

-Araştırma Makalesi-

Kavramlarla Denge Kuran Yönetmen Olarak: Paolo Sorrentino¹

Nurşah Ferah*

Özet

Denge, kelime anlamı olarak zihinsel ve duygusal uyum, istikrar olarak tanımlanır. Varlığı yokluğunda hissedilen bir kavram olarak hem günlük hayatta hem de düşünsel surette her şeye nüfuz eder. İnsanın varlığı ya onu bulma ya da onu kaybetme noktalarında kırılma yaşar. Nietzsche'nin Apollon ve Dionysos kavramları Tragedya'nın Doğuşu'nda birbiriyle zıtlıklarına karşın birbirlerine ihtiyaç duyan, birlikteliklerinden uyumsuzluk doğan bir uyumun dengesi olarak ele alınır. Birlikte olmaları Tragedya'nın mükemmelliği ile sonuçlanmıştır. Kendi içlerinde birbirlerini saklayan iki kavramdır. Bu çalışma kapsamında kullanılan kavramlar, hem Apollon ve Dionysos'un sanatla ilgili kavramlar olması hem de Sorrentino sineması için uygun düşünme halinden kaynaklanmaktadır.

Kant'ın estetik felsefesi güzeli iyi, hoş, doğru ve yararlıdan ayırarak sanat güzelliği ile tabiat güzelliği farkını ortaya koyar. Sanatın yarattığı güzellik kavramında çoğu kez amaç, kural yoktur; ruhtaki estetik duygusu ve hoşla gitme esastır. Estetik deneyim, nesnenin seyredilmesinde hayal gücü ve anlama yetisi arasındaki uyumdan doğan bir hoşlanmanın hissedilmesidir. Sinemanın bakış ile ilişkisi, bakmanın kendisinin bir zevk kaynağı olduğu tezinden hareket eder. Sorrentino sineması, seyirdeki estetik duygusunu doyururken, Kant'ın seyir edimi ilkesinde bunu izleyicisiyle mesafe koyarak yapar. Sorrentino sineması, estetik öznesini hem beğeni yargılarıyla hem de yüce yargısı ile kuşatır.

*Paolo Sorrentino, sinemada aşına olunan temaları görüntü ikilemi ya da pekiştirmeleri sinemasında kırar. Onun sinemasında her şey zıttıyla vardır: Ölüm - Yaşam, Varlık - Hiçlik, Güzellik - Çirkinlik, Gençlik - Yaşlılık, Nostalji - Şimdi. Bu çalışma literatürde ilk kez, kavramlarla Nietzsche'yi, estetik felsefesi ile Kant'ı, filmleriyle de Sorrentino'yu bir araya getirerek; Paolo Sorrentino filmografisinde yer alan *Le Conseguenze dell'amore* (2004), *L'amico di famiglia* (2006), *La Grande Belleza* (2013), *La Giovinezza* (2015) ve *Loro* (2018) filmleri hem kavramsal hem de biçimsel olarak değerlendirmeyi amaçlamaktadır.*

Anahtar Sözcükler: Sinema, Estetik, Paolo Sorrentino.

¹Bu makale yazarın aynı başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

*Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Ankara, Türkiye

E-mail: nursahf@gmail.com

ORCID : 0000-0002-2398-3164

DOI: 10.31122/sinefilozofi.873434

Ferah, N. (2021). Kavramlarla Denge Kuran Yönetmen Olarak: Paolo Sorrentino. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 151-178. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.873434>

Geliş Tarihi: 02.02.2021

Kabul Tarihi: 01.05.2021

-Research Article-

A Director balancing with the concepts: Paolo Sorrentino²

Nurşah Ferah*

Abstract

Balance as a word is defined as mental and emotional harmony and stability. As a concept the presence of which can be felt in its absence, it permeates everything both in daily life and intellectually. Human presence experiences a break either at the point of finding it, or at the point of losing it. In The Birth of Tragedy, Nietzsche's concepts of Apollo and Dionysos are approached as a balance of harmony that need each other despite their opposites, and which arise incompatibility from their union. Their coexistence has resulted in the perfection of Tragedy. These two concepts that carry each other within the scope of the study are the result of both the concepts of Apollo and Dionysos being art related and the fact that they are suitable for Sorrentino cinema.

Kant's philosophy of aesthetic distinguishes beauty from good, pleasant, true and useful, revealing the difference between the beauty of art and the beauty of nature. There is often no purpose or rule in the concept of beauty created by art; aesthetic sense in the soul and pleasantness are what is essential. Aesthetic experience is the sensation of a liking arising from the harmony between imagination and understanding in viewing the object. Cinema's relationship with view is based on the thesis that viewing itself is a source of pleasure. While Sorrentino cinema satisfies the aesthetic sense of the audience, Kant does this by putting distance from the viewer with the principle of 'viewing act'. Sorrentino cinema surrounds its aesthetic subject both with judgments of taste and with the supreme judgment.

*Paolo Sorrentino breaks familiar themes, image dilemmas or reinforcements in his cinema. Everything exists in his cinema with its opposite: Life – Death, Existence – Nothingness, Beauty – Ugliness, Youth – Senility, Nostalgia – Contentment. This study aims to both conceptually and stylistically evaluate *Le Conseguenze dell'amore* (2004), *L'amicio di famiglia* (2006), *La Grande Belleza* (2013), *Youth* (2015) and *Loro* (2018) in the filmography of Paolo Sorrentino by bringing Nietzsche with his concepts, Kant with his aesthetic philosophy, and Sorrentino with his films together for the first time in the literature.*

Key words : Cinema, Aesthetics, Paolo Sorrentino

² Bu makale yazarın aynı başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

*Master Degree Student, Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Communication, Ankara, Turkey

E-mail: nursahf@gmail.com

ORCID : 0000-0002-2398-3164

DOI: 10.31122/sinefilozofi.873434

Ferah, N. (2021). Kavramlarla Denge Kuran Yönetmen Olarak: Paolo Sorrentino. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 151-178. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.873434>

Received: 02.02.2021

Accepted: 01.05.2021

Extended Abstract

Balance as a word is defined as mental and emotional harmony and stability. As a concept the presence of which can be felt in its absence, it permeates everything both in daily life and intellectually. Human presence experiences a break either at the point of finding it, or at the point of losing it. In The Birth of Tragedy, Nietzsche's concepts of Apollo and Dionysos are approached as a balance of harmony that need each other despite their opposites, and which arise incompatibility from their union. Their coexistence has resulted in the perfection of Tragedy. While Apollo was the god of mind, logic, light and visual arts; Dionysos is the god of desire, ecstasy, drunkenness, and non-visual music and dance. While Apollo pulls people into individuality, Dionysos pushes people towards the community by talking about the commonality of everyone and everything; the freedom of exuberance of irrationality in return for the loneliness and pain of individuality. For Nietzsche, this togetherness justifies life, this union is art. These two concepts that carry each other within the scope of the study are the result of both the concepts of Apollo and Dionysos being art related and the fact that they are suitable for Sorrentino cinema.

Kant's philosophy of aesthetic distinguishes beauty from good, pleasant, true and useful, revealing the difference between the beauty of art and the beauty of nature. The point that distinguishes Kant from philosophers who discuss the beauty is his understanding of aesthetic philosophy in which he puts the subject at the center. He says that the aesthetic is not only about the object but also about the subject that senses it. The aesthetic object, with its purposefulness in itself, demands an unconditional sense of liking without demanding concepts and knowledge from its subject. This sense of liking is "aesthetic experience". Aesthetic experience is the sensation of a liking arising from the harmony between imagination and understanding in viewing the object. There is often no purpose or rule in the concept of beauty created by art; aesthetic sense in the soul and pleasantness are what is essential. Cinema, which was yet to be discovered during Kant's lifetime, was consequently excluded from the categorized arts. He has categorized the arts in terms of their figurative language, creating a safe aesthetic experience through thought or emotion distinction, and the possibilities it allows for the harmony between imagination and comprehension. All of its arts appear before us as a "balanced" art with the possibilities of a safe aesthetic experience, and accommodating the arts of cinema within itself in terms of driving the aesthetic subject to thought. The two concepts of Kant's aesthetic philosophy, 'beautiful' and 'sublime', surround its audience through cinema. This is the state of art creating not imitation but a secondary nature, a second universe. Cinema's relationship with view is based on the thesis that viewing itself is a source of pleasure. While Sorrentino cinema satisfies the aesthetic sense of the audience, Kant does this by putting distance from the viewer with the principle of 'viewing act'. Sorrentino cinema surrounds its aesthetic subject both with judgments of taste and with the supreme judgment.

*Cinema has passed from the stories told around the fire to the screens on which we turn our faces. With the power of the stories it tells, cinema creates realms of thought for its audience via colors, sound, the possibilities of cinematography, and the act of its creator. Paolo Sorrentino breaks familiar themes, image dilemmas or reinforcements in his cinema. Everything exists in his cinema with its opposite: Life – Death, Existence – Nothingness, Beauty – Ugliness, Youth – Senility, Nostalgia – Contentment. When these concepts were tried to be characterized as Apollonian and Dionysic, it was concluded that each concept included both in itself. While each concept exists with its opposite, it also carries the shadow of that opposite within itself: like Apollo hiding Dionysus inside. Sorrentino, like the Flaubert of the 21st century, takes his audience through cities, characters, and events; but he never invites them to be a character of his cinema. Despite this boundary he draws, whatever he presents confronts his audience with themselves. The miracle of beautification with the magic wand of art occurs in Sorrentino cinema both satirically, ironically, and as a reflection of another truth. For Kant, Nietzsche, and Sorrentino, what is felt when it comes to art is the reality of emotion; a real sense of zest. Within the scope of the study on the power of the beautiful to affirm life, all these three names discussed give the same value. This study aims to both conceptually and stylistically evaluate *Le Conseguenze dell'amore* (2004), *L'amico di famiglia* (2006), *La Grande Belleza* (2013), *La Giovinezza* (2015) and *Loro* (2018) in the filmography of Paolo Sorrentino by bringing Nietzsche with his concepts, Kant with his aesthetic philosophy, and Sorrentino with his films together for the first time in the literature.*

Giriş

İnsanın gözünü açıp gördüğü şeye güzel demesi kadar eski bir kavram olan estetik, duyulur algının duyusallığın sağladığı bir bilgi, bir bilimdir. Güzel kavramı çağlar boyunca başka kavramların gölgesinde kalmıştır; iyi, faydalı, doğru kavramları için ya da onun yerine kullanılagelmiştir. Bilim olarak sahneye çıkışı ise Baumgarten'ın estetiği duyulur algının, duyusallığın sağladığı bilgi ile bir bilim olarak belirlemesi ile başlar. Mantık yukarı bilginin doğruluğunu araştırırken, estetik aşağı bilginin doğruluğunu araştırır. "Mantığın küçük kız kardeşi olan estetik, güzelliği yani sensitiv (duyusal) yetkinliği kendine konu olarak alır, güzellik üzerine düşünür ve onu araştırır" (Tunalı, 2018, p. 16). Her iki bilgi de hakikati araştırırken, estetiğin araştırdığı hakikat, mantığın araştırdığı hakikatten biçimce farklıdır: mantık nesnelere zihne uygunluğuyla ilgilenirken, estetik bilginin doğruluğu güzellikle ilgilenir. Estetik, güzellik kavramından temellenen bir değer felsefesi, bir değer bilimi olarak sınırlı kalmamıştır. Duyulur algının hissiyatını öznesinde uyandıran bir felsefe bilimi olmuştur. Estetiğin güzellik temelli mutlaklıktan kurtulmasıyla bir değer, bir öz olarak düşünülmesi; çirkinlik, yüce, trajik, komik, ilginç, çocuksu gibi değerler de güzellik kadar estetik niteliğe sahip olmuştur (Tunalı, 2018, p. 17). Böylece estetik deneyim, güzellik mutlağından kurtulup pek çok duygunun değerlendirilmesini içeren geniş bir duygu skalasına sahip olur.

Estetik varlık, süjyle ilgi kuran estetik obje arasındaki ilişkiye dayanır. Bu ilişkiye katılan estetik değer ya da güzel ideasının estetik objenin süje üzerinde yarattığı etkinin sonucu olarak varılan estetik yargı, estetiğin ontik bütünlüğünün yapı elemanlarını oluşturur. Tunalı, Felsefi estetiğin konusunu bu ontik bütünlük oluşturduğunu ve her yapının tek başına felsefi tavırla incelendiği takdirde estetik gerçekliğe ulaşabileceğini savunur (2018, p. 25). Estetik nesne, sanatçının tinsellik aracılığıyla zihninde olan estetik idenin yaratıcı edim ve niyetiyle oluşur. Yaratmak, Hülya Yetişkin tarafından benzersiz ve geçici olanın insanın dünyasıyla bütünleşecek tarzda kalıcılaştırılması, gerçeklikte daha önce var olmayanı ya da öyle olmayanı insan başarısı olarak ortaya koymak ve bu yolla gerçekliğin boyutlarını zenginleştirerek derinleştirmek olarak tanımlanmıştır (1998, p. 34). Rollo May ise yaratıcılığı, duygulanımsal sağlığın en yüksek derecedeki betimi olarak tanımlar, kişinin kendisini gerçekleştirme ediminin bir dışavurumu olarak keşfedilmesi gerektiğini ifade eder. May'e göre yaratıcı süreç karşılaşma ile başlar. Bu karşılaşma iradi bir çaba da içerebilir, ancak zorunlu değildir. İstem gücünün varlığı ya da yokluğundan ziyade yoğunlaşmanın derecesinin bağlanmaya varması sürecin anahtar noktasıdır (2018, p. 69) Yaratıcılık edimsel olarak görülebilir, yetenekle bu noktada ayrılır. Yetenek verilidir, kişi bunun farkında ya da değildir. Yaratıcılığın ikinci unsurunu karşılaşmanın yoğunluğu belirler diye ekler May. Sanatçı yaratma anında coşku duyar, bu coşku Dionysos yanla ilintilidir: yaşam enerjisinin kabarıışı ve kendini bırakış hali (May, 2018, p. 69). Apollon ve Dionysos yaratıcılığın birlikte devinen iki diyalektik ilkesidir. Yaratıcı edim iki kutup arasındaki karşılaşmadan doğar: varlık ve yokluk. Varlık, yokluktan doğar. Sanatçının görüşü yokluktaki yaratıcı bir anlamı ortaya çıkarana kadar yokluk olarak kalır, sanat yapıtının ortaya çıkışı yaşanan ya da gözlenen şeyi görüntüleme değil, sanatçısının gerçeklikte karşılaşması ve harekete geçen görüşü görüntülemesiyle ortaya çıkar. Bu da estetik nesnenin sanatçı zihninde belirmesinden onu tamamlamasına kadar geçen süreçtir.

