

The Journal of Academic Social Science Studies



International Journal of Social Science

Volume 5 Issue 5, p. 247-268, October 2012

**EMPRESYONİZM, SİNEMA VE BERGSONCU ZAMAN
KAVRAMI: ZAMAN VE MEKÂN ALGILARININ DÖNÜŞÜMÜ**

*IMPRESSIONISM, CINEMA AND BERGSONIAN TIME DEFINITION:
TRANSFORMATION OF TIME AND SPACE PERCEPTIONS*

Yrd. Doç. Dr. Devrim ÖZKAN

Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Abstract

Modernity have changed and transformed all kinds of social and cultural structure, existing up to its birth. Innovations in artistic expression styles are one of the main cultural transformations, being results of modernity. Impressionism is a start for these transformations in artistic expression. Moreover, impressionism has a deep effect on successor art movements. Impressionism has also determined formation of expression styles in visual arts, especially in cinema. In addition, impressionism reflects the effect of relativism, moved a step further with Henri Bergson, in the world of art positively. Thoughts, Bergson developed about reality and time, have a deep effect on the discussions about modern public arts and particularly modern film theories. These thoughts set ground for the belief that visual efficiency of people is not good at understanding the nature of reality as we came across the arts of Jean Epstein, Dziga Vertov and Béla Balázs. These cinema makers, called as visual skeptics, think that weakness of visual efficiency result from abstraction tendency in a way subjects and actions can be understood easily. According to them, reasons for simplification of life world are as follows: abstracting surrounding facts, associating them with previous experiences and accepting them as others experienced. In this sense, relationships between impressionism and expression styles in cinemas are touched upon along with Bergson's time concept and its effects on visual arts.

Keywords: Impressionism, visual arts, cinema, time, revelationism.

Öz

Modernite kendisine kadar gelmiş olan her türlü sosyal ve kültürel yapıyı değiştirmiş ve dönüştürmüştür. Sanatsal ifade biçimlerinde gerçekleşen yenilikler, modernitenin neden olduğu başlıca kültürel dönüşümlerdendir. Empresyonizm, sanatsal ifade biçimlerinde yaşanan dönüşümlerin başlangıcıdır. Ayrıca empresyonizm kendisinden sonra gelen sanat akımlarını derinden etkilemiştir. Bunun yanı sıra, empresyonizm, sinema başta olmak üzere, görsel sanatlardaki sunum tarzlarının biçimlenişinde belirleyici olmuştur. Henri Bergson ile yeni bir aşama kaydeden rölativizmin sanat dünyasındaki etkisini en iyi biçimde empresyonizm yansıtır. Bergson'ın gerçeklik ve zaman hakkında geliştirdiği düşünceler çağdaş film teorileri başta olmak üzere modern kitle sanatlarına dair sürdürülen tartışmaları derinden etkilemiştir. Bu düşünceler Jean Epstein, Dziga Vertov ve Béla Balázs'ın eserlerinde karşımıza çıkan, insani görme gücünün gerçekliğin doğasını kavramakta başarısız olduğu inancına temel oluşturmuştur. Görsel kuşkucular olarak da adlandırılan bu sinemacılar insani görme gücünün zayıflıklarının, nesne ve eylemleri kolayca anlaşılabilir bir biçimde soyutlama eğiliminde olmasından kaynaklandığını düşünür. Onlara göre insanın kendisini çevreleyen olguları soyutlaması; daha önce deneyimledikleriyle benzeştirmesi ve diğerlerinin deneyimlediklerini olduğu gibi kabul etmesi, yaşam dünyasının (lifeworld) sadeleşmesine neden olur. Bu çerçevede, makalemizde, empresyonizm ile sinemasal ifade biçimleri arasındaki bağlantılar ve Bergsoncu zaman kavramının modern görsel sanatlardaki etkileri ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Empresyonizm, görsel sanatlar, sinema, zaman, işçacılık.

Giriş

On dokuzuncu yüzyılda bilim batı dünyasında ayrıcalıklı bir yer kazandı. Dünyanın başka bölgelerinde böylesi bir konum elde etmesi düşünülemezdi. Bilimin nesnel bir biçimde bilgiyi ve gerçeği toplumun kullanımına sunmakta olduğuna inanılıyordu. Geliştirmiş olduğu metodolojik yaklaşımla o zamana kadar gelmiş olan basmakalıp düşünce tarzlarının hepsine karşı çıkıyordu. Evrenbilim, jeoloji ve biyoloji alanlarında gerçekleşen gelişmeler insan doğası ve yeryüzüne dair sosyal inançları sarsmaktaydı. Tüm bilgi biçimlerinin bilimsel metodolojiyle elde edilebileceğine duyulan inanç hızla artmaktaydı.

Sanat ve kültür dünyası da bu bilimsel gelişmelerden etkilendi. Realizm, natüralizm ve empresyonizm bilimsel gelişmelerin sosyal hayattaki etkilerine sanatçıların bir cevabı olarak ortaya çıktılar. Realizm ve natüralizmin kullandıkları teknikler temel olarak bilimsel bir özelliğe sahiptir. Natüralizm; sanatın bilimsel bir biçimde ifade edilmesi gerektiği inancını dile getirerek bilimi kendisine model olarak aldı. Dünyanın, bilimin yaptığı gibi nesnel bir biçimde gözlemlenerek kendi doğallığında yansıtılmasını ilke edindi. Hem realizm hem de natüralizm bilimsel gözlemleri ve deneye dayalı verileri sanatsal yaratımlarının merkezine yerleştirdiler. Realistler, daha çok gözlemcilerin rahatlıkla fark edebilecekleri deneyimlenen gündelik yaşamı betimlemeyi amaçladılar. Böylece romantik gelenekten kendilerini ayırdılar. Realistler için gerçek olanın temsillerini sunmak sanatsal yapının temel bileşenydi.

On dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında yaşayan insanlar gerçekleşen bilimsel gelişmeler karşısında sürekli şaşkınlık yaşamaktaydılar. Günümüzde, bilimin pek çok şeyi gerçekleştirebileceğine o kadar inanmış durumdayız ki, on dokuzuncu yüzyıl insanların şaşkınlıklarını yaşamıyoruz. Bilimin dünyanın gerçekliklerini yeni bir metot ile yeniden ele alması, dünya görüşlerinin ve kültürün de yeniden yapılandırılmasını gerekli kıldı. Natüralistler ve realistler bu gelişmeleri sanata, farklı bir tarzda, bire bir uygulama çabası

içindeydiler. Buna karşı empresyonistler ise, aklın ve bilimin insani deneyim ve problemlerin analizi için yetersiz olduğunu düşünüyorlardı. Gelişen bilimsel pozitivistlere karşı şüpheli bir yaklaşıma sahip olan empresyonistler dünyanın bundan sonra geleneksel sanatlarda ifade edildiği biçimiyle betimlenemeyeceğinin farkındaydılar. Yaşanan bilimsel gelişmeler dikkate alınarak sanatsal ifade ve yapıtların nasıl yeniden biçimlendirebileceğini araştırdılar. Ancak natüralistlerin ve realistlerin farklı biçimlerde yapmaya çalıştıkları gibi bire bir uygulama metodundan da uzak durdular.

I. Empresyonizm: Hız ve Değişim

On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde Fransa’da önce resim daha sonra bir müzik akımı olarak ortaya çıkan ve gözlemlenen dünyayı ışık ve renk etkilerinin terimlerinde tam olarak kaydetmeyi amaçlayan empresyonizm, realizm ve natüralizmden farklı bir metot kullanarak gerçekliği ele aldı. Gerçekliği ve epistemolojik süreci evrensel değil bireysel bir olgu olarak görmeleri, onları bilimsel gelişmelerden etkilenen diğer sanat akımlarından ayırır. Bu sayede empresyonizm, bilimsel gelişmelerin muhalifleriyle destekçileri arasında orta bir yol benimseyerek bilimle özel bir ilişki tarzı geliştirdi. Sanatta yansımaları bulan bilimselliğin katı biçimlerine bir tepki olarak yapıtlarını geliştirirken, temel olarak bilimsel metodolojisiyle bilincin nesnelere kavrayan birbirinden farklı insani varoluş biçimlerini tam olarak yeniden üretmeye çalıştı. Bunu yapmaya çalışırken, aynı zamanda, bilginin her zaman insani özelliğinin aracılığıyla geçerek meydana geldiğinin de farkında oldu.

Natüralizm ve realizm geleneksel sanatlarla ortak bir özelliği paylaşır. Geleneksel sanatlarda tanrısal mutlaklığın yeryüzündeki yansımaları olduğu düşünülen nesnelere temsilleri yansıtılırlar. Natüralizm ve realizm ise, sanatlarına konu olarak bilimin ortaya çıkarttığı mutlak gerçeklikleri seçtiler. Empresyonistler için bu evrenselci sanat tarzı insani varoluşun bireyselliğini yadsıyordu. Nesne birey tarafından farklı biçimlerde mütalaa edilebilir, farklı zaman ve mekânlarda farklı biçimlerde algılanabilirdi. Böylece bireyin bilimsel ya da tanrısal bir mutlaklığa uyum sağlamasına yol açacak bir kültürel atmosfer yerine, öznenin yaşamı farklı tarzlarda algılayıp ifade edebilmesini sağlayan bir kültür dünyasının oluşumuna öncülük etmek suretiyle “özgürlükçü modernlik”in gelişimine katkıda bulundular.

Renklerin keskin bir biçimde yan yana konulması, ışığın yaratıcı kullanımıyla anımsatıcı ve belirgin biçimde ifade edilmiş fırça darbeleri empresyonist resim sanatının ortak teknikleri olarak ortaya çıktı. Ayrıca empresyonist resim, aniden görünüp kaybolan anların ve parçaların ifade edilmesiyle de bağlantılandırılabilir. İfade edilen “an” (moment) akıp gitmekte olan bir sürenin çok sayıdaki evresinden biridir. Nesne öyle bir biçimde resmedilir ki, tüm ayrıntıları yansıtılmasa dahi insan zihni tarafından tamamlanarak algılanır. Böylece “*resim, açık seçiklikten ve belirginlikten kaybettiğini duyumsal çekicilikten kazanır, enerji ile yüklü duruma gelir. Kazanılan bu özellik ise empresyonistlerin başlıca amaçlarıdır*” (Hauser, 2006:334). Empresyonizmin nesnenin kendisinden ziyade bireyler tarafından algılanış tarzlarını ifade etmeye çalışması resim sanatında bir dönüm noktasıdır. Günümüzde modern gündelik yaşamın ve yaşam tarzlarındaki çoğulluğun doğal bir sonucu olarak dünyayı son derece empresyonist bir biçimde algılamaktayız. Geleneksel dünyanın katı formları yerini her zaman başka türlü de algılanabilecek formlara terk etmiştir. Geleneksel ressamlar, nesnelere önceden rengi ve biçimi belirlenmiş mutlak şekillerde ifade etmeye çalışmaktaydılar. Bu geleneksel yaşamın dünya görüşüyle paralellik arz etmekteydi. Modernlikle birlikte aynı mekân ve zamanı paylaşan ya da paylaşmayan bireylerin zaman, mekân ve nesnelere farklı

biçimlerde algılayabileceği fark edildikçe empresyonist bakış açısı ve dünya görüşü sanatta ve kültür dünyasında egemen olmaya başladı.

Nesnenin olduğu gibi gözlemlenebilmesi her zaman mümkün değildir. Çoğu zaman insanın bakış açısını sınırlandıran etkenler mevcuttur. Farklı zaman ve mekânlardaki ışık insanın nesneyi algılama derecesini etkiler. İnsan daha önceki deneyimlerinden hareket ederek nesneye dair algısını tamamlar. Ancak bu deneyimler olmadan nesneyle baş başayken onu olduğu gibi algılayabilmesine olanak yoktur. Empresyonizm nesnenin insan tarafından belirli bir andaki algılanışının ifadesini tabloya yansıtmaya çalışır. Hauser'e göre "*resim tarihinin temsil ettiği diyalektik süreç içinde, durağanın yerine dinamiğin, desenin yerine rengin, soyut düzenin yerine organik yaşamın gelmesinde, empresyonizm, deneyimin dinamik ve organik öğelerine öncelik tanıyan ve ortaçağın dünya görüşünü tümüyle yıkan bir gelişimin doruk noktasıdır*" (Hauser,2006:331). Gerçekten de empresyonizm, geleneksel sanatların aksine insani varoluşun dışında var olan nesnenin doğal durumunu resmetmekle ilgilenmemiştir. O daha çok bilincin nesnelereyle insani bilinç arasındaki etkileşimin nasıl sunulabileceğini araştırmıştır.

