



T.C. KÜLTÜR VE TURİZM
BAKANLIĞI

 **sineFİLOZOFI**

8. ULUSLARARASI

SİNEMA VE FELSEFE

SEMPOZYUMU

5-6 Aralık 2025

sinefilozofi.com
sinemafelsefesi.org.tr



8. ULUSLARARASI

SİNEMA VE FELSEFE

SEMPOZYUMU

5-6 Aralık 2025

BİLDİRİ ÖZET KİTABI

Sempozyum Kurullar

Sempozyum Düzenleme Kurulu:

Prof. Dr. Serdar Öztürk - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

(Sempozyum Yürütücüsü ve Başkanı)

Ece Yirmibeş - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

(Sempozyum Koordinatörü)

Doç. Dr. Kurtuluş Özgen - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Işkın Özbulduk Kılıç - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Erdiç Yılmaz - Gaziantep Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Eda Arısoy - Ankara Bilim Üniversitesi, Türkiye

Öğr. Gör. Dr. İren Dicle Aytaç - Kocaeli Üniversitesi, Türkiye

Öğr. Gör. Dr. Semra Keleş - İzmir Ekonomi Üniversitesi, Türkiye

Arş. Gör. Dr. Esra Güngör Kılıç - Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türkiye

Arş. Gör. Dr. Aysu Uğur Balcı - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Arş. Gör. Kağan Depboylu - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Öğr. Gör. Melike Sinem Yılmaz - Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Muhammed Safa Karataş - Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türkiye

Dr. Fırat Osmanoğulları - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Kıvanç Türkgeldi - Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi M. Özer Özkantar - Gaziantep Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Sarper Bütev - Kastamonu Üniversitesi, Türkiye

Arş. Gör. Gülşah Altuğ - Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türkiye

Alper Evren Şahin - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Ali Gürbüz - Dokuz Eylül Üniversitesi Üniversitesi, Türkiye

Seray Köprücü - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Mir Amed Orhan - Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye

Ceyda Buran - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Dilek Ocağcı - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Cansu Şahbaz - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Nurşah Ferah - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Korcan Duzcu - Ankara, Türkiye

Sinema ve Felsefe Derneği ve SineFilozofi Dergisi Kurulu

Sempozyum Bilim Kurulu:

Prof. Dr. Serdar Öztürk- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Patricia Pisters- University of Amsterdam, Amsterdam, Holland

Prof. David Martin Jones- University of Glasgow, İskoçya

Prof. Richard Rushton- Lancaster University, İngiltere

Prof. David N. Rodowick- University of Chicago (Amerika Birleşik Devletleri)

Assoc. Prof. Robert Sinnerbrink- Macquarie University, Avustralya

Prof. Dr. Nüket Elpeze Ergeç – Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Dilek Tunalı – Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa – Akdeniz Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Nigar Pösteği – Kocaeli Üniversitesi, Türkiye

Dr. Damian Cox – Bond University, Avustralya

Dr. Niall Kennedy -Trinity College Dublin, The University of Dublin, Ireland

Dr. Arzu Karaduman, Marist University, Poughkeepsie, NY, Amerika Birleşik Devletleri

Doç. Dr. Ahmet Oktan – Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Berceste Gülçin Özdemir – İstanbul Üniversitesi, Türkiye

SineFilozofi Dergisi
8. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempoiumu
Özet Bildiri Kitapçığı

Kapak Tasarımı / Cover Design
Mir Amed Orhan

Sayfa Tasarımı / Page Design
Öğr. Gör. Melike Sinem Yılmaz

Yayına Hazırlık / Publication Preparation
Ece Yirmibeş

ISBN: 978-625-98910-4-0

2025 ANKARA



İÇİNDEKİLER

<i>Yönetmen Söyleşisi: Yeşim Ustaoglu</i>	1
<i>Lucy Bolton</i>	2
<i>Nathan Andersen</i>	3
<i>Panel: Şerif Gören Sineması</i>	4
<i>Söyleşi: Shadmehr Rastin ve Amin Jafari</i>	5
<i>Tuğçe KARACA ÖZDEMİR, Yağmur KILIÇ</i>	8
<i>Murat ARPACI</i>	9
<i>M. Özer ÖZKANTAR</i>	12
<i>Erdoğan YILMAZ</i>	13
<i>Makbule Esen KUNT</i>	14
<i>Ünal BAŞ, Tuna TETİK</i>	15
<i>Arzu KARADUMAN</i>	18
<i>Gyuchan JEON</i>	19
<i>Gesufrancesco PETRILLO</i>	20
<i>Nafiseh LALEH</i>	21
<i>Bilge İPEK, Emre YÜKSEL</i>	24
<i>Dağhan DÖNMEZ</i>	25

<i>Sercan BOZDOĞAN</i>	26
<i>Yektanurşin DUYAN</i>	27
<i>Elif ARISOY</i>	30
<i>Süleyman DUYAR</i>	31
<i>Özgür SOYSAL</i>	32
<i>Serdar ASLAN, Harun Mustafa TÖLE</i>	33
<i>Bilal SÜSLÜ, Cem Evrim ASLAN</i>	36
<i>Lale KABADAYI</i>	37
<i>Mehmet ŞİRAY</i>	38
<i>Sare UZUNER</i>	39
<i>Semra KELEŞ</i>	42
<i>İren Dicle AYTAÇ</i>	43
<i>Sarper BÜTEV</i>	44
<i>Özgür İPEK</i>	45
<i>Başak KAPTAN ŞİRAY</i>	48
<i>Kağan DEPBOYLU</i>	49
<i>Faik Onur ACAR</i>	50
<i>Fatih A. KIZILTAŞ, Onur AYTAÇ</i>	51
<i>Ercan GÜROVA</i>	54
<i>Emrah CEVHER</i>	55
<i>Sümeyye TANTA, Ece KUYU, Meryem Sevrâ BAYINDIR</i> ...	56

<i>Orhan SEZGİN</i>	57
<i>Ali GÜRBÜZ</i>	60
<i>Tülay ÇELİK</i>	62
<i>Dilara BALCI</i>	63
<i>Serap DUMAN İNCE</i>	64
<i>İpek KARAN</i>	66
<i>Berrin TUZCUOĞLU, Asu BEŞGEN</i>	67
<i>Leila NOROUZİ</i>	68
<i>Ahmet Fatih YILMAZ</i>	70
<i>Feyza Şule GÜNGÖR, Murat KÜÇÜKHEMEK</i>	71
<i>Pelin GÜNGÖR ŞERBETÇİ</i>	72
<i>Berceste Gülçin ÖZDEMİR</i>	73
<i>Barış SAYDAM</i>	76
<i>Ertan TUNÇ</i>	77
<i>Musa AK, Elif AK</i>	78
<i>Umut MORKOÇ</i>	79
<i>Betül Hande DOĞAN, Zerdeşt YALÇIN</i>	82
<i>Özge EJDER</i>	83
<i>Can GÖNEN</i>	84



Yeşim Ustaoglu

Moderatör: Serdar Öztürk

Yeşim Ustaoglu sinema anlatımında insan hikayelerini merkeze almış ve kamera dilinin ekonomik, sade, insanın gözünün içine bakan bir nitelik taşıdığını belirtmiştir. Ustaoglu sinemaya girişinin temel nedenini bakmak, görmek ve gördüğü anın içinde yaşamak olarak açıklamıştır. Bu bağlamda sadece görsel imajı değil, ses de dâhil olmak üzere, anı yaşatan bütün unsurları bir arada görme isteği sinemasını tanımlamaktadır. Yönetmen, zamanın içinden geçen bir kamera kullanmayı tercih ettiğini, bu yolla izleyicinin kendi algısı içinden düşünerek hikâyeye bütünleşmesine olanak sağlandığını ifade etmiştir.

Ustaoglu, popülist sinemadaki buyurgan ve manipülatif anlatıdan uzak durmayı hedeflediğini; bu nedenle diyalogları yönlendirici bulduğunu ve senaryolarında en son yazdığını dile getirmiştir. Amaç, seyircinin karakterle özdeşleşmesi yerine, ne yaşadığını hissetmesi ve düşünme mekanizmasını harekete geçirmesi olmuştur. Karakterlerin ilhamını sokaktaki insanın varlığından ve sürekli yaptığı yolculuklar sırasında karşılaştığı insanlardan aldığını belirterek, yolun üzerinde olmak eyleminin yazım sürecini genişlettiğini vurgulamıştır.

Ustaoglu'nun sineması realistik ve sosyolojik katmanlar barındırmakla birlikte, esasen çok imgesel bir sinema olarak değerlendirilmiştir. *Araf* ve *Tereddüt* gibi filmlerde, karakterin ruhsal dünyasıyla mekân arasında bir bağlantı kurulmuş, mekânlar sadece bir fon olmaktan çıkıp ana karakter gibi işlev görmüştür. *Tereddüt*'ün açılış sahnesinin suyun içinden bir boğulma imgesiyle başlaması, imgesel anlatımın diyaloga ihtiyaç duymadan senaryo aşamasında kurgulandığını göstermektedir. Sanatçının dinleyen biri olduğu, bu nedenle filmlerinde sesin ve sessizliğin sesini oluşturanın önemli bir yer tuttuğu açıklanmıştır.

Yönetmenin kariyerinde *Güneşe Yolculuk* filminin, sinemasının yapı taşlarını oluşturduğu ve bir sorunu yerel ölçekten evrensel bir alana taşıma yetisini öğretmek olgunlaşma sürecini başlattığı ifade edilmiştir. Son olarak Ustaoglu, sinemanın son derece politik olduğunu düşünmekte, adalet ve vicdan temalarının varoluşsal meselelerle doğrudan bağlantılı olduğunu savunmaktadır. Genç sinemacılara yönelik tavsiyelerinde ise kendileriyle güçlü bir bağ kurmaları, en samimi şeyi yapmaları ve çok okumaları gerektiği vurgulanmıştır. Yönetmenin, 2026'da *Arta Kalan* (uzun metraj) ve *Kuru Taşın Başı* (belgesel) adlı yeni projeleriyle izleyiciyle buluşmayı hedeflediği belirtilmiştir.

**Lucy Bolton***Professor of Film Philosophy, Queen Mary University of London*

In this paper, I will draw on the thought of Virginia Woolf in relation to clothes, Luce Irigaray's philosophical critique of the concept of 'the envelope', and striking examples from several films, in order to propose an understanding of film costumes which is grounded in phenomenology.

Virginia Woolf understood the significance of clothes to our sense of self. In *Orlando*, she writes: 'they change our view of the world and the world's view of us' (1992, p. 132). This awareness, this embodied realm of perception, Woolf referred to in her diaries as 'frock consciousness' (2003, p. 74). Woolf describes how, with clothes, 'people secrete an envelope which connects them and protects them from others, like myself, who are outside the envelope' (2003, p. 74). Fashion scholar Lisa Cohen defined frock consciousness as 'the state and activity of being clothed' (1999), but this concept is expanded and enriched when viewed in relation to the 'envelope' of the cinema costume and our pre-reflective perceptual experience.

Film phenomenology is concerned with the experience of film; both how film evokes experience, and how we experience film, in our minds and in our bodies. I propose that there is a cinematic 'frock consciousness' – a phenomenological meeting space – which enables filmgoers to understand the meaning of film costume in relation to character, emotion, narrative meaning and even moral evaluation; and that this 'frock consciousness' extends into our memories and experiences outside of the cinema. This paper will explain and demonstrate how film's frock consciousness works, and attempt to account for its intensity and power.



Nathan Andersen

Professor of Philosophy, Eckerd College

In his monograph *On Film*, first published in 2002, Stephen Mulhall posed the provocative thesis that films can do philosophy. Although not unprecedented, its bold expression within that text prompted lively debate, stimulating the rise of film-philosophy as a sub-discipline within the fields of both philosophy and film studies. Just twenty years later, in 2022, the arrival of ChatGPT provoked a still-ongoing reappraisal of the question posed by Alan Turing in 1950, regarding whether and under what conditions it would make sense to say that computers can think. The two questions can be linked. The philosophy within film can and ought to be understood in much the same way as the thinking in AI: both embody an artificial form of intelligence capable of provoking questions and stimulating thought; and both carry the danger of stifling genuine thinking by appealing to ready-made values and meanings. The real question in both cases is not whether films or computers have an intrinsic capacity to think, but whether the thinking they provoke in us, their interlocutors or audiences, is both responsive to reasons, and responsible to the reality of the situation that we find ourselves in. To demonstrate and elaborate I will consider the philosophical assessment of artificial intelligence developed by way of contrast with human intelligence in both the *Alien* and the *Mission: Impossible* series, which served as the primary exemplars of philosophy within film in both Mulhall's original text and its subsequent editions.



Şerif Gören Sineması

Konuşmacılar: Emine Uçar İlbuğa, İren Dicle Aytaç, Safa Karataş,
Özgür İpek

Şerif Gören anısına gerçekleştirilen bu panelde, Gören'in kapsamlı filmografisi ve Türk sineması tarihindeki önemi ele alınmıştır. Şerif Gören sineması, Türkiye'deki toplumsal, politik ve kültürel değişimlerin bir görsel arşivi olarak değerlendirilmiştir. Kronolojik olarak izlendiğinde, filmlerinde kırılma anlarının gözlemlenebildiği belirtilmiştir. Örneğin, *Derman* filmi temel alınarak 1960'lı yıllarda yürütülen sağlığın sosyalleşmesi politikalarının kırsal alan üzerindeki etkileri karşılaştırmalı biçimde incelenmiştir.

Panelin başlangıcında, Gören'in belgesel ve kısa filmlerinin yanı sıra kırkın üzerinde uzun metraj filme imza atmış olmasına rağmen akademik çalışmalarda yeterince yer bulamadığına dikkat çeken bir çerçeve çizilmiştir. Bu yetersiz ilginin temel nedeninin, Gören'in sinematografisinden ziyade, tartışmaların sürekli *Yol* filmi ve Yılmaz Güney ilişkisi üzerinden yürütülmesi olduğu vurgulanmıştır. Bu tespit doğrultusunda panelde, Gören sinemasının söz konusu daraltıcı çerçevenin ötesine taşınarak, tematik ve estetik düzlemde çok yönlü biçimde ele alınması gerekliliği vurgulanmıştır.

Gören'in filmografisinde kadın teması merkezi bir önem taşımaktadır. *Firarda*, *Almanya Acı Vatan* ve *Ay Büyürse Uyuyamam* gibi yapımlarda, alışlagelmiş klişe tipolojilerin ötesinde, arzularıyla var olan ve toplumun kurallarına karşı aktif bir özne olarak mücadele eden kadın karakterler yer almıştır. Filmde kadın, eş statüsünün ötesinde göçün doğrudan öznesi olarak ele alınmış; fabrika sahneleri aracılığıyla göçmen işçilerin maruz kaldığı baskı ve eşitsizlik koşulları görünür kılınmıştır. Bu göçmen sineması anlayışı, kaçak ve yarı belgesel tarzda çekilmiş olan *Polisay* filmiyle desteklenmiştir.

