

## 21. YÜZYIL FİLM KURAMI TARTIŞMALARINDA FİLM FELSEFE İLİŞKİSİNE DAİR İKİ TEZ: SİNEMATİK FELSEFE Mİ FELSEFİ SİNEMA MI?

Sevcan Güğümcü

### Öz

Bu makalede *felsefe olarak film* ve *felsefi bir araç olarak film* olmak üzere iki tez irdelenecektir. Burada amaç, film kuramlarının temel sorusunu oluşturan aygıtın özü, sinematik imge, gerçeklik, sanallık, sinematik temsil ve ifade meselelerinin 21. yüzyıl film kuramı tartışmalarında hangi bağlamlarda ele alındığının bu iki tez aracılığıyla araştırılmasıdır. Makalede ilk olarak, sinematik imgenin, düşünsel durumlarla ve farklı algısal süreçlerle girdiği ilişki, *felsefe olarak film* savunucularından Daniel Frampton'un sinemayı anlamada radikal bir yol olarak ortaya koyduğu *Filmosophy* (2006) adlı kitabıyla tartışılacaktır. Frampton'un yanı sıra Stephen Mulhall'un *On Film*'de (2002) ortaya koyduğu *eylem halinde felsefe* kavramının, otonom imgelerin varlığına dair işaret ettiği noktalar irdelenirken bu kavramın, sinemada saf imgenin mümkünliğini sorgulamada eksik bıraktığı noktalar gözden geçirilecektir. Öte yandan Paisley Livingston, Thomas E. Wartenberg, David Davies ve Tom McClelland gibi *felsefe olarak film* fikrine şüpheyle yaklaşan analitik film kuramcılarının yaklaşımlarında biçim kazanan *felsefi bir araç olarak film* tezi ele alınacak ve bu yaklaşımların sinema-felsefe ilişkisine dair yapılagelmiş tartışmaların üstünü naif bir bakış açısıyla örtmesi eleştirilecektir.

**Anahtar Sözcükler:** Felsefe olarak film, film felsefesi, film-varlık, film-dünya

**Two Theses on the Relationship between Film and Philosophy in Discussions of 21st Century Film Theory: Cinematic Philosophy or Philosophical Cinema?**

### Abstract

In this article, two theses, *film as philosophy* and *philosophy of film*, are discussed. The article questions the essence of the cinematic medium, cinematic image, reality, virtuality, cinematic representation, and expression, the main issues of many film theories - with regard to the two theses. First, through Daniel Frampton's *Filmosophy* (2006), considered a radical way to comprehend cinema, the cinematic image and its relation to contemplative situations and different perceptual processes will be examined. Then the article argues that the concept of *philosophy in action*, employed in Stephen Mulhall's *On Film* (2002) to point out autonomous images, is inadequate for an investigation of the possibility of pure images in cinema. Lastly, the argument against the thesis of *film as philosophy* is examined in the context of theories developed by Paisley Livingston, Thomas E. Wartenberg, David Davies, and Tom McClelland, and these theories are criticized as being inherently naive.

**Keywords:** Film as philosophy, philosophy of film, film-being, film-world

## Giriş

Başlangıcına tanıklık etmiş biri olarak, sinemanın bir felsefeciye yeni şeyler önerebileceğini fark ettim. Sinema, belleğin ve hatta düşünme sürecinin sentezine katkıda bulunabilir. Nasıl ki bir dairenin çevresi noktalarından oluşmuşsa bellek de, sinema gibi imgelerden oluşmuştur. Durağanken doğal halinin; hareketli olduğunda ise yaşamın kendisidir (Bergson, 1914).

Sinema, gerçekliği yeniden görmemizi, algımızı genişletmemizi sağlar ve bize yeni bir gerçeklik sunar. Film, gerçekliğin zihinlerimiz tarafından nasıl algılandığına dair fenomenolojik bir farkındalık ortaya koyarak gerçekliğe dair bakış açımızı sorgulatırır (Frampton, 2006, s. 3).

Ortaya çıkışından bu yana sinematik aygıtın özünü ve sinemanın diğer sanatlarla kurduğu ilişkiyi anlamaya yönelik sorgulamaların/tartışmaların felsefi bir kavramsallaştırmaya ihtiyaç duyduğu aşikârdır. Özellikle II. Dünya Savaşı öncesinde bu ihtiyaç, yeni bir gerçeklik algısı arayışıyla buluşmuş ve sinemanın insanın varoluşuna dair meselelere işaret etme potansiyeli merakla sorgulanmıştır. Ne var ki sinemanın felsefi problemleri anlamada bir araç olmasının yanı sıra sorular ve kavramlar üretebilen otonom bir varlık olarak ele alınması ise asıl olarak savaş sonrası film kuramı tartışmalarına denk düşer. 1970 ve 80’li yıllara gelindiğinde özellikle Stanley Cavell ve Gilles Deleuze gibi kuramcıların tartışmalarında ortaya çıkan, yeni bir tartışma alanı olarak sinema felsefesi ve sinemanın düşünsel bir form olarak ele alınması, aygıt ve imgeye dair farklı bir sorgulama alanının önünü açmıştır.

Gilles Deleuze<sup>1</sup> *Cinéma 1. L’Image-Mouvement’in* (1983/1986) daha en başında amacını sinema tarihi sunmak yerine bir tür sinema taksonomisi ve sinematik imgelerin düşünce ve kavramlarla ilişkisini ortaya koymak olarak

<sup>1</sup> Rodowick’e (1997) göre Deleuze’ün daha önceki kitaplarında da ele aldığı hareket, zaman ve imge kavramlarına yeniden işaret etmek için sinemayı seçmesinin iki sebebi vardır. *Cinema 2: The Movement-Image* (1986) ve *Cinema 2: The Time-Image* (1989) bir taraftan, Deleuze’ün daha önceki felsefi yazılarının bir özgeçmişini olarak okunabilirken -“önceki kitaplarında yer alan kavramların ve soruların yeni alanı üzerine yeniden düşünmek”- diğer taraftan ise, Deleuze’ün modern kültürün görsel-işitsel bir kültür haline gelmesine karşı duyarsız kalmadığının göstergesidir (1997, s. xii). Baker’e göre ise Deleuze’ün sinemayla kurduğu ilişki daha özeldir. “Her filozof, her entelektüel ve sonuçta ‘herkes’ [...] sinemayla belli bir ilişki içindedir, hatta sinema [...] üstüne yazıp çizmesi de normaldir. Adorno ve Bloch müzisyenler ve sinema kadar karmaşık bir eğlence endüstrisinin kaprislerine boyun eğebilecek vakitleri olsaydı, sanıyorum pek çok düşünür gibi söyleyeceklerini bu görsel-işitsel dil aracılığıyla iletmek isteyeceklerdi. Deleuze gibi [...] sinemadan üretim açısından çok uzakta seyreden bir filozofun bu alanlarla kurduğu ilişkinin oldukça ‘özel’ olabilmesi bu açıdan manidardır” (2003, s.7).

belirttiğinde “düşüncenin imgeleri olarak kavramlar”<sup>2</sup>a işaret etmiştir.

Felsefe, başka alanlar için dışardan bir düşünüm değil, ancak onlarla içsel ve aktif bir birliktelik içindedir; ne daha soyuttur ne de daha zordur. Böylece sinema üzerine bir düşünüm meselesi de değildir (1986, s. xi).

Deleuze sinema kuramı ile felsefe arasındaki bağlayıcı noktanın tam da kuramla pratik arasında kurulan bu ortaklıkta gerçekleşeceğinin altını çizer. Bu bağlamda Deleuze’ün sinema kitaplarında sinema nedir sorusu bizi en başa, felsefe ve düşüncenin ne olduğu sorusuna götürecektir.

İmge öznellik ve dünyayla ilişkimizi anlamada kilit işlevi görürken kavramların yaratımı da felsefi aktivitenin otonomluğunu tanımlar [...] Daha henüz 1985 yılında Deleuze, kuramın sinemaya dair düşüncedeki yerinin önemini kaybetmiş ve sanki pratik yaratımlarla ilişkisi olmayan somut bir şeymiş gibi ele alındığını tartışmıştır. Ne var ki ona göre kuram, pratikten ayrılamaz çünkü kendisi zaten bir pratik ya da kavramların yapılandırılmasıdır (Rodowick, 2007, s. 102).