1860'lı yılların başında Rue de l'Hôtel-de-Ville'daki üç odalı bir apartman dairesinde yaşayan ve Rue Guyot yakınlarındaki stüdyosunda resimlerini yapan Edouard Manet (1832-83) empresyonist resmin öncüsüdür. Tam anlamıyla bohem bir yaşam sürdürmektedir. O yıllarda böylesi bir yaşamın Paris'in dışındaki herhangi bir yerde sürdürülmesi mümkün değildi. Sen nehrinin bir mil kuzeyindeki bu bölgede, etrafı çalışan sınıflardan oluşan komşularla ve ucuza kiralanan apartman daireleriyle çevrilidir. Polonya ve Almanya'dan gelen göçmenler ile çingeneler, ressamlar ve yazarlar kafelerde bir araya gelmektedir. Burası modern yaşamın hareketliliğinin en iyi biçimde gözlemlenebileceği bir bölgedir. Her yıl milyonlarca yolcunun geçtiği Fransa'nın en yoğun tren istasyonu burada bulunmaktadır. "*Kentte olup bitene sanatçı gözü ile bakmak*" Manet'in başlattığı bir yaklaşımdır (Hauser,2006:336). Bu bölgede yaşıyor olmak ona bu yaklaşımı başlatma olanağını sağlamıştır.

Modern yaşam biçimlerinin tam manasıyla odaya çıkma olanağına kovuştuğu bu atmosfer içinde çalışan Manet, eserlerinin Palais des Champs-Élysées'in duvarlarında sergilenenleri için var gücüyle çalıştı. Fakat geliştirmiş olduğu ifade tarzı Salon'dan kabul görmedi. İki binden fazla ret cevabı aldı. Salon'da sergilenmesi için sunduğu üç tablonun iyileştirilmesi gerektiği bildirildi (King, 2006:59-60). Geleneksel sanat kalıplarının dışında eserler verenlerin kabul görmeleri uzun zaman alıyordu. Yaşamın son derece hızla değiştiği modernlik koşullarında yeni ifade biçimlerinin sürekli olarak ortaya çıkmaları kaçınılmazken, muhafazakarlaşma eğiliminde olan sanat elitleri karşısında genç kuşaklar kendilerini kabul ettirebilmek için amansız mücadeleler vermek zorundaydılar. Neredeyse açlıkla yüz yüze kalacak kadar eserlerine alıcı bulmakta zorlanan Claude Monet (1840-1926) ise, son derece çabuk bir biçimde resim yapmakta ve koyu renklerin yerlerini değiştirerek keskin karşıtlıkların ortaya çıkmasını sağlamaktaydı (King, 2006:359). Daha sonra Manet Monet'i izleyerek bu yöntemi eserlerinde birebir uygulayacaktır.

Empresyonistler için duyumsanmayan şey var olamaz. Bu bakış açısından hareketle fiziksel nesnelere, insani özneler, olaylar, düşünceler ile mekân ve zamandan oluşan bilinç nesnelere bir dizi temsilini sundular. "*Bundan önceki sanatın tümü bir sentezin sonucu ortaya çıkmışken, empresyonizm, bir analizin sonucudur, özgül konusunu işlerken sadece duyu organlarının verilerine göre hareket ettiğinden, bilinçdışı olan ruhsal mekanizmaya dönüş yapar ve bize deneyi oluşturan hammaddelerin bir bölümünü verir*" (Hauser, 2006:333). Bu nedenle empresyonizmin hem fenomenolojinin hem de ampirizmin terimlerinde açıklanması gerekir. "İzlenim" (impression) kavramı Hume'un felsefesinden doğmuş olmasına rağmen fenomenolojinin de konusu olacak biçimde onun felsefesinin çok ötesine uzanmıştır.

Fenomenoloji izlenimin empresyonizmin sahip olmadığı bir sentezine sahiptir. Yunanca *phainomenon* kavramından gelen fenomen (phenomenon, görünüm) kavramı genel olarak bir nesnenin nasıl görüldüğünü ve ne şekilde gözlemlenebileceğine tekabül eden kavrayışsal görünümünü ifade eder. Aristoteles için belirgin cisimler hakkında genel olarak paylaşılan inançlardır. Bu anlamda fenomen hem *legomenon* (ne söylendiği) hem de *endoxa* (ortak inanç) anlamlarını barındırır. Başka bir deyişle, bir şey hakkında genel olarak kabul gören görüş veya nasıl algılandığı şeklinde de tanımlanabilir. Bilimsel teoriler ampirik fenomenleri anlamamızı sağlarken, felsefi teoriler fenomeni bir şey hakkında sahip olunan ortak inanç duygusu olarak ele almamızı temin ederler. Fenomenoloji görünümler ve ortak olarak kabul edilen aldaticı hayallerin çeşitli formları hakkında sürdürülen çalışma olarak tanımlanabilir. Empresyonizm hakkında yapılacak bir çalışmanın fenomenolojinin kavramlarıyla sürdürülmesi nesne çalışmaları hakkında en mükemmel bir çalışmanın gerçekleştirilmesini temin eder. Gerek empresyonizm gerekse Henri Bergson (1859–1941) ve Edmund Husserl’in (1859–1938) fenomenoloji teorileri arasında büyük benzerlikler bulunmaktadır. Empresyonistler bilinçten bağımsız olarak hakikati bilemeyeceğimize ve algılayamayacağımıza inanırlar. Ayrıca hakikatin kendisinin izlenimlere göre değişen ve bilinç tarafından düzenlenen saf duyumun bir sentezi olduğunu ve izlenimlerin değerinin şeylerin nitelikleri hakkındaki fenomenolojik deneyim olan gerçeğe dayandığını düşünürler. Empresyonizmi özne ile dünya arasında kurulan fenomenolojik bir bağlantı olarak ele almak, onun Bergson’ın “*dure*”sinin Husserl’in ise “fenomenolojik zaman”ının sanat dünyasındaki bir karşılığı olduğunu söylemektir.

Empresyonist ressamların dünya görüşleri, duyumları ve betimsel yönelimleri arasındaki benzerlikler dikkat çekicidir. Sezgilerinin yönlendirmesiyle sanatlarını icra ediyor olmaları böylesi bir benzerliğin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Daha önceleri belirli bir nesnenin ya da konunun nasıl tasvir edileceği ve hangi renklerin kullanılacağı tamamen verili geleneğe bağlı kalınarak veya nesnenin kendiliğindeki durumunun bilimsel olarak tespit edilmesiyle belirlenirken empresyonistler kendi duyumlarından hareket ederek resimlerini yapmaya başladılar. Modern insanın dünyaya bakış tarzındaki köklü dönüşüm böylesi bir sanatsal üretime zemin hazırladı. Geleneksel dünyanın yerelliği ve insanın dünyadaki sınırları belirli bir düşünce, algı, duyum ve anlayışın mutlak bir biçimde gerçekleşebilmesine zemin hazırlıyordu. Dünya sabitliğinde tam olarak algılanabilir bir durumdaydı. Kişi topluluğunun tüm üyelerini tanıyabilme olanağına sahip olduğu gibi yaşadığı coğrafyayı da tam olarak biliyordu. Hız ve değişimin yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğu modern kent yaşantısı ise dünyanın tam bir görünümünü elde etmeyi zorlaştırdı. Kişi dünya ve sosyal hayata dair tam bir duyum elde ettiğini düşündüğü anda dünya bambaşka bir biçime dönüşerek başkalaşmaktaydı. İnsanın geliştirdiği düşünce ve algıların sürekli olarak eskimekte olduğu hissine kapılması kaçınılmazdı. Bu sanat yapıtlarında “*an*”ın gelip geçiciliğinde tasvir edilmesine ve geleceğe dair belirsiz öngörülerde bulunulmasına yol açtı. Zira modern insan nesnelere sürekli olarak eskiyen şeyler olarak algılar. Bu, önceki onlarca kuşağın yaşamını son derece benzer bir biçimde sürdüren geleneksel toplumlardaki insanların alışık olmadığı bir algılama biçimidir.

Modern teknolojik gelişmeler insanın doğal dünyayı daha etkin bir biçimde şekillendirilebilmesine olanak sağlar. Doğayı şekillendirme imkânı artan insan sosyal hayatının işleyiş biçimlerini belirleyen kültürel ve ekonomik kaynakları sürekli yeniden yapılandırabilir. “*Gündelik işlerde kullanılan eski eşyaları sürekli olarak ve giderek artan ölçüde yenileriyle değiştirmek ‘madde’ye duyulan ilginin azalmasına ... neden olur... Modern teknoloji böylece yaşama karşı alınan tavra görülmedik bir dinamizm getirir; empresyonizmin ifade etmek istediği de, her şeyden önce, bu yeni hız ve değişim duygusudur*” (Hauser, 2006:

330). Modern kentler farklı kültürlerden insanların bir araya gelerek etkileşimde bulunmalarını sağladıkça insanlar nesnelere ve dünyanın başka şekillerde de algılanabileceğini deneyimlediler. Kamusal parkların bu dönemde ortaya çıkması bir rastlantı değildir. Kentlerin popülasyonlarındaki artış parkları modern kent yaşamının bir parçası haline getirdi. Kütüphanelerin, sanat galerilerinin ve müzelerin gelişimi de buna paralel bir süreci temsil eder (Reid, 2000: 763). İnsanların bu kamusal alanlarda bir araya gelerek kendilerine, diğerlerine ve topluma dair düşünerek yeni müzakere süreçleri geliştirmeleri sosyal hayata yeni bir dinamizm katar. Böylece çeşitliliğin artması dış dünyanın giderek empresyonist bir biçimde algılanmasına neden olur.

Estetik hisler ve pratik arzulardan doğan ayrımlar üzerinden sanatsal yapıtların üretilmesi empresyonizmin bir diğer özelliğidir. Varlığın radikal özgürlüğüne ve bilincin son tahlildeki belirleyiciliğine dayandığından insani sanatsal yaratımın yeniden yapılanmasıyla sonuçlandı. Sanatçı nesneyi ya da olayı betimlerken onun belirli özelliklerine odaklanmaya başladı. Bu anlamda empresyonizm nesnel algının yerini giderek öznel algıya bırakması sürecinde yaşanan büyük bir kırılmayı temsil etmektedir. Sanat tarihinde, resim sanatındaki bu tarz değişimler teknik gelişmelerin bir sonucu olarak ele alınmaktadır. Özellikle “perspektif” (perspective) hakkında yapılan açıklamalarda Rönesans ile birlikte çizim tekniklerinde yaşanan “ilerleme”ler sıklıkla vurgulanmaktadır. Fakat teknik gelişmeler kültür ve bakış açılarında gerçekleşen değişim ve dönüşümlerin ardından gelmektedir. Çoğu zaman teknik gelişme kültür ve dünya görüşlerinde yaşanan değişimin bir zorlaması olarak ortaya çıkar. Nesnenin algılanış tarzlarında bir değişiklik olmadan başka bir teknikle ifade edilmesine gereksinim duyulmaz. Bu nedenle sonra gelenin sanatsal yaratımda ileri bir aşama olduğu iddia edilemez. Bir eser içinde bulunduğu zamanın ruhunu ifade edebilecek en mükemmel tekniğe sahip ise gerçek bir sanat yapıtıdır. Ondan önceki zamanlar farklı sanatsal tekniklerle ifade edildiği gibi sonra gelecek olanlar da keşfedilecek yeni tekniklerle ifade edileceklerdir. Bu, dünyayı farklı bir bakış açısı, kültür ve dünya görüşüyle algılamaya başlamanın yeni ifade biçimlerinin gelişmesine yol açtığı bir göstergesidir.