Sanatçı yaratıcı sanatsal etkinliği yoluyla sanat yapıtını ortaya koyar, bu yapıt alımlama etkinliği yoluyla duyusal, düşünsel planda derinlemesine algılanarak duygular eşliğinde yaşanır ve değerlendirme yoluyla da bilgisel ve kavramsal düzen içinde açıklanarak değerlendirilir. Yetişkin, *Estetiğin ABC'sinde* dört farklı sanat nesnesinden bahseder. Mevcut nesne sanatçının sanatsal etkinliğinin kaynağı, yapıtın yola çıktığı ve kendisine yöneldiği nesnedir. Sanatçının kendi zihinsel nesnesi ikinci tür nesne olarak, mevcudiyetini sanatçısına borçlu olup, sanatçısıyla var olan ve onun belli bir yaratıcı sanatsal etkinliği gerçekleştirilmesiyle ilgili olan nesnedir. Tamamlanmamış yapıt olarak nesne somut bir gerçekliğe henüz kavuşmamış, henüz

alımlayıcı ile buluşmamış nesnedir. Sanat yapıtı olarak nesne ise, sanatçının yöneldiği, zihninde tasarladığı, üzerinde çalışarak alımlayıcısına sunduğu değerlendirmeye hazır nesnedir. Değerlendirme alımlamanın bir parçası, bir uzantısı ya da tamamlayıcısıdır. Yani, yaratma, alımlama ve değerlendirme olarak sanatta üç etkinlik söz konusudur (1998, p. 29). Yetişkin, etkinliği gerçekleştiricileri sanatçı, alımlayıcı ve değerlendirici olmak üzere üç farklı özne olarak belirler. Yaratıcı, alımlayıcı ve değerlendirici özneleri söz konusu olduğunda estetik nesnenin kime ait olduğu sorusu ile hareket edilmesi, dolayımlanan özneyi bildirmesi ve sanat türlerinin incelenmesi açısından elverişli bir ortam sağlayacağını öne sürer (1998, p. 95). Görsel ve sahne sanatları söz konusu olduğunda kolektif bir çalışma sonucu üretilen yapıt, alımlayıcısı ile buluşana kadar tamamlanmamış sayılmaktadır.

Alımlama estetik felsefesindeki kavramların yargı sürecinde yapıt, sanatçı ve alımlayıcı arasındaki etkileşimi ifade eder. Sanat dallarının getirdiği farklılıklara göre diyalog biçimleri dolaylı ya da dolaysız olması açısından ikiye ayrılır. Müzik ve tiyatrodaki araya yorumcunun girmesiyle katmanlı alımlama gerçekleşir. Müzikte dinleyici, seslendirenin alımlaması ve yorumlamasıyla; tiyatrodaki izleyici, yönetmen ve oyuncuların alımlamaları ve yorumlarıyla dolayısıyla alımlamanın alımlaması ile karşılaşılır. Sinemada alımlama yönetmenin belirlediği perspektif ve kamera hareketleriyle göz hareketlerimizi belirlediği, oyuncunun duyguyu geçirebilme yeteneğiyle alımlayıcısını duygulanımlardan duygulanımlara sürüklediği sürece dönüşmektedir. Resimde yapıtın karşısına geçip onu yorumlama sınırlarıyla kendi zihinsel ve estetik deneyim sürecini yaşayan izleyici, müzikte, sinemada ve tiyatrodaki süreç içinde gerçekleşmelerinden kaynaklı olan bu sanatları filmin anlatsal bütünlüğüne bağlı olarak sonda başa doğru değerlendirme sürecine geçerek, parçalarını birleştirir. Alımlama gözün eğitimi, duyarın farkındalığı ve ifade edebilme yeteceği ile sanat yapıtını bugün hala onun için yaşatan süreçtir. Alımlama sonrasında izleyici / alımlayıcı onun estetik değerince ona dair bir estetik yargıda bulunur (İpşiroğlu, 2000, p. 12- 15). Kant'ın estetik felsefesi alımlayıcının merkeze konduğu, alımlayıcının güzel yargısının altında yatan nedenleri araştırdığı ve beğeni yargısını bilimselleştirecek uğraklar üzerinde temellendirir.

Kant'a göre estetik deneyim, bir nesnenin seyir halinden hayal gücü ile anlama yetisinin yarattığı uyumdan -ki buna "özgür oyun" adı vermiştir- doğan bir hoşlanmanın hissedilmesidir. Estetik deneyim seyredilen nesnenin kavram ve bilgisinden yoksunluk ile gerçekleşebilir der Kant. Onun estetik felsefesi bilme tarzımızın yargısını ortaya koymaya çalıştığı bir alandır. Nesnelerin güzelliğine ilişkin bildirimlerimizi «beğeni yargısı» olarak adlandırmıştır. Beğeni yargısının doğasını ortaya koymaya çalışarak, güzele ilişkin yargının geçerliliğine ilişkin bir araştırmadır (Altuğ, 2016, p. 17). Nesnenin kavram ve bilgisinden yoksun olarak deneyimlenen estetik deneyim, Kant için biçim önceliklidir. Sanat yapıtının da tıpkı doğa gibi kendiliğinden erekliliği noktasından çıkış bulur. Çalışmanın içeriği de bu anlamda Kant'ın estetik felsefesinin biçim öncelikli anlayışıyla, filmlere ait görüntüler Kant'ın estetik felsefesi çerçevesinde biçimsel olarak ele alınacaktır. Denge kuran kavramlar Sorrentino sinemasının içeriksel yönü ise Nietzsche'nin tragedyanın mükemmel ve dengeli olmasının temeli olarak nitelendirdiği Apollon ve Dionysos kavramlarıyla kurduğu denge ilişkisi Paolo Sorrentino sinemasında ölüm - yaşam, varlık-hiçlik, nostalji-şimdi, gençlik-yaşlılık, güzelçirkin karşıtlıklarından aranacaktır. Sorrentino sineması her filmde ele aldığı bu kavramları sinemanın görüntü ve hikâye olanaklarıyla dengelemek üzerinedir. Bahsi geçen kavramlar onun sinemasında bir tekrar anlamı taşımaz, aksine yerleşmiş bir sinema dilinin varlığına işaret etmektedir.

Kant'ın Estetik Felsefesi

Kant, nesnenin duyumsanmasıyla oluşan haz ve hazzırsızlık duygusu ile bağıntılı olarak yargı yetisi ile varılan beğeni yargısını estetik olarak tanımlamıştır. Beğeni bir bilgi yargısı değildir, belirlenim zemini sadece özneye bağılıdır. Nesnenin haz ve hazzırsızlık duygusu ve dolayısıyla yaşam duygusuyla bağıntılı olan tasarımı, bütünüyle özel bir ayırt etme ve yargılama yetisini temellendirir, bu temellendirme ve yargı hiçbir yolda bilgi ile buluşmaz; bilgi ve kavramdan mutlak suretle ayrılır (Kant, 2020, p. 40). Kant beğeni yargılarını iki soru üzerinden temellendirir: Bir nesneye güzel yargısı verdiren nedir? Bu yargı herkes için geçerli bir yargı mıdır?

Kant'ın beğeni yargısını sistematikleştirme istemi bu soruların ışığında belirlediği ilkelerle estetiğe özerk bir alan kazandırır. Kant'ı Antik ve Orta çağ filozoflarından ayırıp, estetik felsefesi için kırılma noktası yapan, Kant'a kadar güzelin etik ve ahlak felsefesine dair bir kavram olarak başka kavramların gölgesinde kullanılması ve nesneye ilişkin bir özellik üzerine temellendirilmiş olmasıdır. Özne ve onun duyumuna bağılı olan bir tasarıma yönelik her duygu Kant tarafından her zaman estetik olarak tanımlanmıştır. Estetik nesneye bakan estetik özneyi felsefesinde merkeze koyar ve çemberi böyle belirler.

Estetik felsefesinin temel ilkesini amaçsızlık ereklilik, yani ereksiz ereklilik olarak belirler. Özne merkezli estetik felsefesi de işte bu noktada amaçsız bir tasarımla karşılaştığında, onun amaçsızlığından hoşlanma duyar. Kant bu amaçsız ereklilik ilkesinde doğayı temel alır; doğada kendi içinde, kendi içindir ve biz de ona baktığımızda onun bu amaçsızlığına / rağmen hoşlanma duyarız. Bu hoşlanma duygusu, onun yararlı olan ilgisinden uzakta olarak gerçekleşmektedir. Hoşlanma ve hoş yargısı üzerinde Kant'ın bakış açısını Altuğ şöyle aktarır:

"Kant'a göre bazı hoşlanmalar, empirik olarak bilinebilir şekilde nesnenin varoluşu ile bağıntılıdır ve bu yüzden a priori bir ilke içermezler. Başka bazı hoşlanmalar ise, nesnenin tasarımı ile a priori bağıntı içindedirler, fakat bu, hoşlanma nesnelere akılsal özgürlük kavramı altında görüldükleri için böyledir. Yani burada hoşlanma istemenin belirleniminden çıkar ve "saygı" diye adlandırılır. Bunların dışında, öyle hoşlanmalar vardır ki, bunlar temel zihin durumlarıdır. İşte bu tür hoşlanma, zihnin özellikleri arasında kendisine özel bir yer talep eden özel bir duygu ve biricik bir alımlamadır. A priori bir ilke gerektiren de işte bu hoşlanma durumudur (Estetik hoşlanma)" (2016, p. 19).

Çıkar doğrultusunda gelişen hoşlanma duygusunun yargısı, hoştur. "Bir şeyi istemek ve var oluşundan hoşlanmak, ondan bir çıkar elde etmek özdeştir" (Kant, 2020, p. 43). Hoş duygusu hissettiren nesne, ona sahip olma, ondan fayda sağlama çıkarıyla bağıntılı olduğundan öznel ve bencil bir yargıdır. Zihnin temel yetileri arasındaki bağıntılar bilgi yetisi, hoşlanma veya hoşlanmama duygusu a priori ilkelere sahiptir ve bu ilkeler yüksek bilgi yetilerinden elde edilir. Bu bilgi yetileri de Kant tarafından üç bilgi yetisi olarak ayrılır; anlama yetisi (tümelin bilgisine sahip olma yeterliği), yargı gücü (tikeli tümelin altına koyma yeterliği) ve akıl (tümel aracılığıyla tikeli belirleme ya da ilkelere çıkarımlar yapma yeterliği). Yargı gücünün anlama yetisi ile akıl arasındaki yeri, hoşlanma veya hoşlanmama duygusunun vuku bulduğu yer olarak, a priori ilke özelliğinden kaynaklanan yasa koyucu nitelik taşımasına sebep olur. Bu yasa koyucu ilke, özellikle ilişkili olarak öznenin hissettiği hoşlanma duygusu olarak gerçekleşir. Yargı gücü, akıl ile anlama yetisinin tersine daima özne ile bağıntılıdır ve kendisi için başka nesnelere hiçbir kavramını meydana getirmez. Hoşlanma duygusu da bilme ve arzulama yetilerinin tersine, yalnızca "öznenin durumuna ilişkin bir duyarlılıktır" (Altuğ, 2016, p. 21). Özneyi güzel yargısına götüren beğeni yargısının çözümlenmesinde Kant anlama yetisinin kategorileriyle ilişki kurarak analitik bir çözümleme yapar. Özneyi çemberin merkezine koyduğu estetik felsefesi için nitelik, nicelik, bağıntı, modalite olarak dört ilke belirlemiştir.

Nitelik olarak beğeni yargısı, Kant için estetiğin ilk dikkat gösterdiği uğraktır: “güzel”i yaratan hoşlanma duygusu. Tasarımın nesneyle değil, özneyle ilişki içerisine girerek onun üzerinde estetik deneyimi gerçekleştirmesidir. Güzel yargısı nesneye ait bir özellik değil, öznenin vardığı bir yargı, bir duygulanımdır. Bilgiden bağımsız bir değerlendirme sonucu oluşan bu güzel yargısı, estetik yargıların ayırt edici özelliğidir. Nicelik olarak beğeni yargısı, öznenin tikelliğinden doğan bu güzel yargısı çıkarla tüm bağlantılarının kopmasıyla tümelliğe doğru hareket eder, onu bireysellikten kurtarır. “Güzel kavram olmaksızın, tümel bir hoşlanmanın nesnesi olarak tasarlanan şeydir” (Kant, 2020, p. 45). Güzel’i hoştan ayıran bu kavramsızlık, bütün özneleri aynı zeminde buluşturma gücünden dolayı için tümel bir geçerlilik sağlar. Güzel’in bu yargıyı veren özneye herkes için geçerli bir yargı özelliği taşıdığını Yargı Yetisinin Eleştirisi’nde şöyle belirtir.

“Bir şeyin güzel olduğunu onlar yoluyla bildirdiğimiz tüm yargılarda hiç kimsenin başka görüşte olmasına izin vermeyiz; gene de yargımızı kavramlar üzerine değil, yalnızca duygumuz üzerine dayandırarak ki bunu öyleyse kişisel bir duygu olarak değil ama “ortak” bir duygu olarak temele koyarız. Şimdi bu ortak duygu bu amaçla deneyim üzerine temellendirilemez; çünkü bir gerek kapsayan yargıları aklayacaktır. Herkes benim yargım ile anlaşacaktır, demez; onunla anlaşması gerekir der” (2020, p. 66).

Bunun duygunun doğasındaki tümellikten kaynaklandığını belirtir. Bu tür bir tümelliği de öznel tümellik olarak açıklar. Yani nicelik kategorisi güzeli matematiksel olarak ele alır, güzel yargısını vererek, bütün öznelere ulaşır. Öznenin tasarım yetileri ile amaçlılık bağıntısına sokularak ele alındığı üçüncü uğrak, bağıntı yönünden çözümlenmesini oluşturur. Öznenin rastlantısal olarak güzelle karşılaşımı, güzelin bireysel özne için bir amaca sahipliliği ile ilgilidir. Bu amaç, öznenin bilgi yetilerini özgür uyuma sokmaktır. “Güzellik bir nesnenin erekselliğinin biçimidir, ama ancak bu bir ereğin tasarımı olmaksızın kendinde algılandığı sürece” (Kant, 2020, p. 64). Bu amaçsız amaçlılık kendini doğada gösterir. Nesnelere doğadaki birlik ve bütünlüğü, doğanın kendi içindeki erekliliği estetik düşünümüne uygun düşecek şekilde tasarlanmış gibidir. Kant sanatın da doğanın bu amaçsız amaçlılık ilkesini içinde barındırdığını söyler:

“Güzel olana güzel olarak dolaysız bir ilgi duyabilmemize yol açan şey doğa ya da bizim doğa diye aldığımız şey olmalıdır; ve bu durum başkalarının da ona aynı ilgiyi göstermelerini istediğimizde özellikle böyledir” (Kant, 2020, p. 116).

Güzeli araştırmanın dördüncü durağı, kiplik olarak güzel Kant tarafından güzelin zorunluluğunun / olanaklılığının araştırılması olarak amaçlandırılmıştır. Kiplik ilkesi nitelik ve nicelik ilkelerine bağlanarak ikisini harmanlayıp bir zorunluluk halinden bahseder. Nesne öznesine güzel yargısı verdirirken, bu yargının bütün özneler için geçerli olduğu ön kabulüne sahip olmalıdır. Kiplik beğeni yargısına değerlendirme gücü yükleyerek, başkalarından onay talep etme biçimine bürünür. Estetik deneyimin öznesini, özgürleştirerek onu kamusallaştırır ve diğer öznelerle buluşması için bir iletişim zemini hazırlar.

