeden bir araçtan ibarettir. En bilinen yapıtları olan *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) ve *La Places des Cordeliers à Lyon* (1895), bu isimli filmlerinin konusu kamusal alanlarda farklı yönlerde hareket eden insanlardı. Böylece hayatın en spontane ve bilinçdışını ifade eden anları sadece kameranın ulaşabileceği bir yakınlıkla kaydedilmiş oldu. Öyle görünmektedir ki Lumière Kardeşlerin çekimleri bir tür veriydi ve bu verilere kişisel bir müdahalede bulunmamaya özen gösterdiler. Diğer tarafta ise Méliès, sinemanın sanatsal açıdan kullanılabilir bir öykü anlatma aracı olduğunu fark eden ilk yönetmenlerden birisidir. Lumière Kardeşler ve Méliès, arasındaki yöntemsel ayırım çok belirgindir. Öyle ki Lumière Kardeşler, Méliès'a, sinemanın kendileri için bilimsel bir meraktan başka bir şey olmadığını ifade ettiler. Lumière Kardeşler, doğayı teknolojik olarak gösterilebilir bir kaynak olarak kabul ettiler ve gözlem duygusuna seslendiler. Méliès ise doğanın işleyişini görmezden geldi çünkü onun kaynağı hayal gücüydü ve bu kaynaktan doğan masalsi ve sanatsal ifadeleri bütünlüklü bir şekilde nasıl gösterebileceği ile ilgilendi. Henri Langlois'e göre *Le Manoir du Diable* (1896) ancak sinemada ve sinema ile düşünülebilir (Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, 1960, s. 30-33).

Gerçekçi bakış açısının sinemada 1920'lerle beraber etkisini gösterdiği ifade edilmektedir. İngiliz Belgesel Okulu, İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı, Sosyalist Gerçekçilik, Yeni İran Sineması, Tayvan Yeni Sineması ve Yeni Hindistan Sineması erken dönem sinemadaki *gerçekçi* bakış açısını oluşturmuştur (Kuhn & Westwell, 2012, s. 344). Siegfried Kracauer, André Bazin, John Grierson ve Georg Lukács ile beraber *gerçekçi* film kuramı ile ilgili çalışmalar ortaya çıkmaya başladı. Kracauer ve Bazin gibi sinema kuramcıları resmi, fotoğrafı ve sinemayı öncelikli olarak gerçekliği kayıt altına almaya yarayan araçlar olarak konumlandırdı. Ancak sinema diğer bütün sanat dallarından daha güçlü bir şekilde gerçeklikle ilişki kuruyordu. Sinemanın sunduğu bu yeni imkân temsilin ne olduğu, gerçeği yansıtmının ne anlama geldiği ve sinema ile gerçeklik arasında nasıl bir ilişki olduğu gibi soruları beraberinde getirdi. (Aitken, 2016, s. 1-6). Kracauer, gerçekliği kayıt alma ve gösterme gücü açısından sinemanın en güçlü araçlardan birisi olduğunu ileri sürdü. Çünkü film diğer araçların aksine hareketi kaydedebiliyordu. Kracauer'ın *Film Teorisi; Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* isimli çalışması *gerçekçi* film teorisi üzerine

bir kitap olarak kabul edilir. Kracauer, bu çalışmasında filmin fotoğrafın devamı olarak ona benzer bir biçimde etrafımızda bizi saran dünyanın gerçekliğini gösterme gücüne sahip olduğunu ileri sürer. Ancak filmler kullanılan birçok teknik nedeniyle diğer araçlardan ayrılır. Bu teknik imkanlar ile kamera etrafımızdaki gerçekliği oluşturan ancak çoğu zaman farkında bile varmadığımız olguları hareket halinde yakalar. Sokaktaki kalabalıklardan istemsiz mimiklere insan doğasını yansıtan bütün gerçeği olduğu haliyle gösterir (Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, 1960, s. ix). Sinema tam da bu nedenden yani gerçeği insan görüşünün dışında kalan yönleriyle kayıt altına alabilmesi nedeniyle diğer sanat dallarından ayrılmaktadır. Bu da gerçeğin doğasının sinema ile daha doğru bir biçimde ortaya konmasına olanak sağlar (Turvey, 2008, s. 3).

Bazin sinemada filmin doğru görünmesini, bir başka ifade ile bir bütün olarak bütün gerçeği göstermesinin onurlu bir niyet olduğunu düşünür. Ancak bunu mümkün kılan yalnızca bir olguyu olduğu gibi göstermek değildir. Bazin, kayıt altına alınan gerçeklik ile fiziksel dünyada karşılaştığımızda yaşayacağımız tecrübenin de oluşturulmasını önemser. Düşünür bir şeyi gerçekte görmekle kamera aracılığı ile görmek arasındaki farkın altını çizer. Bir başka ifade ile gerçeğin bir sunumunu değil kendisini tercih ettiğini ifade eder. Bu nedenle filmde gerçek ile karşılaşıldığında oluşan psikolojik durumun oluşturulması gerektiğini de düşünür (Bazin, *Bazin at Work: Major Essays & Reviews from the Forties & Fifties*, 1997, s. 7).

Bazin bütün bu incelemeleri oluştururken, insanlık tarihi içinde gerçeği kayıt altına alan birçok aracı gözden geçirerek filmin nasıl bir gerçeklik tecrübesi oluşturduğunu açıklar. Bazin, insanın ölümsüzlük arzusu ile gerçekliği koruma arasında bir ilişki olduğunu ileri sürerek mumyalama işlemi ile sanatların amacı arasında bir benzerlik olduğunu ifade eder. Mumyalama ile öteki dünyada yaşamı sürdürme amacı güdülmektedir. Plastik sanatlar aracılığı ile ölümsüzlük, unutulmama isteği ile yer değiştirmiştir. Görüntünün kalıcılığı ile hatırdaki kalmak bir tür ölümsüzlüktür. Bu tartışma, gerçeklik ile ilişki kuran her türlü aracı için belirli dönemlerde ele alınmıştır. John Berger, yağlıboyanın icadı ile kalıcılık fikrinin resim sanatını nasıl geliştirildiğini ortaya koyar. Bu teknik gelişme, resim ile gerçeği kayıt altına alma arasındaki ilişkinin gelişmesinde de etkili olmuştur. Böylece gerçeği kopya eden ve gösteren çok sayıda resim yapılmıştır (Berger, 1972, s. 83-87). Benzer biçimde André Bazin resim sanatının ölümsüzlük duygusu ile ilişkisine değinerek, resimlerin filmin icadından önce gerçekliği yakalama ve kalıcı olarak saklama özelliğini vurgulamıştır. Bazin film icat edilene kadar var olan bütün sanatları değerlendirir. 19. yüzyıldan itibaren teknolojideki gelişmeler sonucu

gerçekliğin yeniden üretimini Bazin'e göre sinema ile zirveye çıkartmıştır (Bazin, Sinema Nedir?, 1993, s. 15-21).

Biçimci kuram ise *gerçekçi* kuramdan farklı olarak sinemayı bir sanat dalı olarak kabul eder ve sinemanın amacının gerçeği olduğu gibi yansıtmak olmadığı görüşünü savunur. Görünümün ve gerçekliğin *biçimci* kuram ışığı altında incelenmesi 19. yüzyıldaki felsefi idealizmden doğmaktadır. Hugo Münsterberg, *The Photoplay: A Psychological Study* isimli çalışmasında sanatın ve özellikle filmin doğanın bir taklidi olduğu şeklindeki yaygın inanişin aksine, tüm sanatsal eserlerin gerçekdışı etkiler içerdiğini bir başka ifade ile doğanın bir benzerini üretmediğini ortaya koydu. Filmin estetik yönü sayesinde bir şeyi olduğu gibi gösterilmekten ziyade insan zihninin yetilerine uygun olarak film yeniden inşa etme becerisine sahip olduğu için benzersizdi. Biçimci teoriye ait bu bakış açısı idealist felsefenin temellerini de oluşturmaktadır (Singer, 1998, s. 22).

Biçimci kuramın üretken olduğu iki dönem göze çarpmaktadır bunlardan ilki 1920 ve 1935 arasındaki süreçtir. İkincisi ise 1960'lardan günümüze uzanan süreçtir. İlk dönemde sinemanın salt bir sosyolojik fenomenden farklı son derece güçlü bir sanatsal form olduğu ve diğer sanat dallarıyla aynı haklara ve sorumluluklara sahip olması gerektiği tartışıldı. İkinci dönem ise sinemanın akademik açıdan ilgi çekici hale gelmesi ile şekillendi (Andrew, 1976, s. 77). Bu açıdan özellikle ilk dönemdeki *biçimci* kuramcılar sinemanın sanat dalı olarak hak ettiği yeri alması ile ilgilendi. Sinemada *biçimci* gelenekteki film kuramcıları kamera tarafından elde edilen filmin ham haliyle bu malzemeyi sinemaya dönüştüren biçimsel ilkeler arasında bir ayırım oluşturmaya gayret ettiler. Bu kuramcılara göre film; resim, fotoğraf, edebiyat ve tiyatro ile belirli özellikleri paylaşabilir ancak sinema onlardan birisi değildir ve ayrı özelliklere sahip bir sanat dalıdır. Bunu sağlayan ise sinemaya has olan sinematografi, kurgu ve mise-en-scène gibi anlatım teknikleridir (Chapman, 2017, s. 34).