Modern sanatlarda öznel algının belirleyici hale gelmesiyle birlikte nesne ve temalar belirli bir öncelik sıralamasına tabi tutulmaya başladı. Modern felsefede Husserlci “fenomenolojik azaltım” (phenomenological reduction) metodu bizlere bu algılama biçiminin düşünce dünyasındaki temsilini sunar. Husserl fenomenolojiyi varlığın bilimi olarak kurma girişiminde bulunur. Ona göre fenomenoloji tüm spesifik bilimlerin kuruluşuna yardımcı olur. Fakat, Husserl’in fenomenolojisi daha önceki yüzyıllarda varlığın bilimi olarak sunulan metafiziğin içerdiği anlamlardan kesin bir biçimde farklıdır. Aristoteles’ten itibaren metafiziğin asli hakikate dair olduğu düşünüldü. Kant, geleneksel metafiziğin iddialarını “kendinde şeylerin” (thing-in-itself, being-in-itself) insan anlığı için erişilemez olduğunu göstererek geçersiz kıldı. Buradan hareket edilerek herhangi bir varlık biliminin olanağının kabul edilemez olduğu sonucuna varılabilir. Bilgi, anlığın bağımlı olduğu nesnelere tarafından sınırlandırılmıştır. Böylece rölativizmin vahim rotasına girilmiş olur. Husserl ise fenomenolojik metodun yeni bir varlık bilimini olanaklı kıldığını düşünür. Bu metod esas varlığın alanını ortaya çıkarır. Deneyimin ötesinde bir varlığa sahip olmayan bu varlık deneyimde mutlak kesinlik ile kendisini sunar. Varlık hakkında çalışmak Platonik anlamdaki başka bir gerçekliğe dönmeyi gerektirmez, olgusal gerçekliğin daha derin bir biçimde incelenmesini gerektirir. Böylece Husserl fenomenolojinin arkeolojik yöntemle bağlantılı olduğunu düşünür (Jones & Fogelin, 1997:298-299). Fenomenolojik azaltım ile deneyimin temel ve amaçsal yapısını keşfetmeye çalışır. Bir araştırmacı, kendi deneyimlerinin duyumsal içeriklerinin eğilimleri tarafından yönlendirilmektense deneyimdeki temel, merkezi ve indirgenemez olana yoğunlaşabilir. Böylece azaltım ampirik olandan aşkınsal seviyeye doğru hareket ederek, dünyaya dair bilgimizin kaynağı olan deneyimin amaçsal yapısını

keşfetmemizi ve araştırmamızı temin eder. Dünyayla bilişsel iletişimimizde doğal tutumumuz, dış dünyanın varlığını geçici bir varoluş olarak algılamak ve kendimizi psiko-fiziksel (psycho-physical) bir bireysel varlık olarak farz etmektir. Husserl'in fenomenolojik yaklaşımında bu doğal tutumu parantez içine alınır. Bu gerçek dünyanın varlığını inkâr etmek anlamına gelmez. Fakat dünya ve onun içindeki fiziksel varoluşumuza dair mutlak yargılarda bulunmaktan kaçınılmazdır. Husserl'e göre sadece deneyimlerimize dair yargılarda bulunabiliriz. Yapmamız gereken "aşkınsal bilinç", "saf bilinç" ve "mutlak bilinç" olarak da adlandırılabilir amaçlı bir failik olarak "bilinç" (consciousness) hakkında düşündürmektir. Deneyimin amaçsal yapılarına karşı gereken temel sezgiye sahip bir konumda bulunuruz. Husserl bu temel sezgiyi *eidetic*¹ olarak da adlandırır. Onun felsefesinde *eidetic azaltım* öze ve evrene dair sezgisel bir eylemde bulunmaktır. Bu anlamıyla ampiriksel sezginin veya kavrayışın karşıtıdır.²

Hem empresyonistlerin hem de izleyicilerinin bilimsel bir eğitime ve kavrayışa sahip olmadıklarını kabul etmek zorundayız. Empresyonist sanat akımının öncülerinin ve ilgiyle takip eden izleyicilerinin son derece sınırlı bir bilimsel eğitime sahip olmalarına rağmen yukarıda kısaca belirttiğimiz bilim ve felsefe dünyasındaki gelişmelerle paralellüğünün açıklanması gerekir. Öyleyse, çağdaş bilimsel gelişmeler ile arasında nasıl bir bağlantı vardır ve bu bağlantının oluşmasını sağlayan koşullar nelerdir?

Rönesans ressamlarının büyük bir bölümü aynı zamanda bilim adamıydılar. Bilim adamlığıyla sanatkarlık arasında kesin bir ayrım mevcut değildi. Âlimlik ikisini de kapsayan bir kavramdı. Özellikle anatomiyle resim ve çizim sanatları arasında yakın bir karşılıklı bağlantı mevcuttu. Botaniksel ve zoolojik çizimlerin mükemmel bir biçimde yapılması bilimsel araştırmalarda hayati bir rol oynamaktaydı. Modern sanat tarihçileri Rönesans'ta doğa bilimleriyle sanatın bir aradalığına dair çok sayıda çalışma yapmışlar ve iki alan arasında derin bir bağlantı olduğunu gözler önüne sermişlerdir. Fakat bu ortaklaşarlık durumu, sadece Rönesans'ta karşımıza çıkan geçici bir döneme tekabül etmektedir. Bir kural olmaktan ziyade istisnai bir durumdur. Ayrıca Rönesans sanatçılarının öznel yaratım ilkesine dayanan modern sanatçı nosyonuna sahip olmadıkları ve sanatçıdan daha çok zanaatkar oldukları ileri sürülebilir. Bunun yanı sıra, bilimle ilgilerinin tüm dehalarına rağmen bir hobi düzeyinde olduğu ve modern bilimin kurumsallaşmış yapısıyla karşılaştırılacak olursa iptidai kaldığı da iddia edilebilir. Bu dönemdeki bilimlerin betimsel bilimler oldukları ve araştırma nesnelere kaydedilip sınıflandırılmasıyla ilgilendikleri genel kabul görmektedir. On dokuzuncu yüzyılın sonunda ve yirminci yüzyılda bilim ile sanat arasındaki bağlantı Rönesans'takinden giderek farklılaşarak bambaşka bir yapıya kavuştu.

Fakat doğa bilimlerinin ortaya koyduğu bulguların her zaman düşünce ve imgelerin biçimlenişini üzerinde derin etkiye sahip oldukları kabul edilmelidir. Bilim, insanın evrenin içindeki konumlanışını belirlemede etkili olmuştur. Dünyayı algılayış biçimini derinden etkilemiştir. İnsanın dünyayı kendi arzuları paralelinde biçimlendirerek doğadan ayrı bir kültür

¹ "Görmek" anlamına gelen Yunanca "*eideo*" kelimesinden gelir. Kelimenin isim hali olan "*eidōs*" görünen şey anlamına gelir. Platon felsefesinde *form* olarak ifade edilen şey "*eidōs*"tur.

² Husserl fenomenolojisi özne ile dünya arasında yapılan modern metafizik ayrıma dayanmaktadır. Öznenin dünyayı nasıl bir biçimde algılayacağını deneyim tarafından belirlendiğine duyulan inanç ise özne ile dünya arasında dolaysız bir biçimde kurulan bağlantıları görmemize engel teşkil edebilir. Derrida'ya göre Husserl fenomenolojisi ampirik antropolojinin bir eleştirisi olarak ortaya çıkmıştır. Ayrıca Derrida da Hegel gibi Husserl'i de metafizik ile bağını kopartmamış olmakla eleştirir (Zaner, 1972:385-386).

dünyası yaratma çabası bilimin kullanılış biçimlerini etkileyerek sürekli yeniden yapılanmasına neden olmuştur. Bilim yeni bulgulara ulaştıkça, insan kendi bakış açısı ve arzularını bu gelişmeler perspektifinde yapılandırarak bilimle ve dış dünyayla ilişkisini yeniden düzenlemiştir.

On dokuzuncu yüzyılın sonunda ampirik verilere dayalı bilimsel yöntemlerden kuşku duyulmaya başlanması dünya görüşleri ve bakış açılarının yeniden yapılandırılmasına neden oldu. Hume modern görgücülüğün temellerini on sekizinci yüzyılda atmıştı. Dünya karşısında genel olarak paylaşılan kültürel bir tutuma dönüşmesi için gerekli şartların olgunlaşması ise on dokuzuncu yüzyılın sonlarını buldu. Böylece bilim ve sanat dünyasında üretilen yapıtlarda yansımaları bulmaya başlayarak empresyonist entelektüel dünyayı biçimlendiren bir faktör oldu. Bilimsel araştırmaların bulguları on dokuzuncu yüzyılın sonunda gelişmelerini hızla sürdüren modern kentlerde ortaya çıkan burjuva kamusal alanında heyecanla tartışılmaktaydı. Bu on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden birinci dünya savaşına kadar geçen süre içinde oluşumunu sürürden yeni kültür ve bilim dünyasının arka planını oluşturdu.

Doğal gerçekliğin, insani algılanış biçiminin gerçekliğin kendiliğindeki durumundan radikal bir biçimde farklı olduğu, kültürel çalışmalar ile birlikte insanın zaman ve mekânı göre gerçekliği farklı biçimlerde algıladığının fark edilmesiyle anlaşılmıştır. Her ne kadar gerçekliğin en mükemmel algılanışına ulaşacağımız bir sürecin içinde olduğumuz algısına sahip olsak da, on dokuzuncu yüzyıldan önce yaşamış insanların nesnelere algılayış tarzlarının bizimkinden daha az gerçekliğe yakın olduğunu düşünmemiz mümkün değildir. Algının nesnelere büyük bir oranda, insani eşgüdüllü iletişim süreçlerinde belirlenmektedir. İnsan diğerleriyle girdiği eşgüdüllü iletişim sürecinde edindiği kaynaklar vasıtasıyla algı nesnelere ve algılayış tarzını yapılandırmak suretiyle özneliğini oluşturur. On dokuzuncu yüzyılın başında nesnelere ampirik deneyim ve verilerden hareket edilerek bilinmeye çalışılması, on dokuzuncu yüzyılın sonundaysa bunun yerini giderek öznel deneyimlerin almaya başlaması, insanların iletişim süreçlerinde edinip kaynaklar olarak kullandıkları ve hep birlikte sürekli olarak yeniden yapılandırdıkları bilimsel ve kültürel verilerdeki değişim ve dönüşümlere dayanmaktadır.

On dokuzuncu yüzyılın son on yılında doğa bilimleri ve beşeri bilimler birbirlerinden tamamen ayrı iki ana dala dönüştü. Günümüzde “iki kültür” olarak ifade ettiğimiz bu ayrım belirleyici bir özellik kazandı. Fakat bu iki kültürün ortaya çıkışları rölativizmin bir dünya görüşü olarak egemen olmaya başlamasından beslendi. Yaşamın gerçekliğinde saf bir duyumsamanın hiçbir zaman mevcut olmadığı anlayışı giderek kabul görmeye başladı. Saf duyumsama sadece bir soyutlamaydı ve sadece dünyaya yeni gelmiş bir bebeğin beyni tarafından algılanabilirdi. İnsanın deneyim edindikçe ve deneyimleri diğer insanlarınkilerden farklılaştıkça nesnelere ve sosyal dünyayı daha farklı bir biçimde algıladığı düşünülmeye başlandı.

Özet olarak, giderek sadece bilim adamları değil fakat izleyiciler de yaygın bir biçimde gerçeğin kendisiyle onun hakkındaki kavrayışımız arasında derin bir farklılık olduğunu, gerçekliğin sanatçılar tarafından farklı biçimlerde yansıtılabileceğini fark etmeye başladılar. Zira zaman ve mekândaki insani eşgüdüllü iletişimi kaynak olarak kullanan sanatçılar gerçekliğe bambaşka biçimler verebilmekteydiler. Gerçeğin kendiliğindeki durumunun hiçbir zaman elde edilebilir olmadığı inancı gelişti. Bu görüşün yaygınlaşmasıyla naif realizm eski egemen konumunu kaybetti. Böylece gerçekliğe benzeyen şeyler sanatın temsillerini sunan ve duyulumuz tarafından kavranılan şeyler olarak resme dönüştürülür. Sanatçı onu resme dönüştürürken kendi kavrayışının süzgecinden geçirerek sunar. Gerçeğin realist sunumları dahi bir dönüştürme etkinliğinden başka bir şey değildir (Barasch, 1998:43).

On beşinci yüzyılda başlayan Rönesans'tan on dokuzuncu yüzyılın başındaki Klasisizm ve Realizm'e kadar geçen sürede sanatsal yaratımda gözlenen çeşitlilik daha önceki yüzyıllardakinden çok daha fazladır. Bu dönemde sanatçılara, kendi zaman ve dünyalarının sanatında ortaya çıkan yeni problemleri çözmelerine yardımcı olacak çok sayıda nazariye geliştirildi. Rönesans'ta perspektif hakkında sürdürülen tartışmaların yarattığı düşünsel zenginlik ve Barok çalışmalarda yüz ve mimiklerdeki duyguların nasıl ifade edileceğine dair yapılan incelemeler bu konuda ilk akla gelen örneklerdir. Bu nazariyelerin büyük bir bölümü (esasen sanatçılara hitaben) sanatçılar tarafından geliştirilmiştir. Empresyonist sanatçılar ise, bildiğimiz anlamda bir teoriyi açık ve kesin bir biçimde ifade etmediler. Rönesans sanatçıların aksine ne denemeler yazdılar ne de sanatları hakkında birbiriyle uyumlu beyanlarda bulundular. Kentli sanatçılardan oluşan ve on dokuzuncu yüzyılda Avrupa'nın entelektüel merkezi olan Paris'te yaşayan bu grup, yüksek eğitilmiş olmalarına rağmen sanatlarını teorik olarak kurgulama ihtiyacı duymadı. Eleştirmen ve yazarlarla yakın ilişkileri vardı ve modern hayatın karmaşık kurumsallaşmalarından da haberdardılar (Barasch, 1998:46). Sanatlarında nesnelere tüm zaman ve mekânlarda aynı şekilde yansıyan ve algılanan temsillerini sunmayı, insandan insana değişen algıların tarzlarını yansıtmaya çalışmaları hızla ve değişime odaklanmalarına yol açtığından, esas olarak belirli bir konudaki hakikatin ifadesi olan herhangi bir teori ya da nazariye geliştirme arzusu duymadılar.