Kant’ın estetik felsefesinin bir diğer kavramı olan yüce, insanın üstesinden gelemeyeceği büyüklükte bir güç, duygu, aşkınlık, hayranlıkla karşılaşan öznenin kendisini aciz hissetme halidir. Güzel ve Yüce olanın her ikisi de haz verme zemininde buluşur, her ikisi de derin düşünme yargısını varsayar, varsaydıkları yargıların tikel doğası tümellik için geçerlilik içerir. Nesne ile kurdukları ilişki bilgi üzerine değil, haz ve hazzınlık duygusu üzerinde temellenir; dolayısıyla Güzellik için belirlenen bütün duraklar yüce için de geçerli hale gelir. ‘Yüce’yi ‘Güzel’den ayıran nesnenin sınırsız biçimidir. Güzel sınırlı bir biçimle ilgilenir ve niteliğin tasarımıyla ilgilidir; yücenin sınırsız biçim biçimi ise niceliğin tasarımıyla ilgilidir, nesnenin sergilenişi akıl ile kavranabilmesi bakımından dolaylı bir ilişkiye sahiptir. Yücenin uyandırdığı hoşlanma duygusu, Kant tarafından hazzınlık duygusu olarak belirlenmiştir ve

bu duygu güzeldeki hoşlanma gibi kendinden erekseldir. Bu hazsızlık duygusunun temelinde yaşam gücünün engellenmesi yatar, bu duygu yerini hoşnutsuzluktan hoşlanmaya bırakır. Yüce duygusu sanatta her zaman doğa ile olan anlaşmanın koşulları tarafından sınırlanır; doğa özelliği ise doğanın kendisiyle birlikte biçiminde bir ereksellik getirir. Seyirde uyanan hoşlanma duygusunun çıkarısız, faydasız, iyiden uzaktaki haline güzel yargısı verilebilirken; yüce için herhangi bir doğa nesnesine bakıp bu yargıyı vermek mümkün değildir. Yüce yargısı için gerekli olan, daha yüksek ereksellik içeren düşüncelere dair uyarılmaktır (Kant, 2020, p. 72). Matematik yücenin büyüklük tasviri için Kant, “Yüce onunla karşılaştırma içinde başka her şeyin küçük olduğu şeydir” tanımını yapmıştır (Kant, 2020, p. 76). Sayısal kavramların ifadesi ile büyüklük değerlendirmesi matematikselken, sezgi gücünün göz yardımıyla vardığı büyüklük estetikdir. Doğa nesnelere büyüklük hesaplaması için öznel ölçütlerimizle varırız, bu yönüyle estetik bir ölçüm içine gireriz. Dinamik yüce ise güç, güç ise büyük engellere karşı üstün olan bir yetidir (Kant, 2020, p. 83). Dinamik yücenin özne üzerinde yarattığı korku ve ona karşı direnç göstermesiyle, öznenin kendini bilme ile sınırlarının farkına varır ve bu onda haz yaratır.

Kant’ın sanat yapıtının yaratıcı öznesine atfettiği “deha” kavramı, formülize edilemeyen, yaratımın doğasını sanatçının kendisinin bile açıklayamadığı bir kavramdır. Deha doğa vergisidir, yetenektir, doğa sanata kuralı onun aracılığıyla verir (Kant, 2020, p. 119). Bu sayede eser bir kere üretilen, biricik hale gelen bir estetik nesne haline gelir. O yaratıcısının, dehasını, niyetini taşır. Kant’ın estetik felsefesinde sanatçının dehasını, yapıta dönüştürmek için zihninde kullandığı kaynağı tin (geist) olarak belirler. Tin, dehanın orijinal üretim gücünü kendisine borçlu olduğu ilkedir, zihin etkinliklerini özgür oyun içine sokar ve bütün yetileri hareketli kılar. Tin’in malzeme (içerik) ile meydana getirdiği ya da yol açtığı şey, güzelin deneyimlenmesindeki hoşlanma verici zihin durumudur. Tinden yoksunluk, tasarımsal biçimindeki mükemmelliğe rağmen, zihnin canlandırıcılığından yoksundur. Bu yoksunluk estetik süjenin eseri «cansız» ve «ruhsuz» olarak tanımlamasına sebep olur. Bir şeyin güzel tasarımı aslında kavramın sunumunun biçimidir ki, bu da ortak estetik yargının tümel iletilirliğinin koşuludur. Bu kavramın belirlenimsiz bir kavram olması gerekir. Belirlenimsiz kavram “estetik ideler”dir. Estetik ideler, tin tarafından hayal gücü ile şekillendirilir, bir içeriğe dönüştürülür. Hayal gücü bunu doğanın verdiği malzemeyi, yani duyusal görü verilerini işleyerek; onları tamamen farklı bir şeye, doğayı aşan bir şeye dönüştürür. Tasarımın biçimi hem öznenin kendisi hem de dış gerçekliğin bir ürünüdür. Hem öznel hem de nesnel bir diyalektik ilişkiden doğar. “Kant’ın üzerinde durduğu sadece biz dünyayı bilmekle kalmayız, dünyada da aynı zamanda kendini bizim bilme yollarımıza uydurur. Dünya kendini “ile” biçimlendirir, üzerine bizim biçimlerimizi alır” (May, 2018, p. 129). Anlayışımız sadece nesnel dünyanın bir yansıması değil, aynı zamanda dünyanın kurucusudur. “Nesneler bizimle, basit bir biçimde konuşmazlar; kendilerini, bizim onları bilme yollarımıza uydururlar da. O halde zihin dünyayı etkin biçimlendirme ve tekrar biçimlendirme sürecidir” (May, 2018, p. 142). Güzel, hem sanatta hem de doğada estetik idelerin konuşması, onların anlatımıdır. Estetik ideler güzel sanatlarda nesneyle surete, biçime bürünür. Zihinsel süreç sonucunda duyulur dünya alanına giren estetik ideler, sanatçının belirlediği ifade tarzı zemininde alımlayıcısıyla ilişki kurar.

Kant güzel sanatları üç kategoride değerlendirirken, sanatların ifade tarzlarını göz önünde bulundurmıştır. Üç çeşit güzel sanatlar vardır: söz sanatı, biçim verici sanat ve duyumların oyununa dayanan müzik sanatı. Söz sanatları retorik ve şiiri kapsar. Retorik niyeti bakımından yaratıcı bir edime değil, çarpıtılmış bir gerçekliğe, söyleminde vadettiğinden daha azını vermesinden dolayı Kant için saygıdeğer değildir. Ancak şiir, yaratıcısının kavramlara hayat vermesiyle onu canlandırmasıdır. Kant için şiir, bütün sanatlar arasında ilk sırada yer alır. Diğer sanatlardan daha özgür olması, hayal gücüne tanıdığı sınırsız özgürlükle estetik idelerin biçimlendirme yeterliğine en uygun düşen sanattır. Biçim verici sanatlar; estetik ide-

lerin somut görümler haline gelmesi olarak plastik sanatlar ve resim sanatı olarak ikiye ayrılmıştır. Bu iki sanat da ideleri ifade etmekte mekandaki figürleri kullanır, ancak bu ayrımda duyularla alımlamanın hali işin içine girer. Plastik sanatlar ve resim sanatının ortak duyusu görmedir, ancak plastik sanat bir duyuya daha hitap eder, dokunma. Buna ek olarak plastik sanatlarla ait olan eser, mekânda hacimsel bir yer kaplar, ancak resim için bu yer tahsisi iki boyutlu bir yüzeye yansıtılmadan ibarettir. Heykelin estetik olarak değerlendirimi için Kant, estetik ide olarak kaldığı sürece estetik niteliği olacağını, bir iradenin ürünü gibi görünecek ölçüde kendisini öne çıkarmamalıdır der. Mimari ise, barınma ihtiyacını karşılaması ile ilintili bir fayda, bir çıkar ilişkisini de barındırdığından dolayı yani sadece estetik amaç taşımamasından dolayı bu faydaya bağlılığıyla estetik niteliğini düşürür. Resim ise, Kant için biçim verici sanatların en üstünde yer alır. Sadece göze hitap ederek, hayal gücünü idelerle özgür oyuna sokarak, kavramdan bağımsız olarak estetik yargı gücünü biçim amaçlılığıyla yönlendirir. Biçim verici sanatlara eklenen bir diğer alan peyzajdır; peyzaj doğada var olan nesnelere renk, ışık, gölge hesaba katılarak düzenleyerek, yine hayal gücü ve anlama yetisine dair oyuna alan açar. Bu yönüyle resim ile benzerlik gösterir. Biçim verici sanatların ortak özellikleri figüratif dilleridir. Hareket, duruş, davranış tasarımlarında bir dil işlevi görerek, onları konuşturur. Bu konuşma sanatçısının dilidir, anlatısıdır. Duyumların oyununa dayanan müzik sanatı, art arda gelen duyumlardan oluşur ve sadece işitme duyusuna hitap eder. Müziğin kendi kavramları içindeki kompozisyon tarzı, estetik idelerin bir konsept etrafında birleşmelerine sebep olur. Ancak müziğin gelip geçici düşünceler uyandırması, biçim verici sanatların aksine kalıcı bir etkisinin bulunmaması ve duyuya mı düşünceye mi hitap ettiği konusunda kesin bir yargıda bulunmanın sorunu ile Kant'ın estetik felsefesi için güvensiz bir alandır. O yüzden Kant, tartışmasının sonunda müzik için "hoş sanat" tanımını yapar. Müzik güzel sanatlara ait değildir, o hoş bir sanattır (Kant, 2020, p. 129-133). Çünkü müziğin, öznelikten tümelliğe geçiş kısmı sorundur, öznel bir etkileşimde takılı kalır. Bu tümellik sorunu Kant'ın müzik için ayırdığı yeri "hoş sanat" olarak belirlemeye itmiştir. Peki Kant, sinemayla karşılaşıyor; bütün sanatlar içinde aynı anda barındırabilme gücüne sahip olan bu sanatı nereye yerleştirirdi?

Kant'ın Estetik Felsefesinde Sinemayı Konumlandırmak

Sanatları ifade tarzları bakımından kategorize eden Kant, biçim verici sanatlar için figüratif dilden; söz sanatları için sözcükler -ses- vurgudan; duyumların oyununa dayanan müzikten de kompozisyon ve melodilerden bahsetmektedir. Sinemaya dair bir ifade tarzı belirlemenin stabil, keskin olmayışı Dudley Andrew'un *Büyük Sinema Kuramları*'nda birçok kuramcının farklı görüşlerine yer vermesi ile açıkça görünür. "Her iletişim aracı kendi merkezinde bir duyumsal bağlantı noktasının, bir duyumsal iletim kanalının araçlarıyla ilerler: müzik sesin iletim aracıdır, dans jestlerle gerçekleştirilir, şiir sözcükleri kullanır vs." (Andrew, 2018, p. 90). Burada altı çizilmesi gereken nokta, sanatçının da bu yaratım sürecinin bir parçası olduğu, bir irade ve niyet olarak bu iletim aracını kullanıyor olmasıdır.

Kant'ın sanatları kategorize etme sisteminden faydalanarak varılabilecek noktalar sinema için olanaklı görünmektedir. Sinema hem söz oyunlarını hem biçim verici sanatları hem de duyumların oyununa dayanan müzik'i içinde barındırır. Hem görme duyusuna hem işitme duyusuna dayanır. Meydana geldiği yüzey, biçim verici sanatların estetik açıdan en değerli bulunduğu resim ile aynıdır, iki boyutlu. Söz sanatlarının kavramlarla yarattığı hayal gücü ve anlama yetisi arasındaki boşluğa da yer verir, günlük hayatın gerçekliğine de müziği bütün bunlara eşlik eden bir araç olarak kullanır; bazen motor-duyu mekanizmamızın lehine, bazen onu yanıltıcı şekilde. Nesnelere güzeli meydana getiren özelliği, kendi başına bir duyum ya da duyumlar çok çeşitliliği değil; fakat hayal gücü tarafından kavrandığı şekliyle, sunulmuş bir duyumlar çok çeşitliliğinin uzaysal-zamansal bir düzenlenişidir ki, bu da nesne ya da nesnenin tasarımının biçimi, düşünümüne yol açabilir ve yetiler arası uyum için bir temel sağlayabilir (Altuğ, 2016, p. 100). Duygu vaadiyle temellendirilmemiş saf beğeni yargısı nesnenin biçimini öncelik alır.

Estetik ideler anlama yetisi ile hayal gücünün iç görüşünü tüketme arzusu içinde, kendini asla sona ermeyecek bir deneyim içinde bulur. İnsan bir yetersizlik duygusu ile değil, tüketilemez bir oyunun içinde kendini bulur ve haz duygusuyla, kavramsal sınırların ötesindeki düşünce zenginliğine açılır. Dünyanın somut bütünselliği içinde doğan estetik ide, insanı bu estetik deneyimde verilmiş her şeyin ötesine bakmak için onu davet eder. Estetik ide belirlenimli düşünceyi aşkın kılar, daha fazla düşünceye yol açar. Böylece, estetik idenin ifadesi olan sanat, sözcüklerin dile getirebildiği şeyin ötesine geçerek, zengin bir anlam nesnesi sunar. Kant'ın estetik felsefesinde estetik idenin düşünceler üretme halinin tüketilemez oluşu, sinema söz konusu olduğunda, sinemanın anlattığı hikayeler icadından beri her yönetmenin zihninde farklı canlanan imgelerle, dönemin teknolojik olanak ve değişimleriyle yoğrularak izleyicisini hayal gücü ve anlama yetisi arasındaki oyuna davet eder. Sinemanın kitle sanatı olmasının avantajıyla, 'sensus communis' olanaklı kılınır. Sinemanın paradoksu gerçeklik bağıntısı ele alındığında, diğer sanatlardan farklı olarak bu dünyaya ait olmayan idelerle beslenip onu bu dünyanın temsili olarak yansıtır olması ile başlar. Sinema estetik idelerini, bütün sanatların birer parçasını kendi bünyesine katarak kendine özgü hale getirir. Estetik deneyimin duyumlara dayanan kısmı göz önüne alındığında bu bütünleştirici etki bir anlamda «denge»li bir sanata ait olarak sinemayı karşımıza çıkarır. Güvenilir duyular ve güvensiz duyuların birbirini tolere ettiği bir sanat. Kant'ın altını çizdiği doğanın taklidi olmama vurgusu, sinemanın da yaratım nesnesi olarak kolektif ve alternatif bir dünya yaratımının sanatsal bir nesnesi olmasıyla paralellik gösterir. Sinema da resim gibi, ikinci bir doğa yaratır. Ne doğanın taklididir ne de güzelin.

Kant, estetik felsefesine bir diğer kavramı olan "yüce"yi, aklın deneysel ya da verili olanı aşan düşünceyle meşgul olma yeteneği olarak tanımlar. Yüce büyüklük ve güç karşısında öznedede oluşan heyecan, duyusal varlığında sarsıcı bir etkidir. Beğeni yargısı olan güzelde ortaya çıkan anlama yetisi ve hayal gücü arasındaki uyum, yücede hayal gücü ile aklın uyumunun yarattığı uyumsuzluk olarak ortaya çıkar. Nesnenin tasarımına ilişkin güzel ve yüce arasındaki fark güzelin nesnesinin sınırlı olması gerekliliğinin, yücede sınırsız, biçimsiz olmasıdır. Bu biçimlilik güzeli; nesneden dolayımlı özne duygusundan, nesnesizliğe rağmen amaçlılığa-karşıt olarak sunar. Kant yüce ile onu kavramımızda bir aşkınlık ve duyusal varlığımızın ötesine taşınma; heybeti ve gücüyle yarattığı bir kaygı, korku ve ürpertiyle teslim olunan bir hoşlanma duygusundan bahsetmektedir. Bu tür bir hoşnutsuzluktan duyulan hoşlanmayı negatif bir hoşlanma olarak tanımlamıştır. Kant yüceyi iki türe ayırır matematik yüce ve dinamik yüce. Matematik yüce doğadaki mutlak ve sonsuz büyüklük, dinamik yüce ise doğadaki ezici güçtür. Yıldızlı bir gökyüzüne bakıldığında, onun hayal gücü ve akıl ile kavranışı sonsuzluğu, görünenin ötesinin tahayyülü matematik yüceyken; fırtınalı bir gökyüzüne bakıldığında ise doğanın gücü karşısında hissedilen varlığın acizliği dinamik yücedir. Seyirde uyanan hoşlanma duygusunun çıkarsız, faydasız, iyiden uzaktaki haline güzel yargısı verilebilirken; yüce için herhangi bir doğa nesnesine bakıp bu yargıyı vermek mümkün değildir."Yüce yargısı için gerekli olan, daha yüksek ereksellik içeren düşüncelere dair uyarılmaktır" (Kant, 2020, p. 72). Sinemanın yücenin bu iki halini de içine barındırabilme gücü, karşılaşmanın yarattığı düşünceyi pekiştirerek izleyiciyi daha öte bir aşkınsallığa götürür. Sinema hem kendine ait alanında hem de 'deha'dan doğan içeriğinde yüce duygusuyla ilişkilidir.