Bu bağlamda Deleuze’ün sinematik kuramı bize önemli bir şey daha söyler. Bergson’da olduğu gibi, Deleuze’de de imgenin, klasik Batı felsefesinde sahip olduğu anlamlarından kopuşu söz konusudur. Diğer bir deyişle, Deleuze ve Bergson’un yaklaşımlarında imgeye dair kavramsallaştırmalar, özne/nesne, imge/nesne, gerçeklik/sanallık, süreklilik/süreksizlik gibi karşıt ikilikler ve en önemlisi bunların zorunlu olarak işaret ettiği bir temsiliyet ilişkisi öngörmez. Şüphe yok ki bu kopuşun film kuramı tarihinde ilk defa Deleuze’le gerçekleştiğini söylemek yanlış olacaktır. Nitekim Deleuze’den çok önce –daha henüz 1920’li yıllarda- örneğin *photogénie* ya da *sinematik düşünce* kavramları<sup>2</sup>, imgenin temsilsel/dilsel modelin dışında görsel-ışitsel potansiyeli bağlamında ele alınmasında öncülük etmiştir. Yine aynı dönemde Sergei Eisenstein, Dziga Vertov gibi kuramcılarının biçimci yaklaşımlarında temellenen *Kamera-Göz*, 1950’li yıllara gelindiğinde ise özellikle Bazin’in gerçekçi kuramında yer alan imge ve nesne arasında kurulan özdeşlik fikri, saf imgenin -gerçeklikle kurduğu ilişkideki rolü göz ardı edilmeden- olanaklılığına dair bir kapı açmıştır. En önemlisi bu kuramcılarının sinemaya dair düşünceleri, filmleri analiz temelli ele almaktan; felsefeyi basitçe filme uygulamaktan ya da imgeleri, gerçekliğin birer temsilleri olarak görmekten öte olagelmıştır. Diğer bir deyişle bu kuramcılar, felsefi tartışmalar için bir illüstrasyon ya da örnek oluşturmasından çok felsefeyle kurduğu ilişkide sinemanın, otonom ve

<sup>2</sup> Kavramlar ilk olarak Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein gibi Fransız izlenimci film kuramcılarının yazılarında ele alınmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. *French Film Theory and Criticism, 1907-1939: Volume 1907-1929* (Abel, 1988).

düşünsel yönünü ve daha da önemlisi insanın dünyaya yönelimi ve öznellik meselelerine dair sahip olduğu rolü anlamaya çalışmışlardır.

1970’li yıllarda Stanley Cavell’in yazdığı ve film ontolojisi meselesine odaklanan ilk çalışmalardan biri olan *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*’de (1971) de temel mesele felsefi bir ifade biçimi olarak sinema olagelmıştır. Nitekim,

Deleuze gibi Cavell’in de sinema kitapları filmler hakkında yazılar olmaktan ziyade başlı başına felsefi çalışmalardır. [...] Farklı yollardan olsa da, hem Deleuze hem de Cavell sinemayı dünyada olmayı<sup>3</sup> ifade etme yolu olarak görmüştür. Bu açıdan bakıldığında, sinema zaten bir felsefedir ve felsefe de günlük yaşantımızla çok yakından ilişkilidir<sup>4</sup> (Rodowick, 2007, s. 106).

Cavell, sinemayı “skeptizmin hareketli imgesi” olarak ortaya koyduğunda ve sinemanın felsefeyle ilişkiye girmesinin sebebinin de onun, Descartes’tan beridir var olan “dış dünyaya dair kesin bilgiye ulaşamayız ve bu nedenle de gerçeklik dediğimiz şeyden yalıtılmışızdır” fikriyle mücadele etmek olduğunu söylediğinde sinemanın daha derine işaret eden bir rolüne dikkat çekmiştir (1971, s. 188). Öyle ki Cavell’e göre sinema, gerçek anlamda insanın varoluşuna dair bir sorunsalı ele alır ve sahneler. “Film felsefe için yapılmıştır; o, felsefenin görüntüler ve gerçeklik, oyuncular ve karakterler, şüphecilik ve dogmatizm, varlık ve yokluk hakkında söylediği şeylere değişik bir bakış açısı getirir” (Cavell, 1999, s. 25).

Makalede inceleneyeceği üzere, sinema-felsefe ilişkisini irdeleyen 21. yüzyıl film kuramlarına bakıldığında ise başta Daniel Frampton ve Stephen Mullhall gibi kuramcıların benzer bir tartışmaya dahil olduğu ve bazı noktalarda farklılıklar olsa da *felsefe olarak film* fikri altında bir araya geldikleri görülür. Cavell ve Deleuze’ün mirasçısı olarak ele alınabilecek bu kuramcılar, nesnelerin temsilini gerçekleştiren bir araç olarak film fikrinden çok ekrandaki imgelerin kendilerinin yol açtığı düşünömsel durumlarla ilgilenmişlerdir. Diğer bir deyişle, bu kuramcıların savunacağı üzere *felsefe olarak film*<sup>5</sup> yaklaşımı, sinemayı başlı başına felsefi problemleri tartışabilen ve hatta geliştirebilen bir alan olarak ele alacaktır. Ne var ki bu yaklaşım, çok geçmeden, karşıt görüşünü de doğurmuştur. Sinemanın otonom bir

<sup>3</sup> İtalik yazara aittir.

<sup>4</sup> Deleuze bu fikri Bergson’un *Matter and Memory*’si (1988) ile sinemanın erken tarihini eşleştirerek örnekler.

<sup>5</sup> Mullarkey, buna *film olarak felsefe* diyecektir. Ayrıntılı bilgi için bkz. *Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image* (2009) s. 13.

varlık olabileceği fikrine şüpheyle yaklaşan Murray Smith (2006), Thomas Wartenberg (2008), Paisley Livingston (2009) gibi analitik film kuramcılarında göre kendi başına bir filmin felsefi bir probleme yeni bir kapı açabilmesi mümkün olmadığı gibi filmler, mevcut felsefi problemlerin sadece yeniden sunumunu yapan edilgen birer araçlardır. Diğer bir deyişle, her ne kadar bu kuramcılar filmlerin felsefi bir temelde ele alınabileceğini ve bu bağlamda felsefi tartışmalara katkıda bulunabileceğini reddetmeseler de sinemanın, kavram yaratabileceği ve yeni felsefi tartışmaları doğurabileceği fikrine şüpheyle yaklaşır.

### **Felsefe Olarak Film Tezi**

Sinemayı araştırırken felsefenin kavramsallaştırmalarına duyulan ihtiyaç film kuramı tarihinin ilk yıllarından bu yana çokça tartışılmış, savunulmuştur. Bu tartışmalara dahil olan Jean Mitry, Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer, Jean Epstein, Dziga Vertov, Sergei Eisenstein gibi kuramcıların aygıtı anlamaya yönelik tartışmaları gerçeklik, temsil, öz, (saf) imge gibi kavramların irdelenmesini sağlamıştır. Savaş sonrası film kuramı tartışmalarına bakıldığında, Bazin'in fenomenolojik bir temelde açıkladığı gerçekçilik kuramının, imge ontolojisine dair derinlikli bir tartışmanın ortaya çıkışında önderlik ettiği görülür. Cavell ve özellikle Deleuze'un yaklaşımlarında yetkinleşen bu tartışma alanı, bir yandan imge ve düşünce ilişkisinin sorgulamasını yaparken diğer yandan da 21. yüzyıl sinema felsefesi tartışmaları için referans noktası oluşturmuştur.

Bu yazıda da, ilk olarak, bu tartışmalara dâhil olan Daniel Frampton'un 2006 yılında yazdığı *Filmosophy*'de sinemayı analitik bir düzlemde açıklamak yerine Deleuzeyen bir imge nosyonu ve fenomenolojik bir yaklaşımla ele aldığı film-felsefe ilişkisine dair ortaya koyduğu fikirlere bakılacaktır. Daha sonra ise, bir diğer yeni-dönem *felsefe olarak film* savunucularından Stephen Mulhall'un bir yandan sinemanın düşünsel tarafına vurgu yaparken diğer yandan da analiz ve temsiliyet temelli bir tartışmanın dışına çıkamayan perspektifi ve bu bağlamda alana dair bıraktığı eksiklikler irdelenecektir.

### **Film-Varlıklar, Film-Dünyalar**

*Felsefe nasıl imgelerle düşünmeye başladı? Film-düşünme'yi pratik olarak mevcut felsefi problemlere ve tartışmalara nasıl uygulayabiliriz? Bu kavramsal-olmayan düşünce biçimini felsefenin yararına nasıl kullanabiliriz? [...] Film yeni bir düşünce sistemi, yeni bir episteme içerebilir- belki de felsefenin yeni kavramları kendi paradigmasını bile sinemada bulabilir. Felsefe sadece bir konu değil ayrıca yaratıcı bir pratiktir (Frampton, 2006, s. 10-11).*

Mevcut felsefi problemlere katkıda bulunmasının yanı sıra kendi başına felsefi bir mekanizma ve yeni bir düşünce modeli olarak sinemanın savunusu, Cavell ve Deleuze'den sonra Frampton tarafından da yapılagelmiştir. Nitekim *Filmosophy*'de (2006) amacını "sinemayı anlamada yeni ve radikal bir yol için manifesto" olarak ortaya koyan Frampton, sinema üzerine düşünürken öncelikle analitik bir yaklaşımı reddeden ve formalist geleneğin dayandığı karşıt ikilikleri eleştiren bir çerçeve sunacak ve sinemaya dair farklı bir düşünme pratiği inşa edecektir.

İçerdiği karakterlere, mekânlara ya da eylemlere dair bir anlatının takibinden ziyade bir filmin tam da kendisinin bunlar üzerine düşünebilmesi ve seyirciyi de bu düşünce alanına dahil edebilmesiyle ilgilenen Frampton'un tartışmasında yer alan, başta *filmozofi* olmak üzere *film-zihin*, *film-düşünce*, *film-varlık*, *film-dünya* gibi kavramlar, sinematik algı, temsil ve ifade gibi meselelerin yeniden gözden geçirilmesini sağlarken *organik ve otonom bir varlık olarak sinemayı* bize yeniden düşündürür.