Gören'in halkçı sinema yaklaşımı ve kitle tarafından izlenmeyi amaçlayan sinema yapma tutkusu da tartışılmıştır. Popüler türlerde (arabesk, komedi) eserler üretmesine rağmen, popülist ve uyutucu bir sinemaya düşmediği, aksine *Derdim Dünyadan Büyük* gibi filmlerde siyasal taşlamalar yaptığı aktarılmıştır.

Son olarak, Şerif Gören'in yaratıcı bir yönetmen olmanın ötesinde, sinema emekçilerinin hak savunucusu ve sendika kurucusu olduğu vurgulanmıştır. 1960'larda Sine-İş sendikasını ve 1970'lerde Türkiye Film Emekçi Sendikası'nı kurduğu, 1978'de ise DİSK'e bağlı Sinesen'in yönetiminde bulunduğu belirtilmiştir. Gören'in, *Nehir* filmi örneğinde olduğu gibi, Yeşilçam'ın geleneksel yapımcı egemenliği altında yaratıcı yönetmen olmanın zorluklarını deneyimlemiş olduğu da ifade edilmiştir. Gelecek çalışmalar için akademinin konforlu alanlardan çıkarak Gören'in eserlerini derinlemesine incelemesi gerektiği çağırısı yapılmıştır.



Shadmehr Rastin ve Amin Jafari

Moderatör: Nafiseh Laleh

Jafar Panahi'nin *No Bears* filminin gösterimi sonrasında gerçekleştirilen bu panel, yönetmenin sinemasal dilini, üretim süreçlerini ve felsefi bakışını derinlemesine incelemektedir. Görüntü Yönetmeni Amin Jafari ve Senarist/Akademisyen Shadmehr Rastin, Panahi'nin eserlerine dair kapsamlı bilgiler sunmuştur.

Panahi sinemasının gerçekleşmesinde en uzun süreyi alan aşama, yazım süreci olarak belirtilmektedir. Senaryonun kesinleşip tamamlanmasının ardından yapıma başlanmakta ve çekimler sırasında senaryonun büyük bir kısmı uygulanmaktadır.

Ayı Yok, siyasi baskılar sebebiyle farklı köylerde çekilmesine karşın, anlatıda duygusal ve coğrafi süreklilik kurularak mekânsal bir bütünlük izlenimi üretmeyi amaçlamıştır. Baskıların yoğunlaşması sonucu bazı sahnelerin cep telefonuyla çekildiği ve bu planların filmin dilini homojenleştirmek amacıyla genel yapıya dağıtıldığı aktarılmıştır.

Filmde, yurt dışı yasağı bulunan yönetmenin deneyimi, yurt dışında geçen kurgusal anlatı ve köyde gelişen yerel hikâye iç içe geçirilerek üç farklı anlatı düzlemi kurulmaktadır. Bu anlatı katmanları, renk ve doku farklılıkları aracılığıyla ayrıştırılmaya çalışılmıştır. Özellikle Ghanbar karakterinin kullandığı kamera, titreme hareketleriyle öznel (sübjektif) bir anlatım dili üretmekte; böylece filmde dört farklı kamera kullanımına işaret edilmektedir.

Shadmehr Rastin' in analizi, Panahi'nin sinemasının genellikle siyasi veya toplumsal protesto olarak yorumlanmasına rağmen, filmlerinin yan yana dizildiğinde felsefi bir yaklaşımla değerlendirilebildiğini göstermiştir. Panahi'nin çalışması, Merleau-Ponty'nin yapısalcı fenomenoloji kuramına göre incelenmiş, bu bağlamda özne ve nesne arasındaki etkileşim vurgulanmıştır. Siyasi gücün kendisini obje kılma çabasına karşı çıkan Panahi, kamera kullanımı ve kendi adıyla canlandığı karakter aracılığıyla yeniden sübjeye dönüşmektedir. Bu yaklaşım, seyircinin bedensel algısının ötesine geçerek bir yapı bozumu (deconstruction) yaratmakta ve kadın veya çocuk imgelerinin kullanımıyla feminist bir yaklaşıma işaret etmektedir.

Totaliter yapıların güçlü sinemayı tetikleyip tetiklemediği paradoksu da tartışılmıştır. Shadmehr Rastin, İran sinemasının başarısının baskılara karşı üretim çabasının yanı sıra, ülkenin özgül kültürel yapısından, Mitraizm gibi eski geleneklerin devamından ve sinema sektörünün konvansiyonel yapısına karşı çıkan köklü eleştirilerden kaynaklandığını belirtmiştir. Öte yandan, totaliter ortamın, İran sineması olarak tanımlanan spesifik dilin oluşmasına ve inşa edilmesine yol açtığı kabul edilmektedir.

Panahi'nin tüm filmlerinde kendi hayatından esinlenilmiş konular bulunmakta, ancak bunlar sinemasal bir yapıyla seyirciye sunulmaktadır. Amin Jafari, Panahi'nin seyircinin aşırı duygusallaşmasını önlemek amacıyla final sahnesi gibi kritik noktalarda mesafe bıraktığını belirtmiştir. Ayrıca yapım esnasında anın duygusuna yaslanan sezgisel bir kamera hamlesi ile kararların alındığını, ancak Panahi'nin daima sınırın ve gücün nerede olduğunu bilerek filmlerini yaptığını ve seyircinin kendi felsefi algısıyla onun yaptığı filmleri anlamlandırdığını ifade etmiştir.

Moderatör: Esra Güngör Kılıç

Epistemoloji, Estetik ve Filmlerde Beden Politikası

05.12.2025

CUMA





Tuğçe KARACA ÖZDEMİR

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Doktora Öğrencisi

Yağmur KILIÇ

Bağımsız Araştırmacı

Dijitalleşen çağda bireyin yaşamı, yeni teknoloji ve gözetim pratikleri aracılığıyla yeniden şekillenmekte, biyopolitikanın kapsamı genişlemektedir. Bu bağlamda, Black Mirror dizisinin Sıradan İnsanlar (Common People) adlı bölümü, teknolojinin biyopolitik işleyişine dair özgün ve çarpıcı bir örnek sunmaktadır. Bölüm, Amanda'nın bilincinin dijital bir platforma aktarılması ve bu sistem tarafından sürekli kontrol edilmesi aracılığıyla, klasik biyopolitika anlayışının ötesinde bir *bilincin denetimi* pratiğini gözler önüne sermektedir. Michel Foucault'nun biyopolitika ve disiplin kavramları ile Giorgio Agamben'in homo sacer ve yaşamın çıplaklaştırılması teorileri, bu dijital gözetim ve kontrol mekanizmalarının işleyişini kavramsal olarak açıklamak için temel teşkil etmektedir.

Çalışmada, bölüme yönelik niteliksel içerik analizi yöntemi benimsenmiştir. Bu yöntem, görsel ve işitsel anlatımın yanı sıra tematik yapıyı derinlemesine inceleyerek biyopolitik iktidarın dijital ortamda nasıl yeniden üretildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. İçerik analizi, özellikle görsel-işitsel metinlerin çok katmanlı yapısını çözümlmek ve biyopolitik disiplin mekanizmalarını farklı boyutlarıyla tartışmak için uygun bir yaklaşımdır.

Black Mirror'ın bu bölümü, günümüz dijital toplumunda yaşamın yönetilme biçimlerini eleştirel bir perspektifle sorgulamak, teknolojik gözetim pratiklerinin birey üzerindeki etkilerini açığa çıkarmak açısından büyük önem taşımaktadır. Dolayısıyla bu çalışma hem teknolojik biyopolitikanın kavramsal sınırlarını genişletmekte hem de popüler kültür aracılığıyla güncel sosyal teoriyi zenginleştirmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Dijital Biyopolitika, Michel Foucault, Giorgio Agamben, Homo Sacer, Bilincin Denetimi*



Murat ARPACI

Erzincan Üniversitesi, Doç. Dr.

Bu çalışma BBC'nin 1973'te hazırladığı ve Türkiye'den Almanya'ya işçi göçünü anlatan "Mustafa: Misafir İşçi- No: 569716" belgeseline odaklanmaktadır. 1961 yılında Almanya ve Türkiye arasında imzalanan işgücü anlaşmasının ardından çok sayıda Türkiyeli işçi Almanya'ya misafir işçi olarak çalışmak için göç etmiştir. Bu göç sürecindeki en önemli prosedürlerden biri İstanbul'daki Alman İrtibat Bürosu'nda (Bundesanstalt für Arbeit) misafir işçi adaylarının Alman doktorlar tarafından sağlık taramasına tabi tutulmasıdır. Bu muayenelerde işçiler gruplar halinde muayene salonlarına alınmış, sağlamlılıkları test edilmiş ve bedenlerine keçeli kalemle numaralar yazılmıştır. Göçmenin kitleleştirilerek çalışan bir bedene indirgendiği bu muayenelerin travmatik kısımlarından biri de aday işçilerin cinsel bölgelerine herkesin önünde bakılması ve henüz seçim sürecinde göçmen bedeni üzerinde tahakkümün inşa edilmesidir. Bu tahakküm, yalnızca bir göç politikası eleştirisi ile değil aynı zamanda postkolonyal bir teorik ufuktan hareketle sömürgeci bakışın ve pratiklerin mantığının nasıl çalıştığı göz önünde bulundurularak anlaşılabilir. İşçi göçünü anlatan "Mustafa: Misafir İşçi- No: 569716" isimli belgesel, bu sağlık muayenelerin nasıl gerçekleştiği konusunda elimizde bulunan en önemli görsel kaynaklardan biridir. Bu çalışma, postkolonyal bir perspektiften hareketle "Mustafa: Misafir İşçi- No: 569716" belgeselini tartışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Göç, Misafir İşçi, Sömürgecilik, Beden Politikası, Postkolonyalizm.

Moderatör: Özer Özkantar

Film-Philosophy through Concepts

05.12.2025

CUMA





M. Özer ÖZKANTAR

Gaziantep Üniversitesi, Doç. Dr.

Cinema, while commercial in nature, also holds significant social and cultural contexts. As such, it is an art form capable of developing oppositional narratives through its own unique codes and multifaceted storytelling techniques, often presenting these narratives in layered forms by integrating other symbolic systems. This powerful structure—grounded in socio-cultural, economic, and societal transformations—enables cinema to intersect with other arts, cultural constructs, and forms of design. Within this framework, fashion emerges as one of the most crucial domains from which cinema draws inspiration in terms of design, culture, and artistry. Cinema and fashion can come together to create powerful images related to social codes. Moreover, this collaboration can sometimes establish a space for agency through these images, while at other times it can open up a strong space of resistance against domination and ideological narratives. In this context, the aim of this study is to reveal how the collaboration between cinema and fashion creates a subversive and alternative form of resistance, using specific film examples. Accordingly, the films *V for Vendetta* (2005) and *Joker* (2019), selected through purposeful sampling method, are analyzed through ideological film analysis within the framework of costume design. The study concludes that certain costumes in these films have transformed into ideological and iconic forms, becoming symbolic representations of social awakening and resistance embedded within the cinematic atmosphere of the films.

Keywords: *Cinema, Fashion, Intellectual Resistance, Costume, Design*



Erdinç YILMAZ

Gaziantep Üniversitesi, Doç. Dr.

Cinema is not only a medium of visual storytelling but also a fertile ground for generating philosophical thought, capable of transforming abstract concepts into lived aesthetic experiences. Among its many intersections with philosophy, the relationship between cinema and moral philosophy offers a unique space for exploring how narratives can challenge, question, or reaffirm the viewer's moral framework. In this context, moral ambiguity emerges as a narrative mode that resists clear-cut moral judgments, instead situating characters and events within complex ethical landscapes. Drawing on Jean-Paul Sartre's notion of the anguish of freedom, Kierkegaardian Ethics, and Bauman's view of ethics under conditions of liquid modernity, this study examines how contemporary independent Turkish cinema employs moral ambiguity to engage the audience in ethical reflection. Through close readings of *Burning Days* (Alper, 2022), *Hesitation Wound* (Nacar, 2023) and *About Dry Grasses* (Ceylan, 2023), the paper investigates how these films construct morally ambiguous situations and characters, inviting viewers to navigate between empathy, judgment, and doubt. By combining philosophical inquiry with cinematic analysis, the study argues that moral ambiguity in contemporary independent Turkish cinema functions as an ethical provocation compelling the audience to confront the instability of their own moral positions.

Keywords: *Moral Ambiguity, Ethics, Choice, Independent Turkish Cinema*



Makbule Esen KUNT

Nişantaşı Üniversitesi, Dr. Öğr. Üyesi

“The first photograph taken with X-rays is the first witness of the invisible:
the bones of a hand and the dark gleam of a wedding ring.”

Wilhelm Röntgen

On 28 December 1895, when Wilhelm Röntgen published his article *On a New Kind of Ray*, the modern regime of vision was irreversibly transformed. Objects, surrendering to X-rays as if they were “turbid media” (Colomina, 2019:119), disclosed what remained hidden within the body, what escaped the eye — in short, all that was invisible began to radiate through the X-ray screen. One of the most distinctive features of this fluorescent surface — a thin layer of barium and platinum cyanide— was its ability not only to capture light, but also to register the latent vibrations of time and of the body. The sudden encounter of the world with this transparency enabled “a new aesthetics of transparency,” opening a radically different approach to the body, now accessed from the inside. Transparency had become an ontology.

As Beatriz Colomina extensively discusses in *X-Ray Architecture* (2019:119), this “aesthetics of transparency” not only deconstructs the inside/outside dichotomy of architecture but also redefines the very concept of the screen and our relation to the surface.

This paper seeks to conceptualize Colomina’s notion of a new aesthetics of transparency, and our relation to the screen, as “X-Ray Cinema”; the discussion will unfold through Francis Bacon’s triptychs, in which the canvas becomes a screen and the surface is redefined.

Drawing inspiration from clinical positions and bodily placements published in the 1939 volume *Positioning in Radiography* (Clark, 1973), Bacon constructed some of his works around these diagrams. In his triptychs, bones, facial nerves, and muscle fibers become visible from within, thereby materializing this aesthetics of transparency. Bacon re-staged the clinical positions from *Positioning in Radiography* (Whitley, Jefferson, Holmes, Sloane, Anderson, & Hoadley, 2016) upon his own canvas: figures appear strapped to the dentist’s chair, suspended from meat hooks, or confined within cage-like structures (Sylvester, 2022:38; Hatch, 1992:42). These mechanical fixations are wrenched from the neutrality of radiographic technique and transposed into the shared space of violence and desire. Here, the canvas becomes a screen; paint becomes celluloid; and the figure itself, pellicule corporalis...



Ünal BAŞ

Bahçeşehir University, M.A.

Tuna TETİK

Bahçeşehir University Assoc. Prof.

Ghosts, nightmares, and haunted houses have been one of the most iconic and prevalent conventions of the horror genre across various media. These elements are primarily used to create a thrilling impact on the audience. However, their presence and functions have not always served as tools of terror or as paranormal entities designed to scare, terrify, and thrill viewers. The research focuses on different approaches to the conventions of the genre, aiming to develop a deeper understanding of the metaphorical values inherent in the conventional elements of the genre. Therefore, this study centers on the Netflix Series titled *The Haunting of Hill House* (Mike Flanagan, 2018) to explore the semiotic patterns that address themes of mourning, melancholy, and tragedy both narratively and visually. Through this objective, the conception of semiotics is discussed to ground the theoretical framework of the study, allowing for a comprehensive analysis of the series in terms of aesthetic connotations and psychological interpretations. In this context, the contemporary conventions of the horror genre are examined through discussions on place, memory, and grief. Considering these, the characters' confrontation with the lost/ghost and the characterization of the place are analyzed to explore the connection to mourning and fear through a visual narrative semiotically.