Kant Yargı Yetisinin Eleştirisi'nde bütün sanatların birleştiği bir alan olarak tiyatroyu ele alırken, yüce ve güzel sanata ait olduğu ölçüde "bu birleşmelerde güzel sanat daha da sanatsaldır; ama daha da güzel olup olmadığı (çünkü birçok değişik hoşlanma türü birbirleri ile kesişirler) bu durumların kimilerinde ikircimli kalabilir" (Kant, 2020, p. 133) değerlendirmesi yapmıştır. Tiyatroda sahnelenen oyunların tarzlarından dolayı Kant'ın tiyatroyu ikircimli olarak değerlendirmesi yorumunda bulunmak mümkündür. İzleyicisinde sadece hoşlanma duygusu oluşturacak bir eser söz konusu olduğunda tiyatro için de hem daha sanatsal hem

de daha güzel yargısına varılabilecektir. Bu noktadan sinema ele alındığında 'güzel' ve 'yüce' olarak beğeni yargısına ancak karşılaşılan eserin niteliği ile varılabilir. Yüce'nin heyecan ve korkuyla ilişkili olan bağı bütün bir sinema anlayışı için ele alındığında Kant'ın estetik felsefesine uygun düşmemektedir. Bu durumda sinemayı Kant'ın estetik felsefesi içinde değerlendirmek, beğeni yargısı için belirlenen uğraklardaki alımlayıcının kavramsız, çıkarsız, biçim öncelikli seyri ve yüce ile karşılaşımında yüce dolayısıyla aşkınsal bir düşünce uğrağına varması şart görülmektedir.

Paolo Sorrentino Sinemasına Kant'la Bakmak

Görsel anlatımda denge kavramı, zıtlık ilişkileri üzerine dayanan, seyircisini kargaşadan uzaklaştırmak, ilgisini çekmek, okunabilirliği kolaylaştırmak, bakışın tüm yüzeyde dolaştırılmasını sağlayan bir ilkedir. Sinemada denge sinematografik açıdan bizi rahatsız etmeyen görüntülere maruz kaldığımız, seyir zevkimizi arttıran bir unsur olarak düşünülebilir. Sorrentino sineması burada hem görsel hem de anlatısal düzeyde yani sadece sinematografik açıdan değerlendirilmemesi ile boşluğu doldurur. Filmografisinden seçilen beş filmde de aynı kavramların zıttıyla varoluyor oluşu onun «denge»li bir yönetmen olduğuna işaret eder.



Görsel 1: Sinemada güzelliği yeniden kurmak / La Grande Bellezza



Görsel 2: Sinemada güzelliği yeniden kurmak / La Giovinezza

Kant, doğada çirkin olarak nitelendirilenlerin bile sanat yapıtı haline geldiğinde «güzel»e büründüklerini öne sürerken, *La Grande Bellezza* (2013)'daki Dadina, *L'Amico di Famiglia* (2006)'de Geremia ve *La Giovinezza* (2015)'de aslında Maradona'yı temsil eden figürde izleyicinin karşılaşmadan aldığı estetik haz için meşrulaştırıcı bir söylemde bulunmuş olur. Kant *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzeri Gözlemler* (1764) 'de yüceliği orta yaşla, güzelliği gençlikle bağdaştırmıştır. Kant şöyle belirtir:

“Boylu poslu olmak saygı ve itibar görür, ufak tefeklikse teklifsizlik. Aslında siyah gözler, daha çok yücelikle ilişkilidir; mavi gözler ve sarışınlık ise güzellikle. İlerlemiş yaş daha çok yüceliğin nitelikleriyle uyumludur; gençlikse güzelliğin nitelikleriyle uyumludur. Toplumsal konumlara göre belirlenen ayrımlarda da durum aynıdır; burada ortaya koyulan tüm durumlarda giysiler bile bu duygu ayrımıyla uyumlu olmalıdır. İri cüsseli kişiler, giyim kuşamlarında yalınlığa ya da en fazla ihtişama dikkat etmelidir; kısa boylular süslenip püslenebilir. Yaşlıya giyim kuşamda koyu renkler ve tek düzelik yakışır; genç, daha parlak renkli ve alacalı giysilerle ışıldar. Benzer yetkileri ve rütbeli olan sınıflar arasında, ruhban sınıfı en büyük yalınlığı, devlet adamları en ihtişamlı olanı sergilemelidir. Metresler istedikleri gibi süslenebilirler” (2017, p. 55).

Sorrentino sinemasında ana karakterlerin yaşlılığa atfedilen yüceliği, karşılaştığı genç kadınların güzelliği öznel bir yargıya yer bırakmayacak kadar aşık görür. Kant'ın tiyatro üzerinden vardığı yargıyla sinemayı konumlandırmak sinemanın bütününe atfedilemenin mümkün olamayacağı önermesinde, Sorrentino sineması söz konusu olduğunda ayrı bir parantez açmayı gerektirir. Sorrentino'nun doğayı, kentleri, karakterleri sinema anlatısı içinde

konumlandırması izleyicisini 'güzel'i seyretmeye davetken; yüce ile karşılaşma anları Kant'ın altını çizdiği gibi bir heyecan duygusu değil, aşkınsal düşüncelere ulaşmak için geçilecek duraklar olarak görünür. Hayat ve ona dahil olan kavramlar üzerine -varoluş, yaşlılık, ölüm, güzellik- açık ve keskin söylem ve biçimlerden uzak durarak izleyicisinin zihnini sinematografik zemin vasıtasıyla özgür oyuna davet eder.

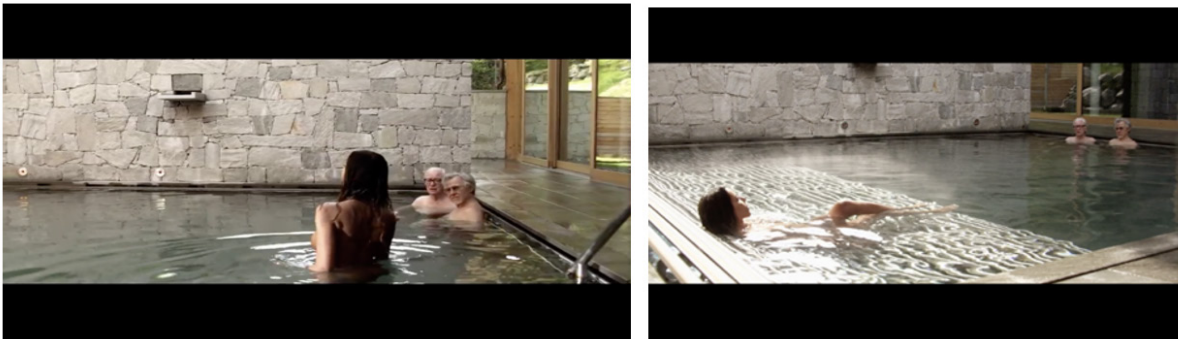
Matematik Yüce ve Dinamik Yücenin Sorrentino Sinemasındaki Varlığı

Kant'ın estetik felsefesine güzelin dışında yüce kavramını da eklemiş, güzelden duyulan hoşlanma estetik deneyim olarak tanımlarken, yüce kavramı da hoşnutsuzluktan hoşlanma olarak bir estetik deneyim olarak tanımlamıştır. Yüce duygusu da aynı güzel gibi bütün öznelere aynı zeminde bulunduğu ortak bir yargı gerektirir. Yüce gibi doğada verili olan değil, doğanın biz de var olduğunu varsaydığı idealerin harekete geçmesi üzerine deneyimlediğimiz bir duygudur.



Görsel 3: Sinemada Yüceyle Karşılaşmak / La Giovienzza

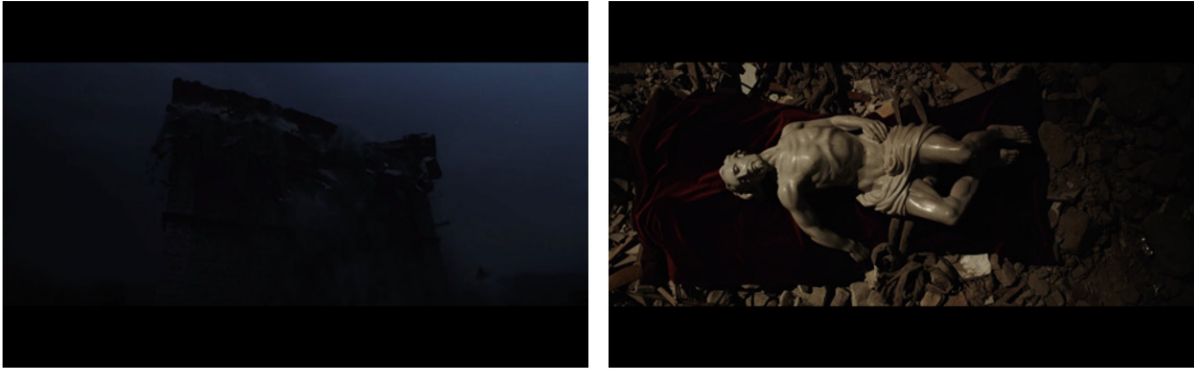
La Giovienzza (2015) 'nın ana karakterlerinden biri olan Fred bir orkestra şefidir ve son yirmi yılının belirli zamanlarını aynı otelde emekliliğini spa ve doktor kontrolleriyle geçirir, yüceyle karşılaşma örneği olarak okunabilecek ineklerin otladığı sahnede doğanın orkestra şefliğini yapmaya başlar. Doğanın şefliği Tanrı'dan Fred'e geçmişçesine hayvanlar ona biat etmeye başlar. Yüce kavramı hem matematiksel hem de dinamik yüce formundayken yarattığı hoşlanma duygusuyla izleyicisini en sonunda aynı aşkın kavrama götürür Tanrı'ya. Bu sahne izleyicisini doğanın şefliğini Tanrı'dan ödünç almış olan Fred aracılığıyla aşkın olana götürür.



Görsel 4: Sinemada Yüceyle Karşılaşmak / La Giovienzza

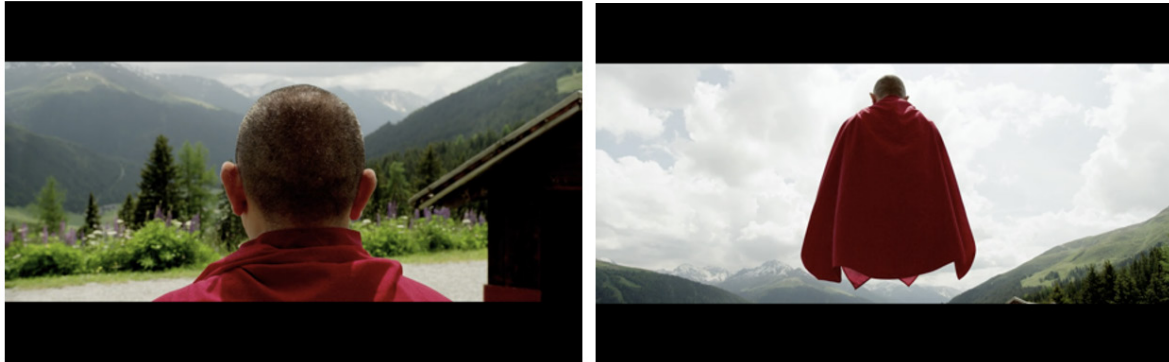
Yüce'nin sinemadaki varlığına *La Giovienzza* içinde bir örnek daha verilebilir. Fred ve Mike havuzda kendi aralarında konuşurken, Dünya Güzeli onların bulunduğu konuma paralel noktadan havuza giriş yapar, Sorrentino bu sahnede kamerayı tilt hareketiyle, gözün

aşağıdan yukarıya doğru hareketiyle kavranan “matematik yüce” gibi konumlandırması yücenin sinematografik ifadesidir. Fred ve Mike’in bakışlarıyla güzeli takip edişi, onun kim olduğu hakkındaki konuşmaları (Fred’in Mike’a sorduğu “Bu kim?” sorusunun yanıtının, Tanrı olması) bizi yeniden aşkın olan yaratıcıya Tanrı’ya götürür. Matematik yüce için gerekli olan uzay ve zaman arasındaki boşluk hem yaş hem de mekandaki konumlanmalarıyla sağlanır. Bu sahne bir yönüyle Kant’ın Tanrı için dinamik yücede yer açtığı “Nesnenin korkutucu bir görüntüsü olmaması halinde bile uyandırdığı korku hali -karşılaşıldığında direnç gösterme halinin boşa çıkmasından kaynaklanan bir korku- ve bu korkunun yarattığı tehlikeden kurtulma hali onda hoşlanma duygusu yaratır” (Kant, 2020, p. 84) ifadesinin görüntülenmesi gibidir. Güzel’in yüceyle iç içe geçmesi olarak görülebilecek bu sahne ile sinemanın aynı sahne içinde hem ‘güzel’i hem de ‘yüce’yi içinde barındırabilme olanağına şahit oluruz.



Görsel 5 : Sinemada Dinamik Yüce Örneği / Loro

Loro (2018) ‘nun kapanışı olan deprem sahnesinde Berlusconi iktidarının çöküşü anlatılmak istense de bir kilisenin deprem etkisiyle çöküşü ve bir mobil vinç ile içerden kurtarılan İsa heykelinin görüntüsü, buna tanık olup bu kurtarılışı izleyen bir grup insan ve yakın plan İsa heykeli çekimi ile sona erer. Deprem sahnesi dinamik yücenin sinemadaki görüntüsüdür. Yüce’nin bizi yaratıcıya bu kez İsa aracılığıyla götürüşü daha görünür kılnarak, İsa’nın insalığı kurtarmasından önce insanlığın İsa’yı kurtarışının sinematografik ifadesidir.



Görsel 6 : Sinemada Matematik Yüce Örneği / La Giovinezza

La Giovinezza’da budist keşişin filmin başından sonuna kadar aynı noktada İsviçre Alpleri’ne karşı meditasyon yaptığı görülür. Karakterler arasında yükselip yükselmediğine dair merak içeren, hala orada meditasyon yapıyor olması ile ilgili şaşkınlık ifadeleri yer alır. Filmin sonunda yaratıcı edimini virtüelliğe çevirmeye cesaret eden Fred, sahneye çıktığında Budist rahip de yükselir, matematik yüceyi aşar. Virtüelleşen edimin eş zamanlı olarak, matematik yüceyle ifadesi filmin geneli okunduğunda hem bedeninin hem de zihninin kendi içinde verili dünyayı aşması ile ilişkilendirilmesidir.