Rudolf Arnheim için sinema sanatsal sonuçlar üretmek için kullanılabilir ama bu amaçla kullanılması zorunlu olmayan bir araçtır. Ancak sinema aracılığı ile sanatın üretilmesi fikri Arnheim için son derece önemlidir. Arnheim, sinemanın gerçek yaşamın yavan ve mekanik üretiminden başka bir şey olmadığı fikrine karşı çıkar. Eğer filmin tek görevi fiziksel dünyayı olduğu gibi yansıtmak olsaydı film aracılığı ile sanata yer açmanın bir imkânı olmazdı ve bu bakımdan sinema gerçeği kayıt altına almaya yarayan teknik bir araçtan ibaret olurdu. Arnheim, filmin neden sanat için bir aracı olduğunu açıklarken filmin sınırlamalarını ortaya koyar ve gerçek fiziksel dünyayı göstermekteki kusurlarından yararlanır ve bunu belirli başlıklar altında toplar; (1) derinliğin azalması, (2) renklerin yokluğu ve

ışıklandırma (3) görüntünün sınırlanması ve nesneye olan uzaklık (4) Zaman-Uzam sürekliliğinin yokluğu (5) duyuların görülmeyen dünyasının yokluğu (Arnheim, 2002, s. 14-36). Bu kusurlar sayesinde film ile sanat üretmek mümkündür.

Biçimci kuramcılar arasında önemli bir yere sahip olan, Sergei Eisenstein, hem yönetmen hem de kuramcı olması açısından sinemaya çok önemli katkılarda bulunmuştur. Sinemayı ve özellikle montajı diyalektik mantığı üzerinden Marksist bir arka planla ele almıştır. Bu yöntem film çalışmalarına son derece farklı bir bakış açısı getirmiştir. Eisenstein sinemanın biçimi ve doğası üzerine çok sayıda çalışma yapmıştır. Montajın bir amacı olduğunu ileri sürer, bu amaç yeni fikirler üretmektir. Bu hikâyenin desteklenmesinden farklı bir şekilde, bir tür yeni bir gerçekçilik oluşturmak anlamına da gelmektedir (Monaco, 2000, s. 402). Eisenstein'a göre çekim ve montaj sinemanın en temel unsurudur. Montajı diyalektik bir süreç olarak ele alır, bu nedenle montaj çekimleri birbirine bağlamak için bir yöntemden ziyade bir tür *çarpışmadır*. Eisenstein'a göre her sanat eserinin dinamiği sosyal misyon olarak, doğası ve yöntemi nedeniyle diyalektik unsuru içermektedir (Eisenstein, 1977, s. 46-48).

Béla Balázs'a göre filmin kendisi belirli bir dünya görüşüne sahiptir ve başlı başına sanatsal bir türdür. Filmde tasvir edilen dünyadaki psikolojik unsurlar değil, insan ruhunda görüldüğü şekliyle dünyadır. İnsanın hareketleri aracılığı ile tezahür eden ruh değil ancak dünyanın ruh ile beraber tezahür eden nesnelere. Film aracılığı ile görüntülerin oluşturulması o kadar ilerlemiştir ki psikolojik ve spiritüel gerçeklikler doğrudan ve etkili bir biçimde gerçekçi filmin maddi dünyayı tanımladığı gibi gösterilebilmektedir. Üstelik gösterilen artık sadece psikolojik olaylar değil aynı zamanda olayların psikolojisidir de. Bir başka ifade ile şeylerin ruhları değil ruhtaki şeyler gösterilebilmektedir (Balázs, 2010, s. 165).

Bütün bu tespitler eğer Tillich açısından ele alınırsa öyle görünmektedir ki sinemada Lumière Kardeşler'e ve Méliès'e uzanan *gerçekçilik* ve *biçimcilik* yaklaşımları, Tillich'in *idealist stil* anlayışının sinema açısından değerlendirilmesi için de yol gösterici olmaktadır. Felsefi açıdan *idealizmle* ilişkili olarak gelişen *biçimcilik teorisi* *idealist stilin* film açısından okunması için bir bakış açısı oluşturmaktadır. *Gerçekçi* film kuramı ise *idealist stile* içkin olan *gerçekçi* bakış açısını yansıtmaktadır. Tillich *idealist stilde* umut etmeye çok önemli bir yer açar ve umudu gerçekçiliğin bir unsuru olarak kabul eder. Ancak eğer "umut etmek" yani bir şeyin olmasına dair hissedilen umut, gerçekçi görünüşten ayrı tutulursa, bir tür dinsel tutum ortaya çıkar. Bu dinsel tutum, şimdide bir geleceği görmektedir ve bu gelecek kusursuzdur. Dinsel tutum ile Tillich dinsel hümanizmi kastetmektedir. Çünkü gerçeğe katlanılabilmesi için "umut" gerçekçi görünüme eklenmiş ve

böylece şu anda istenmeyen gerçekliğin ileride istenen bir gerçekliğe dönüşeceği varsayılmıştır. Bu din açısından son derece önemlidir çünkü peygamberler, aynı zamanda daha iyi günlere dair bir umutla ve vaatlerle dinî açıklamışlardır. Peygamberin vaat ettiği umut¹⁴ (prophetic hope) bu nedenle dinde doğrulanmalıdır. Yani, bir gün peygamberin vaatleri gerçekleşecektir ve bu gerçekleşmede gerçeklik tam anlamıyla kusursuz olacaktır. Rönesans'ın kendi kendisini “yeniden doğan” bir toplum olarak yorumlaması da bu beklentinin tutuma dönüştürülmüş halidir. Bunun dinî tutuma dönüşmüş şekli bir tür dinî hümanizm olarak isimlendirilebilir. Sanatçı sıfatıyla idealist, bu üslupta mükemmelliği yakalamayı ve umutlarının gerçekleşmesini imgeler aracılığıyla arar (Kegley, 1960, s. 178). Artistik yaratımda bu durumun yansımaları insan ve Tanrı arasındaki birliğin fark edilmesi ve bu birliğin izleyiciye aktarılmasıdır. İnsanın ve âlemin kendi özlerinde bozulmamış ve kusursuz bir biçimde yaratılmış ilahi karakterinin ifadesidir. İdealizm, varlığın ya da olayların derinliğindeki potansiyeli gösterir ve bunun artistik bir imaj olarak ortaya çıkmasını sağlar (Tillich, *Art and Ultimate Reality Dimensions*, 1959, s. 8-9).

DIŞAVURUMCU STİL

Sanatsal imajlarda *Nihâi Hakîkatin* dinî tecrübe aracılığı ile zuhur etmesi anlamında son stil *dışavurumcudur*.

Tillich'in bu stil için seçtiği ressamlar ve resimler: Van Gogh - *Hills at St Riems*, Edvard Munch - *The Scream*, André Derain - *London Bridge*, U. Mark - *Yellow Horses*, Erich Heckel - *Man in Prayer*, Emil Nolde - *Pentacost*, Emil Nolde - *Prophet* (Tillich, *Art and Ultimate Reality Dimensions*, 1959, s. 14).

Tillich'in dinî tecrübeyi ele alış yönteminde bu tecrübeyi rasyonel bir temel üzerinden ele alabilmek son derece önem kazanmaktadır. Ancak düşünür, dinî tecrübeyi salt rasyonel bir zemin üzerinden açıklamanın onu olmadığı bir şeye indirgeyerek açıklama tehlikesini barındırdığının bilincindedir. Tillich, metafizik tecrübe ile rasyonellik arasındaki ilişkiyi kurarken sanattan yararlanması son derece anlamlıdır. Düşünür açısından sanat, tıpkı din gibi metafizik bir alanın ortaya çıkmasına ve bu alan hakkında hem bu alanın kendi özelliklerine hem de rasyonel bakış açısına uygun bir tarzda konuşmayı mümkün kılmaktadır. Dışavurumcu stilin bu çabada ayrı bir yeri bulunmaktadır. Dışavurumcu stil, rasyonel kalıpların dönüştürüldüğü farklı bir gerçeklik anlayışının bir arayışı olarak ortaya çıkmıştır. Bu açıdan dışavurumcu stil aynı zamanda Tillich'in hem dinî tecrübe hem de din ile kurduğu ilişkinin anlaşılması açısından son derece elverişli