Sanatçı ve izleyicilerin tablolarındaki temalara yaklaşımlarında yaşanan çarpıcı dönüşüm modern kültürün gelişim sürecinde dikkate değer bir olgudur. On dokuzuncu yüzyıla kadar tablonun temasına büyük bir önem atfediliyordu. Fakat giderek önemini kaybederek dikkate alınmamaya başlandı. Sanata konu edilen nesnelere hiyerarşik bir biçimde değerli olandan değersiz olana doğru sıralanmamaya başlandı. On dokuzuncu yüzyılın başından itibaren sanatçılar kişisel duygularını en uygun biçimde yansıtan temayı keşfetmeye yöneldiler. Daha önceleri soylu temaların resmedilmesi sanat eserinin değerini belirlemekteydi. On dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar bu yaklaşım etkisini kısmen devam ettirdi. 1860'lı yıllardan itibaren eserler vermeye başlayan empresyonist sanatçılar ise bambaşka bir yaklaşıma sahiptiler. Teorik bir problem olarak sanatta tema meselesini açık bir biçimde tartışmamış olmalarına rağmen, tablolarındaki temaların geleneksel sanatlardakilerden esaslı bir biçimde farklılaşması yaşanan kültürel ve düşünsel dönüşümün ipuçlarını verir. Resimde, esas olarak hangi temanın önemli veya önemsiz olduğuna dair felsefi problemle ilgilendiler. Fakat bu probleme vermiş oldukları cevap onları geleneksel sanatlardan büyük ölçüde ayırdı. Elbette ki sanatçının izleyiciyi değersiz bir eser veya temayı gelip izlemeye çağıramayacağını düşünüyorlardı. Fakat neyin değerli olduğu konusunda yeni bir yaklaşımı dile getirdiler. Sanatçının verili olarak devraldığı verili değer hiyerarşisinden sanatına konu seçmesi eserine değer katmazdı. Onlara göre sadece tema seçimindeki "içtenlik" (sincerity) eserin değerini belirleyebilirdi. Bu nedenle sanatçı "içten sanat yapıtları"ni izleyicilerin beğenisine sunulabilirdi. Sanatçının yapıtında yaşama dair geliştirdiği kişisel algılarını yansıtmaya başlaması "içtenlik" kavramının içeriğinde büyük bir dönüşüme neden oldu. Modern sanat ve edebiyat tarihindeki çeşitli akımlar, yapıtlarının kuruluşunda "içtenlik" kavramına anahtar bir rol yüklemişlerdir. Özellikle romantizm "içtenlik'i sanatın en önemli değeri olarak kabul etti. Şiirlerin değerlendirilmesinde "içtenlik" in esas kriter olarak ele alınması da romantik eleştirmenlerle karşımıza çıkan yeni bir olgudur.

Fakat Manet "içtenlik"ten sadece temanın özgür bir biçimde seçilmesini kastetmez. Duyumsanan izlenimin sanatçının nesnelere nasıl algılayacağına belirleyici olabilecek ideoloji ve eğitiminden bağımsız bir biçimde tabloda yeniden üretilmesini kasteder (Barasch, 1998:50).

Empresyonistler sadece izlenimlerini yansıtmakla ilgilendiler. İçtenlik kavramının içeriğindeki değişimin ve empresyonist tutumun sanat dünyasındaki kaçınılmaz etkisi tema probleminin önemini kaybederek mümkün olduğunca asgariye indirilmesidir.

Empresyonistlerin tema probleminin önceki ele alınmış biçimlerinin geçerliliklerini ortadan kaldırmaları sanat yapıtlarının kimi temel şekillendiriliş tarzlarının yeniden biçimlendirilmesini gerektirdi. Bunlardan en önemlisi “kompozisyon”dur. Empresyonistler kompozisyonun sanat pratiği ve kavramının geleneksel ve vazgeçilmez bir ögesi olduğunu reddederler. Kendiliğinden ulaştıkları bir sonuç on dokuzuncu yüzyılın sanat tartışmaları içinde düzenleme, süsleme ve seçimin mutlak düşmanları olarak görülmelerine neden oldu.

Resim sanatındaki kompozisyonun teorik içeriği Rönesans’ta oluşturulmuştu. “Kompozisyon” (compositione, composition) kavramı 1435 yılında Alberti tarafından resimdeki her ögenin sistematik bir harmoni içinde belirli bir anlamı oluşturmak için düzenlenmesi olarak icat edildi (Baxandall, 1988:135). Böylece terim, sanat yapıtı formlarının organizasyonu, düzenlenmesi ve bir bütünlük içinde birleştirilmesi anlamında kullanıldı. Başka bir ifadeyle bu kavram, resmi oluşturan öğelerin bütünlüklü ve tatmin edici bir izlenim oluşturacak bir bileşime sahip olmaları biçiminde tanımlanmıştı.

Fakat, on dokuzuncu yüzyıldaki akademik pratik ve nazariyelerde “kompozisyon” sanat yapıtının biçimlendirilme sürecinin ilk safhası olarak ve sanatçının zihninde meydana gelen bir şey manasında kullanılmaya başlandı. Giderek günümüzde kullandığımız “taslak” kelimesinin karşılığına yakın bir anlamı ifade edecek bir biçimde kullanıldı. Başka bir deyişle, kompozisyonu oluşturacak nesne ve figürlerden daha önce gelen sanat yapıtının planlanmış temel organizasyonunun veya taslağının sanatçının zihninde düzenlenmesi ve çizilmesini ifade etti (Barasch, 1998:52). Sanatçının zihninde oluşan her bir figür ve nesnenin izlenimsel deneyiminden hareket edilerek tasarlanan bir şey şeklinde konumlandırıldı. Doğanın sanatçı tarafından nasıl görüldüğünün bir taslağının çizilmesi ile nesnelere arasında dengeli bir harmoni kurma arasında belirgin bir karşıtlık mevcuttur. Empresyonistler için gerek “kompozisyon” gerekse on dokuzuncu yüzyılın başında kullanılan “taslak” sanatsal yaratım için kabul edilemez olan iki kavramdı. Bu empresyonist sanatın kompozisyondan tamamen yoksun olduğu anlamına gelmez. Kompozisyon, gittikçe doğal bir anın kopyalanmasından oluşan bir düzenleme olmaktan çıkarak, sıklıkla ressamın resmettiği nesnelere temsil ettikleri şeylerin durumlarında gözlenen değişimin ardına gizlenmeye başlayan bir şeye dönüştü. Zira empresyonist temayül için izlenim her şeyden önce gelmeliydi. Kompozisyon ise, daha çok sanatçının zihninde kurguladığı bir şeydi. Sanatçının nesnesine yaklaşımını, doğadan neyi seçeceğini ve resminde onu nasıl yansıtacağını belirleyerek nesneye duyuma dayalı bir etkileşime girmesine engel olmaktaydı. Bundan dolayı onlar için kompozisyon, sadece resmin genel çerçevesini çizen; her bir nesne ve figürün hatların kabaca belirtilen dış hatlar olarak anlaşılmalıydı. Resimde keskin çizgilere değil, sadece gölge, ışık ve karanlık bölgelerin lekelerine yer verilmeliydi.

Tema seçimi ve kompozisyona karşı tutumlarındaki bu farklılığın, renge dair düşüncelerini etkilememesi düşünülemez. Nesnenin kendi rengini değil zaman ve mekâna göre farklı algılanan rengini yansıtmak, empresyonizmin diğer akımlardan ayırt eden atılımıdır. Nesnenin belirli bir anda algılanan rengini yansıtmayı amaçlar. Empresyonistler rengi hareketli, değişen ve canlı bir şey olarak ele alır. Bu nesnenin renklerinin farklı şekillerde algılanabileceği anlamına geliyordu. Daha önce her nesnenin kendi rengi olduğu düşünülüyordu. Buna göre yapraklar yeşil, gökyüzü ise maviydi. Fakat empresyonistler, nesnelere farklı zaman ve mekânlarda ışığa bağlı olarak farklı renklerde algılandıklarını gözlemlediler. Nesne yeterince ışık aldığı parladığına, almadığıdaysa koyulaştığına dikkat çektiler. On dördüncü yüzyılda nesnelere açıktan koyuya doğru altı ayrı derecede

resmedilmekteydi. Fakat empresyonistler çok büyük bir dönüşüme imza attılar. Nesnelere, biz nasıl görüyorsak öyle olduğunu iddia ettiler. Böylece ressamın, nesnenin ve figürün tamamen belirsiz, kendi renklerini nasıl algılıyorsa o şekilde renklendirmesi gerektiğini düşündüler.

Nesnelerin algılanış ve ifade edilmiş tarzlarında ortaya çıkan tüm bu dönüşümler modern sosyal hayatın sanat dünyasındaki yansımalarıdır. İnsanın diğerleriyle ve dünya ile ilişkisi dönüştükçe nesnelere ve olayları algılama ve ifade etme tarzları da değişir. Bir nesnenin nasıl bir biçimde ifade edileceğine dair belirli bir geleneğin oluşması çok sayıdaki etkiden beslenerek şekillenir. Sanat, on dokuzuncu yüzyılın başında bireysellik ile sosyal bütünlük arasında yeni tarz bir entegrasyonu sağlayacak ideal bir alan olarak görüldü. Bireysel deneyimde güzelliğin araştırılması olarak yeniden tanımlandı. Böylece sanat modernliğe yön vermeye başladı. Sadece zamanının değil, fakat daha çok “*bu anın*” sanatına dönüştü (Mattick, 2003:12). “Modernlik” kendisini Batı Avrupa kültürünün yeniden doğuşunun bir ifadesi olarak geliştirdi. Bu gelişimin nasıl sonuçlanacağı öngörülebilir değildi. Endüstriyel, ticari, hukuki ve kültürel gelişmeler sosyal hayatı farklı derecelerde etkiledi. Etkide bulunan sosyal güçler birbirlerini de değişik biçimlerde etkilediler. Bu yapılaşma sürecinden hem sanatçılar hem de ifade biçimleri derinden etkilendi. Sanatçı eserinden daha üstün görülmeye ve eserinde bireyselliğini tamamen yansıtmasına önem verildi. Bu antik ve geleneksel sanatlar ile modern sanatlar arasındaki en önemli farklılık olarak ortaya çıktı (Hauser, 1999:54). Giderek sanatçının nesnelere algıladığı tarzda ifade etmesine olanak sağlayan kültürel bir atmosfer oluştu. Etkileşimin kapsamı genişledikçe, hız ve değişim de sosyal hayatın ayrılmaz bir parçası oldu. Empresyonizm sosyal hayattaki hız ve değişimin sanat eserlerindeki ifadesi olarak biçimlendi.

II. Bergsoncu Zaman Kavramı

Henri Bergson 1907 yılında yayınladığı “*Creative Evolution*” adlı eserinin kamuoyundan olumlu tepkiler almasıyla ün kazanmıştır (Bergson, 1944). Gerçekten de eseri büyük bir heyecanla karşılandı. Buna rağmen yüzyılın ikinci on yıllık periyodundaki etkisi zamanla unutuldu. “Zaman” a dair geliştirdiği yeni bakış açısının yanı sıra, zamanının dünya görüşü ve ruh halini de en iyi biçimde yansıtan bir düşünürdür. Felsefi nazariyeler sıklıkla zamanlarının sosyal trenlerini yansıtır. Bergson’ın düşünceleri de, empresyonizmin entelektüel ve hissi özelliklerinin anlaşılması açısından büyük önem arz eder. Ayrıca, Bergson’dan on dokuzuncu yüzyıldaki girift düşünce trendinin gözlemcisi olarak bahsedilmesi de bir zarurettir. Empresyonist resamlardan bir sonraki jenerasyona ait olmasına rağmen, empresyonist düşünce trendini diğer düşünürlerden daha isabetli bir biçimde özetler. “*Matter and Memory*” (Matière et Mémoire) adlı eserinde gerçek dünyadan gündelik deneyimin sunumlarında ortaya çıkan bir şey olarak bahseder. Bu sunumları imajlar olarak adlandırır. İmajdaki “nesne” veya “şey” in insan tarafından doldurulacak boş bir şey olduğunu düşünür. Bir “özelci” olarak tanınmak istemeyen Bergson nesnelere sadece “görünüm” (appearances) olarak bahseder. Bergson, dış dünyanın varlığını inkâr etmeden bilincimizin içerikleri olarak deneyimlerimizde kavradığımız şeylere odaklanır. Hislerden, tinsel imajlar ağıyla bizi çevreleyen şeyler olarak bahseder (Barasch, 1998:25). Tüm bunlar, empresyonizmin nesnelere algıma ve betimleme yöntemleriyle büyük benzerliklere sahiptir.