Filmi organik bir anlık olarak ele alan *Filmosophy*, insan ile film arasında bir benzerlik kurmaktan ziyade filmin, doğal algı ve düşünme yollarından farklılığını irdeler. Nitekim Frampton'a göre insan zihnine benzemeyen film, "bize, insan-düşünmesini değil kendi düşünmesini gösterebilir" (2006, s. 9). Bu anlamda, film-zihnin antropomorfik bir kavrayışını reddeden ve bu bağlamda insan ve film zihnine, algısına ya da düşüncesine dair yapılan açıklamalar/sorgulamaların farklı kavramsallaştırmalara ihtiyaç duyacağına işaret eden Frampton'un kuramının temellendiği üç nokta vardır: filmin analitik bir anlatı modeline tabi kılınması (ve buna ilişkin olarak formalizm), film ile insan algısı arasında kurulan benzerliğin ve son olarak da gerçekçiliğin (ya da temsiliyet) eleştirisi. Schmerheim'in işaret ettiği gibi, analiz yapmaktan çok filmsel deneyime dair bir çözümleme getiren Frampton, filmdeki öğelerin analitik farklılıklarına dayalı yaklaşımlara karşı bir sorgulama alanı inşa eder (2008, s. 109). Frampton'un eleştirdiği bu yaklaşımlarda organik bir varlık olarak film fikri özellikle film içeriği ve biçimi arasındaki ilişkinin anlaşılmasında başvurulan belli ayrıştırmalar nedeniyle göz ardı edilir.

Bordwell ve Thompson gibi formalistler film biçimini organik bir bütünden ziyade "biçimin bir figürü" olarak ele almışlardır. Bu kuramcılara göre "teknik biçimi yaratır" ve de biçim "film tekniklerini organize eden biçimsel bir film sistemidir". Frampton'a göre formalistler stili "kendi başlarına birer düşünce olarak görmekten çok derivasyonlar olarak görmüşlerdir. Yeni tarzları derivasyonlardan ibaret olarak görmek film seyircisinin bu yeni forma dair deneyimleyeceği duyguları göz ardı eder:

Film, bir anlamda, organik olur çünkü stil, film biçimini teknik olmaktan çok dramatik yapan niyetin doğal [...] humanistik koşullarıyla hikâyeye bağlıdır”. Frampton, stili biçimsel bir araca indirgemeyi reddeder [...] Organik bir film-zihinde biçim biraz daha içerik haline gelir. Film-düşünce, biçim ve içerik arasındaki bağı organize eder (Botz-Borstein, 2012, s. 198).

Bu organik sistemde anlatı da film-düşüncenin bir alt kategorisi olarak vardır. “Anlatı, böylece, film-düşüncenin bir sonucu, belli bir düşünme biçimidir [...] Anlatı, basitçe, film-düşüncenin aldığı biçimdir; trajedi, komedi, [...] korku gibi” (Frampton, 2006, s. 113). Burada, filmin, analitik bir anlatıyı takip etmesi değil aksine onu kendi tarzında dönüştürebilmesi<sup>6</sup> söz konusudur. Filmin bu kendi üstüne düşünen tarafı, Botz-Bornstein’a göre, film ve gerçeklik arasındaki ilişkinin de gözden geçirilmesini gerektirir. Filmin, dış gerçekliği taklit ettiği ve böylece seyircinin de bu gerçekliği ekranda devam ettirdiği fikri yerine yeni bir gerçeklik (*film-gerçeklik*) yarattığını söyleyen Frampton’a göre de film ile gerçek arasında sürekli bir karşılaştırma yapmak film çalışmalarına ve film-varlığa dair radikal bir yeniden-kavramsallaştırmanın ortaya çıkmasına engel oluşturur. Bu nedenle, başından beri, Frampton’un amacı sinema ile gerçeklik arasındaki kavramsal bağı sorgulamak olmuştur.

Filmozofinin projelerinden biri bize şunu göstermektedir: “Filmi gerçekliği anladığımız gibi anlarız kabulünden vazgeçmemiz gerek”. Film anlattığı ya da gösterdiği sürece, *birinci el* olan gerçekliği işleyen, bir çeşit *ikinci el* örneği olarak işlev görür. Öte yandan “film-düşünme”, [...] bir felsefecinin felsefi bir sistem üretmesi gibi gerçekliği üretir [...] Film-zihin, bu gerçekliği üretirken, bir yandan da bu gerçeklik üzerine düşünür. Bu aktivite ayrıca tahayyülün kullanımını da içerir ancak buna indirgenmemelidir (Botz-Bornstein, 2012, s. 193).

Sonuç olarak, Frampton’un film kuramı sinemayı entelektüel bir soruşturmanın ortaya çıkışında rol oynayan ve böylece felsefeyle bağlarını kuvvetlendiren otonom bir varlık olarak ortaya koyar. Ona göre film, bir çeşit kavramsal-olmayan düşüncedir ve filmin felsefi potansiyeli burada yatar: “Film yeni bir düşünce sistemi, yeni bir episteme içerebilir” (aktaran Schmeier, 2008, s. 111). Bu bağlamda, *filmozofi*, sinemanın eleştirel ve radikal bir sorgu alanında anlaşılabilirliği için öncelikle dilsel belirlenimlerin dışında bir alanın

<sup>6</sup> Frampton, filmin öz-düşünümelliğinin seyircinin etkin katılımını da ortaya çıkardığını söyler. Ona göre ekrandaki bu sürekli yaratım, seyircinin gerçekliğe dair bakış açısını sorgulattırır. “Film bir film-zihine teknik olarak ihtiyaç duymaz [...] Bir filmi deneyimlerken bu kavramın kullanılıp kullanılmayacağı filme-gidenin vereceği karardır. Film sadece ışık ve sestir. Basitçe şunu söylüyorum ki filme-gidenler, eğer filmi tamamen bir ifadeyi taşıyan araç olarak deneyimlemek istiyorlarsa bu film-zihin kavramını kullanmalıdırlar” (Frampton, 2006, s. 99).

gerekliliğine işaret eder. Çünkü Frampton için teknik terimler “canlı, yaşayan” filmi bir çeşit ölüye çevirirken filmi izlerken hissettiklerimizle alakası olmayan akademik bir egzersiz ortaya çıkarır (Schmerheim, 2008, s. 112).

### **Eylem Halinde Felsefe**

*On Film*'de (2002) film-felsefe ilişkisine dair bir sorgulama yapan ve sinemanın kimlik, tecessüm, korku, ölüm, cinsellik, doğa ve ölüm gibi modern felsefenin tartışma konularıyla ilişkisini popüler filmler<sup>7</sup> aracılığıyla ele alan Mulhall da sinemada onu felsefi düşünce ve kavramaya yakından bağlayan bazı özellikler olduğunu iddia eder ve bu bağlamda çalışmasını bu ilişkiye dair üç varsayımı başlatır: filmler mevcut felsefi problemleri yansıtabilir; filmler kendi (ya da aygıtın) doğasına dair sorular ortaya atabilir ya da bunları tartışabilir; ve son olarak da filmler kendi olanak ve koşullarını yaratabilirler (2002, s. 1-11). Öncelikle bir filmi sadece mevcut problemlere katkıda bulunan bir araç olarak görmenin hatalı olacağını söyleyen Mulhall'a göre,

Filmler, [...] felsefeciler tarafından ortaya atılan ve tartışılan problemlerin hazır ya da popüler illüstrasyonları değildir. Daha ziyade filmler, kendi başlarına bu problemleri ya da tartışmaları yansıtabilir, ele alabilirler. Tıpkı felsefecilerin yaptığı gibi, ciddi ve sistematik bir şekilde bu problemler üzerine düşünebilirler. Bu türden filmler felsefenin ham maddesi ya da onun süslenmesi için bir kaynak değil; felsefi egzersizler, eylem halinde felsefedirler (2002, s. 33-42).

Burada Mulhall'un şu iki benzetmesi önemli durur: “tıpkı felsefecilerin yaptığı gibi” ve “eylem halinde felsefe”. McClelland'a göre ilki, sinemanın belirlilik ve sınırlılıktan uzak bir şekilde felsefe yapabileceğine işaret eder (2011, s. 14). Diğeri, yani “eylem halinde felsefe” ise sinemanın hareket ve montaj gibi kendine özgü araçlarla (belki de anlatı yerine görüntünün ya da imgelerin gücüyle) sunduğu imgelerde içerilen felsefi anlamlara ve yönlendirmelere vurgu yapar. Bu bağlamda, Mulhall'un iddia ettiği gibi eğer filmlerin varoluşu, felsefi bir durum ise ve de kendi sınır ve olanaklılıklarına dair öz-düşünümsel bir tavır sergileyebiliyorlarsa<sup>8</sup> o zaman sinema “bazen

<sup>7</sup> Mulhall bu kavramları *Matrix* ve *Alien* filmleri aracılığıyla ele almıştır.

<sup>8</sup> Örneğin, “Danto'ya göre Warhol'un *Empire* (1964) filmi seyirciyi sinema kavramı üzerinde düşünmeye yönlendirerek felsefi bir katkıda bulunur. Aynı şekilde Carroll ve Choi de bazı avangart yönetmenlerin, filmlerini sinematik araç doğasına dair süregelen tartışmalara üstü kapalı bir biçimde müdahalede bulunmak için kullandıklarını söylerler” (Livingston, 2009, s. 35). Tartışma için bkz. *Philosophizing Art: Selected Essays* (Danto, 1999), *Apperception on Display: Structural Films and Philosophy* (Choi, 2006), *Philosophizing through the Moving Image: The Case of Serene Velocity* (Carroll, 2006).



felsefi fikirlerimizi yansıtan bir aynadan ibaret olmak yerine felsefi vukuf lar sunabilen bir pencere olabilir” (McClelland, 2011, s. 13).