¹⁴ prophetic hope

bir çerçeve sunmaktadır. Çünkü Tillich açısından dinî sanat da dışavurumcudur (Palmer, 1984, s. 14-15). Tillich, hayatın daha derin tahlillerinin fiziksel yasalar ve psikolojik analizlerle anlaşılamayacağını, bu anlayışın ancak hayatta olduğumuzla ilişkili sezgisel bir iç görüye dayalı bir kavrayış ile mümkün olduğunu ileri sürer (Tillich, *The Religious Situation*, 1932, s. 28). Böyle bir kavrayışın anahtarı, rasyonel kalıpların ötesine geçebilen ve insanın varoluşuna ilişkin bir şeyler söyleyen bir gerçekliğin sanat yoluyla aktarılmasıdır. Bu açıdan Tillich, dışavurumcu stili açıklarken manevi cezbe halinden yararlanır. Manevi cezbe aynı zamanda bir tür dinî tecrübeyi ve böyle bir tecrübeyi yaşayan için dünya daha önce algıladığından daha farklı görünmektedir. Düşünür açısından sanatçılar da üretim esnasında aslında bir tür manevi cezbe yaşarlar. Örneğin dışavurumcu şiirde büyük lirik yoğunlukta eserler bulunur. Dışavurumcu şairler açıklayıcı dizelerden ziyade kişisel vizyonlarını ve cezbe tecrübelerini aktarırlar (Berghaus, 2018, s. 139). Cezbe, bir tür kendinden geçme halidir ve dinî açıdan “çekmek” anlamına gelmektedir ve bu hal, genellikle manevi açıdan bir kişinin kendi iradesinin dışında yaşadığı İlahi türde bir tür çekim ile ilişkilidir (Yılmaz, 1993). Bu çekim dinî tecrübe bahsinde ifade edildiği gibi bütün araçların ortadan kalktığı dolaysız yani doğrudan bir tür tecrübenin ortaya çıkmasına neden olmaktadır ve cezbe öylesine güçlüdür ki tecrübe irrasyonel bile olsa onu yaşayanlar açısından bir bilgi kaynağı olarak kabul edilmektedir. Sanat açısından ele alındığında ise bu cezbe hali sanatçının öznel dünyasının bilinen kalıplarını yıkarak yansıttığı bir kaynak görevi görür.

Tillich, bu türde bir dinî tecrübeyi dışavurumcu anlayış ile birleştirdiği için daha çok manevi cezbe ya da kendinden geçme halini, insanların sahip olduğu biçimlerden oluşan hapishaneyi kıran ve kendi varlığını ve bu varlığa bağlı olan dünya algısının görüntüsünü parçalayan bir bakış açısı olarak ele alır. Dışavurumculuğun manevi yönü, daima dinî otoritelerin oluşturduğu bakış açısından bağımsızlaşan ve insanın hakikatini daha doğru bir biçimde ortaya koyan bir bilgi anlamını taşımaktadır. Dışavurumculuğun seküler görüntüsünde ise modern endüstri toplumunun gerçekçi ve idealist temellerinin kırılmasına ilişkin sanatsal bir bakış açısı söz konusudur. Dolayısıyla dini otoriteler manevi cezbe ile oluşturulan dışavurumcu din anlayışını baskı altına alarak reddetmeye çalışır. Toplum da dışavurumcu sanatçılara karşı benzer bir bakış açısına sahiptir, bu nedenle bu stile sahip birçok sanatçıyı yok saymıştır (Tillich, *Art and Ultimate Reality Dimensions*, 1959, s. 10).

Dışavurumculuk, 1900’lerin başında Avrupada ortaya çıkan bir sanat akımıdır. İlk örnekleri arasında Ernst Ludwig Kirchner, Erin Heckel, Franz Marc, Edvard Munch ve Wassili Kandinsky gösterilmektedir. Dışavurumculuk ilk olarak resim-

de ortaya çıkmasına rağmen tiyatro, mimari ve 20. yüzyılda Alman sanat filmleri olarak da bilinen bir akıma dönüşerek sinemada da etkili olmuştur (Tzvetkova, 2017, s. 136). Dışavurumcu ifadesi öncelikli olarak Edward Munch'ın çalışmalarını Norveç izlenimcilerin tablolarından ayırmak için kullanılan bir ifade olarak ortaya çıkmıştır. Ardından, bir sanat tarihçisi olan Wilhelm Worringer tarafından Paul Cézanne, Vincent van Gogh ve Henri Matisse'nin eserlerini tasvir etmek için kullanılmıştır. Daha sonra Pablo Picasso gibi kübist sanatçılar ve fovist sanatçılar da dışavurumcu stil içinde ele alınmıştır (Wolf & Grosenick, 2004, s. 6). Akımın adını aldığı dışavurumculuk ifadesi, bu akımda öznel duyguların nesnel gözlemden daha çok önemszenmesinden kaynaklanmaktadır. Dışavurumculuk, sanatçının, dış dünyada gördüğü nesne ya da olgulardan ziyade kendi içsel dünyasını eserlerinde göstermesi ya da bu bakış açısı ile sanatı değerlendirmesini kapsayan geniş bir kavramdır (Chilvers, Osborne, & Farr, 1988, s. 152).

Dışavurumcu sanatçıların çoğu burjuva kültüründen gelmektedir. Bu sanatçılar aldıkları eğitimde onlara öğretilen yüksek hümanist idealler ve benzeri öğretilerle sosyal gerçekliğin birbirini hiç tutmadığını fark ettiler. Bu nedenle sanat aracılığı ile toplumun yenilenmesi gerektiğini düşündüler. Pek çok *Dışavurumcu*, ya egemen toplum düzenine karşı bir bakış açısı oluşturmaları ya da geleneksel sanat kanonlarına isyan etmeleri anlamında kendilerini devrimci olarak gördü. Bu anlamda *dışavurumcu* sanatın en önemli özelliklerinden birisi Tillich'in de vurgulamaya çalıştığı gibi 19. yüzyıldaki burjuvazi kültüründe idealize edilen toplumun olumsuz bir eleştirisini sunmak oldu (Berghaus, 2018, s. 139-142). *Dışavurumcu* sanatçılar bu eleştiriye canlı renkler ve vurgulu fırça darbeleri ile ortaya koydular. Modern toplumla beraber öyle görünmekteydi ki insan aynı zamanda kaotik bir toplumun doğmasına neden olan bir kaynaktı ve bu nedenle insan sadece güzeli üretmiyordu. *Dışavurumcu* sanatçılar da renkleri gerçek gibi görünen ya da göze hoş görünen kompozisyonlar oluşturmakla ilgilenmediler. Tablolarında güçlü, yoğun, etkili, şekli bozulmuş imgeler göze çarptı. Bu imgeler aracılığıyla belirli psikolojik durumlar, çeşitli ruh halleri, duygular ve fikirlerin ortaya konması önemsendi. Nietzsche'ye göre; Apolloncu sanat, düzen ve itinayı temsil ederken Dionizyak sanat rasyonel düşünce yerine kargaşa ve yoğun duygular üreten bir karakteristiğe sahip olması nedeniyle bu yönelimin felsefi temeli çoğunlukla Nietzsche'nin *Tragedya'nın Doğuşu* (1872) adlı eserine dayandırıldı (Hodge, 2021, s. 100-103).

Bu açıdan *dışavurumcu stil* hem *gerçekçiliğe* (ancak Numinous Gerçekliğe değil) hem de *idealizme* karşı bir harekettir. Hem yıkıcı hem de yaratıcı olduğu için son derece dinamik bir karaktere sahiptir. Aynı zamanda bireysel ve kişiseldir

(Tillich, Art and Ultimate Reality Dimensions, 1959, s. 9-10). Tillich'e göre kapitalist toplumda, geleneksel dinî semboller burjuvazinin ahlaki değerlerine göre düzenlenmiş ve bu düzenleme sırasında sanatın sahip olduğu aşkınlık ve dinî ritüel gibi karakteristik özellikler yok edilmiştir. Buna karşın *dışavurumculuk* gibi dinî karakter arz etmeyen bir akım, mistik ve dinî karaktere sahiptir. Cézanne'nin bir ağacı, Van Gogh'un bir resmi, Uhde'nin bir Hz. İsa tasvirinden çok daha fazla kutsalın taşıyıcısıdır (Tillich, The Religious Situation, 1932, s. 57). Tillich, Picasso'nun Guernica'sını modern çağın en Protestan tablosu olarak nitelendirmektedir. Çünkü bu tablo insanın yaratılışını nasıl bozduğunu, insanın taşıdığı varoluşsal şüpheyi ve insanî tecrübenin büyük bir bölümüne hâkim olan anlamsızlık ya da boşluk meselesini gösterir. Tillich'e göre bütün bunlar aynı zamanda din tarafından yanıtları verilmesi gereken sorular olarak da anlaşılmalıdır (Price, 1986, s. 480). Tillich için *dışavurumcu stili* temsil eden bu resimler hem dinî hem de seküler sanata karşı bir başkaldırıyı temsil etmektedir. Resimler sekülerdir ama *Nihâî Hakîkat*in tezahürüne dinî resimlerden daha çok izin veren *dışavurumcu* bir biçim ve içeriğe sahiptir. Ancak Tillich'e göre bu karşı çıkış daha önceden planlanmadığı için bilinçli değildir. Otorite, kendisini, kurumlarını, kendisine tâbi olan çoğunluğu yani iktidarını koruma çabası nedeniyle, bu stilin yenilikçi tavrını bastırmaya çalışır. Otoritenin bu baskısına rağmen kendisini aşikâr etmeye devam eden hakîkate tâbi olan birey ise ister istemez otoriteye meydan okuyan bir tavır sergilemiş olur çünkü karşı çıkışın kaynağı bir tür cezbe halidir. Böylece bu stilde *Nihâî Hakîkat* dinî tecrübede çok belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Çünkü bu stilde sanatçının *nihâî ilgisinin* tecrübesi ifade edilirken sanat eserini gözlemleyen için de *Nihâî Hakîkat* ile doğrudan karşılaşma imkânı ortaya çıkar (Price, 1986, s. 492). Bu nedenle otoriteyi ve otoritenin anlayışını benimseyen çoğunluğu aşan bir bilgi ile kişinin karşılaşması anlamını taşımaktadır. Bireysel olması da bu nedenledir.