1889 yılında yayınladığı “*Time And Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*”³ adlı ilk eserinden itibaren insan özgürlüğünün geçerliliğini, zaman

³ Eserin orijinal ismi “*Essai sur les données immédiates de la conscience*”tır.

deneyimimizi analiz ederek kanıtlamaya girişti (Bergson, 1960). Zamanı evrensel ve deneyimlenen zaman olarak ikiye ayırmış olması, Bergson felsefesinin dünyanın ve insani sosyal hayatın algılanmasındaki hareket noktasıdır. Başka bir ifadeyle, ruhsal “gerçek zaman” veya *durée* deneyimiyle bizi çevreleyen dışarıdaki zaman (fiziksel zaman) arasındaki ikilikten hareket ederek, insanın dünya ile ilişki biçimini analiz etmeye çalışır. Psikolojik bir özelliğe sahip olan birincisi niteliksel, toplumdan topluma değişebilen ve dinamik bir karaktere sahiptir. İnsani varoluşun dışındaki herhangi bir etkenin belirleniminden bağımsızdır. Daha önceleri “zaman” kavramı geçmiş varoluşun basitçe yeniden düzenlenmesi olarak tanımlanmıştı. Bergson ise, zamanı bambaşka bir biçimde ele aldı, onu insani yaratım gücünün bir eseri olarak kavradı. “Zaman”ın bu yeniden kavranışı radikal bir değişimin ifadesidir.

Zaman düşünce tarihi boyunca açıklanması zor bir kavram olarak görülmüştür. Ayrıca en çok tartışılan kavramlardan biridir. Geçmiş, şimdi ve geleceğin dönemlerinde (veya önce ve sonra olanın dönemlerinde) gerçekleşen olayların ilerleme ve sıralanışıyla ilgilidir. Zaman genel olarak bir geçiş veya akış olarak düşünülmüştür. Zamanı Augustine, hiç kimsenin sormadığında bildiği, birine açıklamak istediğindeyse hakkında hiçbir şey bilmediği bir şey olarak betimlemektedir. Eğer ki hiçbir şey geçmemiş olsaydı geçen zaman olmayacaktı ve eğer geçen bir şey olmamış olsaydı şundaki zaman da olmayacaktı. Öyleyse geçmiş ve gelmekte olan zamanlar vardır. Fakat nasıl geçmiş ve gelmekte olan zamanlar şeklinde görünmektedirler. Şundaki, her zaman şuan olarak görülmeli; geçmiş ise, hiçbir zaman geçmişte kalan bir şey olarak görülmemelidir. O halde zaman sonsuzluktur. Böylece şundaki zaman varlığa ulaşan bir şey olarak tanımlanacak olursa, buna sebep olanın kim olduğunu ve ilerde var olmayabileceğini nasıl söyleyebiliriz (Augustine, 2005:207). Ayrıca tek bir boyutu ve tersine çevrilemez bir yönü olduğu da düşünülür. Fakat ona boyutunu ve yönünü sağlayanın ne olduğu ve geçmiş ile gelecek arasında bir simetrisinin olup olmadığı konuları tartışmalıdır. Zenon paradoksları sonsuz süreklilik olarak ele alınan zamana ve mekâna dair hayati sorular ortaya koyar. Platon zamanın hareket halindeki sonsuzluk izlenimi olduğunu iddia eder.

Bergson (1960:2) “*Time And Free Will*” adlı eserinin birinci bölümüne sarsıcı bir soruyla başlar. Farklı ebatlardaki iki alanın hangisinin daha büyük olduğuna kolaylıkla karar verebileceğimizi belirtir. Şüphesiz ki diğerini içeren, daha büyüktür. Fakat ona göre, neyin kuvvetli ya da daha az kuvvetli olduğuna dair kesin bir duyuma nasıl sahip olabileceğimiz sorusuna sadece ortak duyuma dayanarak cevap verebiliriz, fakat felsefi bir cevap veremeyiz. Felsefi bir cevap verme girişimi ister istemez niteliksiz olacaktır.. Neyin daha güçlü olduğunu belirleyecek nitelik türlerini tespit ederken ister istemez duyularımıza dayanmak zorunda kalırız. Bergson’dan önce geliştirilen bilimsel zaman kavramıyla yapılan da tam olarak budur. Zaman bu tarzda kavrandığında değişim göz ardı edilmiş olur. Dünya, ancak değişmeyen mekanik bir yapı olarak algılandığında incelenebilir. Bergson ise nesnelere “büyüklük”ü (*greater*) ve “küçüklük”ü (*less*) hakkında iddiada bulunurken bilincimizden yararlandığımızı belirtir. Bilincimiz deneyimlerimizden beslenir. Nesnelere nitelerken, deneyim alanımızdan edindiğimiz kaynaklardan faydalanarak oluşan bilincimize güveniriz. Şüphesiz ki bilincimizin oluşumu, yaşadığımız alana ve zamana bağımlıdır. Nitelendirmelerimizin bilimsel ya da felsefi olduğunu iddia edebilmemiz için şu an sahip olduğumuz imajın gelecekte de geçerli olacağına inanmamız gerekir. Fakat nesnelere ve niteliklerini, bugün bize göründükleri biçimleriyle gelecekte aynı biçimde algılanacağından nasıl emin olabiliriz? Bergson (1960:10) gelecek düşüncesinin sonsuz olasılıklara gebe olduğunu ve geleceğin kendisinden daha fazla verimli olduğunu belirterek bu soruya cevap verir.

Bergson (1960:141) “özgür irade” (*free will*) probleminin doğanın iki rakip sisteminin çatışmasına neden olduğunu belirtir. Bunlar “mekanizm” (*mechanism*) ve “dinamizm” (*dynamism*). Dinamizm bilinçli ve gönüllü etkinlik düşüncesinden hareket eder. Mekanizm ise bunun tam karşıtı bir pozisyonu benimser. Materyallerin zorunlu yasalar tarafından

yönlendirildiğini farz eder. Demek ki biri “*yasalar*”dan (laws) diğeri ise “*olgular*”dan (facts) hareket ederek varsayımda bulunmaktadır. Dinamizm için olgu mutlak gerçekliktir. Yasalar sadece az ya da çok bu gerçekliğin sembolik yansımasıdır. Mekanizm ise tam tersine, her bir olguda yasaların kesin bir miktarını keşfeder. Böylece olgu sadece bir buluşma noktasına dönüştürülür.

Mekanizmde ifadesini bulan determinizm gerekliliği, kimi zaman fiziksel kimi zamansa psikolojik gerekçelere dayandırır. Eylemlerimizin arzu ve düşüncelerimizin zorunlu bir sonucu olduklarını savunarak psikolojik gerekçeler sıralar. Özgürlüğün maddenin temel özellikleriyle ve “enerjinin korunumu ilkesi”yle bağdaşmaz olduğunu savunduğunda fiziksel gerekçelerini de dile getirir. Fakat, bilincin eylemlerimizin çoğunu bilgilendirerek şekillendiği; sıradan ve öngörülemez olanın sosyal hayatın bir parçası olduğu kabul edilmelidir. Bergson’a (1944:324) göre gerçeği statik bir biçimde kavradığımızda, her şeyin sonsuzlukta herkese tek bir biçimde görüldüğüne inanırız. Bu daha çok dolayım ile düşünmeye alışkın olmamızdır. Bir nesneyi ele alırken bize kadar gelmiş olan geçmiş verilerden hareket ederiz. Ön kabuller nesneyi nasıl bir biçimde göreceğimizi belirler. Fakat doğru bir kavrayışa ulaşmak için kendimizi var olanı doğrudan düşünmeye alıştırmamız gerekir. Sadece görmek için görmeye çalışmamız gerekir. Böylece mutlak olanın kesin ölçüsünün “kendimiz” olduğu açığa çıkar. Bu ölçü matematiksel ya da mantıksal bir ölçü olmaktan çok psikolojiktir.⁴

Determinizmin bir diğer özelliği de, yaşam dünyalarımızdaki olguları insani eylemin etki alanının dışında yer alan şeyler gibi ele almasıdır. Bergson ise, evrensel bir olgu olarak ele alınmış olan zamanın bile insan bilincinden bağımsız olmadığını savunur. Şüphesiz ki zamanda başa dönüp anların tekrar yaşanması mümkün değildir. Geçmiş kesinlikle geri dönülemez bir biçimde geçip gitmiştir. Kat edilen alandaki dizge olarak düşünülen art arda gelen anların resmedilmesiyle evrensel olduğuna dair algımız doğrulanır. Fakat geçmekte olan bir şey olarak sembolleştirilmez. Tam tersi bir biçimde geçip gitmiş bir şey olarak sembolleştirilir (Bergson, 1960:182). Zamanın gelecekte farklı algılanabilme potansiyeli, ona dair şu anki algımızın aynı tarzda yenileneceğinden kuşku duymamızı gerektirir.

Bilimin akla metafiziğin ise sezgiye dayandığına inanan Bergson’ın evrensel zaman ve deneyimlenen zaman arasında yaptığı ayırım, zamana ve insanın dış dünyayla ilişkisine dair tartışmalara yeni bir boyut kazandırdı. “*Süre*” (duration, *durée*) kavramına kazandırdığı yeni içerik bunu sağlayan başlıca faktördür. Genellikle, olayın sonu ve başlangıcı arasındaki geçici aralığı ifade eder. Bergson ise, fiziksel zaman ve alan ile süreyi birbirinden farklı olgular olarak ele alır. Fiziksel ya da evrensel zaman, bizlerin zamanı sıradan algılayış tarzımızdır. Fiziksel zaman evrenselleştirilip akılcılaştırılarak çeşitli araçlarla ölçülebilir hale getirilir. Bu sayede matematikleştirilmesi, olayların meydana gelişlerini belirli bir düzen içinde algılayabilmemizi sağlar. Fakat özünde boş ve “türdeş”tir (homogenous). Süre ise, tam tersi bir biçimde ruhsal deneyimin zamanıdır. Karşılıklı olarak birbirinin içine işleyen, önce ve sonrada bilincin evrensel olmayan kendindeki akışıdır. Derine yerleşmiş bilinç durumları tarafında kurgulanan süre sonsuzlukla değil sadece bireylerle ilişkilidir. Böylece özgür iradeyi mümkün kılar. Süreyi sadece sezgi sayesinde algılayabiliyor olmamız, onun varoluşumuzun dışında bir varlığa sahip olmadığımızın bir göstergesidir. Niteliksel değişim serileri olan süre “türdeş” (homogenous) değil fakat “türlü”dür (heterogeneous). Bu anlamda süre öznenin derin

⁴ Wittgenstein da bizler için son derece önemli olan şeylerin görünüşlerinin, basitlik ve benzerliklerinden dolayı gizlenmiş olduklarını söyler. Bu nedenle bir şey her zaman birinin gözlerinden önce var olduğundan, biri tarafından fark edilemez (Wittgenstein, 1968:129).

yaşantısının doğasını yansıtan bir kavramdır. Sadece süreden hareket eden eylemler özgür iradenin bir sonucu olabilirler. Bergson'ın süre ve fiziksel zaman arasında yaptığı ayrımı, determinist yaklaşımlarla arasına mesafe koymak ve onları eleştirmek için kullanır.

Bergson (1944:274) “*yaşam enerjisi*” (élan vital, the impetus of life veya vital impetus) kavramını kullanarak “*dirimselcilik*”e (vitalism) dair yoğun tartışma sürdürür. Yaşayan organizmaların özelliklerini fiziksel olguları yönlendiren farklı yasalara tekabül eden kimi hayati prensiplere borçlu oldukları düşüncesine dayanan dirimselcilik, yaşayan şeylerin mekanist ve materyalist terimlerle yeterli bir biçimde açıklanamayacağını dile getirir. Organik ve inorganik fenomenler arasında temel bir ayrım olduğunda, ısrar etmek suretiyle yaşamın mekanist açıklamalarının karşıtı bir pozisyonu benimser. Dirimselciliğin kurucusu olan Aristoteles canlıların “*ruh*”tan (psyche, soul) ibaret olduğunu iddia eder. Bergson ise “*Creative Evolution*” adlı eserinde geliştirdiği “*yaşam enerjisi*” kavramıyla dirimselciliğe yeni bir boyut kazandırır. Darwin'nin evrim teorisinden derinden etkilenen Bergson, kendi açıklamasının daha kullanışlı olduğunu düşünür; evrimin rastlantısal bir doğal seçim süreci olamaz der. Ona göre Darwin'in evrim teorisi türlerin neden giderek daha kompleks bir yapı kazanmakta olduklarını açıklamakta başarısızdır. “*Yaşam enerjisi*” kavramını bu boşluğu doldurmak istediği için geliştirmiştir. Evrimin mekanik değil yaratıcı bir süreç olduğu iddiasına dayanan bu kavram, indirgemeci bir bilimsel açıklamaya konu olamaz. Zira kendisini sayısız formda sunmaktadır. Bu nedenle de “*yaşam enerjisi*” yaratım ihtiyacından doğmuştur. Kesinlikle mutlak bir biçimde yaratmaz. Zira sürekli maddeyle karşı karşıya gelmek ve onu alt etmek zorundadır. Bu kendisine karşı olan bir hareket olduğu anlamına da gelir. Kendisi için gerekli maddeyi elde edip kavrayarak mümkün olan en geniş özgürlük ve bağımsızlığın bir parçası olmasını sağlamak için çabalar.