Keywords: *Horror, Grief, Loss, Mourning, Melancholy*

Moderatör: Erdiñç Yılmaz

Philosopher Directors

05.12.2025
CUMA





Arzu KARADUMAN

Georgia State University, Dr.

In *Something Useful*, Leyla, a poet who is traveling to her twenty-fifth class reunion, comes across Canan, a nurse who is an aspiring actor, on a train. Canan is on her way to perform physician assisted suicide for a paralyzed man who wants to die.

Opening with an image and sound relationship that points to and ridicules synchronization in cinema, three loud ding-dongs over an image of a wall clock which neither chimes nor shows 3 o'clock, *Something Useful* demands our careful listening throughout. The philosophical attention to time is emboldened with a rumination on death and mourning. Ethically, Derridean originary mourning, that is a life-affirming awareness of one's potential death, is the film's political gesture that is most pronounced in the train scene where we are looking at Leyla's face and hear her cryptic voice telling Canan: "I am coming with you, too!" Canan's lips do not move in synchronization with her voice. Cryptic voice separates a voice from the body of its speaker, who talks but whose lips do not move, hence the inverse of a voice-out, that is the unheard voice of a speaking character in cinema as defined by Justin Horton. Operating hauntologically, cryptic voice defies a desire for presence and a capitalistic and homogenous conception of time.

Originary mourning sounds till the very end where we sonically stay in life as the music from the upstairs neighbor playing his cello and Leyla, Yavuz, and Canan's voices in a last conversation in Yavuz's living room continue defying the implication of an assisted suicide while we see Leyla and Canan walk away from Yavuz's perspective.

Keywords: *Cryptic voice, synchronization, originary mourning, hauntology, Derrida*



Gyuchan JEON

Korea National University of Arts(KARTS), Prof. Dr.

This essay will try to read carefully, and meaningfully, the new movie directed by Wim Wenders, *Perfect Days*. This film attracted the 140,000 audience in Korea last year. Why is it important not just to watch but to read, interpretate that? What would be the different, appropriate mode of reading it philosophically, not ethically, aesthetically and/or politically?

Like his other previous works including *Wings of Desire*, Wim Wender has long been interested in the topic of metropolis, topos of urban space. His films become an expressive tool for remembering something missing, recollecting something forgotten from the contemporary city. In this film, too, he wants to find out, look for something. For that, he searches for his own spots and routes, angles for urban exploration.

Like the director, the protagonist of the movie also walks vigilantly every day, frequently moving and often riding. He becomes an angelic flaneur. Walter Benjamin's New Angel this time is a restless walker and photographer. The finished film is an expressive medium to print out not just what he has observed but also how he has felt along the way.

What did Wenders encounter with his camera? I will argue that he found out the existence of inconspicuous beings, precarious things, naked lives within the city. He makes connections with them and reveals the possibility of communication among them. In that way, he rekindles affectively hope for the future like old neo-realism movies. Eye-to-eye contact with the realities, this justifies rereading *Perfect Days*.

Keywords: *Urban space, Angelic Walking, Ways of optics, Inconspicuous Things, Communication as Eye-to-Eye Contate*



Gesufrancesco PETRILLO

Boğaziçi Üniversitesi, Film ve Medya Çalışmaları Enstitüsü, Öğr. Gör.

This study investigates the representation of violence against women, particularly against minors, in contemporary cinema and works produced by female directors. The central question guiding this research is: Can independent films directed by women offer a different image of women before, during, and after incidents of violence compared to mainstream films by male directors? To answer this question, the research examines two national cinemas, Turkish and Italian, and two significant female directors on this topic: Yeşim Ustaoglu with *Araf (Somewhere in Between)*, (2012) and *Tereddüt (Clair Obscur)*, (2016), and Wilma Labate with *Domenica (Sunday)*, (2001) and *La ragazza ha volato (The Girl Flew)*, (2021). Using feminist film theory and a formal analysis of the positioning and representation of violent scenes, the distribution of space between female and male characters, and the composition of shots to understand the audience's perception, this study highlights how these films shift the viewer's gaze from an indicator of domination to an instrument of ethical testimony. The shared authorial and stylistic choices of Turkish and Italian independent cinema will challenge dominant narratives on violence against women. Finally, this research contributes to feminist film theory by offering new transnational perspectives on the production, representation, and reception of violence for future studies. In a broader context, it situates Turkish and Italian independent cinema within a dialogue with feminist film practices, that is, under the direction of women, paving the way for future theoretical developments and ethical debates on the relationship between gender, aesthetics, and the representation of violence.

Keywords: *Feminist Film Theory, Representation of Violence, Independent Cinema, Yeşim Ustaoglu, Wilma Labate*

** This paper presents findings from my ongoing PhD dissertation.*



Nafiseh LALEH

Istanbul Aydın University, Assistant Professor

The influence of culture on artistic works is undeniable. Cultural codes embedded in artistic texts are perceivable by audiences—even unconsciously—and have the potential to shape human thought power, worldview, and ultimately, ways of life. The vast capabilities of digital technology in today's world pose a significant threat to the survival and remembrance of local and national cultures and arts. Cinema, as a powerful and popular medium, has become a major tool for globalization. With the expansion of global digital film distribution platforms—most of which are Western or American in origin—audience tastes have increasingly shifted toward those standards, leading to the erosion of many nations' national cinemas and alienation of their audiences. Since these platforms are guided by the logic of cultural capitalism and imperialism, reclaiming cultural and artistic identity has become an undeniable necessity.

This study aims to examine the poetic dimensions of narrative in Iranian cinema through a qualitative method and phenomenological approach within the philosophical framework of the Iranian philosopher Dariyush Shayegan, who emphasizes the cultural richness of the East in contrast to the West. For this purpose, three films by Ali Hatami—referred to as the poet of Iranian cinema—*Mother*, *Kamalolmolk*, and *The Love Strickers*, are selected as the research sample. These films are chosen for their prominent portrayal of poetic elements of Iranian culture: *Mother* for Iranian lifestyle and familial values, *Kamalolmolk* for Iranian miniature painting, and *The Love Stricken* for traditional Iranian music.

The significance of this research lies in its assertion that cinema, as a major medium for cultural expression, can function as an effective tool for this purpose. More precisely, by exploring its capacity to disseminate the strengths of local and national culture, cinema can potentially serve as a counter-agent to the capitalist-imperialist forces embedded within itself.

Keywords: *Iranian Poetic Cinema, Ali Hatami, Dariyush Shayegan, Philosophy of Cinema, Film Audience*

Moderatör: Fırat Osmanoğulları

Filmlerle Yabancılaşma, Ekonomi Politik ve Hayranlık

**05.12.2025
CUMA**





Bilge İPEK

İstanbul Gelişim Üniversitesi, Arş. Gör. Dr.

Emre YÜKSEL

İstanbul Gelişim Üniversitesi, Arş. Gör. Dr.

İnsan deneyimlerini gerçekleştirdiği mekân, bireyin düşünce dünyasının şekillenmesinde önemli bir etkidir. 20. yüzyılın başlarında sanayi devrimiyle beraber artan endüstrileşme ve kentleşme olguları, düşünürleri mekân-insan ilişkisini yeniden değerlendirmeye yönlendirmiştir. Bu bağlamda George Simmel'in metropol yaşamı ve birey-toplum ilişkilerine dair geliştirdiği düşünceler, modern bireyin yabancılaşma deneyimini anlamlandırmada önemli bir kuramsal çerçeve sunar. Joachim Trier'in Oslo, 31 August filmi, bir bireyin kentsel bağlamda yaşadığı yabancılaşma sürecini derinlemesine ele alması bakımından Simmel'in fikirleriyle örtüşmektedir. Bu çalışmada, filmin başkarakteri Anders'in kentle, toplumla ve kendisiyle olan ilişkisi, Simmel'in metropol ve birey kuramı doğrultusunda analiz edilmiştir.

Mekân, bireyin deneyimlerini yaşadığı ve düşüncelerini şekillendirdiği temel bir düzlemdir. Modernleşme ile birlikte değişen mekân algısı, bireyin toplumsal yapılar içindeki konumunu da dönüştürmüştür. 19. yüzyılın sonlarında hız kazanan endüstrileşme süreci, kentlerin hızla büyümesine ve bireyin kırsal topluluk yapısından koparak metropole taşınmasına yol açmıştır. Bu süreçte birey hem kendisine hem de çevresine yabancılaşmış; yeni yaşam biçimlerine uyum sağlama çabası felsefi sorgulamalara konu olmuştur. George Simmel, bu dönüşümün birey üzerindeki etkilerini kavramsallaştırarak sosyolojik ve felsefi boyutta önemli katkılar sunmuştur. Bu bağlamda bildirinin amacı, George Simmel'in metropol kuramı bağlamında bireyin kentte yaşadığı yabancılaşma deneyimini Joachim Trier'in Oslo, 31 August filmi üzerinden analiz etmektir. Filmdeki Anders karakterinin kentle, toplumla ve kendi iç dünyasıyla yaşadığı çatışmalar, Simmel'in bireyin toplumsal yapılarla kurduğu ilişkiler üzerine geliştirdiği fikirlerle değerlendirilecektir. Oslo, 31 August filmi, bireyin metropolde yaşadığı yabancılaşmayı güçlü bir sinematografik anlatımla ortaya koyarken, George Simmel'in kent ve birey üzerine kuramları bu anlatıyı kavramsal düzeyde anlamlandırmayı mümkün kılar. Anders karakterinin içsel çatışmaları ve toplumdan kopuşu, Simmel'in bireyin metropoldeki yalnızlaşma ve duyarsızlaşma sürecine dair görüşlerini destekler niteliktedir. Bu bağlamda Trier'in anlatısı ile Simmel'in düşünsel mirası arasında güçlü bir kuramsal uyum bulunmaktadır.

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden mizansen analizi kullanılmıştır. Filmin anlatı yapısı, sinematografik öğeleri ve karakterin kent mekânıyla kurduğu ilişkiler, tematik olarak incelenmiştir. Film eleştirisi hem içerik hem de teknik çözümleme yöntemlerinin bütünleştirilmesiyle gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *George Simmel, Joachim Trier, Oslo 31 August, Metropol, Yabancılaşma*



Dağhan DÖNMEZ
Bağımsız Araştırmacı

Modern zamanlar, Descartesçi şüphe kavramından mülhemdir. Descartes’ın “cogito ergo sum, düşünüyorum o halde varım” önermesinin, pratik yaşam içerisinde “şüphe ediyorum o halde varım” şeklinde de ifade edilebilmesi mümkündür. Premodern insan şeylerin değerlendirilmesini, başka bir deyişle neden-sonuç bağıni mucizeler, büyüler üzerinden kurmuştur. Modern insan, Descartesçi şüphe bağlamında ya şeylerin algılanışını sorgulamış ya da hiçbir kesin yargıya varamayıp, deyim yerindeyse, askıda bir varoluşu tercih etmiştir. Bu her şeyden şüphe duyma hali, kesinliğin elde edilmesi safhasına kadar askıda varolma durumu, Antik Yunan’da ‘epokhe’ denilen bir kavrama da gönderme yapar. En daraltılmış tanımı ile yargısızlık demek olan ‘epokhe’, doğası gereği bir arayışı ortaya çıkarır. Son tahlilde büyülenmiş premodern insan, modern zamanlara gelindiğinde arayan insan haline gelmiştir. Bu durum, yeni tarzda bir hakikat kaybını da beraberinde getirmiştir. Platon’un idealarına atfı yapılabilecek sabit/statik bir hakikatin olmadığını, yalnızca perspektiflerin var olduğunu düşündüren bu yeni bakış açısı, karşılaşmaların ve karşılaşmalara bağlı ilişkiseliliğin önemi artırır. Şayet değişmez bir hakikatten dem vurulamıyorsa, başka bir deyişle hakikat yitirilmişse, onun yerine ne konulacaktır? Joachim Trier’in *Dünyanın En Kötü İnsanı* (2021) filmindeki Julie karakterini de meşgul eden en önemli soru budur. Kişisel yaşamlarımızın hakikati, daha daraltılmış ve güncel bir tabirle anlam nerededir? Julie, filmin öyküsü boyunca, modern deyişle, bir anlam arayışı içerisinde. Öte yandan böylesi bir arayışın, yukarıda da belirttiğimiz gibi bir askıda var olma halinin (epokhe) son derece yorucu olması kaçınılmazdır. Pek çokları için bahse konu arayış, bütünlüklü bir felsefi sorgulama gereksinimi yaratması bakımından da olanaklı değildir. Dikkat dağınıklığından mustarip Julie de, bu düzlemde, çağının esas sorunu ile boğuşur: postmodern kriz. Bu çalışmada, postmodern insanın yaşadığı kimlik ve anlam krizi, varoluşsal kaygıları ve hakikat ile değerlerin yıkımı, *Dünyanın En Kötü İnsanı* (Trier, 2021) filmi özelinde ele alınacak ve felsefi bir boyutta tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Akışkan hayat, anlam arayışı, *Dünyanın En Kötü İnsanı*, kimlik, postmodernizm.