Tillich'in felsefesinde ve teolojisinde I. Dünya Savaşının getirdiği yıkıcı etkinin önemli bir yeri olduğunu ifade etmiştik. Dünya savaşlarının oluşmasının nedenlerinin toplumdaki sosyolojik ve psikolojik etkileri sinemada *dışavurumcu* etkinin ortaya çıkışında önemli bir rol oynamıştır. Bu dönemde modern düşüncenin vaatlerinin aksine toplumda meydana gelen bozulma ve insanın ele alınış biçimi hem felsefi hem de sanatsal anlamdaki tartışmaların temelini oluşturmuştur. Bu süreçte sinemada *dışavurumculuğun* etkisinin en belirgin olduğu akım Alman *Dışavurumcu Sinemasıdır*.

Alman Dışavurumcu Sineması

Alman Dışavurumcu Sineması dendiğinde ilk akla gelen film *Dr. Caligari'nin Muayenesi* olmasına karşın bu hareketin ilk örneğine Stellan Rye'nın *Prag'ın Öğrencisi*

(Rye, 1913) isimli filmi gösterilebilir. Filmde, aynadaki yansımaları bir büyücüye satan bir öğrencinin hikayesi anlatılmaktadır. Filmde kullanılan sahneler ve oluşturulan atmosfer son derece ayırt edicidir ve bu nedenle film *Alman Dışavurumcu Sinemanın* öncüsü olarak kabul edilebilir (Cobb S., 2014, s. 14-15). Alman filminin gerçek anlamda doğuşu, Almanya'daki yetkililer tarafından alınan sosyal önlemler nedeniyle gerçekleşmiştir. Almanlar, Alman karşıtı filmlerin yurtdışında ne kadar etkili olduğunu ve Alman sinemasının yurtiçinde yetersiz olduğunu gördüler. Almanlar, sinemanın son derece önemli bir aracı olduğunu ancak bunu etkin kullanamadıklarının farkındaydılar ve bir milliyet fikrinin oluşturulması ile milli bir sinema oluşturulabilmesi arasında bir bağ olduğunu düşünüyorlardı. 1916 yılında Almanya'da yabancı filmlerin yasaklanması nedeniyle çok sayıda Alman filmi yapıldı (Kracauer, From Caligari to Hitler; A Psychologicak History of the German Film, 1966, s. 35). Bu dönem aynı zamanda toplumda sosyal ve ekonomik anlamda karmaşanın yoğun olduğu bir zaman dilimiydi. Alman toplumunda bir şeyler hızla değişmekteydi ve toplum üzerindeki baskı artmaktaydı. Bu değişimin toplumdaki karşılığı korku ve endişedeki artış olarak ortaya çıktı. İnsanın kim olduğu, gerçeğin ne olduğu gibi meselelerin özellikle sanattaki dolaşısıyla sinemadaki yansıması umudun daha az olduğu daha karanlık bir düşünsel arka plan üzerinden kuruldu ve bu arka plan *Alman Dışavurumcu Sinemada* son derece önemli bir yer teşkil etti. Bu açıdan *Alman Dışavurumcu Sinemada* öncelikle dışsal değil içsel gerçeklikle ilgilenildi. Bu gerçeklik, toplumun halihazırda içinde bulunduğu kaotik durumu yansıtmaktaydı. Bu nedenle anksiyete, delilik, korku gibi birçok psikolojik durumun sinemada gösterilme biçimleri önem kazandı. Bu akımda çok sayıda gerilim ve korku türüne örnek oluşturulabilecek filmler yapıldı ve son derece öznel bir sinema anlayışı ortaya çıktı. Ancak öznel gerçekliği sunmak için yeni araçlar gerekiyordu. Çarpıtılmış hatlar, abartılı şekil ve ışıklandırma, anormal renklendirme, mekanik hareket ve telgraf konuşma sahnelerinde kullanılmaya başlandı. Bu yolla bir sahnede sadece oyuncular aracılığı ile içsel ve öznel duygular aktarılmamış, sahneyi oluşturan bütün öğeler ve sinematografik özelliklerin bütünü karakterin psikolojik durumunun bir tasvirini sunacak biçimde düzenlenmiştir. Bir başka ifade ile bir sahnede sadece karakter değil sanki sahnenin bütünündeki her öğe endişeyi yansıtmaktadır. Bu açıdan hikâye genellikle kahramanın gözünden anlatılmış ve kahraman filmin felsefi fikirlerini vurgulamak amacıyla olayları vurgulu ve şiddetli bir tarzla izleyiciye sunulmuştur (Klinge & Klinge, 1983, s. 106). Egoyu *dışavurumcu* evrenin en önemli parçası olarak kabul eden Paul Schrader, *dışavurumcu* evreni egonun bir yansıması olarak düşünür. Bu nedenle *dışavurumcu* sinemada imajlar aslında bozulmuş değildir, hiçbir film hikâyesi fazla inanılmaz ya da hiçbir hareket fazla abartılı olmaz.

Böylece sinema, kullandığı teknikler sayesinde *dışavurumcu* sanat için doğal bir aracı haline dönüşür (Schrader, 2008, s. 134-135). *Dışavurumculuk* akımında, öznel olanın, içsel yaşamın gerçekliğini vurgulaması, sanatsal anlamda bir yaratımın gerçekleşmesi için içsel tecrübenin dışsallaştırılması ve böylece nesnel gerçeklik ile ilişki kurulması en temel özelliğidir ve sinema, böyle bir süreç için en elverişli araçlardan birisidir. Sinema, *dışavurumcu* resimden daha dinamik, *dışavurumcu* edebiyattan daha fazla korku duygusu uyandırabilir ve *dışavurumcu* tiyatrodan daha klostrofobiktir. Trajedinin en uygun şekilde dramada veya hicvin deneme biçiminde cisimleşmesi gibi, *dışavurumculuk* da yirminci yüzyılla beraber gelişen sinemada kendisine yeni anlatım biçimleri bulmuştur (Titford, 1973, s. 17).

Tillich'in ele aldığı biçimi ile eğer *dışavurumcu stil* rasyonel kalıpların bozulması ve bir cezbe halinin ortaya çıkması ile ilişkilendirilirse, bu cezbe halinin yerini *Alman Dışavurumcu Sinemada*, korku, delilik, endişe gibi psikolojik durumların aldığı gözlemlenecektir. Bu durumlar da bir kendinden geçişi temsil etmektedir ve filmler ışıklandırma, dekor, karakterlerin mimikleri, davranışları ve diyalogları ile bir bütün olarak artık ancak böyle bir kendinden geçişle tanımlanabilen insanı göstermektedir. Çünkü insanlık durumu özellikle o döneme egemen siyasi ve sosyal durumlarla beraber *Alman Dışavurumcu Sinemada* bir meseledir. Buna karşın kutsal ile insan arasındaki ilişki bu akımda süregelmektedir. Çünkü *dışavurumcu* dünya bozulmuş, gerçekdışı ve belki de dayanılmazdır ancak bununla birlikte anlaşılardır. İzleyici bu dünyayı oyuncu, yönetmen ya da kameraman aracılığı ile yani insan gözü aracılığı ile gördüğü için anlaşılardır. *Dışavurumculuk* kutsalla, seyirci arasındaki engelleri ortadan kaldırmaz, onları abartır ve kendi içinde bir değer haline getirir (Schrader, 2008, s. 137). Kutsalın vurgulanarak bir değer haline getirilmesinin yanında Tillich'in de ele aldığı gibi aynı zamanda *Dışavurumcu Sinema* ile ortaya çıkan yeni *gerçekçi* görünüm, din tarafından cevaplanması gereken bir insanlık meselesini de göstermektedir. İnsanın korku ve deliliğe neden olacak bir ruhsal duruma gelmesinin nedenleri ve bu durumun kendi yaratılışına uygunluğu bu soruların en önemlileri arasındadır.