Sorrentino Sinemasında Kavramları Nietzsche'nin Apollon ve Dionysos'u ile Karşılamak

Kant estetiğinin biçim öncelikli halinden yararlanarak sinemayı anlamaya çalışmak bir ayağını kadük bırakmak gibi olacağından kavramlarla temaşa etme hali Nietzsche'nin *Tragedya'nın Doğuşu*'nda kullandığı Yunan mitolojisine ait iki sanat tanrısı olan Apollon ve Dionysos ile Sorrentino sinemasına bakış denge kavramlar bağlamında incelenecektir. Nietzsche için anlam, değer, hakikat keşfedilmeyi bekleyen kavramlar değildir; varoluşun kendisinde çözülecek anlam ve değerler zaten yoktur. Kişiye varlığının sebebini söyleyecek olan kendisidir bu da ancak kendi yarattığı kurgusal bir hakikat ile mümkündür. Bu kurgusal hakikat için en elverişli araç ise sanattır. Çünkü hakikati kabul ettiren gösteriliş biçimi, onun estetik yanıdır. Nietzsche *Tragedya'nın Doğuşu*'nun ilk satırlarında sanatın gelişimini Apolloncu olan ve Dionysosçu olan ikililiğini salt mantıksal kavrayış olarak değil görüşün kesinliğine de varıldığında estetik bilimi için çok şey kazanılmış olacağından belirtir (2020, p. 17). Apollon düş görme Dionysos ise kendinden geçme ile duyulanır, tragedyadaki etkiyi uyandırabilmek için birbirlerine ihtiyaç duyarlar.

Apollon somutlaştırıldığında, aklın ve ışığın tanrısı olarak insanı deneyim dünyası içindeki çokluğa ve nedenselliğe sevk eder, insanı haz ve acıları arasındaki yaşamından sorumlu tutar. Apolloncu güdü; biçimler, şekiller, görünüşler, renkler ve ışık içerisinde dünyaya bir görüntü verir. Yarattığı imgelerle yaşamın kendisini görünen bir düşe dönüştüren Apolloncu dürtü aynı zamanda görünüş dünyasının rasyonel, nakledilebilir ve hesaplanabilir olmasını mümkün kılmaktadır (Esenyel, 2020, p. 70). Apollon, görünüşün ötesindeki başka bir güç olan Dionysos'u işaret eder. Dionysos kendinden geçmenin, esrimenin, sarhoşluğun, akıl dışının halidir. Apollon insanı bireyselleştirmeye çalışırken, Dionysos herkesin ve her şeyin ortaklığından bahseder. Bireyselleşmiş, akılcı haz ve acı döngüsünden kurtulamayan insan Dionysos'la birlikte akıl dışının coşkuluğuyla özgürleşir. Bu birliktelik yaşamı hakılaştırır türden bir birlikteliktir diye belirtir Nietzsche. Apollon plastik sanatları temsil ederken, Dionysos müziği temsil eder. Kant estetiği çerçevesinde sinemaya bakmak sanatları kategorize etme biçiminde gerçekleşirken, Nietzsche'nin Apollon ve Dionysos kavramlarıyla sinemaya bakmak Apollon ve Dionysos'un birlikteliğinden doğan bir sanat olan tragedyaya gibi sinemayı da bize verir.

Nietzsche'ye göre varoluşun kendisine rasyonel olarak değil, estetik bir tarzda yaklaşılabilir. Sanat dünya kurucu ve yaratıcı bir etkinlik olarak acı ve çöküşten hareketle icra edildiğinde çileci idealin varoluşu haline gelir. Bu insanı yaşam içinde oyalamak, onu sakinleştirmek dinginleştirmek için çileci idealin dışavurumu olur. Sanatın acıdan temellenir, yaşamı olumlaması ancak trajik sanatla mümkün olur. Sanat Dionysosçu bir itki ile yaşam gücünü arttırabilir. Varoluşun hakikatini arayarak, yaşamı bir anlam ve değer bulma sürecine döndüren insan hakikatin yaratılabilir bir şey olarak sunumundan, gösterişinden etkilenir. Nietzsche kurgu olan hakikati bir yaratım süreci olarak sanatla mümkün kılınabilir olduğunu, insanın yaşamını yarattığı bir hakikat silsilesi içinde geçirdiğini ve dolayısıyla yaşamın sanat olduğunu söyler. Yunanlıların tragedyasında sunulan hakikat örneğinden yola çıkarak, tragedyanın insanın varoluşunu haklı kılma yollarından biri olduğunu söyler. "Dionysosçu sanat da bizi varolmanın bengi hazzına ikna etmek ister: ancak bu hazzı görünüşlerde değil, görünüşlerin ardında aramalıyız" (Nietzsche, 2020, p. 101). Sinemanın Dionizik etkisi, izleyicisini Kant'ın da altını çizdiği hayal gücü ve anlama yetisinin boşluğundaki yerde gezindirir. Apollon Dionysos'un dilini görüntüye aktarır, onu bir çerçeveye sığdırır, çerçevenin içine de Dionysos'un ruhunu katar. Sinemanın form ve içerik düzenine dair bütün öğeleri apollonik ve dionizik olarak eşleştirebilmek mümkün kılınabilir. Sinema perdesinden çerçeveye Apollon olarak bahsedebiliriz; bu perde yaratıcısının hayal gücü olan Dionysos'un Apollon'la oluşturduğu denge ile izleyicisine sunulur. İzleyici, seyir deneyiminde hem Apollon'u hem Dionysos'u içinde dengeye kavuşturur.

Ölüm - Yaşam

Yaşamın ön koşulu olarak ölüm, her canlının kaçışı olmaksızın vardığı son duraktır. İnsanın ölüm karşısında hissettiği kaygı, korku Nietzsche'ye göre öte dünya inancından kaynaklanmaktadır. Ölümün bir son olmayıp yeni bir hayatın başlangıcı olduğuna olan inanç, bunun yanında onun kaygısı ve korkusunu taşıyan insan için çelişki yarattığını düşünmektedir. Ölümü bir ceza ya da ödül olarak gören insan, yaşamı değersizleştirir. İnsan yaşamı ve varoluşun anlam ve değer yaratıcısı olarak kendini görmeye başladığında, yaşamın sürdürülmesi "güç istenci"ni arttırmış olacaktır (Merkit, 2020, p. 443). Nietzsche yaşamı haklılaştırma yolu olarak sanat ve felsefeyi öne koyduğu felsefesi, Sorrentino sinemasında hayatta kalan karakterler için değil (Geremia, Titta, Silvio) yaşayan karakterlerde (Fred, Mike, Jep) yaratıcı edimlerinin virtüelleşmesiyle hikayede kırılma yaşadıklarını gözlemleriz. Sorrentino sineması için de Nietzsche'nin hayatı haklılaştırmanın yolunun sanattan geçtiği yargısına varılabilmektedir.

Sorrentino sinemasının coşkun görsel anlatımı ve müzik kullanımı ile izleyicisine sunduğu yaşayan anlatısı, yaşamın coşkunluğunu ölümün varlığı ile dengelemeye çalışır. Yaşam akışı içinde ölümün varlığını göz ardı ederek, onu unutarak yaşayan insan, ölümle karşılaşmasında varlığını ve yaşamı sorgulayarak ya yaşam gücü artar ya da onu saçma bulur. Nietzsche ise geçici olmanın verdiği huzursuzluk karşısında insanın yaşamı haklılaştırmak için varoluşunu yaşamın ötesine çevirdiğini ve varlığını çileyle özdeşleştirerek çilenin sonunda ölümle bir haklılık kazandırmak için varolduğunu söyler (Esenyel, 2020, p. 110). Ölümle varılacak olan mükemmel dünya ideali, öte dünya ideali insanın varoluşuna katlanmanın bir aracı haline dönüşür. Çileci ideal Nietzsche için Batı felsefesinin özetidir. Çileci ideal insana acının anlamını öğretir ve sadece var olduğu için acı çeker. Var olmak acıyla eş değer hale gelir ve varoluşuna düşman olur. Kişi varlığının anlamında kendi içinde bulamadığında kendisini aşan aşkın bir şeye sığınma ihtiyacı duyar ve burada devreye ahlak girer. Sorrentino sineması izleyicisine bunu mekanlar ve mekanlara ait figürlerle anlatır gibidir. Her filminde karşılaştığımız bir rahibe figürü, bir hristiyan ikonu ya da bir kilise ve kilise çanları. Yaşamın verdiği acıyla acısını haklılaştırmayan çalışan toplumun mekânı: kiliseler; insanı diğer dünyaya hazırlamak, acısının boşa olmadığını dile getiren Nietzsche'nin asketik rahip kavramı ile karşılaşılır.

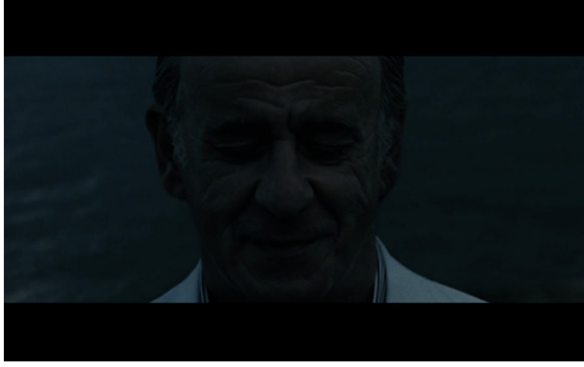


Görsel 7 : Asketik Rahibe : Marry / La Grande Bellezza

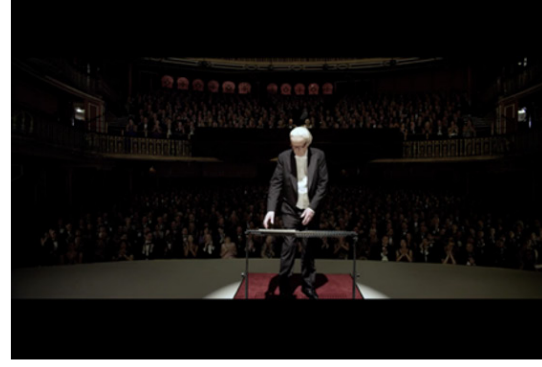


Görsel 8 : Asketik Rahip / Le Conseguenze Dell'Amore

Yetişkin, Rollo May'den şöyle aktarır: "Yaratıcı edim ile ölümümüzün ötesine ulaşabiliyoruz. Yaratıcılık ölümsüzlük için duyulan bir özlemdir. Yaratıcılık (...) kişinin ölümünden öte yaşama tutkusudur. Nietzsche Antik Yunanlıların acı ve ölümü yaşamın bir parçası olarak görüp, korkularını aşmalarında sanatın belirleyici gücüne dikkat çekmiştir" (1998, p. 34). "Dikenli çalından gülün çıkışı gibi" acı ve ölüm korkusunu sanat aracılığıyla bertaraf etmişlerdir" (Merkit, 2020, p. 443). Anlamı ve değeri yaşamın kendisine bir süreç olarak yayan insan bunu yaratıcı edimle haklılaştırmaya çalışır. Sürü insanının çileci ideale atfettiği kurtuluşu, üst insan yaratıcı edimini virtüel hale getirerek sanat ile yarattığı hakikat ile kucaklayabilir.



Görsel 9 : Yaratıcı edimin virtüelleşmesi / La Grande Bellezza



Görsel 10 : Yaratıcı Edimin Virtüelleşmesi / La Giovienna

Sorrentino, ana karakterlerinden yaratıcı edime sahip olanlar, ölüme karşı yaşama duydukları isteği -belki de kendilerinden bile gizledikleri- yaratma cesaretleriyle yaşama döndürür. Jep (*La Grande Bellezza*) yeni bir roman yazma cesaretini bulurken, Fred (*La Giovienna*) ise Kraliyet ailesi için sahneye çıkmayı kabul eder. Yaratıcılık ve virtüelliğin Apollon ve Dionysos yan ile ilişkisi bağlamında, Jep'in Dionysos'un etrafını çevrelediği hayatında hep bir sarhoşluk halinden, Fred içinse tam tersi Apollon'un baskınlığındaki hayatında denge hali karakterler için ölüm ve yaşamı, yaşamayı hatırlamak olarak tanımlanan sahnelerle yaratıcı edimin virtüelleşmesinin gerçekleştiği final sekansları ile *La Grande Bellezza* ve *La Giovienna* yaşlılığa ya da ölüme baş kaldırdır.

Varlık - Hiçlik

Nietzsche varlık kavramı yerine oluş kavramını getirir. Yaşamın ve varoluşun kendisi bir oluşu, gelip geçiciliği, aldatmayı, olgusalılığı ve değişimi gözler önüne serer. Varlık oluş halinde olandır. Yavuz'un çalışmasında "Her şeyde ve her durumda 'bunu bir kez daha ve sonsuz kez istiyor muyum? sorusu davranışlarınız üzerinde sürekli baskısını hissettirecektir" demektir" (Akt.Aydın Çakır, 2010, p. 70). Nietzsche, varlığı ve yaşamı onaylama ona tahammül edebilmenin onu bu haliyle kabul edebilmekle ilgili olduğunu söylemektedir. Varlık ve hiçlik doğalarından kaynaklanarak Apollonik ve Dionizik olarak değerlendirilmeye çalışıldığında, varlığın coşkunluğu olma hali göz önünde bulundurularak ki bu ruhla ilişkilendirilebilir Dionizik bir doğası olduğu kanısına varılabilir. Varlığı bedenle görünür kılmak olarak ele alındığında ise Apollonik olana yaklaşırsınız.



Görsel 11 : Geremia'nın Düşü / L'Amico Di Famiglia



Görsel 12 : Limitlerini zorladığını itiraf eden Geremia

Anlam ve değer Nietzsche'nin deyişi ile insanın varoluşa ve yaşama armağan ettiği niteliklerdir. Yeryüzünde dünya yaratan insandır. Yaşamın kendi başına anlamlı ve değerli olarak anlamlandırılması, insanın kendisini bu anlam ve değerden uzak tutarak yorumlaması onunvaroluşunu çıplak bırakarak bu anlamla baş edememesine dönüşür. İnsanın bu varoluşuna ancak sanatla katlanabileceğini söyler. Sorrentino sineması bütün olarak ele alındığında sanatla ile iç içe olmayan iki karakterden biridir Geremia. *L'Amico di Famiglia*'da Geremia'nın modern hayattaki insanın varoluşuna dair, iç içe geçmiş gece ve gündüz karanlık sinematografik anlatısı, sinemada aydınlatmanın kullanımı karakterin karanlık varoluşunun, -ki gündüz çekimlerinde bile hâkim olan karanlık- modern insanın portresidir. Geremia, tutku ve duygunun kendisine yansıtılmasının ne olduğunu bilmediği sonsuz labirente kurtuluşuna dair son umudunu da güzellik ve aşk uğruna kaybettiği, kötülüğe teslim olmuş bir dünyayı anlatır. Geremia'nın terzi olması, dokunamayacağı bedenlere işini araçsallaştırarak dokunması, varlığını başkalarının maddi yoklukları ile görünür kılmaya çalışarak, filmin başlarında «*bana borcunuzu ödeyene kadar sizin aile dostunuzum*» ifadesi açıkça bir itiraftır. Geremia varlığını başkalarının ona borçlanmasını sağlayarak görünür kılmaya, hayatlarında yer edinmeye çalışır. Varlığı başka insanların hayatında para ile araçsallaşır.



Görsel 13: Jep / La grande Bellezza

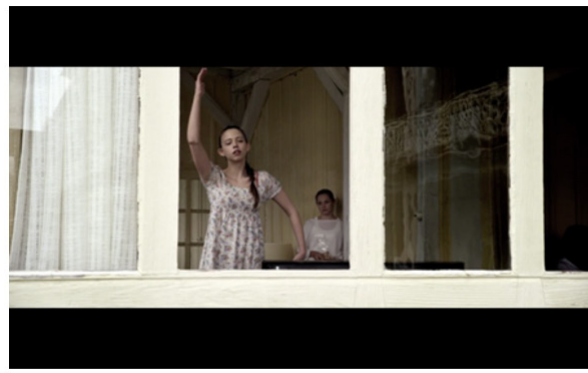


Görsel 14: Partideki Hiçlik / La Grande Bellezza

La Grande Bellezza'nın ana karakteri Jep, tutku, coşku, hayatın öylesine oluşu ile çevrelenmiş insani ilişkilerinde hem bu çevrenin bir parçası hem de bir eleştirel gözlemcisidir. Bu çevrenin coşkuyla kendini kaybetme anında karakter kendi varoluşunun da onların hiçliği ile eridiğini farkederek, değerli olanı aramaya devam eder: muhteşem güzelliği.