Bu noktada şu soruyu sormak önemlidir: Bize eylem halinde felsefeyi sunan sinema bu olanağa nasıl ulaşır? Ya da film nasıl oluyor da felsefe yapabiliyor? Sorunun kendisi, şaşırtıcıdır ki, Mulhall tarafından net bir biçimde cevaplanmaz.<sup>9</sup> Yine de Mulhall, felsefe ile sinema arasında bir fark görmeyi de ihmal etmeyecek; diğer bir deyişle bu ikisi arasında mutlak bir özdeşlik ilişkisi de kurmaktan kaçınacaktır. Öyle ki Baggini’ye göre Mulhall felsefe olarak film fikrini savunurken bir filmin felsefenin yaptığı gibi “artiküle edilmiş tasımlar serisi ve açık tartışmalar sunabileceğini” iddia etmez (Baggini, 2003, para. 6).

Gerçekten felsefi olan filmler, felsefi tartışmalar ve meseleler üzerinde “ciddi ve sistematik bir şekilde” düşünür. Fakat bu, biçimin farklı doğasından dolayı, yazılı tartışmalardan ve standart felsefi metinlerden alıştığımız analizlerden farklı bir şey olmalıdır (Mulhall, 2002, s. 2).

Sinema ile felsefe arasındaki bu fark, Mulhall’un yaklaşımında bir eksiklikten çok aygıtın sahip olduğu bir potansiyelle ilişkili olarak açıklanır. Goodenough’ın da belirteceği üzere bu farklılık, bize felsefeyi *anlatan* değil *gösteren* olarak sinema fikrine işaret ettiği sürece önemlidir.<sup>10</sup> Nitekim bu fikir, sinemanın analitik anlatı tarzlarından ayrıldığı; yani kelimelere değil görüntülere başvurduğu ölçüde kendi potansiyelini gerçekleştirebileceği anlamına gelecektir.

Her ne kadar bu noktadan ele alındığında, bizi Deleuzeyen bir imge nosyonuna götürebilecek gibi gözükse de, Mulhall’un yaklaşımı, film ve felsefe arasındaki ilişkiyi eleştirel bir düzlemde açıklamada başarısız olmuş; belli soruları ve kavramaları ıskalamış ya da gözden kaçırmış, bu nedenle de imgeye dair farklı ve yeni yönelimlerin ortaya çıkmasında gerekli zemini hazırlayamamıştır. Mulhall’un yaklaşımındaki bu yetersizliğe dair bir eleştiri, çok geçmeden, analitik film kuramcılar tarafından<sup>11</sup> getirilir.

<sup>9</sup> Bu soru, ileriki kısımlarda görüleceği gibi, asıl olarak felsefe olarak film fikrine şüphayle yaklaşan kuramcılarca sorulacak ve ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

<sup>10</sup> Yine de Baggini’ye göre Mulhall bir noktada çelişkiye düşer. Mulhall’un “göstermeye çalıştığı fikir felsefe yapan bir şey olarak filmin gösterme biçimi olduğu ise [...] ve de gösterilebilir olan anlatılamaz ise o zaman film hakkında yazarak Mulhall’un kendisi de anlatılamazı anlatmaya çalışmaz mı? Ve bu paradoks, [...] onun gösterdiği şeyi kodlamaya çalıştığımızda ikiye katlanmaz mı?” (Baggini, 2003, s. 3).

<sup>11</sup> Mulhall’un kuramında yer alan muğlaklık, sadece bu kuramcılar tarafından değil ayrıca felsefe olarak film fikrini savunma amaçlı tartışmaya dahil olan kuramcılar tarafından da eleştirilir. Örneğin, *Film as Philosophy: Defense of a Bold Thesis*

## Film Felsefesi Tezi ya da Felsefi Bir Araç Olarak Sinema

Sinemanın otonom bir varlık olarak yeni kavramlar üretebileceği fikrine bazı kuramcılar şüpheyle yaklaşmışlar, kendi tartışmalarını da buna karşıt bir düzlemde kurmuşlar ve sürdürmüşlerdir.<sup>12</sup> Bu kuramcılar arasında yer alan Paisley Livingston, Thomas E. Wartenberg, Christopher Falzon ve Murray Smith bir filmin nasıl, hangi yollarla felsefe yapabileceği ve filmsel düşünme ile felsefi düşünme arasındaki ilişkiyi anlamaya dair sorunun net bir şekilde cevaplanmadığına işaret etmiş ve tartışmalarında ilk olarak bu sorunun peşine düşmüşlerdir.

Film felsefesi, filmin ya da aygıtın özüne dair sorularla ilgilenir: bir şeyi film yapan gerekli ve yeterli koşullar nelerdir? Seyirci filmlerle nasıl bir etkileşime girer? Hareketli imgeyi izlemenin ne gibi bilişsel ve duygusal etkileri vardır? (McClelland, 2011, s. 11).

*Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*'de (2009) Livingston, Mulhall'un yaptığı gibi, filmlerin ciddi anlamda felsefi rolleri olduğunu iddia etmenin, öncelikle felsefeyi tam olarak neyin ya da kimin yaptığı, eğer bunu yapan gerçek anlamda filmin kendisi ise bunun hangi anlamda mümkün olduğu sorularını da beraberinde getireceğini düşünür ve tartışmasını öne süreceği iki kriter aracılığıyla kurar.<sup>13</sup> İlk kritere göre film, yaratıcı ve bağımsız olmalıdır söyler (s. 22). Buna göre, bir filmin felsefe yapabiliyor olması için ele aldığı felsefi problemin yeni ve orjinal olması; diğer bir deyişle, mevcut problemlerin içeriğine bağlı kalmaması gerekir. Film, kendi sorunsalını yaratabilmeli ve sunabilmelidir.<sup>14</sup> Bu bağlamda felsefi problemlerin sunumuna yer veren filmler ile kendi başlarına felsefi bir mesele olan filmler arasında bir ayırım gözetmenin gerekliliğine işaret eden Livingston'a göre örneğin Godard'ın *Weekend*'inde Marksist metinleri okuyan

---

(2009) adlı yazısında Smuts da, Mulhall'un filmi eylem halinde felsefe olarak tanımlamadan önce film-felsefe ilişkisine dair temel soruları ele almadığını söyler.

<sup>12</sup> Bu kuramcıların asıl eleştirisi odağı, Deleuze ve Frampton gibi isimlerden ziyade Mulhall olmuştur.

<sup>13</sup> Noel Carroll da Livingston'a benzer bir şekilde bu kriterleri takip eder. Tartışma için bkz. *Philosophizing through the Moving Image: The Case of Serene Velocity* (2006).

<sup>14</sup> Ne var ki Smuts'a göre bir filmin mevcut bir felsefi tartışmayı kullanması onun bu tartışmayı daha az orjinal bir şekilde ele aldığını göstermez (2009, s. 416). Smuts bu iddiasını Eisenstein'in *October* (1928) filmiyle açıklar. Şüphe yok ki Livingston'a göre Marksist bir din eleştirisi yapan bu film, zaten mevcut bir problemi işlediği için yaratıcı olmaktan uzak olacaktır. Ne var ki Smuts'a göre bu filmi felsefi yapan şey asıl olarak filmin bu eleştiriyi –dilsel araçlardan bağımsız- montaj aracılığıyla yapmasıdır.

karakterlerin yer alması tek başına bu filmi felsefi bir film yapmayacaktır.<sup>15</sup> Nitekim burada söz konusu olan, daha çok felsefi bir tartışmanın sunumudur<sup>16</sup> (Livingston'dan aktaran Smuts, 2009, s. 410).

Livingston, bağımsızlık ve yaratıcılık kriterlerinin yanı sıra bir filmin felsefe yapıyorsa bunu kendine özgü araçlarla gerçekleştirmesi gerektiğini söyleyecek ve bunu da “ayrıcalıklı olma” kriteri altında açıklayacaktır. Her ne kadar Smuts'a göre Livingston'un bu kriterle ne demek istediği açık olmasa da (2009, s. 410) kriterin altını çizdiği iddia şu fikre yakın durur: Filmin yapacağı felsefi katkı, sadece aygıtta özgü özelliklerle<sup>17</sup> yapılmalı; diğer bir deyişle bunlar diğer medya araçlarınca yapılamayan katkılar olduğu sürece önemli ya da dikkate değerdir. Öyle ki Livingston'a göre felsefe olarak film tezi ancak bu ayırt edici araçlar belirlenirse anlamsız bir argüman olmaktan çıkabilir. Fumerton, bu kriteri şu şekilde formüle eder: “Filmdeki bu felsefi kaynağın [...] bir önemi, değeri var mıdır? Eğer film, diğer medya araçlarınca sahip olunmayan bir özelliğe ya da içeriğe sahip değilse o zaman bu önem çok da büyük olmayacaktır” (Fumerton'dan aktaran McClelland, 2011, s. 21).