Dışavurumcu Sinema, daha sonra "sanat sineması" veya "auteur sineması" olarak adlandırılacak olana öncülük ederek ihracat için niş bir ürün anlamına gelmiştir. Bu akımda en bilinenler Fritz Lang, G. W. Pabst, F. W. Murnau, Paul Wegener, senarist Carl Mayer and Thea von Harbou, kameramanları Guido Seiber, Karl Freund, Eugen Schüfftan and Fritz Arno Wagner ve set tasarımcıları Fritz Kettelhut, Walter Reimann, Hermann Warm and Walter Röhrig. Joe May, Richard Oswald, Max Mack, Ludwig Berger, Reinhold Schünzel *Dışavurumcu Sinemacılar* olarak bilinmektedir. Bu akımın en bilinen filmleri *Dr. Caligari'nin Muayeneha-*

nesi (Wiene, 1920), *Kumarbaz Dr. Mabuse* (Lang, 1922), *Sabahtan Gece Yarısına* (Martin, 1920), *Alraune* (Galeen, 1928), *Nerven* (Reinert, 1919), *Kader* (Lang, Der müde Tod, 1921), *Der Golem, wie er in die Welt kam* (Wegener, 1920), *Phantom* (Murnau, 1922), *Sokak* (Grune, 1923), *Arka Merdiven* (Jessner, 1921), *Balmumu Müzesi* (Leni, 1924), *Gölgeler; Bir Gece Haliüsinasyonu* (Robison, 1923), *Metropolis* (Lang, Metropolis, 1927), *Nosferatu* (Murnau, 1922), *Orlac'ın Elleri* (Wiene, 1924), *Pandora'nın Kutusu* (Pabst, 1929), *Neşesiz Sokak* (Pabst, 1925), *Ruhun Sırları* (Pabst, 1926) olarak özetlenebilir (Elsaesser, 2016).

Alman *dışavurumculuğu* uluslararası düzeyde etkili oldu bu akımın izleri Hollywood'da 1930'larda kendisini göstermiştir. *Frankenstein* (Whale, 1931), Robert Florey ile *Rue Morgue'deki Cinayetler* (Florey, 1932) ve *Kedi ve Kanarya* (Leni, The Cat and the Canary, 1927) Alman *Dışavurumcu Sinema* içinde değerlendirilebilir (Brill & Rhodes, 2016). Hitchcock'un ilk filmlerinin büyük ölçüde bu hareketten etkilendiği ileri sürülebilir. Hem *Kiracı: Sisli Bir Londra Hikayesi* (Hitchcock, 1927), hem de *Şantaj* (Hitchcock, Blackmail, 1929), özellikle *Alman Dışavurumcu Sinemada* kullanılan siyah ve beyaz kontrastlı aydınlatmayı içeren bir atmosfer sunarlar. Bu sinematik özellikler, 1940'larda ve 1950'lerde kara film olarak sınıflandırılacak polisiye filmlerde yeniden ortaya çıkar. Ağırlıklı olarak Hollywood'da *Malta Şahini* (Huston, 1941) ve *Büyük Uyku* (Hawks, 1946) gibi filmlerde gözlemlenen kara film, örneğin Britanya'da *Üçüncü Adam* (Reed, 1949) ve Japonya'da Akira Kurosawa'nın *Sokak Köpeği* (1949, Akira Kurosawa) filmi gibi diğer ulusal sinemalarda da gelişti. Bu filmler tarzlarını düşük açılı çekimler ve yüksek kontrastlı ışık kullanımıyla büyük ölçüde Alman *dışavurumculuğuna* borçludur. Aynı zamanda *dışavurumcu* filmler, korku ve kara film türleri kadar Orson Welles, Werner Herzog ve Tim Burton gibi yönetmenlerin çalışmaları üzerinde de oldukça etkili olmuştur (Tolley, 2009, s. 31) (Tzvetkova, 2017, s. 138). Joel Cohen tarafından yönetilen *Makbet'in Trajedisi'nde* (The Tragedy of Macbeth, 2021) karakterlerin eylemleri ve diyaloglarından çok filmde oluşturulan gerçeküstü mekânlar ve ışığın kullanımı ile insanların psikolojik durumları ve duyguları dışı vurulur. Son derece güncel bir film olan *Solgun Mavi Gözler* (Cooper S. , 2022), seçilen dekor, atmosferin izleyici üzerindeki etkisi, karakterin sorgulanması gereken ahlaki seçimleri ve bir kötü durumdan diğerine geçişi gibi tipik özellikleri ile *Alman Dışavurumcu Sinemadan* izler taşımaktadır.

Eleştirel çalışmalar açısından Siegfried Kracauer'in 1947'de yazdığı *Caligari'den Hitler'e* de 1920'lerin filmlerini Nazi diktatörlüğünün habercisi olarak yorumlamış ve Lotte H. Eisner'in 1952 tarihli *The Haunted Screen* isimli çalışmasında iki savaş arası yılların sineması üzerine oyun yazarları üzerinde durmuştur. Hitler dönemi

sinemanın propaganda sinemasına dönüşmesi ve birçok yönetmenin zorunlu olarak göç etmesi ile beraber bu akımın da sonu gelmiştir (Tzvetkova, 2017, s. 138).

SONUÇ

Tillich felsefesini ve teolojisini oluştururken doğrudan sanat ve dinî tecrübe üzerine sistematik bir çalışma yapmamıştır. Ancak Tillich sanatı Hakikat'ın tezahür ettiği bir araç olarak görür. Bu araç aynı zamanda insanın varoluşsal boyutu ile ilişki halindedir. Bir sanat eserinin dinî boyutu varoluşun anlamına dair sorularla irtibat kurmamıza olanak sağlayan bir unsura sahiptir (Tillich, *On Art and Architecture*, 1987, s. 166). Tillich kendisi varoluşsal anlamı ile ilişkisini sanat üzerinden yaşadığı bir dinî tecrübe sayesinde kurmuştur bu nedenle bütün dinî teolojisini şekillendiren kaynak da bu tecrübe ve bu ilişkidir. Düşünürün çalışmalarında sanatın ve yaşadığı tecrübenin etkisi sıkça görülür. Kendisi Protestan bir teolog olmasına karşın yaşadığı dinî tecrübenin kaynağı dinî değil seküler bir sanat eseridir. Bu da Tillich'in dinî tecrübe ve sanat üzerine derinlikli bir tefekkür yapmasına neden olmuştur ve düşünür bütün çalışmalarında seküler sanat aracılığı ile yaşadığı dinî tecrübenin kuramsal yönünü sistematik bir yöntem ile ortaya koymaktadır. Dini açıkladığı çalışmalarında, dinî tecrübeye insanın özümüyle ilişkili merkezi bir konum verir (Dourley, 2008, s. 37).

Düşünürün tecrübesine neden olan söz konusu sanat eserlerinden ilki Boticelli'nin *Madonna and Child with Singing Angels* isimli tablosudur. Tillich, bu tablo aracılığı ile kendinden geçmeye benzer bir hal yaşar ve o ana kadar kendisinden gizlenmiş olan hakikatin, aşikâr oluşunu tecrübe ettiğini ifade eder. Tillich'in ikinci tecrübesi ise modern sanatı keşfettiğinde olur. Tillich bu keşfini Varlığı (kendinden ve) Zorunlu (Mutlak Varlık) olan ile karşılaşması olarak açıklar. Bu karşılaşma *var ve yok olmayanla* karşılaşma ve onun olma kudretinin bir parçası olmak nedeniyle büyüleyici bir uyanma halidir (Tillich, *On Art and Architecture*, 1987, s. 12). İşte bu bakış açısı Tillich'i birçok benzerinden ayıran önemli özelliklerden birisidir. Tillich'in ontolojik felsefesi, fenomenolojiye dayalı olarak incelediği dinî tecrübeden yola çıkarak elde ettiği bilgileri Protestan inancına uyarlamasından geçer (Gaughan, 1974, s. 330). Böyle bir tecrübe üzerinden felsefe üretmek, Tanrı'nın kuramsal bir metin üzerinden anlaşılmasından çok farklıdır. Tillich için din, sanat ve dinî tecrübe daima insanın varoluş durumunu ortaya çıkarması açısından incelenmeye değerdir. Bunun için ise insanın kendi derinliklerine doğru bir yolculuğa çıkması son derece önemlidir. Çünkü modern dönemde Batılı insan "derinlik boyutunu" daha konforlu bir hayat sürme uğruna kaybetmiş ve bu yeni yaşam tarzını bir ideal olarak her şeyin üstünde tutmuştur. Çağdaş insan kendi

derinliklerindeki manevi bağlantıyı tanıyamamakta ve böylece ürettiği kültürel ve sanatsal ürünlerdeki manevi bağı da kavrayamamaktadır. Böylece hayatın insan açısından asıl anlamının ne olduğunun yanıtlanamadığını bir dönem ortaya çıkmıştır (Pamerleau, 2009, s. 31-32). Tillich'e göre sanatın derinliği manevi türde bir tecrübenin ortaya çıkmasına neden olmakta ve bu türdeki bir dinî tecrübe, insanın anlam arayışına yol göstermektedir. Bir başka ifade ile Tillich'e göre gerek din gerek sanat karşısında getirilen yüzeysel yaklaşımlar sadece bu alanların anlaşılmasında gibi bir tehlike barındırmaz aynı zamanda insan asıl merkezinden, asıl meselesinden ve asıl anlam arayışından uzaklaşır. Bu nedenle Tillich için sanat manevi ve öze ait bir anlam arayışına karşılık gelen bir tür dinî tecrübenin aracıdır.