Görsel 15: Dans ile var olmak / L'Amico Di Famiglia



Görsel 16: Dans ile var olmak / La Gioviennza

Sorrentino sinemasında tekrar eden motiflerden biri de dandır. Nietzsche'nin de Dionysos'a atfettiği sanatlardan biri dandır: "Dionysosçu durumun cazibesi, varoluşun bildik kısıtlama ve sınırlarını yok edişiyile, kendi süresi içinde, kişisel olarak geçmişte yaşantılanmış olan her şeyin içinde kaybolduğu, bir kayıtsızlık unsuru içerir. Böylece, bu unutulmuşluk uçurumu sayesinde gündelik gerçekliğin ve Dionysosçu gerçekliğin dünyası birbirinden ayrılır" (Nietzsche, 2020, p. 48). Sorrentino sinemasında karakterler dans ile şimdi ve burada olmanın

varlıklarını kuşatması ile karşılaşır. «Dans, eğer fiziksel bir gerçekliğin temel parçasıysa sinematik bir etki kazanır. Sinemacılar hayatın kendisinden doğup gelişen hareketlerin sinematik doğasının karşı konulmaz cazibesine kapılmış gibi, kameralarını dans eden çiftlere ve sosyal dans sahnelerine tekrar tekrar doğrultmuşlardır. bunlara bakma birini gözetlemeye benzer, deneyimlenmesi gereken yasak bir aleme girme hissi, kamera hareketleriyle röntgençilik halini pekiştirir” (Kracauer, 2015, p. 127). Kameranın hareket olanağı içinde, izleyici Dionysoscu hale katılır.

Sürü insanı için yaşam sadece çekmek zorunda kaldığı bir çileye, ‘insan’ı doğuştan günahkâr bir canlıya, varoluşun kendisi ise en baştan beri olmaması gereken bir hataya dönüşür (Esenyel, 2020, p. 110). Sorrentino sinemasının gücünü elindeki para - ki ona ait olmayan bir para- ile hisseden bir diğer karakteri *Le Conseguenze Dell'Amore*'un ana karakteri Titta'dır. Hayatının son 10 yılını geçirdiği otel odasında, dakikası bile şaşmayan bir düzende yaşarken, 20 yıldır her çarşamba saat 10'da varlığına katlanabilmek için eroin aldığını söyler. Onun hayatını başkalaştırıp, hayatını yoldan çıkararak, kendisinden yaşça küçük genç bir garson kız ile kurduğu göz temasında yaşadığı karşılaşma olur. Daha önce farketmediği, ama farkedildiği bir karşılaşma ile yaşamının son bulduğu bir tanışma hikayesi.



Görsel 17: Tita / *Le Conseguenze Dell'Amore*



Görsel 18: Titta ve Sofia

Nietzsche'nin “bengi dönüş” kavramı Böyle Buyurdu Zerdüş'te, Zerdüş'ün çözmeye çalıştığı mesele olan üstesinden gelinemeyen geçmiş ve henüz gerçekleşmemiş olan geleceğe rağmen varoluşun nasıl olumlanıp haklı çıkarılabileceğidir (Esenyel, 2020). Bengi dönüş ile varlığın acı verici halini yaşayan insan, Dionysos'un söylemleriyle varoluşun onaylandığı, sınırsız, sonsuz biçimde yaratıcı ve yok edici güçlerin temelindeki yasa ile yaşamın bütün zıt kavramlarıyla birlik ve bütünlüğün onaylanmasına davet edilir. Yaşamı olumlayan evet için de bütün kavramları taşır; bu evet ile insan geleceğin sislerini dağıtmaya evet, geçmişin acılarını bugün sürdürmeye hayır demiş olur. Sorrentino karakterleri yaşamı, sarsıcı anlarda ölüme götüren, rutini kıran gençlik ve güzellikle karşılaşmaları ya da hatırlamalarında ‘evet’ler.

Güzellik - Çirkinlik

Karl Rosenkranz, çirkinin güzelde var olduğunu, güzelin tüm biçimlerinin karşıtı olarak hem doğanın gerekliliği hem de ruhun özgürlüğü biçimde ortaya çıkabileceğini belirtmiştir. Ruh güzelden haz almak için, güzeli kendine has, özel bir dünya olarak sanatta meydana getirir; böylece sanat insanın gereksinimlerine dayanır. Sebebi ise ruhun saf, katıksız güzele özlemidir. Güzelin çirkinine olan ihtiyacı, onun varlığında daha göz kamaştırıcı hale gelmesidir. Çirkinin güzelin yanında yer alışı, güzeli güzel olarak değil, sadece ondan alınan hazzın kapsamını arttırmaktadır. Çirkinin karşısında güzel olanın kusursuzluğunu daha canlı hissederiz (Rosenkranz, 2018, p. 22). Güzelin yanına çirkinini koymak ötekini daha da yüceltmek olarak değil, hayatın akışındaki karşılaşmaların farkında ve onu olduğu gibi kabul etmenin bir hali olarak sanat yapıtında vuku bulabilir. Karl Rosenkranz

bu konuda şöyle der: “Sanat, ide’yi sadece tek taraflı ortaya koymak istemiyorsa, çirkin-den vazgeçemez” (Rosenkranz, 2018, p. 47). Aksi hali, sadece ideal olana yer vermek, yüzeysellik olacaktır. Kant güzel sanatın üstünlüğünü kanıtlayan şeyin, doğada çirkin ya da



Görsel 21: Güzellik ve Çirkinlik Dengesi



Görsel 22: Güzellik ve Çirkinlik Dengesi



Görsel 19: Kusurlu Beden

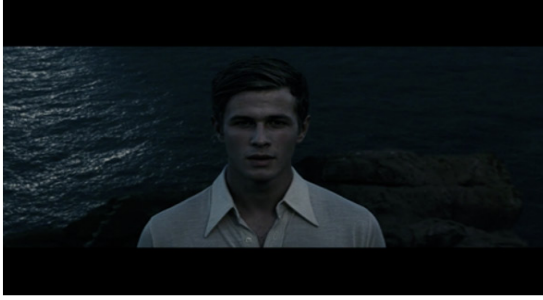


Görsel 20: Yaşlı ve kusurlu beden

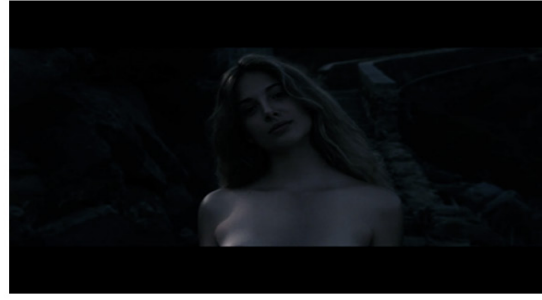
hoşnutsuzluk verici şeyleri bile güzel olarak betimlemesi olarak belirtir. Bütün bunların yanında sanatın çirkinini bile güzel gösterme büyüsü vardır. Çirkin olan her ne ise, estetik bir nesneye dönüştüğünde “güzel’e ait olur.

Tarih boyunca kadın çirkinliği üç dönemde ele alınmıştır: orta çağ çağın gereklerine uygun bir şekilde bunu fiziksel ve ahlaki bir bozulma olarak yaşlılık ve övülmeye değer gençlik, rönesans boyunca hakim estetik anlayışa uymayan, alaycı bir övgü içeren taşlamaların konusu olan güzellik anlayışı ve kadın kusurlarına çekicilik unsuru olarak bakan barok dönem (Eco, 2009, p. 159). Barok anlayışın kusur deşifreci tarzıyla Sorrentino sinemasında karşılaşıyoruz:

Apollon’un ışıltısıyla görünür kılınan güzellik bireyin yaşama içkin acılarını yener, acı doğanın özelliklerinden biri değilmiş gibi yalan söyler (Nietzsche, 2020, p. 101). Güzelliğin acının yanında daha ağır basan halinin görüntüsüne Geremia ve Rosalba’nın ilişkisinde rastlanır. Rosalba güzelliğiyle ödediği borçların acısıyla bunu istekli bir birliktelikmiş süsü vererek Geremia’yı kandırırken aslında bir yandan da Geremia’yı kendi çirkinliğiyle barıştırır. Geremia çirkin yaratılışından dolayı hep Tanrı’ya kızgındır; bu kızgınlığı hayal bile edemeyeceği güzellikteki bir kadınla birlikte olması karşısında artık inanmadığı bir çirkinliğe dönüşür. Geremia’nın hayat akışını kıran Sofia’nın onun üzerinde yarattığı Dionizik etkidir. Geremia, Sofia’ya hissettiği arzuyla adeta bir sarhoşluk haline girer ve yıllarca biriktirdiği yalnızlığını ve parasını onu elde edebilme pahasına harcar. Sorrentino sinemasında her izleyici için geçerli olabilecek bir çirkinlik ve güzellik düzeyi ile karşılaşıyoruz ve bu iki zıt kavram aynı sahnede görüldüğünde bir denge oluşturur.



Görsel 23 : Jep'in muhteşem güzellik ile karşılaşması / La Grande Bellezza

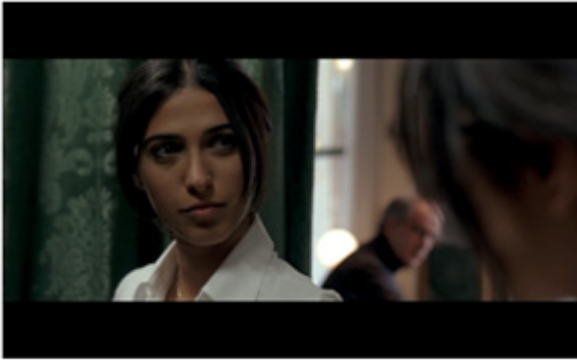


Görsel 24: Muhteşem Güzellik / La Grande Bellezza

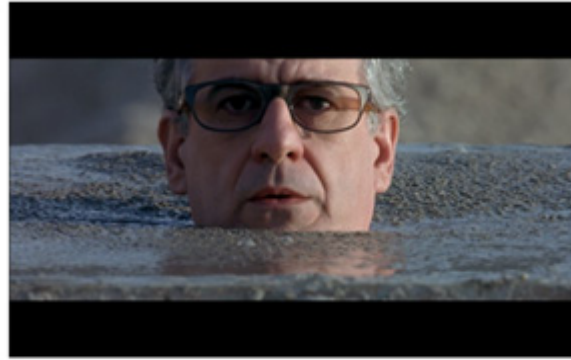
La Grande Bellezza güzelliğe karşı duyulan ölümsüz ama çaresiz bir özlemi tasarlayan bir tragedyadır. Jep'in yazarlık hayatı boyunca ortaya koyduğu tek eserin devamının gelmemesinin sebebi aradığı muhteşem güzelliği bulamayışıdır. Aradığı muhteşem güzellik aslında, Jep'in 20'li yaşlarında âşık olduğu kadını gördüğünde yaşadığı duygu olarak kalırken; nostalji duygusu ile hafızasının birleşmesi ve ölümüne dair aldığı haberle, muhteşem güzellikle karşılaştığı yere giderek yaşam duygusuna katılır.

Gençlik-Yaşlılık

Yaşlandıkça ölümün nüfuz ve etkisi beden üzerinde yıkıcı etkilere sebep olur, insan gençliği korumak ve uzatma arzusu içindedir. Sorrentino filmleri, yüceliğin yaşlılığa ait oluşuyla kurduğu ana karakterini yücenin uyandırdığı güç ile gizli bir bağdaştırma içine girer. Ana karakter entelektüel anlamda güçlü, zengin, politik bir kimliği olan orta yaş üzeri karakterlerden oluşur. Buna karşı güzelliğin gençlikle bağdaştırılması ana karakterlerin etrafında kimsenin çirkin yargısına varamayacağı güzellikte kadınlarla karşı duyulan arzu ve ilginin hikâyenin bir noktasında, elde edilen ve / veya kaybedilen olarak dönüştürücü bir etkisi bulunur.



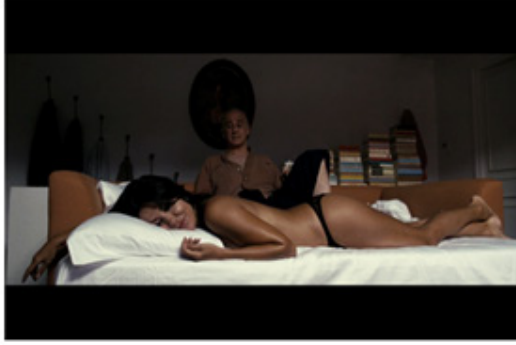
Görsel 25 : Titta ve Sofia / Le Conseguenze Dell'Amore



Görsel 26: Tita'nın ölümle karşılaşması / Le Conseguenze Dell'Amore

Orta yaş üzeri ana karakterlerin “doğayı kandırma biçimi olarak” seçtiği, talep ettiği genç kadınlar Sorrentino sinemasının imzası gibidir. Talep edilen ilgi ve arzusunun karşılık bulması ile kendini genç hisseden karakterler cenaze sahnelerinde içlerindeki gençlik ateşi ile bulunurlar. Ölüme karşı genç bedenlerle kurulan bağ işe yaramış görünür. La Grande Bellezza'da Jep, Loro'da Berlusconi bunun örneği olsa da, La Conseguenze Dell'Amore'da Titta'nın gençliğe katılımın ertelenmesi, karşılaşmayı bedensel dokunuma çevirmeme, ölüme karşı duruşta sekte etkisi yaratır. Ölümle bilinçli oynanan oyunlar insanın sınırını keşfetmeyi vadeden keşif tutkusunu yaşamın doluluğu ve anlamını tekrar canlandırma çabasıdır, bu bil-

inçli oyunlara alkol, uyuşturucu ve aşırı hızın da dahil olduğu bir çeşit intihar, hayata meydan okumadır. Ölüme meydan okumak, aslında gizli bir ölümden kaçma stratejisidir (Dastur, 2019, p. 61-62). Titta'nın da parayla oynadığı hayatını canlandıran bu oyun, bir noktada ölümünü kendi belirlediği bir sona dönüştürür.



Görsel 27: Doğayı kandırma biçimi olarak genç olanla temas / La Grande Bellezza



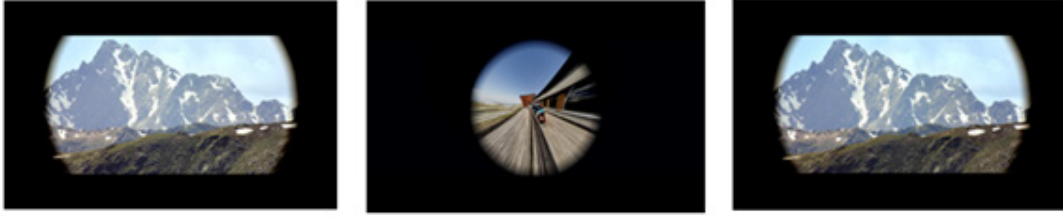
Görsel 28: Doğayı kandırma biçimi olarak genç olanla temas / Loro

Barthes'ın çalışmasında, “gençlik ırkçılığı” olarak adlandırdığı modernizmin son zaferi “Gövdenin bu iç tedirginliği, gövdemizin bizde kötü bir duyumunu uyandırması birçok sinircenin kaynağıdır, bu yüzden de gövdenin çevresinde birçok iblis dolanır durur: Gülünç olmak, gövdemiz yüzünden gülünç düşmek korkusu, başkasının gövdesine kötülük yapmak olanağı...” (Akt.Faruk, 2014, p. 247). Geremia'nın gövdesine atfettiği çirkinlik ve güzelin peşinde olması ile birleştiğinde para için aracılaşmış hale gelmesine sebep olur. Geremia hikâyesinin sonunda annesini de kaybeder. Film limitlerini bilmemenin farkındalıkla olan pişmanlığı ile sona erer. Jep muhteşem güzelliği hatırlayana kadar hep genç bedenlerle temas kurar, Loro'da Silvio için de genç kadınların hepsini aynı anda talep etmesi ve kendisini talep etmelerini zorunlu bırakması sonunu hazırlar. Titta'nın 20 yılın bütününe dikkat çekmemek ve aynı yaşamak üzerine kurduğu hayatında yarattığı bir anlık kırma arzusu bir ölüm oyununa dönüşerek, onu bir nevi intihara sürükler; Titta'nın muhteşem güzelliği ulaşamadığı bir hikayedir.