Bergson insanın zaman kavramıyla ilişkisinin de yaratıcı bir sürece tekabül ettiğini düşünür. Zamana dair geliştirdiği bu yaklaşım, madde ve ruh ikiliği probleminde getirdiği çözüm önerisiyle de bağlantılıdır. Maddenin gerçekliği ile ruhun gerçekliği arasındaki ilişkiyi hafızayı inceleyerek belirlemeye çalıştığı, “*Matter and Memory*” adlı eserinde modern düalizmin bir diğer örneğini sunar. Hem realist hem de idealist filozoflar maddeyi yanlış biçimde ele almışlardır. Maddeyi sahip olduğumuz ya da bize sunulan bir kavrayışa indirgemek hatalıdır. İdealistlerin gözünde madde sadece bir temsildir. Fakat Bergson'ın kullandığı “*imaj*” kavramının bundan çok daha fazlasını, realistlerin “*şey*” olarak adlandırdığından ise daha azını ifade eder. “*Şey*” ile “*temsil*” arasında bir yerde konumlanır. Bu anlamıyla madde ortak duyuya aittir. Öznelerarasında var olan ortak kavrayışın bir sonucu olarak şekillenir. Madde onu kavrayan bilinçten bağımsız olarak var olur. Fakat madde çoğu zaman, insanın onu kavradığından tamamen farklıdır. Renkler, bizlerin onlara yakıştırdığı açıklık, koyuluk ve parlaklık özelliklerinden bağımsızdır. Bizler bir nesnenin rengini kavrarken, diğerleriyle paylaştığımız ortak duyuya müracaat ederiz. Bu onların bizim zihnimizdeki bir duruma tekabül ettikleri anlamına gelmez. Onlar bizimkinden bağımsız bir varoluşun parçasıdır. Ortak duyu ve bilinç, onları bizlerin dışında ve resimsel bir imajını edindiğimiz bir varoluş olarak algılar. Kendi kendilerine de var olurlar ve bizim kavrayışımızla ortak duyu içinde anlam kazanırlar. Kavrayışımız evrensel görünümünün resimsel ve sonsuz bir serisini sunar. Şimdiki kavrayışlarımızdan hareket ederek müteakip kavrayışlara ulaşmamız da mümkün değildir. Diğerleriyle birlikte geliştirdiğimiz ortak duyudan etkilenmeden madde hakkında bir sezgiye ulaşmamız olanaksızdır. Ortak duyu, bireylerin ve toplumun kaygı, ilgi ve çıkarları tarafından sürekli olarak yeniden yapılandırılır. Maddenin mutlak bir kavrayışını elde ettiğimizi düşündüğümüzde yeniden yapılandırılmakta olan ve bakış açımızı geliştirmekte kaynak olarak kullandığımız ortak duyu yeni ve farklı kavrayışlara zemin hazırlar. Öznelerarasındaki etkileşim ve iletişimin olanakları arttıkça, bu yeniden yapılanma hız kazanacağından, maddenin mutlak bir kavrayışına ulaşma olanaklarını gitgide yitirir. Önceki

kuşakların sahip oldukları katılık ve mutlaklık hissi, öznelerarasındaki iletişimin kapsamının darlığından dolayı değişim hızının yavaş olmasındandır.

Bilimsel realizm madde ve kavrayış arasında doğru bir bağlantı kuramaz. Bu maddeyi uzamda değişen türdeş bir olgu olarak ele almasından kaynaklanır. Kavrayış bilinçte gelişmeyen bir şey olarak ele alındığı sürece, doğru bir bağlantının kurulmasına olanak yoktur. Gerçekliğin belirli bir sürenin derinliğinde anlam kazandığı unutulmamalıdır. Hafıza, sürekli olarak görünen titreşimlerin devasa çoğulluğunu kısıtlayıp özetleyerek onları kavrayabilmemize olanak sağlamaktadır (Bergson, 1919:76). Yaygın duyularımız kendilerini zaman birimlerinin devasa miktarına doğru yaydığı sürece madde giderek daha çok türdeşleşir. Bizlerin özünde birbirinden farklı olan nesnelere zamanın ve mekânın şartlarına göre birbirinden farklı biçimlerde sınıflandırarak türdeş kılma eğiliminde olmamızın sebebi budur. Ortak duyumun bir sonucu olan türdeşliklerin evrensel bir geçerliliğe sahip olduğunu düşünme eğilimindeyiz. Nesnelere diğerleriyle benzer biçimlerde algılamaya yatkın olmamız içinde bulunduğumuz iletişim süreçlerinin bir sonucudur. Nesnelere nasıl ele alıp algılayacağımızı diğerleriyle iletişimde bulunarak öğreniriz. Diğerlerinin nesnelere geçmişte nasıl algıladıklarından ve şu andaki algılama tarzlarından belirli oranlarda etkileniriz. Öznel algılama biçimleri geliştirmeye çabaladığımızda şu andakileri ve daha öncekileri kaynak olarak kullanırız. Burada uzamın kavranamayan hareketler, genişleyemeyen duyular olarak ele alınmasına gerek yoktur. Özne ve nesne kapsamı genişleyen bir kavrayışta, hafızanın etkisiyle özetlenerek sıkıştırılan kavrayışın öznel alanında ve çoklukta eriyerek birleşen “öznenin nesnel gerçekliği”nde bir araya gelecektir. “*Bu nedenle özne ve nesneye, birlikleri ve ayrımlarına dair meseleler uzamın terimlerinden daha çok zamanın terimleriyle ortaya koyulmalıdır*” (Bergson, 1919:77).

III. İfşacılık, Görsel Sunum ve Modern Kitle Sanatları⁵

Bergson’ın gerçeklik ve zaman hakkında geliştirdiği düşünceler çağdaş film teorileri başta olmak üzere modern kitle sanatlarına dair sürdürülen tartışmaları derinden etkilemiştir. Bu etki Jean Epstein (1897–1953), Dziga Vertov (1896–1954) ve Béla Balázs (1884–1949) eserlerinde karşımıza çıkan insani görme gücünün gerçekliğin doğasını kavramakta başarısız olduğu inancına temel oluşturdu (Turvey, 2008:49). Klasik teoriler olarak da bilinen 1960’lı yıllardan önceki film teorileri sinemanın en az diğer sanatlar kadar değerli veya onlardan daha

⁵ “Kitle sanatı kitlesel tüketim için tipik olarak otomatik teknolojiyle seri halde üretilen sanattır. Kitle sanatı kategorisi hareketli resimler, televizyon, radyo dramları, fotoğraf, kayıtlanan ve yayınlanana müzik, çok satan romanlar, resimli hikâyeleri ve kurmaca magazinler gibi türleri içerir. Kitlesel sanat yapıtları muhtelif örneklerle simgeleştirilebilecek çalışmalardır. Örneğin, Harry Potter serisinin son tefrikaları basılı olarak milyonlarca kopya satmıştır... Sikke, çini ve oymalar gibi bazı antik örnekler seri olarak üretilen eserler olsalar da kitle sanatlarının ilk örnekleri gerçekten sadece endüstriyel kitle toplumlarının ortaya çıkmasıyla vuku bulmuştur. Gerçekten de, onun bir sanat olarak, ilk önce, endüstriyel merkezler ve kent popülasyonlarıyla birlikte yoğun bir biçimde ortaya çıktığı düşünülebilir. Ucuz roman kitle sanatının ilk örneğidir. Harry Enton’un “Frank Reade and His Steam Man of the Plains” (1878) ve benzeri eserler ucuz kâğıda basıldıklarından tüketicisi olan kentli işçiler tarafından elde edilebildi. Tıpkı bunun gibi, aynı zamanda fotoğraflar, hareketli resimler, radyo ve plak benzeri eserler de kimilerinin eğlence olarak adlandırmayı tercih edebileceği, kitlesel olarak üretilen veya ekonomik (düşük maliyetli) sanatlar listesine eklendiler... Seri halde üretimin başlamasından beri kitle sanatları kitlesel izleyiciye ihtiyaç duymaktadır. Tüketicisi olan herkes hakikatte modern ve endüstriyel toplumdaki sınıf çizgilerinin üzerinde duruyor olsa da ilk başta çalışan sınıftan izleyicileri hedeflemiştir” (Carroll, 2009:415).

üstün bir sanat olduğunu ispat etmeye çalıştılar. Fotoğrafçılığın sadece mekanik bir yeniden üretim olmasından dolayı bir sanat olamayacağı iddialarına karşı getirmiş olduğu yenilikleri vurguladılar. Sinemanın diğer sanatlarda var olmayan ve daha önce karşılaşmadığımız eşsiz niteliklerini vurgulayarak bir sanat dalı olarak kabul edilmesine çalıştılar. Daha önceki sanat dallarının sahip olmayıp da sinemanın sahip olduğu özelliklerin değer ve etkilerini gözler önüne serdiler. Sinemanın, diğer sanat dallarında olmayan, insani görme gücünün sınırları dışında kalan gerçekliğin diğer özelliklerini meydana çıkarma yeteneğine sahip olduğunu ileri sürdüler. Bu niteliği ile izleyiciler için gerçekliğin hakiki doğasını ifşa edebildiğini kanıtlamaya çalıştılar. Turvey (2008:3) sinemanın bir sanat dalı olmadığına cevaben geliştirilen bu teorileri “ifşacılık” (revelationist) kavramıyla adlandırmaktadır.

Epstein’e göre, sinemayla birlikte devingenliğin ifşa edilmeye başlanması insani görme gücünün ne kadar kusurlu olduğu ortaya çıkmıştır. Geçekliğin devingenlik olduğu sinema sayesinde tam olarak anlaşılabilmiştir. Bu daha önceki geleneksel sanatların betimlediği statik gerçekliğin dışında yer alan bir gerçeklik kavrayışıdır. Empresyonistler, modern yaşamın da etkisiyle, resim sanatında devingenliği, hızı ve hareketi kısmen betimleyebildiler. Fakat sinema devingenliği en mükemmel biçimde meydana çıkartırken insani algılama gücünün zaaflarını da göstermiştir. Sinemanın insana sağladığı deneyim, kurguladığımız evrensellik kavramından ve düzen algısından şüphe duymaya başlamamızı da sağladı (Turvey, 2008:22). Epstein’in film teorisinde “olduğu gibi olan gerçeklik” ile “insani görme gücüne görüldüğü gibi olan gerçeklik” arasında yapılan ayırım temel bir önem arz eder. Sinema, insan gözünün limitleri dışında yer alan olgu ve hareketleri insanın kavrayabilmesini sağlayarak devrimsel bir dönüşüme imza atmıştır. Sahip olduğu teknik imkânlar gözden farklı bir işlevi yerine getirebilmesine olanak sağlamıştır. Bu nedenle fotoğraf görüntülerinin ardına dizilmesinden bambaşka işlevleri yerine getirmektedir.

Müzik sadece bir duyma sanatı olarak tanımlanamaz. Tıpkı bunun gibi sinema da sadece görsel bir sanat değildir. Yaşamın ve hareketin kompozisyonunu sunarak görsel idealara ulaşmamızı sağlar. Bu anlamda Turvey (1998:36) Epstein için sinemanın sırf optik bir deneyim üreterek görsel algıyı arttıran bir sanat olduğunu söyler. Zira ona göre, fenomenolojik dünyanın bilgisi film kamerasıyla elde edilebilir. Bunu sağlayan en önemli etken bilişsel bir araca dönüşmüş olmasıdır. Sinema yönetmenin zamanda yayılmış olayları algısal olarak deneyimleyerek yansıtmasına olanak sağlar. Böylece sinema yönetmenin zamanı radikal bir biçimde kontrol etmesini temin eder. Zamanı deneyimleyen sıradan insani varoluş şuandaki ile sınırlı olduğundan diğer zamansal varoluşlarla karşılaşma imkânına sahip değildir. Sinema ise zamanı manipüle ederek diğer zaman ve mekânları şu ana taşıyan bir araçtır.