Tillich'in ileri sürdüğü yapıda yani seküler aracılığı ile dinî bir tecrübe ortaya çıkmasında görünürde bir karşıtlık ilişkisi bulunmaktadır. Tillich'in sisteminde din anlayışı fenomenolojik ve varoluşsal bir yapıya sahip olduğu için dinî tecrübenin işlevi insanı yüzeydeki görünümler dünyasının yanıltıcılığından kurtarmaktır. Tillich'i eğer Platoncu bir tarzda ele alırsak, düşünür açısından hakikati doğrudan yansıtmayan bir görünümler dünyası olduğunu söyleyebiliriz. Fakat Tillich'te Platon'da olduğu gibi hakikatin ait olduğu ayrı bir idealar dünyası yoktur. *Nihâî Hakikat*, (görünüm dünyasındaki) her türlü gerçekliğin zemininde bulunur. Görünüm dünyası yüzeydedir ve bize gerçekmiş gibi görünür. Ancak bu aslında yanıltan bir gerçeklik algısıdır ve hakikati aramaya başladığımızda, bu yanıltıcı gerçek anlayışından kurtulmak için daima daha derine inmeyi tercih ederiz. Derinde ise *Nihâî Hakikat* ile karşılaşırız (Tillich, *Art and Ultimate Reality Dimensions*, 1959, s. 39). Tillich için bu karşılaşma, kuramsal bir dinle karşılaşmak değildir, yaşadığımız bir tecrübedir ve tecrübenin dinsel bir karakteri ve bir başka ifade ile bir stili bulunmaktadır.

Dinî ritüeller stili, *Numinous* gerçekçiliği gösterir ve "sıradan şeyleri, sıradan insanları, sıradan olayları, garip, gizemli ve belirsiz bir güçle yüklü bir şekilde tasvir eden" esrarengiz bir gerçek sunar. *Mistik stilde*, somut şeylere veya kişilere bağlı olmaksızın sonuca ulaşan, "tüm gerçekliği aşan semboller olarak çizgiler, küpler, düzlemler, renkler gibi gerçekliğin temel yapısal öğeleri" kullanılır. *Peygambere özgü karşı çıkış stili* eleştirel gerçekçiliktir; burada "doğrudan, ölçülü, nesnel, yarı bilimsel olarak gözlemlenen gerçeklik, *Nihâî Hakikat*in bir tezahürüdür. Bu stildeki karşı çıkışın diğer bir yüzü alçak gönüllüktür çünkü verilen kabul edilir. *İdealist stilde* ise, "gelecekteki mükemmelliğin öngörüsünü şimdiki zamanda gören" veya kaybedilenlerin anılarına ya da yeniden kazanılanlara ilişkin beklentilere ilişkin imgeler üreten idealizm ortaya çıkar. Son olarak, *dışavurumculuk stiline* Tillich,

dışavurumculuğu gerçekçi ve aynı zamanda *mistik* olarak kavramsallaştırır ve bu stilde şeylerin verili görünümünü bozularak hem eleştirilir hem de öngörülebilir bulunur (Johnston, 2006, s. 106).

Bu çalışmada da bu arka plandan hareketle Tillich'in ele aldığı beş stil sinema üzerinden tartışmaya açılmıştır. *Dini ritüeller stili*, bir bütün olarak film izleme tecrübesinin ve sinema salonlarının ritüel ile ilişkisinin kurulması açısından incelenmiştir. Aynı zamanda bu stilde ortaya çıkan kutsal tecrübesinin sinemada izlerini sürmek mümkündür. Bu açıdan Kurbanlarını Hıristiyanlıktaki yedi büyük günahtan yola çıkararak kendisine göre bir ritüelle öldüren bir katili anlatan *Yedi* filmi ele alınmıştır. Sinemada *mistik stil* ise, *monizmin* ortaya çıktığı bir birlik ifadesi halini yansıtmaktadır. Sinemada *monizm* dendiğinde Deleuze'un çalışmaları bu açıdan önemli bir kaynak görevi görmektedir. Düşünürün özellikle Spinoza'dan devraldığı *monist* bakış açısı sinema çalışmalarında da son derece etkili olmuştur. Çalışmanın bu bölümünde Deleuze'un *monistik* bakış açısı ve bu bakış açısının felsefi temelleri sinema ile ilişkili olarak incelenmiştir. Sinemada *peygambere özgü karşı çıkış stili*, peygamberce mücadelenin ne anlama geldiği üzerine bir bölümdür. Peygamberce bir karşı çıkış sinemada epik kahramanlarla benzerlikler göstermektedir. Epik hikâyelerde daha yüksek değerler adına kendilerini bir topluluk için feda eden kahramanlar ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan epik anlatıların ve kahramanların özellikleri bu bölümde ele alınmıştır. Tillich tarafından yeni anlamlar ile değerlendirilen *idealist stilde gerçekçi* bakış açısı ile *idealist* görünümünün bir arada oluşu öne çıkmaktadır. Sinemada bu stil klasik film kuramlarında belirtilen *gerçekçi* film anlayışı ve *biçimci* film anlayışı ile örtüşmektedir. Bu bölüm her iki bakış açısından önemli kuramcılarının açıklamalarını yansıtmaktadır. *Dışavurumcu stil* Tillich açısından rasyonel kalıpların ötesine geçen bir manevi cezbe halini yansıtmaktadır. Sinemada bu doğrudan bu stil gibi isimlendirilen *Alman Dışavurumcu Sineması* bu bölümde ele alınmıştır. *Alman Dışavurumcu Sinemasında* ışık, dekor, hikâyeye anlatımı, oyunculuk açısından sinemada bilinen kalıplar yıkılmıştır. Bu akım birçok sinemacıyı etkilemiştir ve günümüzde de bu akımdan etkilenen filmlerle karşılaşmak mümkündür. Bu açıdan bu bölümde de *Alman Dışavurumcu Sinemasının* temel özellikleri tanıtılmıştır.

Tillich'in, insan ile Tanrı arasındaki ilişki ile kurumsallaşmış ve dinî otoriteler tarafından belirlenerek insana dayatılan din anlayışı arasına bir mesafe koymaya çabalayan bir düşünürdür. Tillich, insanın bütün kurumlardan ayrı bir biçimde Tanrı ile geliştirdiği kişisel ilişki ile ilgilenir. Bu mesafe onun sanat yapıtlarını değerlendirmek için geliştirdiği yöntemi (ve dolayısıyla Tillich'i kaynak olarak göreyerek sinemayı tartışmaya açan düşünürlerin argümanlarını) etkilemektedir. Düşü-

nür bu mesafeyi kurarken insan ile Tanrı arasındaki ilişkiden ve dinî otoritelerin kullandığı kaynaklardan ödün vermez. Yani, peygamberleri, kutsal kitapları yok saymaz sadece bu kaynakların dinî kurumlar tarafından insanı ve toplumu manipüle etmek için kullanılan bir tür baskı aracına dönüştürüldüğünü ve aslından uzaklaştırıldığını ileri sürer. Bir başka ifade ile kaynakları kabul eder ama onları yorumlayanlara ampirik örneklerle şüpheli yaklaşır. Tillich'in düşünceleri üzerinden filme bir yaklaşım geliştirmek, seküler olan aracılığı ile kutsal aramak gibi bir yön içermektedir. Bu açıdan filmler seküler bir görünüme bürünmüş ve hatta filmler aracılığı ile kutsalın tezahür ihtimali yok sayılmış olsa da filmlerdeki gizli kutsal unsurları açığa vuracak bir çözümleme yapmak mümkündür (Eliade, *The Quest*, 1969, s. 126).

Tillich açısından sanat aşkın hem içkin bir özelliğe sahiptir. Aşkınlığı sanatın Tanrı ile içkinliği ise insanın kendisi ile ilişki kurması anlamlarını taşımaktadır ve hem Tanrısal hem de insanî yön birbirinden ayrılmamaktadır. Bu yönleriyle sanat aslında ne seküler ne de dinîdir ancak *Nihâî Hakikat* ile ilişkilidir. Dinî olmaması, dini otoriteler tarafından biçimlendirilemez oluşu anlamındadır. Seküler olmaması ise seküler olarak nitelendirilen her şeyin referansının sadece kendisi oluşu nedeniyledir. Bu tür bir sanat anlayışı teonom sanattır. Teonomi¹⁵, “Tanrı'nın yasa” anlamına gelen Yunanca bir kelimedir. Teonomi, İlahi yasaya uygun olarak insanı ve insan dışındaki her şeyi açıklama ve anlama çabasıdır. Teonomi sâyesinde İlahi yasaların gerçek mâhiyeti anlaşılabilir.