Nostalji - Şimdi

Nostalji ve şimdi duygusunu öncelikle modernizm ve postmodernizmle bağdaştırmak hem Sorrentino sinemasını alımlamak ve değerlendirmek hem de iki dönemin içerdiği kavramların zıtlığının onun sinemasında görünür olması açısından anahtar görevi görmektedir. Baudlaire tarafından modernizmin gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşayı postmodernizm tarafından bütünüyle benimsenir. Modernitenin bir yarısı sanat, öteki yarısı ise sonsuz olan, değişmeyendir (Harvey, 1997, p. 23).

Modernizm; köken olan Latince “modernus”, “mod”, “modo”, ya da “modus” sözcüğünden türeyip; anlık durum, hemen şimdi olan anlamlarına gelir. Tarihsel süreçte bu kavram, M.S 5.yy'ı kendinden önce gelen yüzyıllardan ayırmak için kullanılmıştır. Kendini geçmiş yüzyıllardan ayırdığı konu ise dinsel bağlamdır. Yani, geçmişte puta tapmış topluluğun karşısında yükselen tam hristiyanlaşmış toplum modernliğin ifadesidir. Mod



Görsel 29: Şimdi - Geçmiş- Gelecek / La Giovienzza

sözcüğü ise, şimdinin ideolojisini ve bugünün durumunu temsil etmektedir. Bu durumda, bugün denilen zaman dilimi, dün ile yarının arasında duran, dünden yeni; yarından eski olanı barındıran bir kronolojik gerçeklik üzerine kuruludur (Öztürk Aydın, 2015, p. 33). Nostalji modern geçicilikten kaçış vaat eder; çizgisel zaman ile döngüsel zaman arasındaki karşıtlığa meydan okur (Boym, 2019, p. 55). Postmodernizmin modernizmden ödünç aldığı parçalanmışlık ilkesi, zamana da tesir ettiğinde kronolojik akmayan zaman algısı eski ve yenin bir arada bulunduğu bir kolaj haline dönüşür. Nostaljiyle geçmişe yüklenen olumlu anlam ile geçmiş şimdiden daha ideal görünür. Nostalji kavramı Altuntuğ'un çalışmasında, dilbilimsel köken olarak Yunanca yuvaya, vatan dönüş anlamına gelen 'nostos' ile acı çekmek anlamına gelen 'algos' kelimelerinin birleşiminden oluşur (Akt. Öztürk Aydın, 2015, p. 33). "Nostalji, artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlemdir. Bir yitirme ve yer değiştirme duygusudur, ama aynı zamanda insanın kendi fantezisiyle arasındaki aşk ilişkisidir" (Boym, 2009, p. 14). Deneyimsel bilgi kaynağını zaten yaşamdaki hayal kırıklıklarından ve bugüne dair memnuniyetsizliklerden alırken, sıkça idealize edilmiş bir geçmişin biçimiyle sunulmaktadır" (Clewel, 2013, s. 211-12, Akt. Dede & Çoruk, 2017). La Giovienzza'da yaşlılığın verdiği deneyimsel bilgi fazlalığı karakterin öğüt vermesi ve zamansal olarak hayatı değerlendirme cürreti bulmasına sebep olur:

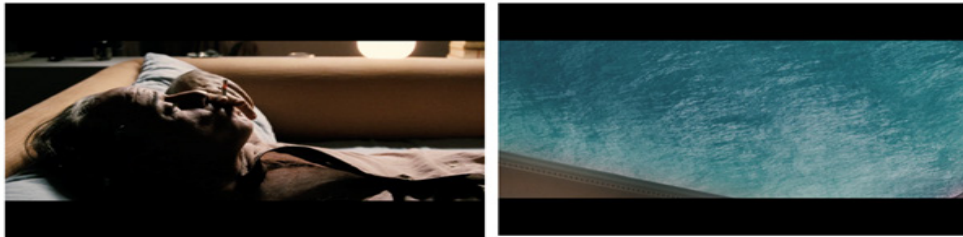
Mike (La Giovienzza) dürbünle dağa bakmasını istediği genç kadına şöyle söyler:

+ Şu dağı görüyor musun?

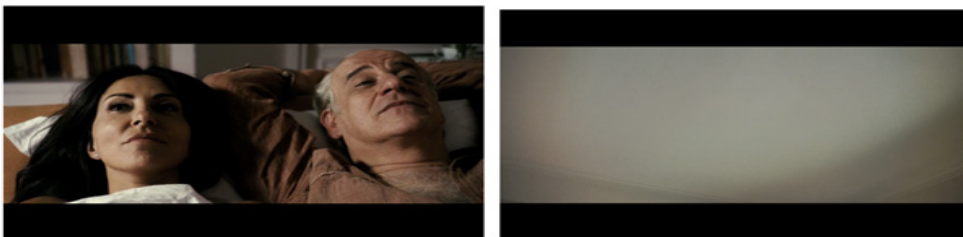
- Evet, çok yakın görünüyor.

+ Gençken gördüğün şey odur, her şey çok yakın görünür.

+ Bu da yaşlandığında gördüğün şeydir, her şey çok uzak görünür.



Görsel 30: Jep'in matematik yüzü ile geçmişe dönmesi



Görsel 31: Romano ve Jep geçmişe dönemek

Nostalji duygusu geçmişini idealize halini hatırlamak olarak ele alındığında, Nietzsche'nin ebedi dönüş kavramında yaşamı olumlayan insanın memnun olacağı hayat kurgulama hali, geçmişin acı ve keşkelerle hatırlanmasının önüne geçecektir. Geçmişin acı ve sancularından arınmış insan böylelikle her eylemi ve seçimi sonsuz kez tekrarlamak konusunda şüphesiz evet yanıtını verecektir. Geçmişin idealize halini hatırlamak, anılarda oluşan boşluklar sarhoşlukla benzerdir. Sarhoşluğun insanda boşluklu hatırlama halinden yola çıkarak nostalji duygusunun Dionizik bir yanı olduğu öne sürülebilir. Şimdi olan Apolloniktir, en yakın en görünür ve Apollon'un ışığının en çok yansıdığı andır. Gelecek ise bilinmezdir.

"Nostaljinin sinemaya özgü imgesi, aynı anda iki kare ya da iki imgenin (sıla ile gurbetin, geçmiş ile şimdinin, rüya ile günlük hayatın) üst üste bindirilmesidir" (Boym, 2009, p.14). Sorrentino, *La Grande Bellezza*'da bunu matematiksel yüce olan denizle sunar, Jep aşık olduğu kadını tavanda canlandırdığı deniz imajıyla hatırlar, şimdinin aşkınlığını nostalji ile aşar. Sinematografik olarak bu geçişi denize sahnesine yaptığı zoom in ile bir kurgu görevi görerek, izleyicisini flashback ile geçmişe götürür. Filmin başka bir sekansında Jep ve Romano bu kez birlikte aynı tavana bakarken Jep denizi görüyor musun diye sorar, bu kez denizle değil tavanla karşılaşırız. Çünkü geçmişin görüntüsü öznel, biriciktir; insanları geçmişe götüren duygu olarak nostalji herkese aittir. İnsanın zamanı mekan gibi ziyaret etme isteğinin, sinematografik anlatımının bir örneğidir.

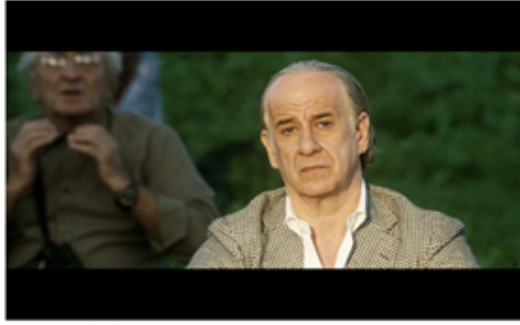


Görsel 32 : Görkemlilik yarışında Martini Reklamı

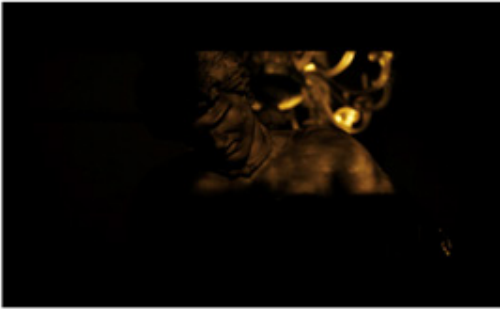
La Grande Bellezza aynı zamanda postmodernizm'in bir yergisi olarak okunmak için elverişli bir filmidir. Roma, Roma imparatorluğunun görsel düzen ile imparatorluk iktidarını birbirinden ayırmaz şeyler haline getirmiş, imparatorluğun gücünü anıtlarda, kamu binalarında görünür kılmıştır. Richard Sennet E. H. Gombrich'ten Roma İmparatorluğunun, Yunanlılarda olduğu gibi kamusal sanat aracılığıyla hikayeler anlatmaya çalıştığını şöyle aktarır: "Roma'nın kalıcılığı insan bedenindeki zamana, bu büyüme ve bozulma zamanına, tutunamayan ya da unutulmuş planların zamanına, yaşlanma ya da ümitsizlik yüzünden bulanıklaşan çehrelerin anısına ters yönde akıyordu" (Sennet, 2018, p. 78). Jep'in Roması da şehirle birlikte postmodern insanın tahlilini yapar. "Paolo Sorrentino Roma'nın tarihsel ve estetik mekânlarını filmle yeniden görünür kılarak yüksek kültür, sanat ve arzu üzerine hikâyesini şekillendirmiştir" (Uğur ve Özsoy, 2020, p. 121). Bu hikâyede, şehir tüm görkemiyle bugün hala olduğu gibiyken, şehrin insanları hiçliklerinde boğulduklarının farkında olmadan yaşamak değil, hayatta kalmaktadırlar. Bu bir nevi Sorrentino'nun şehrin, şehirde yaşayan insanların kusurlarını örtme mekânı olarak Roma'yı değerlendirmesi gibidir. Postmodernitenin ürünü olan reklam, şehri meca haline getirmiş, Martini reklamı şehri kuş bakışı görünen sahnede en tepede şehrin hâkimi, adeta şehrin simgesi olan Collesium'la yarışır bir büyüklükte görüntülenmiştir.



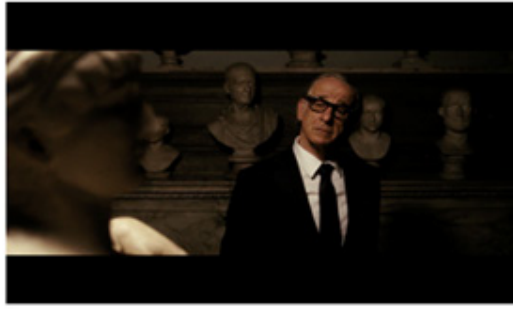
Görsel 33 : Performans Sanatı



Görsel 34 : Performans sanatı karşısında Jep



Görsel 35 : The Dying Gaul



Görsel 36 : Klasik sanat karşısında Jep

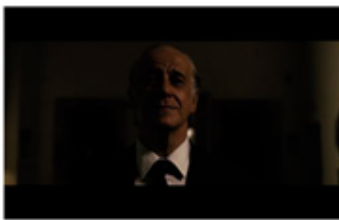
La Grande bellezza’da modernizmdeki klasik sanat eserine övgüler niteliğindeki eserlerle karşılaşmalar (Görsel 35: The Dying Gaul), performans sanatı (Görsel 33) karşısındaki Jep’in konumlanması adeta sinemada bir yergi sahnesi örneğidir. Uğur ve Özsoy’un çalışmasında gündelik hayatın içinde esneyen bir sanat dalı olarak belirtilen postmodern sanat, filmde gece gerçekleşen müze ziyaretinde büyülenmenin en estetik nesnesi olarak heykeli sunar (Uğur ve Özsoy, 2020, p. 115) . Sorrentino, performans sanatının bedeni nesneleştirme anlayışının yarattığı absürlüğün karşısına klasik sanatın büyüleyici etkisini koyar.

İzleyiciyi Konumlandırmak

“Güzelin seyirinde oyalanırız, çünkü bu seyir kendini güçlendirir ve yeniden üretir, ki anlık edilgin olmak üzere nesnenin tasarımındaki bir çekiciliğin dikkati yineleyerek uyandırması durumundaki seyrediş ile andırımlıdır (ve gene de bir değildir)”(Kant, 2020, p. 54). Kant, seyir ediminde bulunan öznenin seyrettiğinin farkındalığının altını çizer. Yani bu seyir deneyimi eserin içinde kendimizi hissederek duygu yoğunluğu yaşamak değil, onu seyrettiğimiz farkında olarak seyretmektir.



Görsel 37 : La Giovienzza



Görsel 38 : La Grande Bellezza



Görsel 39 : L'Amico di Famiglia

Sorrentino sineması, ebedi olanla gelip geçici olanın karşılaşması arasında denge kurarken, seyir deneyiminde görünmeyen öznesi olan seyircisine öncelik verir. Estetik niteliğe sahip bir nesne / sanat eseri önce izleyiciye sunulur, daha sonra estetik nesne ile karşılaşan estetik öznenin duygulanım imajı ile karşılaşırız. Böylece estetik deneyim efekti bizim üzerimizde iki katı bir hoşlanma duygusu oluşturur. Hem kendi hoşlanma duygumuz hem de karakterin hoşlanma duygusu. Bu bir yönüyle Kant'ın estetik felsefesinde "sensus communis" ilkesine gönderme gibidir. İzleyici karakterle birlikte ortak estetik yargı içinde özgürleşir. Bu özgürleşme karakterle yaşanan özdeşleşme olarak gerçekleşmez; Sorrentino sineması, seyircisiyle arasına özdeşleşme konusu söz konusu olduğunda bir sınır çizer. Filmografisine ait hiçbir film özdeşleşmeye izin vermez. Karakterin yerine geçmeye izin vermeyen sadece tanıklık edilen bir sinema anlayışıdır onun sinemasında söz konusu olan. Kant'ın da estetik öznenen beklediği budur, seyretme ediminin farkında olma bilinci.