Sercan BOZDOĞAN

Dokuz Eylül Üniversitesi, Doktora Öğrencisi

Jean Baudrillard'ın kuramsallaştırdığı Gösterge Ekonomi Politikası kavramı geleneksel kapitalizm analizinin bir eleştirisidir. Baudrillard, ileri kapitalist toplumlarda göstergeleri oluşturan toplumsal tüketim simgelerinin metalaşarak malların değişim değerini ve böylelikle şeylerin tözlerini bozunuma uğrattığını iddia etmektedir. Gösterge Ekonomi Politikası kavramı kapitalizm öncesi toplumların statü kazanma amaçlı simgesel değerlerinin kapitalist gerçekçilikte dönüştükleri hali tanımlayarak çağın sosyal krizlerini anlamamıza yardımcı olmaktadır. Günümüzün kapitalist düzeni iktisadi ve simgesel sermayenin birikimi prensibi doğrultusunda mücadele ederek statü kazanmaya çalışan toplumsal gruplardan oluşmaktadır. İlgili sermayeleri kazanma prensipleri hakkında kafa karışıklığı yaşayan topluluklar kapitalist gerçekçilik karşısında parçalanmaktadır. Geç kapitalizm yahut kapitalist gerçekçilik olarak anılan ve ikinci dünya savaşı ardına tarihlenen postmodernist dönem ileri kapitalizmin toplumsal sorunlarını barındırmaktadır. İtalya'nın ikinci dünya savaşı ardından gelen yıkım karşısında ekonomik olarak toparlanırken gerçekleştirdiği endüstriyel atılımın getirilerinden faydalanmak isteyen toplumsal göçü bir ailenin perspektifinden anlatan Rocco and His Brothers (1960) filmi kapitalist gerçekçilik karşısında parçalanmış aile temasını inceleyeceğimiz ilk film olacaktır. Aile bireylerinin fakir güney İtalya'dan gelip zengin Milano şehrinde tutunabilme çabaları filmin özünü oluşturmaktadır. Sınıf ayrımı karşısında ayakta kalmaya çalışan aile bireylerinin mücadelesi filmin yarısından itibaren iki boksör ve bir seks işçisinin aşk üçgeni üzerinden gelişen bir melodrama dönüşmektedir. Fakat bu dönüşüm, kapitalizm öncesi dönemden günümüze gelen boksörlük ve seks işçiliği meslekleri ve günümüzde bu mesleklerin simgesel değerlerinin denk düştüğü nokta filmi analiz etmemize imkân vermektedir. Aile bireylerinden hangilerinin kapitalist gerçekçilik karşısında ayakta kalabildiklerini Gösterge Ekonomi Politikası kavramı sayesinde çözümleyebilmekteyiz. İkinci eser ise İran yapımı olan Leila's Brothers (2022) filmidir. İşsizlik ve fakirlikle mücadele eden alt orta sınıf bir ailenin hikayesini anlatan film, aile reisinin elde edeceği simgesel statü karşılığında verilecek kırk altın miktarındaki düğün hediyesi filmin ana çatışmasını oluşturmaktadır. Ailenin çalışan tek bireyi olan Leila karakteri ilgili hediye yerine iktisadi sermayelerinin kapitalist gerçekçiliğin prensipleri içinde kullanılmasını savunurken, ailenin babası İsmail karakteri ise ekonomik sermayelerinin kullanımını kapitalizm öncesi toplumsal değerlerden en önemlisi olan "Armağan" olarak harcamak istemektedir. Ailenin erkek karakterlerinin kapitalizm öncesi toplumsal değerlere bağlılıkları filmi Gösterge Ekonomi Politikası kavramı üzerinden analiz etmemize olanak sağlamaktadır. Kapitalist gerçekçiliğin tesis edildiği farklı dönem ve coğrafyalardan olan bu iki eseri inceleneceği çalışma, postmodernizmin çıkmazlarından olan aile kavramının parçalanışını Gösterge Ekonomi Politikası kavramı bağlamında analiz edilebileceği iddiasındadır.

Anahtar Kelimeler: *Gösterge Ekonomi Politikası, Simgesel Sermaye, Jean Baudrillard, Kapitalizm Pratikleri, Postmodernite*



Yektanurşin DUYAN

Mardin Artuklu Üniversitesi, Doç. Dr.

Meta ve nesne/ürün kavramlarını birbirinden ayırmak çok önemlidir. Birinde kullanım, diğerin de satın alma esastır. İçinde kahve içilmiş bir fincan, ruj izi olan bir peçete hangi aşamada ürünken metalaşır? Cevap, bir hayranın ona sahip olup nadire kabinesine dahil etmesiyledir. Nadire kabineleri, dünya üzerindeki varoluşu temsil etme, çeşitliliği betimleme, dünyayı anlaşılır kılma ve bilinmeyene ulaşma amacıyla oluşturulurlar. Bulunabilen en güzel nadir nesnelerin toplanıp bir araya getirilmesi, bu kabineleri yönlendiren koleksiyonculuk anlayışını yansıtır (Konukçu, 2007). Oluşturulan koleksiyon, onu yapanın kimliği haline dönüşür. Bireylerin kendilerini anlamlandırıp tanımlamak için kendi özelliklerini başkalarınınkilerle kıyaslama zorunluluğu göz önünde bulundurulursa, koleksiyonerin oluşturduğu bu kimlik (Aydın, 2017), hem kendini hem de kendiyi benzer özellik, zevk, beğeni ve motivasyona sahip başka koleksiyonerlerle kıyaslama zorunluluğunu ortaya çıkar.

Hayranlık ve koleksiyonerlik iç içe geçmiş olgulardır. Elbette her hayran, hayranı olduğuyla ilgili geniş bir koleksiyona sahip değildir ve her koleksiyoncu da kendisini hayran olarak tanımlamaz. Fakat koleksiyonculuğun hayranlıkla doğrudan ilişkisi olduğu kabul edilir. Kişinin sevdiği, hayranı olduğuna yönelik nesnelerle kendisini kuşatıp bir kimlik oluşturması, hayranlığın gerçekleştirilme yollarından biridir. Hayran koleksiyonları ve hayran koleksiyonculuğunun daha iyi anlaşılmasını sağlamak için maddi nesnelerin anlamlarını ve yorumlarını; koleksiyonları ve koleksiyoncuların işleyiş dinamiklerini değerlendirmek önem arz etmektedir. Çalışma, kadın film yıldızı hayranlarının birer nadire kabine olarak kabul edilebilecek olan evlerini, nesne-koleksiyon teorisinin kavramsal araçlarıyla hayran kültürünü analiz etmek için nasıl kullanılabileceğini açıklamayı amaçlamaktadır. Bu amaç için Filiz Akın ve Türkan Şoray hayranlarının evlerini yıldızlarla ilgili topladıklarıyla birer nadire kabineye nasıl dönüştürdükleri analiz edilecektir. Çalışma için nadire kabinesi olarak Filiz Akın hayranı P. Ç ve Türkan Şoray hayranı H. S.'nin evleri incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Hayranlık, Nadire Kabineleri, film yıldızı hayranlığı

Moderatör: Kurtuluş Özgen

Montaj Üzerine Ontolojik Düşünceler

05.12.2025
CUMA





Elif ARISOY

Akdeniz Üniversitesi, Doktora Öğrencisi

Bu çalışmada, Aristoteles'in uyulaşımsal (conventional) dil kuramı ile Sovyet sinema kuramcısı Lev Kuleşov'un geliştirdiğı montaj estetiğı arasında kavramsal bir paralellik kurulacaktır. Aristoteles'e göre, dilsel göstergeler doğaya değıl uzlaşuya dayanır; ad (onoma) ve tümce (logos) gibi dilsel yapılar, anlamlı olmayan birimlerin belirli bir düzen içerisinde bir araya gelmesiyle anlam kazanır. Bu anlayış, sözel anlamın, parçaların toplamını aşan bir bütünlük (syntheton) içinde inşa edildiğı düşüncesine dayanır. Sözcükler ruhsal izlenimlerin (phantasmata) simgeleridir ve anlam, bu simgelerin düzenleniş biçimiyle ilişkilidir.

Kuleşov Etkisi ise, ardışık olarak sunulan iki ayrı görüntünün bir araya gelmesiyle izleyicinin zihninde üçüncü, bağımsız ve çoğı zaman yeni bir anlamın oluştuğunu ifade eder. Kuleşov'un kuramsal bağlamda katkısı, sinemada montajın yalnızca teknik bir araç değıl, anlam üretiminin asli bir unsuru olduğunu göstermesidir. Bu çerçevede, görsel öğeler tıpkı dilin birimleri gibi, tek başlarına anlamsızken, kurgu içindeki konumları sayesinde izleyicide özgöl duygusal ve bilişsel tepkiler uyandırmaktadır. Bu bağlamda sinema dili de tıpkı Aristoteles'in tanımladığı biçimde, anlamın temel birimlerin ötesinde bir bütünlük içinde oluştuğı bir sistem olarak değıerlendirilebilir.

Sunulacak bildiride, Aristoteles'in *Poetika* ve *Yorum Üzerine* adlı eserlerinden hareketle sözel anlamın oluşumuna dair yaklaşımı ile Kuleşov'un montaj anlayışı karşılaştırmalı olarak değıerlendirilecektir. Her iki yaklaşımın da anlamsız ya da nötr öğelerin belirli bir düzen içerisinde bir araya gelmesiyle yeni bir anlam üretmesi bakımından gösterdiği yapısal benzerlik analiz edilecektir. Sonuç olarak, bu çalışmada felsefi ve sinematografik anlatı kuramlarının ortak bir semantik düzlemde buluşturulmasıyla, literatüre disiplinler arası bir katkı sağlanması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Aristoteles, Uyulaşımsal Dil, Kuleşov Etkisi, Görsel Dil, Anlam İnşası*



Süleyman DUYAR

Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Dr. Öğr. Üyesi

Bu çalışma, Barthes'ın göstergebilimsel yöntemlerinin sinema analizine temel oluşturmakta yetersiz kaldığını merkezine alır. Barthes'ın "Üçüncü Anlam" ve "Yazarın Ölümü" kavramları, sinemanın kolektif üretim dinamikleri, çok modlu anlatı yapısı ve izleyici deneyiminin duygusal-estetik boyutlarını kapsamakta eksik kalır. Dolayısıyla sinema, yalnızca dilsel gösterge kodlarına indirgenemeyecek, zamansal-işitsel-mekânsal etkileşimler bütünü olarak kavranmalıdır. Bu yetersizlik, montaj, ışık, ses ve teknisyen-yönetmen-senaryo ekibinin birlikte şekillendirdiği anlam süreçlerinin göz ardı edilmesine yol açar. Çalışma, Barthesçi okumanın ötesine geçerek, Christian Metz'in yapısal kod çözümleri, Umberto Eco'nun "açık metin" yaklaşımı ve Jacques Rancière'in özgürleşmiş izleyici kavramı gibi disiplinlerarası modellerle daha kapsamlı bir sinema analizine ihtiyaç duyduğunu savunur.

Böylelikle, Barthesçi okumanın sınırlarına odaklanan bu çalışma, sinematografik anlatının çok katmanlı ve etkileşimli doğasını tam olarak kavramayı amaçlayan disiplinlerarası yaklaşımların önemini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Sinemanın sonuç olarak estetik, teknolojik ve toplumsal bağlamlarını birlikte ele alan yöntemler yerine yalnızca tek bir teorik çerçeveye indirgenen anlamlandırmaların yetersiz olduğu ve izleyici deneyimini, anlam üretimini bütüncül biçimde ele almamızın sinema filmlerini anlamlandırmada kritik bir rol oynadığı vurgulanır.

Anahtar Kelimeler: Roland Barthes, Epistemoloji, Zamansallık, Estetik, Montaj



Özgür SOYSAL

Ege Üniversitesi, Felsefe Bölümü, Dr. Öğr. Üyesi

Bu bildiri, sinemayı yalnızca estetik bir anlatı düzlemi olarak değil, insanın kendisini dünyada konumlandırma, mesafe alma ve temsil etme kapasitelerini düzenleyen kültürel-teknik bir uzantı olarak ele almayı amaçlamaktadır. Çalışmanın temel dayanağını, 20. yüzyıl başı Felsefi Antropoloji geleneğinin öncülerinden Helmuth Plessner'in insan varoluşuna dair geliştirdiği eksantrik konum anlayışı oluşturmaktadır. Plessner'e göre insan hem yaşayan bir organizma hem de nesneleştirilebilir bir beden olarak kendisini deneyimleyen özgül bir varlıktır; bu nedenle ne tam olarak kendi içinde ne de bütünüyle dışında yer alır. Bu yapısı insanı, sürekli olarak kendisine mesafe koyma, kendisini dışarıdan gözlemleme, temsil etme ve bu temsilin sınırlarını yönetme zorunluluğuyla baş başa bırakır.

Sinema da tam bu noktada, insanın eksantrik konumunun teknik bir sahnelemesi olarak yorumlanabilir; kamera ve kadraj, insan bakışını dışsallaştıran, görünürlüğün ontolojik sınırını kuran ve düzenleyen aygıtlar haline gelir. Kamera, yalnızca görme ve kaydetme aracı değil, insanın kendi bakışını dışsallaştırarak bir kadraj içinde sınırlamasına, yeniden biçimlendirmesine imkân tanıyan bir aygıttır. Kadraj ise, görünür olanla saklı kalan arasındaki ontolojik sınırı kurarak, insanın eksantrik konumuna benzer biçimde hem içeri hem dışarı açılan bir perspektif sunar. Bu bakımdan sinema, insanın doğal olarak eksantrik, yani hiçbir yere bütünüyle yerleşemeyen varoluşunu kültürel düzlemde dengeleme çabasının bir uzantısı olarak görülebilir. İnsanın kendisini bedeninden başlayarak dolayımli, yapay, teknik ve simgesel araçlarla inşa etmesi, sinemada da sahneye taşınır; kamera ve kadraj bu nedenle yalnızca teknik düzenekler değil, insanın eksantrikliğini kültürel olarak aşma, yönetme ve stabilize etme arzusunun da taşıyıcılarıdır.

Sonuç olarak bu bildiri, sinemayı insanın özne ile nesne olma gerilimini (temsil krizini) sahneleyen, görünürlüğün sınırlarını yeniden kuran ve kültürel olarak meşrulaştıran bir alan olarak ele almayı önermektedir. Sinema, bu bağlamda, insan varoluşunun eksantrik ve dolayımli doğasına dair felsefi-antropolojik bir okuma imkânı sunabilir.

Anahtar Kelimeler: *Eksantrik Konumsallık, Felsefi Antropoloji, Görünürlük, Temsil, Dışsallaşan Bakış*



Serdar ASLAN

Kocaeli Üniversitesi, Yüksek Lisans Öğrencisi

Harun Mustafa TÖLE

Kocaeli Üniversitesi, Doç.Dr.

Elie Faure'un Sinema Sanatı (1920) eserindeki sineplastik kavramı, sinemayı zaman, mekân, ses ve görüntünün organik uyumda birleştiği yaratıcı bir sanat formu, dinamik bütünlük olarak tanımlar. Sinemanın ilk dönemde basit bir kayıt aracı sayılmasına karşı, Faure bu indirgemeci görüşleri reddeder ve sinemanın estetik potansiyelini savunur. Yunanca "şekil vermek" anlamındaki "plastik" terimi, görsel sanatlardaki çizgi, doku, renk, oran, denge, mekân ve hareket öğelerini kapsar. Sineplastik, Aristoteles'in Poetika'daki organik bütünlük ilkesine dayanarak sinemanın bu unsurları uyumlu bir kompozisyonda birleştirme gücünü vurgular. Faure'a göre sinema, bu öğeleri poetik bir hareketle harmanlayarak gerçekliği estetik ve zihinsel bir dönüşüm alanına, izleyiciyi içine çeken sanatsal bir yaratım sürecine dönüştürür.

1960'lardan itibaren video sanatı, sineplastığın bütünlüklü yapısını parçalayarak yeni bir estetik ve ontolojik zemin oluşturmuştur. Videoplastik yapı, sinemanın temel unsurlarını yeniden yorumlayarak özgün bir estetik dil geliştirir. Bu süreçte doğrusal anlatı; döngüsel, parçalı ya da anlatsız formlara evrilir, gerçeklik ve temsil sınırları bulanıklaşır. Montaj, klasik dramatik yapının yerini zamanı dönüştüren deneysel ritimlere bırakır. Ses, anlatının merkezinde yeni işlevler üstlenir. Mekân, izleyiciyi gözlemleyen bir konumdan çıkararak aktif bir katılımcıya dönüştüren yerleştirmelere evrilir. Görüntü, renk ve doku ise geleneksel estetik kuralların ötesine geçerek kavramsal bir özgürlük kazanır. Joseph Beuys'un "düşünce plastiktir" ifadesi, videoplastığın gerçeklik, zaman ve mekânı akışkan bir düşünce alanında inşa etme kapasitesini vurgular. Maurizio Lazzarato ise videoyu, zamanın kristalleşmiş bir biçimi olarak öznelliği ve algıyı üreten bir makine olarak tanımlar.