Teonomi, üstün yasanın aynı zamanda insanın en içteki yasa olduğunu bir ifadesidir. Bu yasanın kökeni İlahi zemindir ki bu da insanın asli zemnidir; insanın kendisinde var olan aşkın insanın hayatının yasaıdır (Robinson & Shaw, 1993, s. 567). Bu yasa her türlü mevcudiyetin temelinde mevcut olanın yasadır. Teonomi rasyonel akla karşıt bir neden değildir. Rasyonel aklın kendi içine kapanmışlığına ve döngüsellğine karşı bir çözüm biçimidir. Teonomi dinî otoriteler tarafından zorla kabul ettirilmeye çalışılan türde bir İlahi yasa anlamına gelmemektedir.

Bu nedenle Tillich belirli stilleri kendi anlayışı çerçevesinde kavramsallaştırarak sanat eserlerini tartışmaya açmıştır. Burada amaçlanan insan ile Tanrı arasında, insanın varoluşsal olarak beraberinde getirdiği sorunları temel alan ve bu sorunları Tanrı ile kişisel olarak kurduğu ilişki aracılığı ile bulan bir felsefe oluşturmaktır. Çünkü İnsan ile Tanrı arasında bir ilişki kurulamadığında, insanın varoluşsal anlamda kendini açıklaması da mümkün olmamaktadır. İnsan kendisinin neden yaratıldığını unutmakta ve kendisini sadece seküler bir anlayış içinde tarif

¹⁵ Theonomy, Theos; Tanrı, Nomos; yasa

etmektedir. Tillich'e göre insan o zaman kendisini de anlamaktan uzaklaşır. İnsan kendi varoluşsal durumu ve güncel sorunlarından yola çıkarak bu varoluşsal durumu ve buna dair güncel sorularını yanıtlayabilmek için farkında olsun ya da olmasın *Nihâi Hakikat'e* yönelir. Bu yöneliş sanatta ise çok belirgindir ve sanat teonom neden ile insanın kendisini varoluşsal olarak bir bütün olarak anlayabilmesine imkân tanıyan tecrübeye dayalı bir zemin sunar.

KAYNAKLAR

- 1949 (Director). (Akira Kurosawa). *Stray dog* [Motion Picture].
- Aitken, I. (2016). In I. Aitken (Ed.), *The major realist film theorists; a critical anthology* (pp. 1-40). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Asimow, M., & Mader, S. (2004). *Law and popular culture: a course boo*. New York: Peter Lang.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan romana; edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar*. (S. Irzık, Ed., & C. Soydemir, Trans.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bazin, A. (1997). *Bazin at work: major essays & reviews from the forties & fifties*. (B. Cardullo, Ed., B. Cardullo, & A. Piette, Trans.) New York: Routledge.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. New York: Penguin Books.
- Berghaus, G. (2018). Expressionism. In V. Kolocotroni, & O. Taxidou (Eds.), *Edinburgh dictionary of modernism*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bergson, H. (1991). *Matter and memory*. (N. M. Paul, & W. S. Palmer, Trans.) New York: Zone Books.
- Booker, M. K. (2011). *Historical dictionary of American cinema*. Maryland: Scarecrow Press.
- Brill, O., & Rhodes, G. D. (2016). Introduction. In O. Brill, & G. D. Rhodes (Eds.), *Expressionism in the cinema* (pp. 1-11). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bryan, M. D. (1982). Cinema, religion, and popular culture. In J. R. May, & M. Bird (Eds.), *Religion in film* (4. ed., pp. 101-105). Knoxville: University of Tennessee Press.
- Burgoyne, R. (2011). Introduction. In R. Burgoyne (Ed.), *The epic film in world culture* (pp. 1-16). New York: Routledge.
- Campbell, J. (1949). *The Hero with a thousand faces*. Princeton: Bollingen.
- Childs, P., & Fowler, R. (2006). *The Routledge dictionary of literary terms* (3 ed.). oxon, New York: Routledge.
- Chilvers, I., Osborne, H., & Farr, D. (Eds.). (1988). *The Oxford dictionary of art*. New York: Oxford University Press.
- Cobb, K. (2005). *The Blackwell guide to theology and popular culture*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Cobb, S. (2014). *Introduction to film studies; history, production, genre and theory*. Dubuque, IA: Kendall Hunt.
- Coen, J. (Director). (2021). *The tragedy of macbeth* [Motion Picture].
- Colebrook, C. (2006). *Deleuze: a guide for the perplexed*. London, New York: Continuum .
- Cooper, J. C. (1997). *The spiritual presence in the theology of Paul Tillich: Tillich's use of St Paul*. Macon: Mercer University Press.
- Crockett, C. (2001). *A Theology of the sublime*. New York: Routledge.
- Deamer, D. (2016). *Deleuze's cinema books: Three Introductions to the Taxonomy of Images*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze, G., & Partnet, C. (2007). *Dialogues II* (Revised Edition ed.). (H. Tomlinson, & B. Habberjam, Trans.) New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G. (1999). Immanence: a life ... In J. Khalifa, *Introduction to the Philosophy of gilles deleuze* (pp. 170-202). London, New York: Continuum.

- Deleuze, G. (2001, May). Dualism, monism and multiplicities (Desire-Pleasure-Jouissance). *Contre-temps: An Online Journal of Philosophy*, 2, 92-108.
- Deleuze, G. (2004). *Sinema I; hareket-imge*. (S. Özdemir, Trans.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2005). *Expressionism in philosophy: spinoza* (4. ed.). Brooklyn: Zone Books.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II; zaman-imge*. (B. Yalım, & E. Koyuncu, Trans.) İstanbul: Norgunk.
- DeMille, C. B. (Director). (1956). *The ten commandments* [Motion Picture].
- Demirci, K. (2002). Kutsiyet. In *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Vol. 26, pp. 495-496). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Dourley, J. P. (2008). *Paul Tillich, Carl Jung and the recovery of religion*. New York: Routledge.
- Eliade, M. (1969). *The Quest*. Chicago: University of Chicago.
- El-Khachab, W. (2013, August). Cinema as a sacred surface: ritual rememoration of transcendence. *Kinephanos*, 4(1), pp. 32-48.
- Elley, D. (2014). *The epic film; myth and history* (2. ed.). Oxon: Routledge.
- Elsaesser, T. (2016). Expressionist cinema style and design in film history. In O. Brill, & G. D. Rhodes (Eds.), *Expressionism in the Cinema* (pp. 15-40). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Fincher, D. (Director). (1995). *Se7en* [Motion Picture].
- Fleming, V. (Director). (1939). *The wizard of Oz* [Motion Picture].
- Florey, R. (Director). (1932). *Murders in the rue morgue* [Motion Picture].
- Galeen, H. (Director). (1928). *Alraune* [Motion Picture].
- Gaughan, J. (1974, Winter). An ecumenical philosopher of religious experience: Paul Tillich. *Philosophy Today*, 18(4), pp. 330-337.
- Graham, D. J. (2006). The Uses of film in theology. In C. Marsh, & G. Ortiz (Eds.), *Explorations in Theology and Film* (pp. 35-43). Oxford: Blackwell Publishing.
- Grune, K. (Director). (1923). *Die Straße* [Motion Picture].
- Hart, S. M. (2005). Magical realism: style and substance. In S. M. Hart, & W.-c. Quayang (Eds.), *A Companion to Magical Realism* (pp. 1-22). Rochester, New York: Tamesis, Woodbridge.
- Hawks, H. (Director). (1946). *The big sleep* [Motion Picture].
- Hegel, G. W. (1988). *Aesthetics; lectures on fine art* (2. ed., Vol. I). (T. M. Knox, Trans.) New York: Clarendon Press.
- Hitchcock, A. (Director). (1927). *The lodger: A story of the London fog* [Motion Picture].
- Hitchcock, A. (Director). (1929). *Blackmail* [Motion Picture].
- Hodge, S. (2021). *Gerçekten bilmeniz gereken 50 sanat fikri* (10. ed.). (E. Gözgülü, Trans.) İstanbul: domingo.
- Howie, G. (2002). *Deleuze and spinoza; aura of expressionism*. New Yoek: Palgrave.
- Hurley, N. (1960, Autumn). The social philosophy of Charlie Chaplin. *Studies: An Irish Quarterly Review*, 49(195), pp. 313-320.
- Huston, J. (Director). (1941). *The maltese falcon* [Motion Picture].
- Introduction: The Return of the epic. (2014). In A. B. Elliott, & A. B. Elliott (Ed.), *The return of the epic film; Genre, Aesthetics and History in the Twenty-first Century* (pp. 1-15). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Jackson, P. (Director). (2001-2003). *The Lord of therings trilogy* [Motion Picture].
- Jessner, L. (Director). (1921). *Hintertreppe* [Motion Picture].
- Johnston, R. K. (2006). *Reel spirituality (Engaging Culture): Theology and film in dialogue*. Grand Rapids: Baker Academic.
- Kegley, C. W. (1960, Winter). Paul Tillich on the philosophy of art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 19(2), pp. 175-184.
- Klinge, P., & Klinge, S. (1983). *Evolution of film styles*. Lanham, London: University Press of America.
- Kracauer, S. (1960). *Theory of film: The redemption of physical reality*. New York: Oxford University Press.
- Kracauer, S. (1966). *From caligari to hitler; a psychologiac history of the German film* (2. ed.). Princeton, N.J.: Princeton University Press.