Nietzsche Tragedya'nın Doğuşu'nda büyülenmeyi her türlü dram sanatının ön koşulu olarak belirler. "Büyülenme, her türlü dram sanatının önkoşuludur. Dionysosçu esrik, bu büyülenme içinde kendini satir olarak görür ve satir olarak da Tanrı'ya bakar, yani kendi değişiminde kendi dışında bir vizyonu, kendi durumunun Apolloncu yetkinleşmesini görür. Bu yeni vizyonla, drama yetkinleşmiştir "(Nietzsche, 2020, p. 53). Sinema ve büyülenme ilişkisi de Dionysos'un kuşatımı altındaki izleyici işaret eder. Zaman algımızı yöneten, izleyiciye alternatif bir dünya, bir hikâye sunan sinema insanın kendi varoluşunun bildik kısıtlama ve sınırlamalarını kendi zamanınca yok eder. Apollon ve Dionysos'un sinema aracılığıyla yarattığı büyü ile, yüce ve güzelliğin yarattığı hoşlanma ve hoşlanmamadan hoşlanma duyguları doyurulur, seyretmenin sonsuz tükenmez haline gireriz. Temsili edilen yaşamlar, var oluşun çekirdeği üzerine bizi düşünmeye yönlendirir. Bunu yaparken izleyici Kant'ın hayal gücü ve anlama yetisi arasındaki boşluğunda Apollon ve Dionysos ile temaşa eder.

Sonuç

Sinema, bugün atalarımızın ateş etrafında çember oluşturularak anlattıkları hikayelerin teknoloji ile yoğrulmuş bu çağda yine bir ters ışık mantığıyla yüzümüzü perdeye dönüp, sırtımızı yönetmene dayadığımız ve kendimizi onun zamanına teslim ettiğimiz hikâye anlatan, düşünce uyandıran ve bizi bir beğeni yargısına sürükleyen görsel temaşa deneyiminin zengin, dağınık ve rengarenk alemidir.

Kant sanatı, doğanın ya da güzelin bir taklidi olarak görmeyip, sanatın ikinci bir doğa yaratarak güzeli içinde barındığını söylemiştir. Bu noktadan hareketle sinema, yaratılan bir gerçekliğin ifadesi olarak içinde güzeli barındırır. Bütün sanatları içinde barındıran bir alan olarak sinema Kant'ın saf beğeni yargısının çözümleyici uğrakları olarak belirlediği nitelik, nicelik, bağıntı ve modalite ilkeleri ile uyum içerisindedir. Ancak burada sinemanın anlatı yapısı açısından değerlendirilmesi önem taşımaktadır. Kant'ın estetik felsefesinin bir diğer kavramı olan yüce, insanın üstesinden gelemeyeceği büyüklükte bir güç, duygu, aşkınlık, hayranlıkla kendisini aciz hissetme halidir. Sinema hem dinamik hem matematiksel yüce ile izleyicisini kuşatır. İzleyici, Sorrentino filmlerinde yüce duygusuyla, güzelliğin dolayımıyla etkilenerek, geçmişe götüren bir bağlamda ya da inanmanın ve devam etmenin bir sonucunda yüce'yi aşmak olarak karşılaşır. Kant'ın estetik felsefesini tanımlarken, altını çizdiği kavramlar görülüyor ki klasik Hollywood anlatısına uygun düşmemektedir. Klasik Hollywood anlatısının Kant'ın sanat yapısının yaratıcısı olan öznenen beklediği deha kavramına uygun düşmemesi ve sinemanın bu anlatı türünde vaadedilen duygular sineması olarak seyircisiyle bir anlaşma imzalamış hali, seyircide hayal gücü ve anlama yetisi arasındaki o boşluğu yaratmaktan uzaktır. Bütün bir sinema, bir tür ya da bir döneme Kant estetiği atfedilemezken, Sorrentino sineması bu özellikleriyle adeta biçilmiş kaftan gibidir. Kant sinemacı olsaydı ya da Sorrentino filozof olsaydı estetik-sinema ilişkisini bu şekilde kurarlardı tezini öne sürmekteyim.

Nietzsche'nin filozof ve sanatçıdan beklediği kurgulanmış ve yaratılmış hakikatlerle yaşamı haklılaştırma çabasıdır. Trajik dönemde Yunanlılar'ın hakikati tragedya vasıtasıyla yaratmalarına verdiği örnek, bugün sinema için de sanatın kurtarıcılığının en mümkün hali yorumu yapabilme cürretini verir. Nietzsche Tragedya'nın Doğuşu'nda belirlediği sanat tanrısı Apollon ve sarhoşluğun, esrimenin tanrısı Dionysos'un birlikteliğinin çatışmasındaki uyumu tragedyanın mükemmelliği için gerekli görmüştür. Çalışma kapsamında ele alınan kavramlar Apollon ve Dionysos ile doğaları bakımından ilişkilendirildiğinde ölüm için yaşamın sınırlı sürecinde gölge gibi yaşamı takip eden ve ona doğru yürüdüğümüz bir kavram olarak Apollon ile, yaşamın onu unutturmaya yönelik coşkusu ise Dionysos ile ilişkilendirilmiştir. Apollon'un yaşamla ilişkilendirilmesi de bir rüya hali yaratması açısından düşünüldüğünde mümkün görünmektedir. Varlık kavramı yaratıcı edimle mümkün olması yönünden yani bir faillik durumu söz konusu olduğunda yaratıcı edimi içinde taşıyan Dionysos kendini Apollon ile görünür kılar. Güzellik baş döndürücü etkisiyle insanı Dionizik bir hale sokarken aslında içinde Apollonluk taşır. Nietzsche Apollonik içgüdüyü güzellik, güneş, ölçü ve denge ile bağdaştırmıştır, (Akt. Öztürk, 2012: 30) çirkinlik aklın da devreye girip bir karşılaştırma içine girmesi ile Apolonik nitelik taşıdığı düşünülebilir, çünkü Apollon'un ışığı güzelliği aydınlatırken; kusurları ortaya çıkarabilme gücüne sahiptir. Nostalji, insanın geçmişini idealize edilerek hatırlaması yani olumlamaya ihtiyaç duyma hali ve hatırlananların eksiksiz olmayıp boşluklu olması Dionysos'un sarhoşluk haliyle bağdaştırılabildiğinden Dioniziktir kanısına varılabilir. Şimdi içinde hem Apollon'u hem de Dionysos'u barındırır, ancak gelecek bilinmezdir, belirsizdir. Ne Apollon'a yaklaşabilir ne de Dionysos'a. Her kavramın kendi içinde Apollonik ve Dionizik özellikler taşıması, bu kavramların hayatın akışında, birbirlerine baskın gelme durumlarından ziyade varlıklarının birbirlerini olumlaması ile dengeye ulaşılır. Sinemanın bu kavramları görünür kılabilmek mucizesi ile insan bu kavramlar ışığında tragedyayı doğuran hayatı ile karşılaşır. Bu noktada Gadamer'in çalışmasında yer alan "Sanatta sunumu yapılan her ne olursa olsun, insanlık onda kendisi ile karşılaşır" ifadesi bu karşılaştırmayı pekiştirir (Akt. Altuğ, 2016, p. 201).

Hem Kant hem de Nietzsche, sanat yapıtını alımlayan izleyiciyi bunun bir seyir deneyimi olduğunun bilincinde olma hali konusunda çerçeveselendirmiştir. Kant, sanatın doğa gibi izlenmesi gerektiğinden bahsederken, Nietzsche ise Apollon kavramıyla adeta yapıt ve alımlayıcı arasına bir sınır konulması gerekliliğinden bahsetmiştir. Sinemanın özdeşleşme ilkesinin Kant ve Nietzsche'nin alımlayıcılara çizdiği sınır ile Sorrentino'nun klasik anlamda özdeşleşmeye izin vermeyen sinema anlayışı uyum göstermektedir.

Sorrentino sinemasının izleyicisi 21. yüzyılın Flaneur'üne benzetilebilir. 19. Yüzyılda kentin sokaklarında karşılaşmalar yaşayan, insanları gözlemleyen Flaneur, Sorrentino'nun sinemasında onun Roma'sında, karakterlerin varoluş sancuları ve arayışlarıyla karşılaşmalar yaşar. 21. Yüzyılın Flaneur'ü, 19. yüzyıl Flaneur'ünden görsel imgelere maruz kalma düzeyi ile ayrılır. Pasif bireylere dönüşümümüzün meşru hali olan postmodernizm, yaşam derinliğinin yüzeysel katmanlarından haz almak ve bununla kendinden geçmek, postmodern çağın karakteriyle ilgilidir; Sorrentino'nun karakterleri ya da eleştirileri gibi. Bu yüzdendir ki Sorrentino sineması, bazen rüya olduğunu açık eder şekilde, bazense sahne geçişlerinde kafa karıştıracak şekilde bunu yapar. Postmodernizm imgelerinin, bugün bireyi kuşatma stili gibi. Aniden ve bağlamdan uzak.

Sorrentino sinemasındaki ana karakterlerin erkek ve onlara eşlik eden bir kadın olarak belirlenmesi, romantik - duygusal, aşk hikayesi barındıran bir özellik taşımamaktadır. Kadınlar hikâyeye, varoluşun sancısındaki kırılma noktası olabilecek duygu uyandırması yaşatarak çekilirler. Kahramanların varlık arayışlarında bir tür araçsallaşma olarak, güzelliği bedensel ya da ruhsal olarak - bazen her ikisini de - hikayeleri ve yolculuğu şekillendirirler, sonuç için bu karakterlere ihtiyaç olmaz. Sorrentino sineması tek bir karakterin etrafında dönen kalabalığın hikayesini anlatır: ölümlülüğün, yaşlılığın ya da çirkinliğin karşısında

aranan güzelliğin hikayesidir bu. Sorrentino sineması Apollonik ve Dionizik öğeler aynı zamanda hem ana karakterlerin kendi içindeki çelişkilerinde hem de sinemasında karşılaşarak, üzerine düşündüğü kavramların doğası açısından değerlendirilebilir.

Sorrentino Jean A. Gili'ye 2014 yılında verdiği röportajda "Fellini'nin "Cinéma vérité mi? Ben yalanlar sinemasını tercih ederim. Yalan, görüntünün ruhudur. Hakiki olması gereken şey, izlerken ya da ifade ederken hissedilen duygudur." görüşünden etkilendiğinin altını çizer. Bu noktada Kant'ın estetik felsefesinde yapıyla karşılaşmanın koşulu olan duygu ilkesiyle karşılaşırız. Karşılan duygu, sanat içinde gerçekleştiği için güzeldir. Kant için nesnenin fiziksel bir varlığa, somutluğa sahip olması bile gerekli değildir. Bu nesnelere zihin ve hayal gücünün serbest oyununda vuku bulurlar, reel dünyada bir gerçekliğe işaret etme yükümlülüğü taşımazlar, estetik nesnelere duygu ve duygu nesnelere (Dutton, 2017, p. 122). Sanat, dünyada görmeye bile tahammül edemediğimiz nesnelere sihirli değneği ile dokunarak güzele dönüştürür. Bu duygu yalnızca güzel yargısına varmamızı sağlamaz aynı zamanda, yüce duygusunun bizi kuşatıp hoşnutsuzluktan hoşlanma halini deneyimlememizi sağlar. Aynı röportajda Sorrentino, La Grande Bellezza'nın açılış sekansının -Seyahat etmek güzeldir, hayal gücümüzü geliştirir. Ötesi hayal kırıklığı ve yorgunluktur.- Louis Ferdinand Celine'in Gecenin Sonuna Yolculuk'a ait olması da gerçekliğin kabulü olduğu ama aynı zamanda her şeyin icat edilmiş olduğundan hareketle, yönetmenin sinemasında beslendiği noktanın Nietzsche'nin deyişiyle "yaratılmış hakikatler" olduğunu ifade etmiştir. Bu ifade, çalışma kapsamında Sorrentino ile ilgili olarak ileri sürülen tezlerin yönetmenin ağzından doğrulanması gibidir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Altuğ, T. (2016). Kant Estetiği, İstanbul: Payel Yayınları
- Andrew, D.,(2018). Büyük Sinema Kuramları. (Çev. Zahit Atam), İstanbul: Doruk Yayıncılık
- Aydın Çakır, M. (2010). Nietzsche'de Hayatı Olumlama Eğilimi ve Sanat Tutkusu. Marmara İletişim Dergisi, sayı 17, :60-78 <http://hdl.handle.net/11424/5395>
- Boym, S. (2009). Nostaljinin Geleceği. (Çev.Ferit Burak Aydar). İstanbul : Metis
- Dastur, F. (2019). Ölümle Yüzleşmek: Felsefi Bir Soruşturma. (Çev. Sinan Oruç), İstanbul: Pinhan Yayıncılık
- Dede,K.&Çoruk,E. (2020). Eski ve Yeni Türkiye Arasında Özal Nostaljisi. Moment Hacettepe Üniversitesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, Sayı:7 (1), :5-27
- Dutton, D. (2017). Sanat İçgüdüğü Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi. (Çev. Murat Turan), İstanbul : Ayrıntı Yayınları
- Eco, U., (2009). Çirkinliğin Tarihi. (Çev. Anaca Uysal Ergün, Özgü Çelik, Arıcan Uysal, Elif Nihan Akbaş, Melike Barsbey, Kültigin Kaan Akbulut, Duygu Arslan, Berna Yılmazcan), İstanbul: Doğan Kitap
- Esenyel, A. (2020). Nietzsche Sokrates'i Neden Öldürdü?. Ankara: Fol
- Faruk,Ö., (2014). Haneke Huzursuz Seyirler Diler, Aşk ve Ereksiyon 'Aşk'ı. :231-260 İstanbul :Ekslibris Yayıncılık

İpşiroğlu, N. (2000). Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri : Resim. İstanbul: Papirüs Yayınevi

Kant, I. (2020). Yargı Yetisinin Eleştirisi. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul : İdea Yayınevi

Kracauer, S. (2015), Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu. (Özge Çelik Çev.). İstanbul: Metis

May, R. (2018). Yaratma Cesareti. (Çev. Alper Oysal). İstanbul : Metis

Merkit, N. (2020). Spinoza ve Nietzsche'nin Felsefesinde Ölüm Sorunu, FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 30, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/1275057>

Nietzsche, F. (2020). Tragedya'nın Doğuşu.(Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları

Öztürk Aydın, T. (2015). Postmodernizmin Zaman Algısı: "Müzikte Nostalji Modası".Medeni-yet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi. Sayı:1, 2015.: 31-42

Öztürk, S. (2012). Mekan ve İktidar Filmlerle İletişim Mekanlarının Altpolitikası. Ankara : Phoenix

Rosenkranz, K. (2018). Çirkinin Estetiği (Çev. Prof. Dr. Mustafa Özdemir). İstanbul: Muhayyel

Sennet, R. (2018). Ten ve Taş. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul : Metis Yayınları

Tunalı, İ. (2018). Estetik. İstanbul: Remzi Kitabevi

Uğur, A. & Özsoy, A. (2020). 2000 sonrası Avrupa sinemasında kültürel temsillerin yansımaları. Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi, 6, 99-123.

Yetişkin, H., (1998). Estetiğin ABC'si. İstanbul: Kabalcı Yayınevi

İnternet Kaynakları :

Avrupa Sineması, <http://www.avrupasinemasi.com/2014/02/08/paolo-sorrentino-roportaji/> , 2014

Film

Sorrentino Paolo (Yön.), Aile Dostu (L'Amico di Famiglia), Fandango, Indigo Film (Yap.), İtalya ,2006

Sorrentino Paolo (Yön.), Aşkın Getirdikleri (Le Conseguenze Dell'Amore, Fandango, Indigo Film, Medusa Film (Yap.), İtalya, 2004

Sorrentino Paolo (Yön.), Gençlik (Youth), Indigo Film (Yap.), Fransa - İtalya- İsviçre - İngiltere, 2015

Sorrentino Paolo (Yön.), Muhteşem Güzellik (La Grande Bellezza), Indigo Film (Yap.), İtalya,- Fransa, 2013

Sorrentino Paolo (Yön.), Onlar (Loro), Baska Sinema(Turkey) (Dağ.), İtalya-Fransa, 2019