### **Wartenberg'in Genellik ve Açıklık Kriterleri: Düşünce Deneyimi ya da 'Düşünce Doğurucu'<sup>18</sup> Olarak Film**

Livingston'a benzer bir şekilde Wartenberg de, filmlerin felsefi olabileceğini ya da felsefi problemlerin eleştirel birer illüstrasyonları olduğunu reddetmezken Mulhall gibi kuramcıların bu fikri uç bir noktaya taşıdığını belirtir (2008). Wartenberg'e göre Mulhall, film ile felsefe arasında bir ilişki kurmakla sınırlı kalmamış filmlerin felsefe yapabileceğini ve hatta “eylem halinde felsefe” olduğunu öne sürmüştür (2008, s. 549). Felsefe olarak film yaklaşımını eleştirmekle beraber daha ılımlı bir tutum benimsemek isteyen Wartenberg, film gerçek anlamda felsefe yapabilir mi sorusunun net

<sup>15</sup> Noel Carroll da bunun, bir nevi filmin içine indirilmiş felsefe (*downloaded philosophy*) olduğunu söyler. Tartışma için bkz. *Theorizing the Moving Image* (1996) s. 3-25.

<sup>16</sup> Örneğin Falzon da *Alien Resurrection* (Jean Pierre Jeunet, 1997) filmindeki klonlama sahnesini “insanoğlunun işlenmiş bir ürüne indirgenmesinin” illüstrasyonu olarak görür (2002, s. 192). Öte yandan, Mulhall'a göre aynı sahne eylem halinde bir felsefedir: “Ripley'in klonu [...] onun kendi varoluşunun çoklu, birbirine bağlı koşullarıyla yüzleşir- klonlama sürecinin yan ürünü, yeni bir türün üyesi ve de özel, bireysel bir yaratık olarak” (2002, s. 130).

<sup>17</sup> Smuts, *biriciklik* olarak adlandırdığı bu kriterin dikkate alınması gereken bir problem olmadığını söyler. Tartışma için bkz. *Film as Philosophy: Defense of a Bold Thesis* (2009).

<sup>18</sup> Wartenberg burada *midwife* kelimesini kullanır.

bir şekilde cevaplanabilmesi için öncelikle felsefenin ya da felsefi olanın tanımının yapılması gerektiğini söyler ve bu amaçla, *Film as Philosophy*'de ilk olarak şu soruyu sorar: “Bir meseleyi felsefi yapan şey nedir?” (s. 550). Wartenberg bu soruya ilk aşamada şu şekilde bir cevap getirir: “Felsefe teriminin sınırlı bir şekilde sadece okul derslerine ve akademik yayımlara denk düştüğünü söylemek [...] anlamsızdır” (2007, s. 28). Bu noktada Wartenberg'e katılan Livingston da felsefeye dair daha kısıtlı olmayan bir tanım getirmemiz gerektiğine işaret etmiş ve her ne kadar belli bir muğlaklığı içinde barındırsa da felsefenin mümkün tanımlarından birini şu şekilde ortaya koymuştur: “Felsefenin aşağı yukarı sistematik bir soruşturma, ifadesel ve iletişimsel aktivitelere denk düştüğü söylenebilir” (2009, s. 12).

Wartenberg, *Thinking on Screen*'de (2007) tartışmasını, tıpkı Livingston gibi, öne sürdüğü itirazlar aracılığıyla sürdürecektir. Bunlardan ilki olan “genellik problemi”ne göre felsefeye özgü içeriklerin türü filminkiyle aynı değildir. Felsefenin ilgi alanı çoğunlukla genel problemlerdir- örneğin bilgi nedir sorusu, “bilgi gerekçelendirilmiş doğru inançtır” gibi genel bir cevaba gereksinim duyar (2007, s. 24). Öte yandan anlatı filmleri spesifik senaryolar sunar ve bu nedenle de gösterdiği kurgusal dünyanın ötesinde genel bir probleme dair bir tartışmayı içeremez (McClelland, 2011, s. 14). Goodenough felsefe ile film arasındaki bu farkı<sup>19</sup> şu şekilde açıklar:

Eğer felsefe, içinde yaşadığımız dünyaya dair gerçek ya da doğru bir şey söylemeyi umuyorsa kurgu bir film bunu yapmayı nasıl umar? Baggini bu probleme dair net bir şey söyler: [...] doğaları gereği filmlerin gösterdiği şey gerçeklik değil fakat kurgusal bir inşadır. Bu, özellikle, [...] bilim-kurgu söz konusu olduğunda geçerlidir. Bu nedenle film ile bir şey göstermek gerçeğe dair doğru bir şey göstermeyi gerektirmez. Bu, felsefenin projesine aykırı gibidir [...] ve eğer bu doğru ise o zaman kurgusal temsiller, gerçekliğin özünü felsefi bir yolla nasıl göstermeyi umabilir? (2005, s. 21).

Açıktır ki Baggini'nin bu sorusunda referans noktası, gerçekliğin kendisi ve dolayısıyla gerçekliğin temsilidir. Diğer bir deyişle soru, filmdeki görüntüleri gerçeklikle kurduğu ilişkide ele alır ve böylece de filmsel dünyayı tekabüliyet ilişkisiyle sınırlar. Bu sınır aşılsa da filmsel dünyanın, günlük algımız dahilinde ortaya çıkan felsefi problemlerle ilişki kurabileceğini bir anlamda reddeder. Baggini'nin bir temsil modelini ister istemez dayattığı bu sorusu, özellikle Godard, Bresson, Tarkovski gibi yönetmenlerin filmleri düşünüldüğünde yetersiz kalır. Nitekim bahsi geçen yönetmenlerin

<sup>19</sup> Mulhall bu farkı bir potansiyel olarak ortaya koyarken Wartenberg ve Livingston bunu sinemanın eksikliği olarak görürler.

filmlerinde yer alan imgeler, işaret edilmesi zorunlu bir Gerçek(lik)'i içinde barındırmazken salt görüntüler aracılığıyla hem filmsel hem de dış dünyaya ya da gerçekliğe dair felsefi bir sorgulamayı beraberinde getirir. Ne var ki analitik kuramcılar filmlerin, kendine özgü ya da değil, çeşitli araçlar ve içeriklerle felsefi problemleri sunabileceği,<sup>20</sup> izleyicide -farklı algısal süreçler yaratarak-felsefi tartışmalara yol açabileceği ya da salt filmin kendisinin bu tartışmaları yapabileceğini kabul etmezler (McClelland, 2011, s. 15).

Bu noktada Wartenberg, film ile düşünce deneyimleri arasında bir benzerlik kurulabileceğini hatırlatarak bu çıkarımlara karşı bir savunu ortaya koymaya çalışır. Düşünce deneyimlerinin kurgusal anlatı içeren ve felsefi sonuçlara ulaşmada kullanılan bir teknik olduğunu söyleyen Wartenberg'e göre eğer film bir düşünce deneyimi gibi olabilirse o zaman onun basit bir kurgusal anlatıyı ekrana taşıyışı da felsefi olacaktır (2007, s. 24).

Ona göre bu düşünce deneyimi modeli göz önünde bulundurulursa şunu söylemek çekici olacaktır: Kapalı bir içerik/hikâye de açık ve net bir felsefi içeriğe sahip olabilir. Anlatı, kast edilen açık, belirli bir argümanın ve sonucun bir önermesidir (McClelland, 2011, s. 18).

Ne var ki bu iddia McClelland'e göre ikna edici değildir çünkü düşünce-deneyimlerinin felsefe ile kurduğu ilişki de kaçınılmaz olarak birçok yoruma açık olacaktır (2011, s. 18). Wartenberg'in kendisi de bunun, yani filmlerin düşünce deneyimleri gibi olacağıın olanak dahilinde olduğunu reddetmez. Eğer bir düşünce deneyiminin belli felsefi tartışmaların temel ögesi olduğu gösterilebilseydi anlatılarında düşünce deneyimleri içerildiğinden filmlerin de felsefi tartışmalar yapabileceğini göstermek kolay olurdu (Wartenberg, 2007, s. 134). Ancak anlatsal düşünce deneyimlerinin belli felsefi tartışmalar için gerekli olduğu fikri bizi, bu anlatıların "felsefi bir tartışmanın örneklenmesi için yeterli olduğu sonucuna götürmez" (McClelland, 2011, s. 19). Sonuç olarak, McClelland'a göre, Wartenberg'in felsefe olarak film yaklaşımının mantıklılığını çeşitli yollarla gösterme çabası anlamsız ve gereksizdir.<sup>21</sup>

Öte yandan Mulhall'a göre bu kuramcıların getirdiği bu bakış açısı, filmlerin algımızı ve kavrayışımızı değiştirebileceği fikrini göz ardı eder

<sup>20</sup> Livingston, bu bağlamda, Eric Rohmer'in *Conte de Printemps* (A Tale of Springtime, 1990) adlı filmini örnekler. Filmin bir sahnesinde felsefe öğretmeni Jeanne, Kant'ın felsefesinde yer alan temel fikirleri ve kavramları bir arkadaşına özetler. Ya da Ingmar Bergman'ın *Persona*'sında (1966) hemşirenin felsefi bir pasajı hastasına okuduğunu görürüz (2009, s. 13-15).

<sup>21</sup> Ancak McClelland, tartışmasının ilerleyen kısımlarında, bunun aksini savunur gibidir.