Bu bildiri, videoplastik kavramını açıklamayı ve işleyişini video sanatı örnekleri üzerinden somutlaştırmayı amaçlamaktadır. Ali Kazma'nın Saat Ustası ve Bill Viola'nın The Raft adlı çalışmaları bu bağlamda incelenmekte, sineplastik mirasın çağdaş sanattaki dönüşümü ortaya konmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sineplastik, Videoplastik, Video Sanatı, Sinema, Ontoloji

Moderatör: Işkın Özbulduk Kılıç

Kavramlarla Film Felsefesi

05.12.2025
CUMA





Sonuçculuk ve deontoloji uluslararası hukuk kapsamında eylemsel süreçlere odaklanan ve etik değerlendirmelerde bulunan felsefi yaklaşımlardır. İlkinde sonuçlar “fayda” üzerinden okunurken ikincisinde “niyet” üzerinden gerçekleşmektedir. Sonuçculuk yaklaşımında eylemlerin kendilerinden ziyade etkilerine odaklanılır. Örneğin bir şüpheliye sorgu sırasında işkence yapılması üzerine bir sonuçcu teorisyenin olası argümanı elde edilen bilgi ile çok sayıda insanın hayatı kurtarılabilirse işkencenin meşru olabileceği yönünde olacaktır. Dolayısıyla neyin yanlış/doğru olduğuna dair ahlaki yargılar bir eylemin üreteceği düşünülen fayda ile olası zararların karşılaştırılması üzerinden belirlenmektedir (Erskine, 2016). Deontoloji yaklaşımına göre ise bir eylemin iyi/kötü, doğru/yanlış, ahlaki/ahlak dışı oluşu o eylemin evrensel ahlak prensiplerine uygunluğuna bakılarak değerlendirilir. Örneğin işkence insan onuruna yakışmayan gayri ahlaki bir eylemdir. Başkalarının hayatını kurtarmak için bilgi elde etmek amacı taşısa bile işkence doğru bir eylem biçimi değildir (Çakır, 2014).

Immanuel Kant, bir davranışın iyi olup olmadığını sonuçlara bakarak değerlendirmeyi doğru bulmamaktadır. Onun için davranışın “iyi niyet” temelinde yapılmış olması önemlidir ve yapılanın evrenselleştirilmesi gerekmektedir (Billington, 1997). Bu bağlamda ahlaklı bir kimsenin üç buyruğa göre hareket etmesi gerektiğini ifade etmektedir: (1) öyle davran ki, eyleminde ölçü olarak aldığın ilke herkes için genel bir yasa olabilsin; (2) öyle davran ki, kendi ve başkalarının kişiliğinde insanlığı hiçbir zaman basit bir araç olarak değil bir amaç olarak gör; (3) öyle davran ki, kendi iradeni genel bir yasa koyucusu gibi saygın tut (Weischenberg, 1992).

Bu çalışma, sonuçcu teoriler ve deontoloji perspektifinden, tecavüz ve cinayet iddiası üzerinden idam istemiyle yargılanan ve hüküm giyen idam cezası karşıtı bir Felsefe Profesörünün infazına üç gün kala bir gazeteciyle röportaj yapma isteğini ve bu süreci odağına alan 2003 yapımı *The Life of David Gale* (David Gale’in Yaşamı) filminin Kant’ın üç buyruk anlayışı çerçevesinde çözümlenmesini amaçlamaktadır. *The Life of David Gale* filmi, Amerikan infaz yasalarının uygulamada sonuçladığı insan hakları ihlallerini gündeme taşıması ve Amerikan Ceza Sisteminde ihtiyaç duyulan dönüşüme dikkat çekmesi önemli bir yapım olduğunu düşündürmekte olup tematik içerik analizi yöntemi ile çözümlenmektedir.

Anahtar kelimeler: Sonuçcu teoriler, deontoloji, Immanuel Kant, sinema, film çözümleme.



Lale KABADAYI

Ege Üniversitesi, Prof. Dr.

Zihin felsefesi alanında epifenomen kavramı, zihinsel olanın fiziksel olaya yol açamayacağını, fizikselin ise nedenselliklerle şekillenerek zihinsel olanı sağlayabileceğini iddia eden tartışmalı bir olgudur. Epifenomen, farklı alanlarda “yan ürün” ve “gölge” kavramsallaştırmasıyla özetlenmeye çalışılmakta ve bir düşünce veya süreç boyunca var görünen ancak bunlara doğrudan yön veremeyen ikincil unsur şeklinde tanımlanmaktadır. Fiziksel işleyişe etkide bulunamayan epifenomen, fenomenlerin deneyimlenmesini de bireylere dayandırmamaktadır. Deneyim aslında bireyin değil fenomenlerin içinde barındırdığı niteliklerin yansımasıdır. Niteliklere bakmaksızın değerlendirme yapmak fenomene dair anlamın gerçek doğasına ulaşmak yerine, onun gölgesini esas almayı içerecektir. Epifenomen, özünde gerçek bir deneyime atıfta bulunsa da bu onun gerçeği kabul edilmemeli, epifenomen ikincil konumdaki-etkisiz olanla betimlenmelidir. Bu nedenle epifenomenden bahsetmek, belirsizliğin ortamını vurgular. Gölgenin, sonuçsuzluğun, nedenselliğin ortadan kalkışının ve özgür irade-sizliğin tartışılmasını gerekli kılar.

Yönetmen Murat Fıratoglu’nun filmi *Hemme’nin Öldüğü Günlerden Biri* (2024), Siverek’te mevsimlik işçi olan Eyüp’ün zihninde kurguladığı cinayeti asla fiziksele dönüştürememesinin öyküsünü anlatmaktadır. Filmsel süre boyunca Eyüp, işvereni Hemme’ye karşı verdiği tepkide aslında hiçbir eylemde bulunamamaktadır. Evinden silahını alarak tarladaki Hemme’yi vurmaya gitmeye çalışan Eyüp eve gidiş ve tarlaya dönüş yolunda farklı engellerle karşılaşır. Teknik, insani, zamansal görünümlere bürünen bu engeller, Eyüp üzerinden, zihinsel olanın fiziksel olana dönüşemediğini izleyiciye gösterir. Bu durumda film, epifenomen kavramının felsefe alanındaki, özellikle belirsizlik, sonuçsuzluk ve özgür irade yoksunluğu tartışmasını gündeme getirir. Eyüp, yanıltıcı bir eylemsellik görünümü içinde aslında bir “yan ürün” ve “gölge” olarak konumlanmaktadır. *Hemme’nin Öldüğü Günlerden Biri* isminde Eyüp’ün değil, gölgesi olduğu için asla öldüremeyeceği fenomenin yani Hemme’nin adının geçiyor olmasının nedeni budur. Bu doğrultuda çalışmada, zihinsel kurgular ile fiziksel eylemler arasında bulunabilecek bağ ya da bağımsızlık üzerine düşünülmesi önerilmekte ve felsefi tartışma, biyolojik, psikolojik ve sosyolojik olana yaklaştırılarak, filmin doğasına dair irdeleme yapılması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Zihin felsefesi, Epifenomen, Fenomen, Özgür irade, Hemme’nin Öldüğü Günlerden Biri.*



Mehmet ŞİRAY

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Doç. Dr.

Bu bildiri, sinema yoluyla filozofların yaşamlarını yalnızca düşünsel üretimin arka planı olarak değil, estetik olarak biçimlendirilmiş birer yaşam-formu olarak ele almayı amaçlar. Bu çalışmada, Nietzsche'nin *yaşamını bir sanat eseri gibi kurma* fikrinden hareketle, felsefi yaşamın etik olduğu kadar estetik bir kurgu olarak da işlediği savunulacaktır. Merkezde Jacques Derrida'nın yaşamını konu alan Derrida (2002) belgeseli yer alır; çünkü bu film yalnızca bir biyografik anlatı değil, aynı zamanda filozofun düşüncesinin mekânsal dramatizasyonudur. Derrida'nın Johannesburg'tan Paris'e ve New York'a uzanan yaşamı, düşüncenin yerle, arşivle ve göçebelikle ilişkisini sahnelerken, filozofun kendi temsilini sorunsallaştırmasıyla da felsefi öznelliğin sınırlarını gösterir.

Kanımcı Giorgio Agamben'in *forma di vita* kavramı, yalnızca etik ya da politik bir duruşu değil, yaşamın yaşama biçimleriyle kurduğu ayrılmaz ilişkiyi betimlemek üzere geliştirilmiştir. Bu kavramda yaşam, bir normun ya da yaşağın dışında tanımlanmaz; yaşamın kendisi bir biçim halini alır ve bu biçim onun yaşanma tarzına içkin olur. Agamben'e göre, "biçiminden ayrılamayan bir yaşam, yaşanan ile yaşayan arasında ayrım yapılamayacak bir yaşamdır." Bu bildiride, Derrida belgeselini Agamben'in *forma di vita* kavramının ışığında okuyarak, felsefi yaşamın mekân, jest, tekrar ve sessizlik gibi biçimsel öğelerle nasıl kurulduğu sorgulanacaktır. Buna ek olarak, bu bildiri filozofun yaşamını bir metin olarak okumayı, felsefenin bedene, yere ve sinemaya kaydolmuş estetik oluşlarını açığa çıkarmayı amaçlar.

Bildiri, felsefi yaşam estetiğini düşüncenin topografyasıyla birlikte okur; çünkü filozofun mekânsal konumu, yalnızca biyografik bir arka plan değil, bizzat düşüncenin sahnesidir. Bu bağlamda biyografi, yalnızca bir hayat hikâyesi değil, aynı zamanda yaşamın yerle ve elbette zamanla ilişkisini kuran felsefi bir metindir. Bu kuramsal çerçeve, sinema alanına özellikle felsefi biyografi türünde uygulanabilir. Çünkü sinema, yaşam ile yaşam biçimi arasında her zaman çift yönlü bir ilişki kurar: anlatılan yaşam, sinematik formun içine yerleştirilir; ama aynı zamanda sinema dili, yaşamın nasıl anlatıldığını biçimlendirir. Dolayısıyla, 'forma di vita' kavramı etrafında dönen sorular yalnızca meseleyi felsefi bir kategori olarak ele almakla kalmaz, aynı zamanda sinematografik bir temsil meselesini de gündeme getirir.

Anahtar Kelimeler: Yaşam biçimi, mekân, estetik, sinema, felsefe.



Sare UZUNER

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Arş. Gör.

Manifesto (2015) Julian Rosefeldt'in yazdığı, yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlendiği çok ekranlı film enstalasyonudur. On üç farklı karakterin bir oyuncu tarafından canlandırıldığı filmde çağdaş sanatta benimsenmiş farklı tavırlar işlenmektedir. Filmin sinematografik analizinden çok felsefi analizine odaklanan bu çalışma çağdaş sanat eleştirisi olarak tanımlanabilecek tartışmaları incelemektedir. Çağdaş sanat; kullanılan malzemenin, tercih edilen temanın, ifade biçimlerindeki çokluğun indeterminist yapısıyla dikkat çekmektedir. Post modern sanat yaklaşımları; hakikat, insani değer, ortak değer ve etik duyarlılık konularında özneyi (sanatçı ve alımlayıcı) taraf ya da muhalif konumda olmaya mecbur bırakmaktadır. Filmin felsefi arka planı, post sanatın yıktığı ve inşa ettiği olguları değerlendirmek adına oldukça zengin bir içeriğe sahiptir. Bu çerçevede değerler çokluğu, değerlerin imkansızlığı, meta olarak sanat ve estetik değerın ontolojik hakikati konuları izleyiciyi rahatsız edecek derecede sert bir üslupla işlenmektedir. Aynı zamanda dil ve temsil, kimlik ve öz fikri, anarşi ve otorite, sanat ve hakikat temaları katmanlı bir yapıda ele alınır. Filmde her bir sanat akımının manifestoları üzerinden post modern yaklaşımın tipik özelliklerinden olan gerçeklik ve anlamın göreceliği fikri görsel dil ve çok seslilikle vurgulanır.

Manifesto kavramı, bünyesinde bir tür otorite ve tek taraflı olma anlamlarını barındırmaktadır. Bu yönüyle çağdaş sanatın manifestosu üzerinden kurgulanan film aslında sanatın özgür ve çok renkli değil aksine otoriter bir yapıda olduğunu ima etmektedir. Manifesto (2015); sanat algısının kültürel, politik, ekonomik ve dini etkenlerle buluşarak nasıl dönüştüğünü örneklemektedir. Film aynı zamanda sanatın koşulsuz özgür bir alan olduğu fikrini, artık sanat olarak algılanan şeylerin gerçek değerlerini ve bilgi, dil, kimlik, otorite gibi kavramları sorgulatan bir yapıdadır. Ek olarak filmde, dil gerçekliği nasıl şekillendirir, kimlik nedir ve ne kadar sabittir, sanat gerçeği yansıtır mı yoksa onu yapan mıdır gibi felsefi problematikler sanat pratiklerinden hareketle sorgulanır. Filmin senaryosu yirminci yüzyıl sanatlarının manifestolarından alıntıların orijinal biçimde birleştirilmesinden oluşmaktadır. Bu yönüyle senaryonun kendisi geri dönüşüme ve yeniden üretime atıfta bulunmaktadır. Tekrar ve yeniden üretim teması baş rol oyuncusunun karakter tekrarlarında da sürdürülmüştür. Tüm bu özellikleriyle Manifesto (2025) çağdaş sanatı yeniden anlamlandıran neredeyse belgesel niteliğinde bir yapıt olarak değerlendirilebilir.

Anahtar Kelimeler: Felsefe, Post Sanat, Çağdaş Sanat, Manifesto

Moderatör: Semra Keleş

Chris Marker Sineması

05.12.2025
CUMA





Semra KELEŞ

İzmir Ekonomi Üniversitesi, Öğr. Gör. Dr.

Chris Marker, sinemasal anlatının ve hareketli imge rejiminin içinde gerçekleştirdiği yapı sökücü müdahaleler ile film gramerine önemli katkılar yapmış, 1960'lar sinemasındaki dönüşümlerin öncü yönetmenlerinden biri olmuştur. Onun sinemasında ayrıntılar üzerinden işleyen görsel tarama modeli, her şeyi yıkıp baştan kuran anlatı yapısı, anlam kurucu öge olarak dış sesin kullanımı, kadraj dışı alanın belirleyici rolü, minör bir odaktan başlayarak kapsayıcı bir bakış yaratımı ve tek bir imgenin üzerine kuşanan çok katmanlı anlam hâlesi, yönetmenin film diline içkin özgün unsurlar arasında yer alır.

Bu çalışma, Marker'ın 1962 tarihli *La Jetée* filmini biçimci ve yapı sökücü bir yaklaşımla incelemeyi amaçlamaktadır. Özellikle hareketsiz görüntünün bir hareket aygıtı gibi işlevlendirilmesi, filmin görsel karakterinin özgünlüğü ve “fotoğrafa sığmayanlar” olarak tanımlanabilecek kadraj dışı alanın anlam kurucu işlevi temel alınacaktır. Analiz, filmin çekildiği dönemin politik ve estetik bağlamı ile 1960'lar deneysel sinema anlayışı içinde konumlandırılacak; ayrıca *La Jetée*'nin sonraki dönem sinema eserlerine ve genel olarak film diline yaptığı etkiler değerlendirilecektir.