Epstein’in, çıplak insan gözünün gerçekliğin hakiki doğasını göremeyeceğine dair inancı modern bilimin kaynaklarından beslenir. Bilim adamları Galileo’dan beri dünyanın insana rengârenk, gürültülü, kokulu, sıcak veya soğuk olarak görünmesine rağmen, hakikatte sadece renksizliğin, kokusuzluğun, sessizliğin veya elektro manyetik ışınımın hızlı devingenliği olduğunu tartışmaktadırlar. Görünüm ile gerçeklik arasındaki uçurum tipik olarak “*tali nitelikler*” (secondary qualities) nazariyesi tarafından açıklanmıştır. Buna göre renk, tat, ses ve koku gibi nitelikler, her ne kadar insana öyleymiş gibi görünseler de, nesnenin iyelikleri değillerdir. Bunlar, daha çok, duyu organlarımızdaki nesnelere etkinliği ile üretilirler. Epstein de “*tali nitelikler*” nazariyesinden hareketle duyuların bizlere sunduğu şeylerin sadece gerçeğin sembolleri olduğunu düşünür. Madde olamayan bu semboller aslında var olmamaktadırlar ve sadece enerjiden ibarettirler. Epstein görsel kuşkuculuğu “*tali nitelikler*” nazariyesinin yanı sıra Bergson’un felsefesinden de beslenir. Gerçekliğin insani görme gücüne görüldüğünden daha farklı olduğunun dile getirilmesi, modern bilim tarihi açısından çarpıcı sonuçları beraberinde getirmiştir. “*Matter and Memory*” adlı eserinde Bergson maddenin sadece kavrandığı gibi var olduğunu felsefi olarak doğrulamaya çalışır. Bergson’un gerçeğin

hiçbir zaman insanın onu kavradığı gibi olmadığını ileri sürmüş olması, sinemanın olgu ve hareketi yeni teknik imkân ve bakış açılarıyla insana sunarak, insani kavrayışa güç kattığına dair teorilerin gelişmesine olanak ve felsefi kaynak sağlar. Bergson kavrayıştan bir “yalıtma eylemi” (act of isolating) olarak bahseder. “Ona göre bir şeyi kavrarırken bizi çevreleyen nesnelere dünyasından bir şeyleri kesip kopartırız” (Turvey, 2008:24). Sinema sınırsız sayıdaki nesnelere dünyasında kavrayış alanımızın dışında kaldığından, kavrayamadığımız olgu ve eylemleri belirli sürelerle kısıtlayarak kavramamıza olanak tanır.

“Bilinçaltı”nın (subconscious) zihinsel dayanağı, “bilinçli zihin”den (conscious intellect) daha çok gerçekliğin bilgisini kavrama yeteneğine sahiptir. Bilinçaltı nesnel dünyanın temel yapısını kavrayabilir. Bilinçli zihnin aksine, bilinçaltı duyumsal kavrayışın evrensel ve geçici sınırlılıklarını (başka bir ifadeyle harici görünümüleri) aşarak nesnenin varoluşuna veya içsel özüne erişebilir. Dostoyevski’nin romanlarındaki kahramanların kavrayış güçleri, bilinçten ziyade bilinçaltından hareket ederek eylemde bulunmalarından kaynaklanır. Sinematik imajda resmedilen ile izleyici arasındaki ilişkiyi tanımlamak için “sinematik telepati” terimini kullanan Epstein, bilinçaltının sahip olduğu bu gücün film kamerasında da mevcut olduğunu belirtir. Nesnenin mahrem özelliğini ifşa etmesi ona bu gücü sağlar (Turvey, 2008:26).

Görsel kuşkuculuğun etkilediği bir diğer film teorisyeni ise Dziga Vertov’dur. Eserlerini 1920’li ve 1930’lu yıllarda kaleme alan Vertov “kurgusal film”lerden (fiction film) nefret eder. Bu teori ve pratiğinin en iyi bilinen özelliğidir. Ekim Devrimi’nin derin etkisi tıpkı jenerasyonunun diğer üyeleri gibi onu ve eserlerini derinden etkiledi. Sinemanın Bolşevik Devrim’den sonraki yeni sosyalist toplumun inşasında öncü bir rol oynayabileceğine inandı. Diğer devrimci arkadaşları gibi o da bu rolün Marksizm ve Leninizm’in teorileştirdiği sosyal gerçekliğin resmedilmesi olduğunu düşündü. Bu teoriler üzerine inşa edilecek olan yeni toplumda yapılanları ve yapılacak olanları betimlemek için büyük bir arzu duymaktaydılar. Fakat diğerlerinden farklı olarak, Vertov gerek kurgusal filmlerin gerekse avangart bir özellik gösteren Sergei Eisenstein’inkiler gibi filmlerin bu rolü oynayamayacağını ileri sürdü. Ona göre sinema tarihsel olguları işlemeliydi. Kurgusal filmler üretimlerinde yazılı senaryolar kullanılmaktaydı. Bu Vertov’un film teorisi ve pratiğinin başlıca iki ilkesini ihlal eder. Tıpkı diğer klasik film teorisyenleri gibi bir iletişim aracı olarak sinemanın tiyatro ve edebiyat gibi araçlardan bağımsız olması gerektiğini savunur. Yönetmen sinemayı diğer sanatlardan ayırarak biricik kılacak olan formel ve üslup sahibi teknikleri kullanmalıdır. Bunun için, öncelikle tiyatro, edebiyat ve müziğin yabancı içerik ve meseleleri sinemadan temizlenmelidir. Böylece sinema kendi ritmini yakalayabilir. Daha önceki sanatların sahip olmadıkları bu ritmi şeylerin hareketlerinde bulabilir. Edebiyat ve tiyatro eserlerinin bir kopyası olan senaryoların kullanılması şeylerin hareketlerindeki ritmin ele geçirilmesini önler. Ayrıca yazılı senaryolar Vertov’un bağlı olduğu yapısalcı materyal kültürü ilkesini de ihlal eder. Bu ilkeye göre sanat yapının nihai formunu şekillendirecek olan hammadde büyük bir önem arz eder. Vertov’a göre sinemanın hammaddesi yaşamdaki fenomenlerdir. Yönetmen bu fenomenlerden hareket ederek filminin nesnelere yönelmelidir. “Filmin yapımı sırasında film nesnelere için ham maddelerin toplanması ve yayına hazırlanışı safhasında materyallerin düzenlenmesi önceden belirlenemez. Öyleyse, filmin formu hammaddenin özel niteliklerinin bir sonucu olmak zorundadır” (Turvey, 2008:31). Vertov, her ne kadar yönetmenin yaşam fenomenlerinden hareketle filmine son halini vermesi gerektiğini bir ilke olarak benimsemiş olsa da, tıpkı Epstein gibi, insani görme gücünün gerçeği olduğu şekliyle görme konusunda yetersiz olduğuna inanır. Fakat bu inancı fiziksel evrenden ziyade sosyal gerçekliğin gözlemlenmesi

için geçerlidir. Sosyal gerçekliğin sadece gözden daha güçlü bir araçla ifşa edilebileceğine inanır. Ona göre bu araç sinemadır. Sinema belirli olgulara odaklanarak insan gözünün hiçbir zaman kavrayamayacağı gerçeklikleri ifşa edebilir. İnsan gözünden çok daha güçlü olan bu araçla ekrana sosyal gerçekliğe dair hakikatlerin ifşaları yansıtılabilir.

Vertov film yapımıcısının yaşadığı olguları yani sinemasal yapılarda yeniden düzenlemesi gerektiğini düşünür. Bu yeniden düzenleme değişik şekillerde gerçekleştirilebilir ve montaj sürecinde mükemmel hale getirilmiş olmalıdır. Bu “*Film-Gözü*” (Film-Eye) metodunun son adımıdır. Günümüzde belgesel filmlerin yapımında sıklıkla kullanılan bu metot belgelerin estetik bir konseptte bir araya getirilmesine dayanır. Böylece tamamlanmış olan film, izleyicinin başka türlü başaramayacağı bir şekilde gerçekliği algılayabilmesi için yol gösterici olmalıdır. Vertov bu metot sayesinde sabit gözlemlemenin hiçbir zaman başaramayacağı aktif görüşe ulaşmayı umar. Kamerayı ideolojik bir silah olarak gören Vertov için proletarya, “*Film-Gözü*” metoduyla yeni insan görünümünü yaratabilir. Bu görünüm Adem’in görünümünden daha mükemmel olacaktır. Aynı zamanda bununla önceki toplumlardan daha mükemmel bir toplum görünümünü de yaratılacağını öngörür (Petric, 1978:30-31). Vertov’a göre bilimsel sosyalist dünya görüşü gerçekçiliğin betimlenmiş halidir. İnsani görme gücü sınırlı olduğundan bu gerçekliği olduğu gibi algılayamamaktadır. Film insani görme gücünün algılayamadığı bu gerçeklikleri zamanı ve mekânı manipüle ederek bir araya getirir ve insan için algılanılabilir kılar. Komünist dünya görüşünün anlatılabilmesi için “*yaşamın olduğu gibi*” (Life-As-It-Is) kaydedilmesi yeterlidir. Yaşam şu anı aşan bir olgu olduğundan geçmiş, bugün ve geleceği içeren sürenin farklı mekânları da içerecek biçimde betimlenmesi gerekir.

Vertov da tıpkı Epstein gibi sinemanın zamanın kontrolünde eşi görülmemiş bir araç olduğunu düşünür. Sıradan insani algı şu anda gerçekleşen pek çok fenomeni yakalayamaz. Fenomenolojik dünyanın standart algısal deneyiminde şu anda olanların hepsinin algılanabilmesi olanaksızdır. Sinema zamanı kontrol ederek farklı zaman ve mekânları bir araya getirir. Böylece insani görme gücünden kaçan fenomenlerin hepsi birlikte elde edilebilir (Turvey, 1998:37). Bu nedenle Vertov sinema sayesinde insanların ilk defa sosyal gerçekliği olduğu gibi görme olanağına kavuştuklarına inanır. İnsan gözü gerçeklikten kısa kareler çekip kopartmaktadır. Sinema ise gerçekliğin bir bütün olarak ele geçirilmesini sağlar. Geniş zaman aralıkları belirli sürelerle kısıtlanabilir. Böylece uzun zaman sürelerinde insanın gözünden kaçan fenomenler ele geçirilebilir. İnsani görme gücü sabit (immobile) olduğundan gerçekliği kavramakta yetersizdir. Şu andaki olguların kavranmasında yeterlidir ve uzamda yavaşça hareket eder. Fakat sosyal gerçekliği oluşturan fenomen türlerinin gözlemlenebilmesi için hem geçiciliği hem de durağanlığı yakalayabilecek bir hareketlilik gerekir. Sinema uzamda ve zamanda sınırsız bir hareket imkanına sahiptir. İnsan fenomenleri gözlemlerken yaşam dünyası içinde belirli bir pozisyonda bulunmak zorundadır. Sinema ise hem mekânları hem de zamanları üst üste getirip çakıştırarak bakış açısının zamana ve mekâna bağımlılıktan kurtulmasına olanak sağlar.

Epstein’in insani görme gücüne güvensizliği modern bilim, Bergson felsefesi ve Romantizm’den beslenirken, Vertov Bolşevik Devrim’den sonra Sovyetler Birliği’nde ortaya çıkan “makine kültürü”nden etkilenerek görsel kuşkuçuluğunu geliştirir. Özellikle 1920’li yıllarda Sovyetler Birliği’nde egemen olan “makine kültürü” hem insani varoluşu hem de toplumu makinelerin mükemmelleştireceği inancına dayanır. Platon Kerzhentsev (1881-1940) ve Alexei Gastev (1882-1939) gibi 1920’li yıllardaki Sovyet reformcuları makineleşmenin insani varlığı mükemmelleştireceğine derinden inandılar (Turvey, 2008:34). Bu, modernleşmenin sadece bir teknolojik ve bilimsel ilerleme olarak görülmesinden kaynaklanır. Kültürel içeriklerinin göz ardı edilmesi pahasına geliştirilen bu indirgemecilik aracın insanın

bir uzvuna dönüştüğünü ve araçlardaki gelişmelerin insani ilgi ve çıkarlara bağımlı olduğunu da gözden geçirir.