(Mulhall, 2002, s. 7). Mulhall, sinemanın sahip olduğu bu olanaklılığın sinemanın felsefeyle kurduğu ilişkide aranması gerektiğini söyler. Bu fikirde altı çizilen nokta, mevcut felsefi problemlere yer vermekten ya da bu problemlerin birer ilustrasyonlarından ibaret olmaktan çok sinemanın bizi farklı duyumsal süreçlere yönlendirebilme potansiyelidir.

Matrix [...] ve Alien gibi filmleri bu kadar eğlenceli yapan kısım öncelikle bu filmlerin felsefi bir metnin yaptığı şekilde izleyici ile ilişkiye girmesidir. Bu filmler, izleyicinin temel meseleler hakkında sorular sormasını, kanıt için araştırma yapmasını ve sadece filmde sunulan dünya üzerine değil ayrıca günlük gerçekliğe dair filmin söylediği şeyler üzerine de düşünmesini sağlar. [...] Mulhall için bir filmi felsefi olarak ele almak, daha önceki felsefi kuramlara uyup uymadığını görmekten ziyade bu filmin kendisinin ne ölçüde felsefi sorular ve cevaplar geliştirebileceğini araştırmaktır (Andersen, 2003, s. 3).

Şüphe yok ki, Wartenberg ve Livingston da, filmlerin felsefi kavramsallaştırmalarla kurduğu ilişkinin varlığını reddetmemişler ancak şunu da eklemeyi ihmal etmemişlerdir: Bu ilişki, filmlerin otonom olduğu fikrini meşru kılmaz. McClelland'ın da belirttiği gibi bu kuramcılara göre bir film kendi başına felsefe yapamaz ancak bu, filmin seyirci tarafından empoze edilmiş felsefi bir değer taşımadığı anlamına da gelmeyecektir (2011, s. 17). Bu fikre göre filmin felsefi olması seyircinin varlığını zorunlu kılan bir ilişkide mümkündür. Bu nedenle de “filmleri otonom varlıklar olmaktan çok felsefi aktivitelere katkı yapan birer araç olarak görmek daha doğru gibidir” (2011, s. 20). McClelland bu noktada filmi Sokratik modele benzetir; çünkü felsefi bilgiyi filmin kendisi ifade etmez fakat felsefi bilgiye ulaşmada ebe (*midwife*) işlevi görür (2011, s. 21). Filmlerin, felsefi bilginin gelişmesinde etkili olabileceğini düşünen fakat kendi başına bir düşünce formu oluşturabileceği görüşüne katılmayan Livingston'a göre de filmler izleyiciler için sadece pedagojik ve buluşsal bir ilgi uyandırabilirler.<sup>22</sup>

Filmler felsefi meselelerin göz alıcı ve duygusal olarak merak uyandıran illüstrasyonlarını sağlayabilirler ve yeterli zemin oluşturulduğunda filmlere dair düşümler spesifik tezlerin, tartışmaların keşfedilmesinde katkıda bile bulunabilirler (Livingston, 2009, s. 11).

## **Temsile Geri Dönüş ya da Dil gibi Yapılanmış Sinema**

Öte yandan Smith, felsefe olarak film fikrine karşıtlığı daha ileri bir

<sup>22</sup> Bu görüşü savunanlar için bkz. *Skepticism* (Fumerton, 2009), *The Philosophical Limits of Film* (Russell, 2006) ve *Philosophizing through the Moving Image* (Carroll, 2006).

boyuta taşır. Filmlerin felsefeden daha farklı bir karaktere<sup>23</sup> sahip olduğunu söyleyen Smith'e göre sinema farklı amaçlar doğrultusunda yapılmış bir pratiktir, bu nedenle de filmleri felsefi bir potansiyele sahipmiş gibi görmek hatalı bir okumaya neden olur (2006). Sonuç olarak hem film hem de felsefe kimlik, benlik gibi meseleleri tartışabilir ancak bu, filmin felsefi soruşturmalara katkıda bulunduğu anlamına gelmez. Aynı şekilde *The Philosophical Limits of Film*'de (2006) Russell da filme belli bir felsefi önem ya da kapasite addedebileceğini kabul ederken filmin, felsefeden farklı olarak, ele alamayacağı birçok tartışmanın da olduğunu düşünür. Diğer bir deyişle filmler, felsefenin sahip olduğu birçok özellik ve içerikten yoksundur. Bu noktada, diğer analitik film kuramcıları gibi Russell'ın da filmin dilsel sınırları bağlamında ele aldığı bu iddiayı, Wartenberg'in (2007) tartıştığı bir diğer itiraz olarak "açıklık problemi"yle birlikte düşünmek gerekir. Açıklık problemi filmde yer alan içerik ile felsefi olarak nitelendirilebilecek içeriğin türü arasında kurulan (bu zıtlık ilk itirazda kurulmuştu) zıtlığın ileri bir aşamasını sunar. Bu kriter, temel olarak dil ile film anlatısı arasındaki farka odaklanır. Buna göre görsel temsiller dilsel temsillerin kavramsal doğruluklarından yoksun olduğu için filmlerin kapalı içerikleri kaçınılmaz olarak muğlaktır. Başka bir deyişle filmler felsefi içeriğin açıklığına sahip olamaz.

*Can Be Film a Philosophical Medium?*'da (2008) analitik bir yaklaşım benimseyen Davies, felsefe olarak film fikrini sorgularken sorunun şu şekilde sorulması gerektiğini söyler: Filmler, dilin yaptığı gibi felsefi bir araç olarak hizmet edebilirler mi? 1948 yılında Astruc da sinemanın temel probleminin, düşüncüyü nasıl ifade edeceği sorusu olduğunu söylemiştir (Astruc'dan aktaran McClelland, 2011, s. 15). Bu kuramcılar, sinematik imgenin dilin sınırlılığını aşan (anlatılamaz olanı gösterebilme) bir düşünsellik alanı sunabileceği; sinemanın gücünün de aslında tam da burada yattığı fikrini göz ardı ederler. Bu yaklaşım, sinemayı "felsefi problemleri formüle etmede ve savunmada eksik" olarak konumlandırmış; bu nedenle de filmlerin kendine özgü araçlarla "tıpkı düşünürlerin yaptığı gibi felsefe yapabilme"leri ve "ciddi ve sistematik bir şekilde" felsefi problemleri ele alabilmelerini mümkün görmemiştir<sup>24</sup> (Wartenberg, 2007, s. 16).

<sup>23</sup> Bu noktada, Smith ile Wartenberg arasında bir benzerlik vardır. Wartenberg'in öne sürdüğü genellik kriterine göre de film ile felsefenin içeriği birbirinden farklıdır.

<sup>24</sup> Şüpheli kuramcılar felsefi tartışmaların sunumunun, sinemaya kıyasla akademik ve edebi metinlerde daha güçlü olacağını düşünür. Örneğin Hunt, düşünce deneyimi olarak film modelini benimsese bile sinemaya kıyasla bir romanın felsefi bir katkı yapmada daha başarılı olduğunu söyler (aktaran McClelland, 2011, s. 23).

McClelland'ın da belirttiği gibi bu kuramcılara göre filmlerin dilin açıklığından ve mantıksallığından yoksun olmasının birçok göstergesi vardır (2011). Öncelikle felsefenin aksine filmler sahip olduğu içeriği sistematik bir yolla organize etmek için gerekli olan ifadesellikten yoksundurlar. Felsefi düşünce, tartışmalar aracılığıyla iddiasını kurarken film formal bir tartışma yapamaz (2011, s. 16). Carroll da anlatısal filmleri birer argüman olarak ele alamayacağımızı söyler (Wartenberg, 2007, s. 76). Russell'a göre ise "imgesel durumlar gerçek veri sağlayamadığı" gibi (2006, s. 390) "anlatısal filmler açıklıktan da o kadar uzaktırlar ki onların felsefi bir tartışma içerdiği iddiası yanlıştır" (s. 18). Öyleyse bu kuramcılara göre filmsel anlatı, analitik bir tartışma içeremeyeceği gibi bütünlüklü bir felsefi tartışma da sunamayacaktır. Bu noktada karşımıza şöyle bir soru çıkar: Dil gibi yapılanmış, analitik bir anlatıdan öte imgelerin kendi içlerinde bir anlatı mantığı olamaz mı, diğer bir deyişle bir film, felsefi problemleri "ciddi ve sistematik" bir biçimde ele alabilmeyi kendi dilsel-olmayan mantığı içinde gerçekleştiremez mi? Bu noktada, McClelland'ın bir uyarısını hatırlamakta fayda var. McClelland, felsefi tartışmaların aktarımında sinemanın kendine özgü ve gözardı edilmemesi gereken şöyle bir özelliği olduğunu söyler:

Filmin *açık bir şekilde* akıl yürütememesi ve *genel* sonuçlara ulaşamaması aslında tam da onun, seyircinin felsefi sonuçlara ulaşmasında işlev görebilmesini sağlar [...] Bu Sokratik modelde bir film, -anlatı hakkında açık felsefi iddialarda bulunmadan- seyircisinde felsefi bir kavrayışı harekete geçirebilir. Kendisini bilgiye ulaşmada ebe olarak tanımlamasına rağmen Sokrates belagatli yorumcu (*articulate commentator*) gibi davranır. İronik bir biçimde film de Sokrates olmaktan çok Sokratiktir" (2011, s. 26-8).<sup>25</sup>