Bu çözümleme, kadraj dışı alanın imgesel ve anlatsal potansiyelini tartışmaya açarak Marker sinemasının sinema dili içindeki konumunu yeniden yorumlamayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelime: *Chris Marker, La Jetée, sinema, fotoğraf, kadraj dışı alan*



İren Dicle AYTAÇ

Kocaeli Üniversitesi, Öğr. Gör. Dr.

Chris Marker’ın farklı coğrafyalardan görüntüleri, arşiv ve kurgusal malzemeyi yan yana getirerek zaman ve mekânı parçalı bir şekilde kurgulayan filmi *Sans Soleil* (Güneşsiz, 1983), anlamın sabitlenmesini sürekli olarak ertelenmesiyle tekil ve hegemonik tarih anlatılarına karşı çoğul, çelişkili ve açık uçlu bir bellek kurgusuna alan açar. Dolayısıyla filme içkin bu “muğlaklaştırma” durumu Marker sinemasında estetik tercihlerin aynı zamanda siyasal bir müdahale biçimi olarak da işleyişinin örneğidir. Bu çalışmada filmin anlatı yapısı, görsel-işitsel stratejileri ve yönetmen ile seyircinin konumu başlıkları üzerinden filmin ürettiği “muğlaklığın” siyasal içerimleri tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Chris Marker, Güneşsiz, Sans Soleil, Estetik, Deneme Film



Sarper BÜTEV

Kastamonu Üniversitesi, Dr. Öğr. Üyesi

Bu bildiride, düşünür Merleau Ponty'nin sinema üzerine ortaya koyduğu görüşlerinden hareketle, Chris Marker'ın uzun metraj deneysel belgeseli *Sibirya'dan Mektup* (1958) filmi odağında Marker sinemasında bakış nosyonu tartışılacaktır. Ponty'e göre sinemasal bakış farklı perspektiflerden dünyayı göstererek izleyicinin dünya algısını çeşitlendirir ve verili imgelerden farklılaşan bir imgelemi mümkün kılar. Dolayısıyla sinematik imge statik bir imge değil, imgeyi zamana yayarak işleyen, oluş halinde imgesel bir akış yaratır. Sinema hareketi yakalayan bir sanatsa da sinematik hareket, hareketin bir temsili ya da yeniden üretimi değildir. Ponty, sinemanın görmeyi anlamak için bir model sağladığını, dünyadan ayrı bir izleyicinin yalıtılmış etkinliği olarak değil, izleyicinin dünyadaki varoluş biçiminden ayrılamayan somutlaşmış bir deneyim olarak görür. Bu bakımdan Ponty'e göre sinema yeni bir algı modeli yaratarak, dünyanın yeni bir biçimde görünmesini mümkün kılar. Zaten Ponty'e göre gerçeklik öznenin bakışı'ndan yalıtık şekilde orada duran sabit bir kendilik değildir. Gerçeklik kendisini bakışla inşa eder. Bu bakımdan sinematik bakış Ponty için sadece gerçekliği algılamanın bir aracı değil, bizzat gerçekliği oluşturma'nın da aracıdır. O halde bakış ve nesne dünyası birbirlerine önceliği olan şeyler değil, bir arada, birlikte dünyayı oluşturan nosyonlardır. Bu görüşlerden hareketle Marker sinemasına baktığımızda Marker'ın da bu pozisyona yakın durduğu görülebilir. Örneğin *Sibirya'dan Mektup* 'ta, Yalutsk sokaklarının aynı üç çekimine (sırasıyla bir otobüs, yolda çalışan işçiler ve kameraya doğru bakan bir yerli görülür) eşlik eden anlatıcı ses, görüntüleri ilkinde klişe bir Komünist dönem propagandası; ikincisinde, "Amerika'nın Sesi" radyosundan duyulan bir karşı-imge şeklinde; üçüncüsünde ise daha yansız bir şekilde yorumlar. Böylelikle Marker, aynı görüntüye, metinle, daha doğrusu kurguyla müdahale ederek aynı imgenin üç farklı perspektiften yorumlanabileceğine dair bir spekülasyon yaratır. Marker, bakışın hiçbir zaman naif bir şey olmadığını, tarafgirliğin her zaman mümkün olduğunu gösterir. O halde dünya verili bir zatiye değil, bakışla yorumlanan, bakışla imgelenen bir gerçekliktir. Tabii, Marker, bu kurgu marifetiyle izleyicinin bakışını da manipüle ederek, sinematik bakıştaki tarafgirliği de ifşa etmiş olur. Marker, deneysel bilim-kurgusu *La Jetee*'de zihinsel olarak zaman yolculuğuna çıkarılan bir deneğin geçmiş hatırlaması üzerinden benzer bir strateji işler. Anlatıcı ses, adamın gördüklerinin gerçek anılar mı yoksa deneğin hayal gücünün yansımaları mı olduğu konusunda izleyiciyi çelişkiye düşürür. Böylelikle Marker, gerçeklik ile onu nasıl imgelediğimiz arasında kapanamaz bir boşluk olduğunu hissettirir gibidir. Marker'ın sineması, genel olarak gördüğümüz imgelerin neyi işaret ettiğine ya da neyi gösterdiğine dair temel bir felsefi problemi dert edinmiş görür. Nitekim, *La Jetee*'de denekler, özellikle görmeyi saplantı haline getirmiş kişiler arasından seçilmektedir. O halde, Marker sinemasının temel problematiği bakış nosyonudur ve onun sinemasını anlamak için, Ponty'nin sinematik bakış üzerine söyledikleri aydınlatıcı olacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Fenomenoloji, Sinema Fenomenolojisi, Bakış Nosyonu, Chris Marker, Merleau-Ponty*



Özgür İPEK

Cumhuriyet Üniversitesi, Doç. Dr.

Chris Marker, bölük pörçük hatta kimi zaman yarım kalmış duygusu uyandıran filmlerinde eksikliği ya da kadraj dışını anlatı alanına dahil ederek git gide sinematik bir imzaya dönüşen bir imge rejimi ortaya koyar. Birbirinden farklı formları ve materyalleri iç içe geçirip onlar arasında rabitalar kurarak zamansal sıçrayışlar gerçekleştirir. Onun filmlerinde bir fotoğrafın o esnada imgesel düzeyde görünmeyen bir geçmişi canlandığına ya da odaklanılan karakterin hafızasındaki bir hatıranın giderek bir kent hafızasına dönüştüğüne sıklıkla tanıklık edilir. Yönetmen, bir tür deneme film formu olarak işleyen bu sinemasal yaklaşımı aracılığıyla kimi zaman tozlu raflar arasında kalmış metinlerden, kimi zaman kayıt altına alındığı dahi unutulmuş anekdotlardan veya alelade fotoğraflardan hareket eder, kişiler ve mekânlar arasında bağlantılar kurar, seyircisiyle beraber geçmişe yahut geleceğin dünyasına yolculuk yaparak birtakım tezler öne sürer. Bu çalışmada yönetmenin 1960'lı yıllarda çektiği *Le mystère Koumiko* (1965) ile olimpiyatlarda tanıştığı Koumiko isimli kadını merkeze taşıdığı deneme film türündeki çalışması kentle kurulan bağ, değişim, geçmiş, hafıza ve gelecek gibi nosyonlar dahilinde analiz edilecektir. Koumiko'nun hayatın rutin akışı ve yaşanan değişimler hakkındaki gözlemleri, yaşama, topluma ve esasında var olmanın kendisine dair düşünceleri izlenerek Marker'ın objektifinden yansıyan hangi özgül imgelerin Koumiko'nun bakışında yansısını bulduğu tartışılacaktır. Bununla birlikte Marker'ın *Le mystère Koumiko*'da izleyenlerin zihnini yaratım sürecinin bir parçası olarak konumlandıran sinemasal tutumunun izinden gidilerek Koumiko'nun tanık olduklarına dair hisleri üzerinden evvela Japonya'ya oradan da tüm insanlığa bakışı seyirciye kurulan ortaklıklar temelinde analiz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: *Hafıza, Nostalji, Kent Belleği, Unutuş, Kaybediş*

Moderatör: Aysu Uğur Balcı

Oyunsal Dünyalar ve Deneyimin Estetiği

05.12.2025
CUMA





Başak KAPTAN ŞİRAY

Türk Alman Üniversitesi, Doç. Dr.

Bu çalışma, Apichatpong Weerasethakul'un *Öğle Vaktinde Gizemli Nesne* (*Mysterious Object at Noon*, 2000) adlı filmini, işbirlikçi yazarlık ve katılımcı sinemanın öncü bir örneği olarak inceler. Sürrealistlerin “*exquisite corpse*” oyunundan esinlenen film, Tayland'ın çeşitli bölgelerinden yerel katılımcıları bir araya getirerek her birinin eklediği bölümlerle evrilen ortak bir hikâye yaratmalarına odaklanır. Bu yaklaşım, belgesel ile kurgu, gerçeklik ile hayal arasındaki geleneksel sınırları bulanıklaştırır ve yazarlık kavramını önemli ölçüde merkezleştirir. Apichatpong, çocuklar, yaşlılar, köylüler ve şehirli yoksullar gibi sıradan sesleri öne çıkararak, profesyonel sinema hiyerarşilerini sarsar ve sinemayı açık, kapsayıcı bir yaratıcı pratik olarak yeniden tasavvur eder.

Çalışmada yöntem olarak, filmin temel sahnelerinin yakından analizi yapılmakta ve katılımcı sanat, kolektif yazarlık ve Claire Bishop ve Grant Kester'in çalışmalarını temel alan kuramsal çerçeveler kullanılmaktadır. *Öğle Vaktinde Gizemli Nesne* katılım, diyalojik estetik ve sinemada kapsayıcılığın politikaları etrafındaki tartışmalar bağlamında ele alınmaktadır. Filmin el yapımı, doğaçlamaya dayalı niteliği ve geleneksel anlatı çizgisinden uzaklaşan oyunbaz yaklaşımı filmin materyal üretimi üzerine düşünmemizi sağlarken, kolektif katılımı teşvik eden imgeler ve bu imgelerin kolektif tahayyülleri ise sinematik imgeyi yeniden düşünmemize olanak sağlar.

Analiz, Apichatpong'un ani zamansal kopuşlar, anlatısal kaymalar ve birbirinden farklı dünyaların bir arada varlığıyla karakterize olan sinemasal pratiğinin, sinema zamanını sabit ve doğrusal bir yapıdan çıkarıp; şekillenebilir, parçalı ve hayret uyandıran, hafıza ve arzuya açık bir biçimde yeniden düşünmeye davet ettiğini ortaya koyar. Filmin kaçamak ve tarif edilmesi güç uygulanım düzeyi, sabit bir duygusal çerçeveye direnir ve bunun yerine imge ile anlatının sürekli bir icat içinde olduğu ve birlikte çalıştığı bir “düşünen-hisseden” aralığında kendini ortaya koyar. Sonuç olarak, *Öğle Vaktinde Gizemli Nesne*, ortak hayal gücüne dair felsefi bir deney olarak sunulmakta; sinemanın, gerçeklik, kurgu ve toplumsal farklılık sınırlarını aşarak birlikte düşünmenin, hissetmenin ve yaratmanın hem mekânı hem de yöntemi olma potansiyelini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Kolektif yazarlık, katılım, ortak hayal gücü, fantezi, diyalojik estetik



Kağan DEPBOYLU

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Arş. Gör.

Dijital oyunlar ve sinema, yalnızca biçimsel ve teknolojik değil; aynı zamanda deneyimsel ve düşünsel düzeyde de giderek birbirine yakınsayan iki medyum olarak öne çıkmaktadır. Bu yakınsama, sinemanın oyun dünyasını nasıl ele aldığı sorusunu giderek daha felsefi bir düzlemde tartışılır hale getirmiştir. Oyun, sinema için artık yalnızca bir tema ya da görsel motif değil; kimlik, gerçeklik ve varoluş üzerine düşünmenin dinamik ve katmanlı bir aracı olarak belirmektedir. The Remarkable Life of Ibelin (2024) ve Grand Theft Hamlet (2024) adlı güncel yapımlar ekseninde şekillenen bu çalışma, oyun içinde deneyimlenen varoluş biçimlerinin sinemasal temsiline ve bu temsilin felsefi açılımlarına odaklanmaktadır. Johan Huizinga'nın "Homo Ludens" kavramı ve ludik eylemin insan doğasındaki kurucu rolü, çalışmanın kuramsal zeminini oluştururken; Gilles Deleuze'ün özne, tekrar ve fark kavramları, dijital oyun deneyiminin sinemasal ifadesi bağlamında yeniden yorumlanmaktadır. The Remarkable Life of Ibelin, ölümünden sonra dijital kimliğiyle yeniden keşfedilen bir bireyin hikâyesi aracılığıyla, oyun ortamında inşa edilen benliğin, belleğin ve ilişkilerin gerçekliğine dair sorular üretir. Grand Theft Hamlet ise bir tiyatro metnini oyun dünyasında sahnelemeye çalışan oyuncuların deneyimleri üzerinden, temsilin sınırlarını ve oyun alanının yaratıcı potansiyelini tartışmaya açmaktadır. Her iki yapımda da dijital oyunlar, yalnızca birer arka plan ya da araç olmanın ötesinde; anlam, aidiyet ve varlık üretimi açısından başlı başına felsefi bir zemine yerleşir. Bu doğrultuda çalışma, sinemanın oyun deneyimi üzerinden nasıl düşündüğünü, nasıl dönüştüğünü ve seyirciyi yalnızca izleyen değil, aynı zamanda oyun deneyimine katılan bir özne olarak nasıl yeniden konumlandığını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Oyun Çalışmaları, Dijital Oyun ve Sinema, Ludik Deneyim, Oyun ve Felsefe, Sinema Felsefesi*



Faik Onur ACAR

Ankara Üniversitesi, Doktora Öğrencisi

Mükemmel Günler'de (Perfect Days, Wim Wenders, 2023) bir önerme dile getirir ve film boyunca da bu önerme detaylandırılır. Filmde, yaşamın sunduğu deneyim alanlarını, mümkün olan en iyi, kendimizi en mutlu kılacak şekilde değerlendirmemiz ve onları bu yönde belirlememiz önerilir. Bu deneyim alanlarının tuvaletleri temizlemekten, gökyüzüne bakmaktan, kitap okumaktan, insanları dinlemekten ya da onlarla küçük oyunlar dolayısıyla iletişim kurmaktan oluşması temelde bir değişiklik yaratmaz. Önemli olan yaşam alanlarını, Spinozacı anlamda, kendi etkin güçlerimizle değerlendirmek ve bu şekilde edilginlikten ve edilgin olunan alanlardan mümkün olduğunca uzaklaşarak güçlenmektir. Hayata maruz kalmaktan, hayatı yaşamaya geçiştir söz konusu olan. Spinozacı anlamda, aklın ıslahı ve anlama yetisinin geliştirilmesi, bu bağlamda, büyük önem kazanır. Nitekim *Mükemmel Günler'in* izleyicilere bu yönde, Spinozacı bir eğitim sunduğu söylenebilir.