- Kuhn, A., & Westwell, G. (2012). *A dictionary of film studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Lang, F. (Director). (1921). *Der müde Tod* [Motion Picture].
- Lang, F. (Director). (1922). *Dr. Mabuse, der Spieler* [Motion Picture].
- Lang, F. (Director). (1927). *Metropolis* [Motion Picture].
- Leni, P. (Director). (1924). *Das Wachsfigurenkabinett* [Motion Picture].
- Leni, P. (Director). (1927). *The Cat and the Canary* [Motion Picture].
- Lipchitz, J. (n.d.). *Figure*. MoMA - Museum Of Modern Art.
- Lucas, G. (Director). (1977-2019). *Star Wars* [Motion Picture].
- Lumet, S. (Director). (1957). *12 Angry Men* [Motion Picture].
- Lumière, L. (Director). (1895). *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* [Motion Picture].
- Lumière, L. (Director). (1895). *L'Arroseur Arrosé* [Motion Picture].
- Lumière, L. (Director). (1895). *Place des cordeliers à Lyon* [Motion Picture].
- Lumière, L. (Director). (1896). *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* [Motion Picture].
- Lundy, C. (2018). *Deleuze's Bergsonism*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Manning, R. R. (2009). Tillich's theology of art. In R. R. Manning (Ed.), *The Cambridge Companion to Paul Tillich* (pp. 152-172). Cambridge: Cambridge University Press.
- Martin, K. H. (Director). (1920). *Von Morgens bis Mitternachts* [Motion Picture].
- Maté, R. (Director). (1962). *The 300 Spartans* [Motion Picture].
- Méliès, G. (Director). (1896). *Le Manoir du diable* [Motion Picture].
- Mullarkey, J. (2009). Gilles Deleuze. In F. Colman (Ed.), *Film, Theory and Philosophy; The Key Thinkers* (pp. 179-189). Québec: McGill-Queen's University Press.
- Murnau, F. W. (Director). (1922). *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* [Motion Picture].
- Murnau, F. W. (Director). (1922). *Phantom* [Motion Picture].
- Nayar, S. J. (2012). *The sacred and the cinema: Reconfiguring the 'Genuinely' Religious Film*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Pabst, G. W. (Director). (1925). *Die freudlose Gasse* [Motion Picture].
- Pabst, G. W. (Director). (1926). *Geheimnisse einer Seele* [Motion Picture].
- Pabst, G. W. (Director). (1929). *Die Büchse der Pandora* [Motion Picture].
- Palmer, M. (1984). *Paul Tillich's Philosophy of Art*. Berlin, New York: Walter De Gruyter.
- Palmer, M. F. (1983). *Paul Tillich's philosophy of art*. New York: De Gruyter.
- Pamerleau, W. C. (2009). *Existentialist cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Plate, S. B. (2017). *Cinema and the re-creation of the world* (2. ed.). New York: Columbia University Press.
- Price, J. L. (1986, Winter). Expressionism and ultimate reality: Paul Tillich's theology of art. *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, 69(4), pp. 479-498.
- Rachmuth, M. (2017, December). Laughter and the death of the comic: Charlie Chaplin's the circus and limelight in light of the ethics of Emmanuel Levinas. *Film-Philosophy*, 19(1), pp. 16-32.
- Reed, C. (Director). (1949). *The third man* [Motion Picture].
- Reinert, R. (Director). (1919). *Nerven* [Motion Picture].
- Robison, A. (Director). (1923). *Schatten – Eine nächtliche Halluzination* [Motion Picture].
- Ruckstuhl, F. W. (1917, Jan). Idealism and realism in art. *The Art World*, 1(4), pp. 252-256.
- Rushton, R. (2021). *Deleuze and Lola Montès: film theory in practice*. New York: Bloomsbury Academic.
- Rye, S. (Director). (1913). *Der Student von Prag* [Motion Picture].
- Salucci, A. (2002). *Idealism*. Retrieved from interdisciplinary encyclopedia of religion and science: <https://inters.org/idealism>
- Santas, C. (2008). *The Epic in film; from myth to blockbuster*. Lanham, Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Schrader, P. (2008). *Bresson, Ozu ve dreyer sinemasına bir bakış; kutsalın görüntüsü*. (Z. Hepkon, & O. Ş. Aydın, Trans.) İstanbul: Es Yayınları.

- Schrift, A. D. (2019). Pluralism = Monism: what deleuze learns from Nietzsche and Spinoza. In D. Olkowski, & E. Pirovolakis (Eds.), *Deleuze and Guattari's Philosophy of Freedom; Freedom's Refrains* (C. Boundas, & A. Goffey, Trans., pp. 155-167). New York, Oxon: Routledge.
- Schwab, M. (2000). Escape from the image; deleuze's image-ontology. In G. Flaxman (Ed.), *The Brain Is the Screen; Deleuze and the Philosophy of Cinema* (pp. 109-139). Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Singer, I. (1998). *Reality transformed: film and meaning and technique*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Sobchack, V. (1990, Winter). "Surge and Splendor": a phenomenology of the Hollywood historical epic. *Representations*, 0(29), pp. 24-49.
- Stone, J. R. (2011). Encyclopedia of religion and film. In E. M. Mazur (Ed.). Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Tillich, P. (1932). *The Religious situation*. (H. R. Niebuhr, Trans.) New York: Henry Holt and Company.
- Tillich, P. (1951). *Systematic theology Volume I*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Tillich, P. (1959). *Art and ultimate reality dimensions*. New York: The Museum of Modern Arts.
- Tillich, P. (1959). *Theology of culture*. New York: Oxford University Press.
- Tillich, P. (1973). *What is religion*. (J. L. Adams, Trans.) New York: Harper & Row.
- Tillich, P. (1987). *On Art and architecture*. (J. Dillenberger, J. Dillenberger, Eds., & R. P. Scharlemann, Trans.) New York: Crossroad.
- Tillich, P. (2000). *Din felsefesi*. (Z. Özcan, Trans.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Tillich, P. (2003). İki tip din felsefesi. (A. Çınar, Ed.) *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 12(1), pp. 331-344.
- Titford, J. S. (1973, Autumn). Object-subject relationships in German Expressionist Cinema. *Cinema Journal*, 13(1), pp. 17-24.
- Tolley, G. (2009). The cabinet of Dr. Caligari {1919} welcome to the dark side... *The Big Picture; Back to the Future Visions of Tomorrow's World in the Movies*, 31-32.
- Turvey, M. (2008). *Doubting vision: film and the revelationist tradition*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Tzvetkova, J. (2017). *Pop culture in europe*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Vidor, K. (Director). (1995). *Solomon and Sheba* [Motion Picture].
- Viney, W. (2022). *William James's pluralism; an antidote for contemporary extremism and absolutism*. New York, Oxon: Routledge.
- Vogler, C. (2014). *Yazarın yolculuğu; senaryo ve öykü yazımının sırları* (Vol. 4. baskı). İstanbul : Okyanus.
- Wegener, P. (Director). (1920). *Der Golem, wie er in die Welt kam* [Motion Picture].
- Whale, J. (Director). (1931). *Frankenstein* [Motion Picture].
- Wiene, R. (Director). (1920). *Das Cabinet des Dr. Caligari* [Motion Picture].
- Wiene, R. (Director). (1924). *Orlacs Hände* [Motion Picture].
- Wolf, N., & Grosenick, U. (2004). *Expressionism*. Cologne: Taschen.
- Wyler, W. (Director). (1959). *Ben-Hur* [Motion Picture].
- Yücefer, H. (2010). Deleuze'ün bergsonculuğuna giriş. In G. Deleuze, *Bergsonculuk* (H. Yücefer, Trans., 2. ed., pp. 7-49). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Yılmaz, H. K. (1993). *Cezbe*. Retrieved from TDV İslâm Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/cezbe>
- Young, R., & Cisneros, O. (2011). *Historical dictionary of latin american literature and theater*. Maryland: Scarecrow Press .