McClelland'a göre film, bunu bir tek eylemle başarabilir, o da gösterebilmedir. Bu bağlamda filmin ortaya koyduğu felsefi katkı filme özgüdür çünkü film imgeler aracılığıyla gösterirken seyirci de bu edinimin bir parçası haline gelir. "Açıktır ki filmde başka hiçbir araç bu statüde bir izleyiciye sahip değildir [...] Film felsefesi üzerine yazılmış akademik bir

<sup>25</sup> McClelland, her ne kadar daha öncesinde Wartenberg'in filmler ile düşünce deneyimleri arasında kurduğu ilişkiyi reddetmiş ve filmlerin anlaşılmasız doğasından dolayı genel ve açık iddialarda bulunamayacağı fikrini yinelemiş olsa da, bu noktada fikrini değiştirir gibidir. Öyle ki McClelland, en nihayetinde *-Rear Window*'u (Alfred Hitchcock, 1954) örnekleyerek- filmlerin düşünce deneyimlerine benzer anlatı modelleri sunduğunu ve böylece de felsefi bir soruşturmaya yol açabildiklerini söyleyecektir (2011, s. 32). Bu bağlamda Hunt'ın da belirttiği gibi sınırları olsa da "filmin felsefi bir soruşturma yapmada hiç katkısı yoktur sonucuna varmak hatalı olacaktır" (2006, s. 397).



metnin aksine bir film, seyircisinde *-filmi izlerlerken-* felsefi bir kavrayışı uyandırır” (McClelland, 2011, s. 27). Frampton’un *Filmosophy*’de (2006) altını çizdiği fikir de buna yakın durur. “Felsefe nasıl imgelerle düşünmeye başladı? Film-düşünceyi pratik olarak felsefi problemlere ve tartışmalara nasıl uygulayabiliriz? Bu kavramsal-olmayan düşünce biçimini felsefenin yararına nasıl kullanabiliriz?”i irdelerken Frampton da filmin felsefi potansiyelinin dilin sınırlılıklarını aştığı noktada ortaya çıktığına işaret eder. Ne var ki filmlerin felsefe yapabilmesi için dilin mantığını kullanması gerektiğini düşünen şüpheciler ve analitik film kuramcıları bunun ikna edici bir çıkarım olmadığını düşünürler. Nitekim bu kuramcılara göre filmler sadece görüntülere başvurarak değil dilin mantığı içinde işledikleri sürece belli bir sistematikliğe ulaşırlar ve böylece felsefi bir yan kazanabilirler. Bu bağlamda filmi bir araç olarak görmekten öteye gidemeyen ve imgelerin kendilerinin felsefi sorgulamalara yol açabileceği fikrini reddeden bu yaklaşım, yeni bir düşünce formu olarak sinemanın olanaklarına dair olan tartışmaya eleştirel bir kavramsallaştırma kazandırmaktan uzak durur. Aynı şekilde, her ne kadar sinematik aygıtın ayrıcalıklı kapasitesinin “içsel olarak eklemelenmiş, dilsel-olmayan görsel bir ifadenin olanaklılığına” dair bir alan açabileceğini söylese de Livingston’un da sinemayı anlamada öne sürdüğü analitik model, sinemayı düşünsellik temelli ele alan kavramsallaştırmalara başvurmaktan kaçınırken indirgemeci bir bakış açısından da kurtulamaz. Sonuç olarak, Livingston’un neredeyse belli bir biçimde film yapma pratiği dayatan yaklaşımı bir filmin montaj, kamera çekimleri, hareket gibi kendine özgü araçların yanı sıra (belki de hiç de sinemaya özgü olmayan bir şekilde) imgelerin ya da görüntülerin, tam da sinemayı temsiliyet ilişkilerinden ayrı bir yere taşıdığı noktada bağımsız, yaratıcı ya da otonom olabileceği ve bu anlamda felsefe yapabileceği fikrini açıklayabilmede başarısızdır. Şüphe yok ki, her ne kadar Frampton’un kuramı bir istisna olarak karşımıza çıksa da, Bazin’in yolunu açtığı ve daha sonra Cavell ve Deleuze gibi kuramcılar tarafından eleştirel bir zemin kazanan imge ontolojisinin 21. yüzyıl sinema felsefesi tartışmalarının yetersiz ve kısıtlı bakış açısıyla bir çeşit kısırlaşma evresine girdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

## Sonuç

*Bu, doğru bir görüntü değil doğrudan doğruya bir görüntü (Jean-Luc Godard).*

*Çünkü amaç “doğru bir imaj” yapmak değildir, bir imajı “dosdoğru” yapmaktır [...] “Doğru imaj” denen şeyleri reklamcılara bırakmak gerekiyor [...] Sinema, kendi tarihi ve evrimi içinde “doğru” imajların nasıl yapılacağını oldukça erken bir dönem keşfetmişti zaten -Porter ve Griffith, sonra Kuleşov ve Eisenstein, sonuçta “tüm zamanlar” için geçerli olduğu varsayılan bütün sinematografik biçimleri (montaj, kadraj, eylem, filmik*

*kahraman vesaire vesaire) keşfetmişlerdi [...] Oysa [...] sürekli ağır bombardımanı altında olduğumuz bu “doğru imajlar”ın ötesinde, “herhangi bir imajı” güçlendireceğimiz, konvansiyonlarından ve klişe yapılarından nasıl söküp alabileceğimizi sormak zorundayız (Baker, 2011, s. 73).*

Şüphe yok ki sinemanın büyüü, bizim gerçekliğe dair deneyimimize dair mekânsal ve zamansal bir görsel dünya sunmasındadır. Ancak bu fikir, sinematik mekanizmanın olanaklarına dair bir sorgulama yaparken yetersiz kalır. Bu noktada Bonitzer, Godard’ın yukarıdaki formülünün sinemanın yeniden sorgulanmasını beraberinde getireceğini söyler, nitekim öyle de olmuştur. Sinemayı anlamada geleneksel yaklaşımların getirdiği tanımlamalar ve sınırlamalara karşı bu formül, sinemanın bitmeyen bir projesine de işaret eder; saf görüntülerin üretimi. Diğer bir deyişle, temsil-edilemezlik ya da dille aktarılamazlığa dair bir kutsayışın ifadesi; görüntünün “artık gerçeğin bir yansıması ya da metonimisi değil [...] sadece başka görüntülerle, başka göstergelerle bağdaşımı içinde geçerlilik kazanan, derinliksiz, arka plansız, saf bir gösterge” olması (Bonitzer, 2006, s. 191).

Sinemanın bir yandan kendi gerçekliğini, Frampton’un (2006) deyişle *film-dünyaları* yaratırken diğer yandan da dış gerçekliği ve onun duyumsanış biçimlerini nasıl dönüştürdüğü sorusu, bizi her zaman için sinema ve felsefe arasındaki ilişkinin sorgulanmasına götürür. Nitekim bu ilişkinin anlaşılması sinemanın bir düşünce formu olarak ele alınmasını olanaklı kılarken, film izleme pratiklerimizin değişmesi açısından da önemli olmuştur. Ne var ki, bu ilişkinin eleştirel bir düzlemde çözümlenebilmesi Frampton’un da belirttiği gibi basitçe filmi düşünceyle karşılaştırmayı değil fakat onu kendi düşünme biçimleri içinde analiz etmeyi gerektirir (2006, s. 8-9). Bu bağlamda sinemanın felsefi problemlere iyi birer örnek olması ya da “film, felsefe için ne yapabilir?”in beraberinde getirdiği indirgemeci yaklaşıma karşı temkinli olmak önemlidir. Ancak Frampton’a göre, film ve felsefe ilişkisine dair akademik yazıların çoğunda bu yaklaşım hâkim olagelmiştir. Bu yazılar, bu iki disiplini “zeytinyağı ve su gibi: film ‘artı’ felsefe” olarak birbirine eklemeye çalıştığı için karakter ve içerik çözümlemesinden öteye gidememiştir (2006, s. 9). Sonuç olarak da felsefeyi sinemaya uygulamak yerine başlı başına bir sorular/ kavramlar alanı olarak sinemanın, aygıtın ve imgenin gerçeklikle kurduğu ilişkide dönüştürücü bir rol oynaması ve dolayısıyla bu gerçeklik üzerine düşünürken öz-düşünümsel bir pratik içine de gir(ebil)mesi meselesinin önemi kavranamamıştır. Frampton, bu önemi şu sözlerle ifade eder:

Sinema, gerçekliği yeniden görmemizi, algımızı genişletmemizi ve bize yeni bir gerçekliği sunmayı sağlar. Film, gerçekliğin zihinlerimiz

tarafından nasıl algılandığına dair fenomenolojik bir farkındalık ortaya koyarak gerçekliğe dair bakış açımızı sorgulatırır (2006, s. 3).

Bu süreçte “kendi gerçekliğine sahip”<sup>26</sup> otonom bir varlık olarak film-dünya bir yandan kendi öznel oluşunu gerçekleştirirken diğer yandan da metafiziksel soyutlamaları aşmamıza yardım eder ve dünyaya olan inancımızda olumluyıcı bir işlev görür (s. 44).