Mükemmel Günler'in olduğu kadar Spinozacı etiğin sınırı da bu noktada ortaya çıkar. Filmde ele alınanlar da dahil olmak üzere tüm deneyim alanları, nihayetinde içerisinde yaşadığımız sistem tarafından belirlenir. Sunulan bu alanları, kendimizin kılma edimi kuşkusuz, özne olarak insanın etkinliğini arttırması için elzemdir. Ancak özneyi olduğu kadar öznenin içerisinde yer aldığı sistemi de dönüştürücü bir adımın daha mümkün ve hatta gerekli olduğu söylenebilir.

Özne, kendisinin kıldığı deneyim alanını kendisine nesne edinerek yeni bir deneyim alanı oluşturabilir. Öznenin, sunulan deneyim alanını nesne edinmesi ise, söz konusu alanın sistemle bağıni belirlemesi ve kendisinin de içerisinde yer aldığı sistemin araştırılmasına yönelik bir çaba anlamına gelir. Bu durumda özne, Spinozacı etkinlikte olduğu gibi yabancılaşmayı, sistemin izin verdiği sınırlar içerisinde, kısmen aşmakla yetinemez aksine doğrudan kendisini yabancılaştıran sistemi aşma yolunda bir adım atar. Bir başka ifade ile, maruz kalan ya da etkilenen öznenin Spinozacı etkin özneye geçiş, etkinlik gösteren Marksist öznenin bir aşaması olarak değerlendirilebilir. Spinozacı etkin öznenin gelişimine olanak sağlayan sistemin içerisindeki alanlar, bu şekilde, Marksist bakış açısından sisteme müdahale alanları haline gelirler.

Bu bağlamda, çalışmada, öncelikle, *Mükemmel Günler* filmi, özneyi etkin kılmanın Spinozacı yöntemleri bağlamında değerlendirilecektir. Daha sonra, ele alınan yöntemlerin sınırının, Marksist etkinlik düşüncesine, sisteme müdahale olanağına işaret ettiği gösterilecektir. Bu etkinlik düşüncesinin temel belirlenimi ise onun sistemi olduğu kadar öznenin kendisini de değiştirmesidir. Çalışmanın, son aşamasında, Marksist etkinlik düşüncesinin yol göstericiliğinde, *Perfect Days* filminde gösterilen ancak kullanılmayan müdahale (sisteme olduğu kadar öznelere de) alanları tespit edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Spinoza, Marx, Yabancılaşma, Etkinlik, *Mükemmel Günler* (Perfect Days)



Fatih A. KIZILTAŞ

Bağımsız, Dr. Adayı

Onur AYTAÇ

Mersin Üniversitesi, Arş. Gör. Dr.

Filmler, çoğunlukla anlatılan hikayenin içinde saklı başka anlamlar barındırırlar. Bu anlamı çeşitli biçimlerde ortaya çıkarma faaliyeti film çözümlemesi olarak adlandırılabilir. Bu yöntemlerden biri de sine-felsefe olarak tanımlanabilecek olan filmleri felsefenin kavramlarıyla ele alarak analiz etmektir. Bu çalışma kapsamında da Pascal Quignard'ın aynı adlı romanından uyarlanan *Tous Les Matins Du Monde* (Dünyanın Tüm Sabahları, Alain Corneau) filmi Pythagoras felsefenden hareketle çözümlenmeye çalışılmaktadır.

Pythagoras felsefesinde matematik ve aritmetik, evrende insan ediminin takip etmesi gereken örüntülerin akli bir düzlemde temsil edilmesine ilişkindir. Burada, evrenin anlaşılma çalışılmasında, aynı zamanda evrene bir ahenk atfedilmesiyle insanın akıl yürütme faaliyeti ile evren arasında bir analogi kurulmaktadır. Bu bağlamda insanın estetik ve etik yönlerinin nasıl icra edileceği meselesi de anlaşılabilir. Pythagoras felsefesinde müzik, ses ve sayı arasındaki ahenk üzerinden oluşmaktadır. Bu ahengi sağlayan ton, onun hızı ve diğer tonlarla arasındaki ilişkidir. Bu hareketi içerecek ve aktaracak biçimde bir aradalık teşkil etmesidir. Bu eksende estetik, bütün sanat ve zanaat faaliyetlerinde ahengin işleyişinin kendi imkânlarını somutlamasıdır. Aritmetik ve armoni bu bakımdan her zaman sonsuzluktan türeyen, kendisinde mümkün ve potansiyelleri içeren unsurlardır. Bu bakımdan tekildirler ve icraları da o ana özgüdür. Buradaki faaliyet harici bir belirlenimden azade olarak, görülen ve duyulanın ötesinde oluşmaktadır.

Bu çalışma çerçevesinde Pythagoras felsefesinden yararlanarak *Tous Les Matins Du Monde* (Dünyanın Tüm Sabahları, Alain Corneau) isimli filmin çözümlenmesi amaçlanmaktadır. Bu filmin Pythagoras felsefesiyle ele alınması onun hakkında bir düşünme olanağı yaratmaktadır. Bu filmin seçilmesindeki ilk neden filmin Pythagoras felsefesi düzleminde incelenmesindeki olanakla ilgilidir. Film, Mösyö Sainte de Colombe'un yaşamını konu almakla birlikte, çalışma bağlamında bu müzisyenin yaşamında tanrısal olana açılan süreçlerin tartışılması odak noktasını oluşturmaktadır. Çözümlemenin temel önermesi, Sainte de Colombe'un, bilinçsiz bir şekilde de olsa Pythagorasçı bir cemaat; insan bir aradalığı inşa etmeye çalıştığına ilişkindir. Filmin tüm ilerleyişi ve dönüşümü de bu doğrultuda bir felsefi saptama ile ele alınmakta, böylece verimli bir tartışma zemini oluşması umulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Pythagoras, Dünyanın Tüm Sabahları, film, felsefe, film çözümlemesi

Moderatör: Safa Karataş

Filmlerle Posthumanizm, Transhümanizm

**06.12.2025
CUMARTESİ**





Ercan GÜROVA

Ankara Üniversitesi, Öğr. Gör. Dr.

Jóhann Jóhannsson’un *Last and First Men* (2017) adlı filmi, deneysel anlatı yapısı ve felsefi yoğunluğu ile apokaliptik sinemaya özgün bir katkı sunar. İki milyar yıl sonradan insanlığa seslenen bir türün son temsilcileri, yalnızca kendi yok oluşlarını bildirmekle kalmaz, aynı zamanda geçmişe bir seslenişte bulunarak etik bir farkındalık yaratmayı hedefler. Bu çalışma, filmi “yavaş kıyamet”, “kozmetik apokalips” ve “estetik felaket” kavramları çerçevesinde inceleyerek, yok oluşun biçimsel, duygulanımsal ve felsefi düzeyde nasıl temsil edildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Filmdeki apokalips ani bir felaket değil, evrenin termodinamik çözülmesiyle birlikte işleyen bir “yavaş kıyamet”tir. Güneşin değişen rengi ve artan radyasyonu, türün kozmik ölçekte sona yaklaşmasını haber verir. Bu süreç, Catherine Keller’in tanımladığı anlamda bir *apokaliptik farkındalık* yaratır: Son İnsanlar, geçmişe seslenerek insanlığın hatalarını dönüştürmeyi, varoluşun anlamını yeniden kurmayı arzular. Bu bağlamda kıyamet, sonun değil, zamanlararası bir sorumluluk ve uyanış anının işareti hâline gelir. Günther Anders’in “*insan eliyle yaratılmış kıyamet*” kavramı doğrultusunda film, teknolojik uygarlığın kendi sonunu hazırlama potansiyeline de dikkat çeker. Sabit mimari görüntüler, yavaş anlatı yapısı ve tekinsiz ses tasarımıyla ortaya çıkan “*estetik felaket*” ise bu kıyametin yalnızca anlatılmadığını, deneyimlendiğini gösterir. *Last and First Men*, insan-sonrası bir etik, estetik ve kozmik bilinç tahayyülünü zamana fısıldayan bir sinema diliyle sunar.

Anahtar Sözcükler: Apokaliptik Farkındalık, Kozmik Apokalips, Last and First Men, Yavaş Kıyamet, Bilim Kurgu



Emrah CEVHER

Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Arş. Gör. Dr.

İnsan-merkezli epistemolojilerin yeniden sorgulandığı dijital çağda, sinema, insan ile insan olmayan varlıklar arasındaki sınırları dramatize eden bir temsil alanına dönüşmüştür. Özellikle bilimkurgu sineması, insan ve robot/yapay zekâ ilişkisini çoğunlukla ikili karşıtımlarla kurarak, yalnızca toplumsal algıları değil, aynı zamanda insan kavramını da yeniden düşünmeye açar. Robotlar, siborglar ve yapay zekâlar gibi farklı türdeki varlıkların fiziksel görünüşleri ile temsil biçimleri filmlerdeki ontolojik konumlarını ve bu konumların kültürel-politik anlamlarını belirlemektedir. Bu çalışmada, bilimkurgu sinemasındaki anlatılarda robot ve yapay zekâ temsillerinin “arkeolojisi” yapılarak, bu öznelerin filmlerdeki ontolojik konumlanışları ve yeni anlam düzeyleri posthümanizm bağlamıyla ele alınmıştır. Robot ve yapay zekâ öznelerinin insan özne ile etkileşim biçimleri; benzerlikler, ayrımlar ve geçişkenlikler üzerinden, amaçlı örnekleme ile seçilen dört film — *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Blade Runner* (Bıçak Sırtı, Ridley Scott, 1982), *A.I. Artificial Intelligence* (Yapay Zekâ, Steven Spielberg, 2001) ve *Ex Machina* (Alex Garland, 2014) - temelinde incelenmiştir. Çalışma kapsamında incelenen filmlerde robotlar ve yapay zekâların yalnızca teknik bir araç veya toknofili-teknofobi spektrumunda konumlanan bir özne değil; aksine, varoluşsal, etik ve politik bir özne olarak konumlandıkları görülmektedir. Çalışmada ele alınan filmlerde, robotların ve/veya yapay zekâların başlangıçta araçsallaştırılmış nesneler olarak temsil edildiği, ancak insan formuna yaklaştıkça bu konumlarının dönüşüme uğradığı görülmüştür. İnsan-benzeri robotlar/yapay zekâlar, insanın özgünlüğünü ve ayrıcalıklı ontolojik statüsünü sorgulatan temsillere dönüşürken; transhümanist bakış açısına sahip anlatılar, teknolojiyi kullanarak insanı yüceltme arzusuyla insan-merkezli ve ikili karşıtımlara dayalı yapıları pekiştirmektedir. Diğer yandan, incelenen filmler özelinde, bilimkurgu sinemasında teknolojiye dair yıkıcı ve tehditkâr anlatılar, yapay zekâ figürlerini sıklıkla nekro-teknolojik özneler olarak konumlandırmakta; böylece türler arası eşitlik potansiyeli bertaraf edilmektedir. Bu durum, teknolojik gelişmeler karşısında duyulan varoluşsal endişelerin ve ekolojik-siyasal belirsizliklerin alegorik bir yansıması olarak okunabilmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Bilimkurgu sineması, Posthümanizm, Transhümanizm, Yapay zekâ, Robot.*



Sümeyye TANTA

Sakarya Üniversitesi, Yüksek Lisans Öğrencisi

Ece KUYU

Sakarya Üniversitesi, Yüksek Lisans Öğrencisi

Meryem Sevrâ BAYINDIR

Sakarya Üniversitesi, Yüksek Lisans Öğrencisi

Modern felsefenin merkezine aldığı insan figürü yüzyıllar boyunca kendisini doğadan, hayvandan ayrı, üstün ve bağımsız bir varlık olarak konumlandırmıştır. Günümüzde teknoloji ve farklı türler arasındaki etkileşimin artmasıyla, insan merkezli (antroposentrik) bakış açısı sorgulanır hale gelmiştir. 21. yüzyıl başında hızla değişen teknoloji ve kültür anlayışını sorgulayan post-hümanizm, insanı diğer türlerle iç içe geçmiş bir varlık olarak yeniden tanımlayan ve insan merkezli bakış açılarını eleştiren bir felsefi yaklaşım olarak öne çıkmaktadır. Donna Haraway'ın öncülük ettiği post-hümanist yaklaşım ve "cyborg" figürü, insan-hayvan-makine arasındaki katı ayrımları reddederek yeni bir düşünsel zemin önerir. İnsan merkezli bakış açısının ötesine geçen bu perspektif, doğa/kültür, insan/makine ve toplumsal cinsiyet gibi geleneksel ikilikleri sorgulayarak dönüşen insan figürünü yeniden konumlandırır. Bu çerçevede çocuk yaşta bedenine eklenen metal bir parçayla yaşamak zorunda kalan Alexia'nın bedensel ve ruhsal dönüşümünü ele alan *Titane* (Doucournau, 2021) filmi, sinematik imajlarla bu post hümanist perspektifi ortaya koyar. Sinefilozofik yaklaşımın yol göstericiliğinde çalışmada, imajların biyomekanik dönüşüm, cinsiyet, aidiyet ve yakınlık temalarını nasıl düşündüğü kavranmaya çalışılacaktır. Bu amaçla Haraway'ın düşüncesi ve Deleuze'ün sinema felsefesinden hareketle filmin sine operasyonları (kamera açıları, kamera hareketi, kadraj, ışık, renk, ses) incelenecek ve şu soruların yanıtları aranacaktır: İmajlar, insan ve makine arasındaki tutkuyu nasıl duyumsatır? Biyolojik akrabalıktan karşılaşım ve etkileşim temelli yeni ilişki biçimlerine geçişi nasıl görünür kılar? Klasik feminist anlatıların ötesinde insan-merkezci olmayan bir beden deneyimi üzerinden cinsiyeti nasıl ortaya koyar? Sorulara verilecek yanıtlar insan, hayvan ve makine arasındaki sınırların belirsizleştiği ve bedenin yeniden düşünüldüğü bir deneyim olarak *Titane* filminin insan merkezli bakışı sorgulamaya açtığını ortaya koyacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Beden Politikası, Cyborg, Donna Haraway, Posthümanizm, Titane*



Orhan SEZGİN

Harran Üniversitesi, Arş. Gör. Dr.