Bir diğer işçacı film teorisyeni Béla Balázs'dır. Entelektüel yaşamının ilk yıllarında felsefeyle ilgilendi. Berlin'de Georg Simmel'in, Paris'te ise Henri Bergson'un felsefeleri hakkında çalışmalar yürüttü. Ayrıca, Georg Lukács ile yakın arkadaşlık kurdu. Onunla birlikte 1904'te *Thalia Theater Society*'i kurdu. Fakat Lukács için bir felsefeciden ziyade sadece bir yazardı. Eserleri sol görüşlü burjuvaların kaygılarını yansıtmaktan öteye gitmiyordu. Film hakkında yazdıklarının otobiyografik bir mülakattan başka bir değer taşıdığına inanmıyordu. Bu nedenle Lukács'a göre Balázs'ın eserleri Marksist bir film teorisi için elverişli değildi (Koch & Hansen, 1987:167). Fakat özellikle yazılı kültüre yönelik eleştirileri yirminci yüzyılın son çeyreğinde yeniden ele alınmaya başlarken film teorisi de görsel sunumun insani algının biçimlenmesini nasıl etkilediğine yönelik sürdürülen tartışmalarda temel referans kaynaklarından biri olarak kullanıldı.

Turvey (2008:38-39) Balázs'ın film teorisini sessiz filmleri temel alarak geliştirdiğini vurgular. Sinemaya dair geliştirdiği teori görüntünün diyalog ve ses ile eşzamanlı işleyişini içermez. 1920'li yılların sonunda sesli filmlerin ortaya çıkmasıyla sinemanın bir sanat olarak değerini kaybetmeye başladığına inanır. O da tıpkı Epstein ve Vertov gibi insani görme gücünün güvenilir olmadığına inanır. Fakat görsel kuşkuculuğu diğerlerinden belirli farklılıklara sahiptir. Tıpkı diğerleri gibi sinemanın çıplak insan gözü için gizli olan gerçeklik hakkındaki doğruları ifşa edebileceğine inanır. Sinema dış dünyadaki herhangi bir olguyu diğerlerinden yalıtılarak, ekrana yansıtmak suretiyle yeni bir görsel boyutla karşı karşıya kalmamızı sağlar. Sinema sayesinde günlük yaşamda karşılaşmadığımız ya da gözümüzden kaçan nesne ve eylemlere odaklanabiliriz. Buraya kadar Epstein ve Vertov ile aynı görüşleri paylaşan Balázs, insani görme gücünün yetersizliğini tarihsel şartlara bağlar ve bunun giderilebileceğine inanır. Epstein ve Vertov insani görme gücünün yetersizliklerini insani varoluşun kökenlerinde arar. Fakat Balázs'a göre insanlar nasıl görmeleri gerektiğini modernlik koşullarında gelişen kimi özel etkilerden dolayı unutmuşlardır. Yazılı basının icadıyla birlikte insanlar giderek ilgi, çıkar ve bireyselliklerini yazılı materyaller vasıtasıyla yansıtmaya başladılar. Yazılı materyallerin öznel arasındaki iletişim ve etkileşim süreçlerinde belirleyici olmalarıyla birlikte kelimelerle soyutlanmış duygu ve düşüncelerin kullanımı yaygınlık kazandı. Bu insani yüz yüze iletişim ve beden dilinin sahip olduğu potansiyelin yitirilmesine neden oldu. Sadece duygulara dayanan ve akılla biçimlendirilmeyen hislerin yüz ve bedenle yansıtılabileceğine inanan Balázs modern kültürün bunlar yerine rasyonel ve kavramsal bir kültürü ikame ettiğini düşünür.

Balázs'ın film teorisinde modernliğin yol açtığı yazılı kültür insani görme gücünü sınırlayan tarihsel bir faktör olarak yer alır. İnsani görme gücünün daha önce kendisine kapalı olmayan çok sayıda nesne ve eylemi algılayamamasının nedeni yazılı kültürün yol açtığı alışkanlıklardır. Çıplak insan gözü tarihsel sınırlılıkları aşarak yitirmiş olduğu yetenekleri yeniden elde etmeye muktedirdir. Dış dünyayla yazı vasıtasıyla iletişim kurmak hem gözlemlene hem de duygu ve düşüncelerini beden diliyle yansıtabilme yeteneklerini kaybetmesine neden olmuştur. Balázs'a göre sessiz filmlerle birlikte insan görme gücünün kapasitesini artırma olanağına kavuşmuştur. Sessiz filmler vasıtasıyla sadece görsel imajlarla baş başa kalmaya başlayan insanlar, bedensel tutumların ve yüz ifadelerinin nasıl kullanılabileceğini ve anlaşılabilirliğini yeniden öğrenmeye başladı.

Koch ve Hansen'e göre (1987) Balázs'ın yazılarının çağdaş düşünce üzerindeki etkisi kapalı ve teorik bir sistem olarak sunulmamış olmalarından kaynaklanır. Kısa denemelerden oluşan bu yazılar adeta çağdaş yaşamın bir fenomenolojisi gibidir. Tıpkı Simmel gibi Balázs da dikkatini yeni, modern ve moda olana yönelterek antropolojik bir çalışma metodu kullanır. Yeni film aracında görselliğin yeni bir boyutunu keşfettiğine inanır. Bu boyut, dilin gelişiminden önce var olmuş ve insanlar arasında en uzun süre kullanılmış mimiklerin işlevini gören bir iletişim aracıdır. Ona göre film imajları ile mantıksal yapılar arasındaki derin uçurum yönetmenin yaratıcı gücünü arttırmaktadır. Film imajlarını kullanarak yaratımda bulunmanın herhangi bir sınırı bulunmamaktadır. Bu nedenle iletişimsel ve bilgi verici işlevi yazılı dilin sahip olduğundan çok daha fazladır.

Sonuç

Görsel kuşkuçular insani görme gücünün zayıflıklarının nesne ve eylemleri kolayca anlaşılabilir bir biçimde soyutlama eğiliminde olmasından kaynaklandığına inanırlar. Gerçekten de insan sayısız nesne ve eylemlerle çevrelenmiş durumdadır. Üstelik bu nesne ve eylemler devingen bir yapı arz ettiklerinden her geçen gün başkalaşmaktadırlar. Bunların karmaşıklıklarından soyutlanarak anlaşılabilir bir hale getirilmeleri algılanabilmeleri için gereklidir. İnsanın kendisini çevreleyen olguları soyutlaması; daha önce deneyimledikleriyle benzeştirmesi; diğerlerinin deneyimlediklerini olduğu gibi kabul etmesi, yaşam dünyasının sadeleşmesine neden olur. Böylece güvenle yaşayabileceği bir yaşam dünyası olanaklı hale gelir.

Bergson'ın insanın zaman olarak kavradığı şeyin deneyimlenen zaman olduğunu ve bunun evrensel zamandan son derece farklı olduğunu iddia etmesi, çağdaş film teorisyenlerini görsel imajların insani varoluş üzerindeki etkilerini yeniden değerlendirmeye sevk etti. İnsanın algıladığı şeylerin, nesne ve eylemlerden hareket ederek yarattıkları ve kurguladıkları şeyler olarak görülmesiyle, dünyaya dair yargılarımızın kökenleri ve inşa süreçleri de yeni bir bakış açısıyla ele alınmaya başlar. Bir şeyin ne olduğu hakkındaki bilgimiz, gerçekte ne olduğundan çok ortak duyuma mı dayanmaktadır? Eğer böyleyse, ortak duyudan ayrı, sadece nesneye odaklanmış bir algının gerçekleştirilmesi mümkün olabilir mi? Modernlik farklı zaman ve mekânlardaki duygu, düşünce ve kültürleri tek bir mekânda toplayarak, iletişimde ve etkileşimde bulunmalarını sağladıkça dünyaya dair algılarımızın gelip geçici olduğu konusunda ortak bir bilinç oluşmaya başladı. Bir yandan bir arada yaşamının evrensel ilkelerini inşa etme çabasında olan insanlık farklılıklarıyla sürekli yüzleşti. Farklılıklarına rağmen nasıl bir arada yaşayabileceği hem hukuki hem de kültürel bir sorun olarak karşısına çıktı. Estetik değerlerin ve inşa süreçlerinin sürekli olarak etkileşimde olması, bir yandan benzeşimleri diğer yandan ayrımları güçlendirerek ters yönlü iki etkiyi de beraberinde getirdi. Bu süreçte görsel imajlar katılıklarını yitirdiler.

Sinema ve televizyon sayesinde insanlar diğer mekân ve zamanlardaki nesne ve eylemlerle sürekli karşı karşıya kaldılar. Bu dünyayı algılayış tarzlarında yaşanan derin bir dönüşüme neden oldu. İnsan, görme gücünün birer aracı haline gelen sinema ve televizyon ile kendisi için daha önceleri gizli olan şeyleri birlikte algılayıp hakkında tartışma yürütür ve karşı karşıya kaldığı ilişki biçimlerini tekrar edip dönüştürerek yaşamının bir parçası kılar. İnsani görme gücünün kapsamı genişledikçe ve geniş bir izleyici kitlesi tarafından algılandıkça öznelerarası iletişimde bulunan özneler hep birlikte akıl yürüterek kamusal alanı dönüştürürler. Bu dönüşüm sürecini farklı zaman ve mekânlardaki diğerlerinin deneyimleri kaynak olarak kullanarak zenginleştirir ve hızlandırır. Yine bu süreçte güzelin ne olduğuna dair yargılarda bulunurken, tüm zaman ve mekânları kaynak olarak kullanma imkânına kavuşurlar. Sinema ve televizyon başka yer ve zamanda olanı günlük yaşamımıza taşıdıkça, güzelin ne olduğuna dair yargılarımız yerele bağımlı olmaktan kurtulur. İnsan kendisini diğerinin aynasında gördükçe,

yaşamını başka bir tarzda da biçimlendirebileceğini fark eder. Bu ayna vazifesini sinema ve televizyon görmektedir. İletişim ve etkileşimin farklı zaman ve mekânlar arasında gerçekleştirilebilirliği bakış açılarının sabitliğini ortadan kaldırır. Değişik açılardan nesne ve eylemleri değerlendirme alışkanlığı algılanan şeylerin şuan algılandıkları gibi gelecekte algılanmayacaklarının genel bir kabul görmesine yol açar.

KAYNAKÇA

- AUGUSTINE. (2005). *The Confessions of Saint Augustine*. Edited by Philip M. Parker. San Diego: Icon Classics.
- BARASCH, Moshe. (1998). *Modern Theories Of Art 2: From Impressionism To Kandinsky*. New York and London: New York University Press.
- BAXANDALL, Michael. (1988). *Painting And Experience In Fifteenth Century Italy: A Primer In The Social History Qf Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press.
- BERGSON, Henri. (1919). *Matter and Memory*. Translation by Nancy Margaret Paul & W. Scott Palmer. London: George Allen & Unwin Ltd.
- BERGSON, Henri. (1944). *Creative Evolution*. Translation by Arthur Mitchell. New York: The Modern Library
- BERGSON, Henri. (1960). *Time And Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Translation by F. L Pogson. New York: Harper & Brothers.
- CARROLL, Noël. (2009). "Mass Art." Pp. 415-418 in *A Companion to Aesthetics, Second Edition*, edited by Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, and David E. Cooper. Oxford: Blackwell Publishing.
- HAUSER, Arnold. (1999). *The Social History of Art Volume I: From Prehistoric Times to the Middle Ages*. Translated in collaboration with the author by Stanley Godman. London and New York: Routledge.
- HAUSER, Arnold. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi Cilt/2*, çev.Yıldız Gönüllü. Ankara: Deniz Kitapevi.
- JONES, T.W. & FOGELİN, J.R. (1997). *A History of Western Philosophy: The Twentieth Century to Quine and Derrida*. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers.
- KİNG, Ross. (2006). *The Judgment of Paris: The Revolutionary Decade That Gave The World Impressionism*. New York: Walker & Company.
- KOCH, Gertrud & Hansen, Miriam. (Winter, 1987). "Béla Balázs: The Physiognomy of Things." *New German Critique, No. 40, Special Issue on Weimar Film Theory*, pp. 167-177.
- MATTİCK, Paul. (2003). *Art In Its Time: Theories And Practices Of Modern Aesthetics*. London and New York: Routledge.

- PETRIĆ, Vlada. (Autumn, 1978). "Dziga Vertov as Theorist." *Cinema Journal*, Vol. 18, No. 1, pp. 29-44. Texas: University of Texas Press.
- REID, Douglas A. (2000). Playing And Praying. Pp. 745-810 in *The Cambridge Urban History of Britain Volume III 1840-1950*, edited by Martin Daunt. Cambridge: Cambridge University Press.
- TURVEY, Malcolm. (2008). *Doubting Vision: Film and the Revelationist Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- TURVEY, Malcolm. (Winter, 1998). "Jean Epstein's Cinema of Immanence: The Rehabilitation of the Corporeal Eye." *October*, Vol. 83, pp. 25-50.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. (1968). *Philosophical Investigations*. Translated by G. E. M. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell.
- ZANER, Richard M. (Mar., 1972). "Discussion of Jacques Derrida, 'The Ends of Man'." *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 32, No. 3, pp. 384-389.