Sinemanın bu yönüne vurgu yapmaları ve böylece film kuramı tartışmalarına yeni bir soluk kazandırmaları açısından Cavell, Deleuze ve Frampton gibi kuramcılar ayrı bir yerde dururlar. Bu kuramcılar filmin düşündüğünü söylerken bunu kendi tarzıyla değil yine felsefenin tarzıyla yapacağını biliyorlardı, analitik/formalist yaklaşımlara karşı getirdikleri eleştiri de zaten bununla ilişkili değildi. Nitekim “filmin kuram tarafından kötüye kullanılmasına karşı epey duyarlı olan Frampton bile ‘problemler ve fikirler’ ve ‘saf kavramların üretimi’ açısından düşünmenin tanımını yaparak işe başlar” (Mullarkey, 2009, s. 3). Frampton, daha öncesinde Cavell ve Deleuze gibi kuramcıların asıl olarak karşı çıktıkları fikir, filmin düşüncenin bu kavramlarının bir illüstrasyonu olarak görülmesiydi. Örneğin Cavell için eğer sinema,

Skeptizmin hareketli imgesi ise bu skeptik tavrın ne bir örneği ne de benzeridir; sinema daha ziyade problemi ve bu problemle nasıl başa çıkacağımızın olası yollarının ifadesidir [...] sinema felsefenin tarihsel bir dilemmasını (skeptisizmin, dış dünyadan algısal kopuşu) geçmiş olarak sunarken modern özneyi de olası bir geleceğe doğru yönlendirir (Rodowick, 2007, s. 106-107).

“Sinema üzerine düşünme hakkıyla değil, felsefi problemler beni kendisi başka problemlere gebe olan sinemada cevaplar aramaya yönlendirdiğinde yazabildim” diyen Deleuze de, sembolik anlamların dışında bir imgeler evrenini tasavvur ederken ya da felsefenin hareket ve zaman meselelerine geri dönüşünü anlamaya çalışırken sinematik aygıtı ne bu meselelerin birer sonucu ne de bir analogisi olarak görmüştü (2000, s. 367). Bu bağlamda Rodowick’in de belirttiği gibi Deleuze’un düşüncesinin basitçe sinemadan etkilendiğini söylemek de yanlış olacaktır; onun düşüncesi, daha çok işaretler tipolojisi ve kavramlar biçiminde felsefi bir ifadedir (2007, s. 106). Deleuze’e göre,

Sinema kuramı sinema “hakkında” değildir fakat sinemanın ortaya çıkardığı ve kendileri de başka pratiklere işaret eden başka kavramlarla

<sup>26</sup> Frampton’un Vivian Sobchack’ın film fenomenolojisi üzerine yaptığı tartışması için bkz. *Filmosophy* (2006) s. 39-48.

ilişki içinde olan kavramlara dairdir [...] ki sinemanın bu kavramları en az sinemanın kendisi kadar pratik, etkili ve mevcuttur [...] Sinemanın kavramları sinemada verili değildir [...] Sinemanın kendisi yeni bir imgeler ve işaretler pratiğidir (1986, s. 280).

Bu nedenle, film felsefi kavramları ya da problemleri temsil etmeyecek fakat Mullarkey'in deyişiyle,

[...] kendi düşünme pratikleri aracılığıyla onların mevcut anlamlarını bozarak, onlara başka anlamlar vererek; onları kırıp yansıtacaktır. Filmin tikel felsefelerle karşı bu direnişi, bir çeşit düşünme ya da meta-düşünmedir çünkü o; bizim düşünme ya da felsefeyi tanımlayarak işe başlamamıza izin vermediği gibi kuramın (düşünme, felsefe) ne olduğuna dair kuramlarımızı değiştirmemizi ister. Bu bağlamda film, tam da düşünme ve felsefenin ne olduğuyula ilişkilidir.<sup>27</sup> Eğer film, düşünmek ve felsefe yapmak ise o zaman düşünme ve felsefeye dair her tür tanımlamadan kaçınacağımız gibi filme dair olanlardan da uzak duracağız (2009, s. 12).

Sonuç olarak, sinemanın ortaya çıkışından bu yana film kuramı tarihinde tartışılabilmiş "sinema nedir?" sorusunun mahiyeti, gerçekliğin duyumsanış biçimlerinin ve düşünme pratiklerinin değişmesine dair bir kapı aralarken, sinematik imgenin tekrar tekrar altını çizdiği şu fikirde yatar: Sinema nedir sorusu bizi her zaman için felsefe nedir sorusuna geri gönderecektir.<sup>28</sup>

## Kaynakça

Abel, R. (1988). *French Film Theory and Criticism, 1907-1939: Volume 1, 1907-1929*. New Jersey: Princeton University Press.

Andersen, N. (2003). Is Film the Alien Other to Philosophy?: Philosophy as Film in Mulhall's On Film. *Film-Philosophy*, 7 (23). <http://www.film-philosophy.com/vol7-2003/n23anderson>

Baggini, J. (2003). Alien Ways of Thinking: Mulhall's On Film. *Film-Philosophy*, 7 (24). <http://www.film-philosophy.com/vol7-2003/n24baggini>

<sup>27</sup> Deleuze için örneğin "Resnais'nin karakterleri filozoflar dediğimizde, bu karakterlerin felsefe hakkında konuştuğunu ya da Resnais'nin felsefi fikirleri sinemaya 'uyguladığını' söylemeyiz. Fakat onun, sinema tarihinde tamamiyle yeni olan [...] bir felsefe sineması, düşünce sineması keşfettiğini söylemek isteriz. Bu felsefeyle sinema arasında gerçekleşen nadir bir evlilik" (Deleuze'den aktaran Mullarkey, 2009, s. 79).

<sup>28</sup> "Nitekim felsefenin film-kıskançlığı (*film-envy*) nihayetinde kendine dönecektir" (Mullarkey, 2009, s. xviii).

- Baker, U. (2003). Önsöz, *İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir?* (s. 7-14). İstanbul: Norgunk.
- Baker, U. (2011). *Beşin Ekran*. İstanbul: Birikim.
- Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar* (İ. Yaşar, Çev.). İstanbul: Metis.
- Botz-Borstein, T. (2012). "Film Thinks!" What About Dreams? A Reading of Daniel Frampton's Filmosophy. *Film-Philosophy*, 17, 192-203. <http://philpapers.org/rec/BOTFTW>
- Carroll, N. (2006). Philosophizing through the Moving Image: The Case of Serene Velocity. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64, 173-187.
- Cavell, S. (1971). *The World Viewed, Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University.
- Cavell, S. (1996). *Theorizing the Moving Image*. Oxford: Blackwell.
- Cavell, S. (1999). An Interview with Stanley Cavell. *Harvard Journal of Philosophy*, VII: 25.
- Choi, J. (2006). Apperception on Display: Structural Films and Philosophy. N. Carroll & J. Choi (Ed.), *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology* (s. 165-172). Oxford: Blackwell.
- Danto, A. (1999). *Philosophizing Art: Selected Essays*. Berkeley: University of California Press.
- Davies, D. (2008). Can Be Film a Philosophical Medium? *Postgraduate Journal of Aesthetics*, 5(2), 1-20.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The Movement-Image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Çev.). London: The Athlone. (Özgün eser 1983 tarihlidir)
- Deleuze, G. (2000). The Brain is the Screen: Interview with Gilles Deleuze on "The Time-Image" (M. T. Guirgis, Çev.). G. Flaxman (Ed.), *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema* (s. 365-373). Minneapolis: University of Minnesota.
- Frampton, D. (2006). *Filmosophy*. London: Wallflower.
- Fumerton, R. (2009). Skepticism. P. Livingston & C. R. Plantinga (Ed.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (s. 601-610). Oxford: Routledge.
- Goodenough, J. (2005). *Film as Philosophy, Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hunt, L. (2006). Motion Pictures as a Philosophical Resource. N. Carroll & J. Choi (Ed.), *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology* (s. 390-412). Oxford: Blackwell.
- Livingston, P. (2009). *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*. Oxford: Oxford University.

- McClelland, T. (2011). The Philosophy of Film and Film as Philosophy. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 2, 11-35. <http://cjpml.ifl.pt/2-mcclelland>
- Mulhall, S. (2002). *On Film: Thinking in Action*. London and New York: Routledge.
- Mullarkey, J. (2009). *Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image*. New York: Routledge.
- Rodowick, D. N. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. London: Duke University Press.
- Rodowick, D. N. (2007). An Elegy for Theory. *October*, 122, 91-109. <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic242308.files/RodowickElegyOctober.pdf>
- Russell, B. (2006). The Philosophical Limits of Film. N. Carroll & J. Choi (Ed.), *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology* (s. 387-390). Oxford: Blackwell.
- Schmerheim, P. (2008). Film, not Sliced up into Pieces, or: How Film Made Me Feel Thinking. *Film-Philosophy*, 12(2), 109-123. <http://www.film-philosophy.com/2008v12n2/schmerheim.pdf>
- Smith, M. (2006). *Thinking through Cinema: Film as Philosophy*. Oxford: Blackwell.
- Smuts, A. (2009). Film as Philosophy: Defense of a Bold Thesis. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67(4), 409-420. <http://www.jstor.org/stable/25622102>.
- Wartenberg, T. E. (2007). *Thinking on Screen*. New York: Routledge.
- Wartenberg, T. E. (2008). Film as Philosophy. P. Livingston & C. R. Plantinga (Ed.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (s. 549-559). London, New York: Routledge.