Bu çalışma, Hayao Miyazaki'nin Prens Mononoke (1997) filminde temsili kurulan varlık ilişkilerini transmodern felsefi bir çerçevede değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Film, modernliğin özcü, ikili ve insan-merkezli ontolojik kurgusuna karşılık; sabitlenemeyen, geçişli ve ilişkisel varlık biçimlerinin sinemasal bir anlatımını sunmaktadır. Bu anlatım, yalnızca insan-merkezli bir varlık düzeninin değil, aynı zamanda Batı-modern bilgi rejimlerinin sınırlarının da sorgulandığı bir felsefi aralık üretmektedir. Prens Mononoke, insan, doğa, hayvan ve tanrısal olan arasında katı sınırlar çizen modern ontolojilere karşı geçirgen ve melez bir varlık anlayışı inşa etmektedir. Bu anlayış hem görsel düzlemde hem de anlatıda, "insan olmayan öznellik" kavramını merkeze alarak işlemektedir. Filmdeki karakterler (San, Ashitaka, Shishigami, Kodama), yalnızca anlatının öğeleri değil, aynı zamanda farklı ontolojik pozisyonların temsilcileri olarak; varoluşun çok katmanlı, sabitlenemez ve ilişkisel doğasını görünür kılmaktadır. Çalışmada, Enrique Dussel ve Walter Mignolo'nun transmodernlik kuramları temel alınarak, pluriversal ontoloji, epistemik çoğulluk ve ilişkisel etik özneleşme kavramları etrafında bir çözümleme gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda, Donna Haraway'ın "insan olmayan özneler", Rosi Braidotti'nin "oluşsal özne" ve Karen Barad'ın "ontolojik belirsizlik" kavramları, filmin çok katmanlı ontolojik örüntüsünü çözümlemeye temel kuramsal araçlar olarak benimsenmiştir. Araştırma, nitel ve yorumlayıcı bir yaklaşımla yürütülmüş; film, yalnızca anlatı çözümlemesine tabi tutulan bir kültürel ürün olarak değil, aynı zamanda felsefi düşünce üretimine imkân veren bir sinemasal alan olarak ele alınmıştır. Özellikle karakterler, mekânlar ve geçiş sahneleri üzerinden yapılan kavramsal içerik çözümlemesi, filmin transmodern bir etik-ontolojik eleştiri metni olarak yeniden konumlandırılmasını mümkün kılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Transmodern Felsefe, Hayao Miyazaki, Prens Mononoke, Çoğul Ontoloji, Enrique Dussel, Walter Mignolo*

Moderatör: Gülşah Altuğ

Sinemada Yüzler ve Haptik Deneyim

**06.12.2025
CUMARTESİ**





Ali GÜRBÜZ

Dokuz Eylül Üniversitesi, Doktora Öğrencisi

Sinema eleştirisi, kuramsal olarak fizyo(g)nomik okuma ile doğrudan ilişkilidir. Çünkü filmler, çoğu zaman, yüzlerden ve bedenlerden oluşur. Sinematik imgelerin anlamı, fizyonomik okuma ile geliştirilebilir.

Breton, “fizyognomi göstergebilimsel bir yöntemdir” (Breton, 2018, s. 76) diye belirtmiştir. Kavramın en bilinen yazarı Lavater, “Fizyognomi,”...“dışarıyı içeriye, görünür yüzeyi içerdği görünmezliğe bağlayan ilişkinin *bilimi, bilgisidir*” (Breton, 2018, s. 77) diye yazmıştır. “Görülebilir dünya, yüzeyler aracılığıyla ifade edilir; bu yüzeylerin sorgulanışı *dünyanın fizyonomisine* götürür” (Adorno’dan akt. Quaresma, 2011, s. 19). Adorno, “kültür eleştirisi *toplumsal fizyonomiye* dönüşmelidir” (Adorno, 2004, s. 108) ifadesiyle, fizyonomik okumanın geniş anlamıyla tüm yüzeylere uygulanması gerektiğini vurgulamıştır. Benjamin, materyalist fizyonomiden söz etmiş, Simmel, yüzün, kuramsal bir yapısı olduğunu vurgulamıştır.

“Film, yüzeyin sanatıdır: filmde, içerde olan dışarıdadır.” (Balazs’dan akt. Quaresma, 2011, s. 19)” Sinema eleştirisi, içeride olanı dışarıya bağlayan imgeleri yorumlayabilmek için fizyonomiden yararlanmalıdır. Elie Faure, erken dönem sinema yazılarında, sinemanın fizyonomi ile bağıntısını vurgulamıştır. “*Fizyonomi* (dış görünüş) oyunlarına ve vücut hareketlerine kuvvetli bir derinlik (relief) verme yetisiyle donatılmış olan *sinema*, bu hareketlere ve oyunlara yeniden saygınlık kazandırmış; tiyatro ve fotoğrafın istediği mimik uyumunu bir kenara atarak, en ölçülü en doğru gerçekliğin dinamizmini içselleştirmiştir. (Faure, 2006, s. 65-66)”

Bazin, sinema eleştirilerinde fizyonomik okumanın önemini belirtmiş ancak söz konusu okumanın bütünlüklü kavrayışı Bela Balazs tarafından yapılmıştır. “Fizyonomik bir film kavrayışının en bilinen habercisi Bela Balazs’dır (Koch’dan akt. Hansen, 2012, s. 48)” Deleuze, duygulanım imgelerin analizinde Balazs’ın etkisi ile fizyonomik okumalardan faydalanmış ve bu bakışı geliştirmiştir. “Balazs’ın imgelere atfettiği fizyognomik nitelik, Deleuze’ün sinemada yüze ilişkinlik (visageite) tartışmasına yansımıştır. (Marks, 2020, s. 139)”

**Bu çalışma, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı Bölümü’nde ‘Çağdaş Hollywood Sinemasında Deha ve Delilik Olgusu’ başlıklı tezden üretilmiştir.*

Deleuze, “duygulanım-imge yakın plandır ve yakın plan da yüzdür (Deleuze, 2014, s. 118)”, “duygu, tüm belirli zaman-mekandan bağımsızdır (Deleuze, 2014, s. 132), “duygulanım-imgeye özgü çok özel bir yersizyurtsuzlaşma vardır (Deleuze, 2014, s. 129)” diye belirtmiştir. Deleuze, duygulanım imge kavramını açıklarken, başka sinema eleştirmenlerinin de vurguladığı gibi Dreyer’in adını anmıştır. Şöyle ki; “duygulanım imgeye gelince, Dreyer’in Jeanne d’Arc’ının yüzünde ve genel olarak yakın plan yüz çekimlerinin çoğunda çok ünlü örnekleri bulunacaktır (Deleuze, 2014, s. 98)” diye ifade etmiştir. Bergman’ın sineması hakkında, “Bergman hiç kuşkusuz, sinema, yüz ve yakın planı birleştiren temel bağ üzerinde en çok ısrar eden yönetmen olmuştur” dedikten sonra Bergman’ın ifadesini aktarır: “İşimiz insan yüzüyle başlar. (...) İnsan yüzüne yaklaşabilme imkânı sinemanın en başta gelen özgünlüğü ve ayırt edici özelliğidir (Deleuze, 2014, s. 133)”. Deleuze, Bergman’ın Persona (1966) filmi için, “duygulanım-imgenin en uç sınırına ulaşır (Deleuze, 2014, s. 134)” diye yazmıştır.

Sinema tarihinde kuramsal eserler yazmış yazarlar, Dreyer, Eisenstein, Bresson, Bergman, Tarkovski gibi yönetmenlerin yüzlere verdiği önemi, fizyonomik düşünce üzerinden vurgulamışlardır. Babek Ahmedi, “Tarkovski’nin oyuncularının fizyonomisi, yüzlerinde duygusuz bir ifadenin yer aldığı bir fizyonomidir (Ahmedi, 2011, s. 183)” diye açıklamıştır. Kracauer, “hammadde olarak insan yüzü kullanılarak yaratılan *fizyonomilerin sırrı* ancak projektör ışığının karşısında ortaya çıkar (Kracauer, 2011, s. 248)” ifadesiyle fizyonomik sırların ışık ile ilişkisini ortaya çıkarmıştır.

Sinema eleştirisi, imgelerin taksonomisini yapabilmek için, Deleuze’ün duygulanım imge kavramı ile yakından ilişkili olan fizyonominin bilgisinden yararlanmalıdır. Bu kavram, düşünce tarihinde derin iz bırakmış bir kavram olarak incelenmeyi hak etmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Fizyo(g)nomi, Duygulanım İmge, Deleuze, Sinema Eleştirisi*



Tülay ÇELİK

Sakarya Üniversitesi, Dr. Öğr. Üyesi

Bir politika olarak yüz, toplumsal olarak üretilen ve iktidar tarafından dayatılan anlamları açıkça ifade eden bir araç, özneleşmeyi yerleştiren güçlü bir organizasyondur. Dile özgü bir üst doğrusalığa sahip olan yüz köksap hatlarını engeller ve çok sesliliği ortadan kaldırır. Deleuze'e göre insanın yazgısı, bu tür bir yüzden kaçmak olmalıdır. Kaçış, "yüzü ve yüzelleştirmeleri çözmek, algılanamaz oluşa ve yeraltı oluşa girmek(le)" mümkündür (Deleuze, 2023, s. 184). Yüzün çözülmesi, ruhsal ve özel bir hayvan oluşla, yüzsellik hatlarının yüzün organizasyonundan kendini kurtarmasıyla gerçekleşir. Bu süreçte sanat önemli bir araçtır. Çünkü yaşam çizgilerini, gerçek oluş süreçlerini imlemsiz, öznesiz ve yüz­süz olanın bölgelerine doğru çizer. Deleuze, Duyumsamanın Mantığı (2020) adlı kitabında Bacon'ın figürlerini bu çerçevede değerlendirir. Buradan hareketle bu çalışma Bacon'daki baş-et, organsız beden, histerik gülümseme, çılgık atan ağız ve dağılan baş temalarını, Michaux'nun hayaletleşen yüzlerini (Halpern, 1987; Bellour, 2001), Artaud'nun arayıştaki yüzlerini (Dufay, 2021), *Yeraltı* filminin yüzleriyle birlikte düşünerek sinematik bir analiz yapar. Sinema ve resim arasındaki ilişkiyi Aumont'un (1992) yaklaşımdan hareketle, benzerlik gibi doğrudan bir etki olarak değil, Bellour'a referansla imajlar arası, biçimler arası, türler arası geçişlerin olduğu düşünsel bir evrendeki hareketler olarak yorumlar. *Yeraltı* filmini Deleuze'ün düşüncesi çerçevesinde değerlendiren literatürdeki akademik çalışmalar sunumun kuramsal yaklaşımını destekler. Gürbüz (2021), makalesinde Muharrem'in davranışları ve özellikle ulama eylemi odağında hayvan oluş, itki imge ve kökensel dünya kavramlarını ele almış; Öztürk (2022), beden sinema kavramı bağlamında Muharrem'in bedenini törenselsel bir beden olarak yorumlamıştır. Bu çerçevede *Yeraltı* filmindeki yüz imajların yüzsellik hatlarını nasıl serbest bıraktığını ve oluşları nasıl açığa çıkardığını sinematik olarak ortaya koyacak bu çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Deleuze, Yüzsellik, Sinemada Yüz, Bacon, Yeraltı



Dilara BALCI

Yaşar Üniversitesi, Dr. Öğr. Üyesi (ÜAK Doçenti)

Sinemada hareket ve durağanlık ilişkisi, 1980’li yıllardan itibaren Antik Yunan filozofları ve Henri Bergson’un görüşleri ışığında Roland Barthes, Gilles Deleuze ve Laura Mulvey gibi düşünürlerin katkılarıyla teorik olarak tartışılmıştır. Bergson, sinemasal hareketi, sabit fotoğraf karelerinin hızlı üst üste gösterilmesinden kaynaklanan bir illüzyon olarak değerlendirirken, bu görüşten yola çıkan Deleuze sinemanın hareket ve zaman blokları yarattığını savunmuştur. Deleuze’ye göre hareket, projeksiyonun fiziksel hareketinden çok, hareketin algılanmasıyla oluşan imgedir. Barthes çalışmalarında “photogramme” kavramı aracılığıyla sabit karelerin taşıdığı ve bilinçli kontrolün dışında gelişen “üçüncü anlam”ı vurgulamıştır. Buna göre akan film dondurulduğunda, tesadüfi ve duyusal bir yoğunluk taşıyan yeni anlam katmanları ortaya çıkmaktadır. Mulvey ise donuk görüntüyü, izleyiciyi anlatının akışından kopararak görüntüye düşünsel bir mesafeyle yaklaşmasını sağlayan bir unsur olarak ele almıştır. Film karesi sabitlenirse, görüntü yeni anlamlar kazanır ve izleyici detaylara odaklanabilir.

Bu teorik arka plan doğrultusunda, sinemada donuk kare (freeze frame) tekniği ya da efekti; anlatının akışını kesintiye uğratarak zamanı askıya alan ve yeni anlam katmanları yaratan önemli bir anlatı aracıdır. 1920’li yılların Avant-garde sinemasında görünürlük kazanan bu teknik, Yeni Dalga akımı örneklerinde, özellikle Truffaut’un 400 Darbe (1959) filmindeki ikonik final sahnesiyle dikkat çekmiş; ucu açık bir anlatım oluşturarak film ile seyirci arasında etkileşim sağlama ve sonsuzluk hissi uyandırma işlevini gerçekleştirmiştir.

Donuk kare, yalnızca Batılı modern film anlatılarına özgü bir yöntem olarak değerlendirilmemelidir. Klasik anlatı sineması ve hatta Yeşilçam sinemasında, farklı işlevler üstlenen donuk kare, filmlerin çeşitli evrelerinde farklı biçimlerde karşımıza çıkabilmektedir. Bu çalışmanın amacı, donuk kare tekniğinin Yeşilçam sinemasındaki kullanımını, bu efekti çok sayıda filmde uygulayan Atıf Yılmaz sineması bağlamında incelemektir. Yılmaz’ın, donuk kareyi yalnızca final sahnelerinde değil, anlatının farklı aşamalarında da tercih etmesi, bu anlatı aracını sinematografinin önemli bir bileşeni haline getirmektedir. Çalışmada, *Ahh Güzel İstanbul* (1966), *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977), *Zulüm* (1972), *Güllü* (1972), *Kıbar Feyzo* (1978) ve *Ne Olacak Şimdi* (1979) filmleri örneklem olarak ele alınacak ve donuk karelerin anlatısal, duyusal ve düşünsel etkileri kapsamlı biçimde analiz edilecektir. Bu çerçevede, Atıf Yılmaz sinemasında “freeze frame” tekniğinin; düşünsel izleyici yaratma, anlatıyı açık uçlu hale getirme ve izleyici-film etkileşimini güçlendirme gibi işlevleri üzerine yoğunlaşılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Freeze Frame, Donuk Kare, Sinema Felsefesi, Yeşilçam Anlatısı, Atıf Yılmaz



Serap DUMAN İNCE

Akdeniz Üniversitesi, Öğr. Gör., Sanatta Yeterlilik/Doktora

Bu bildiri, yönetmeni olduğum otoetnografik deneyisel belgesel *FKA: Stop'un* izleyiciyle kurduğu ilişki üzerinden, travmanın, sessizliğin ve görsel estetiğin duyuşsal ve duygusal deneyim üzerindeki etkilerini tartışmaktadır. Film, geleneksel belgesel anlatılarının sınırlarını aşarak, anlatıdan çok duyumu önceleyen bir izlekle ilerler; sessiz, parçalı, soyut imgeler aracılığıyla bir hikâyenin ötesinde, bir kırılma alanı kurar. İzleyici bu alanın içinde kendini bir anlatıyı çözümleyen konumda değil, imgelerin çağrısıyla bedeninde yankılanan bir duyarlılığın tanığı olarak bulur. Buna ilişkin olarak *FKA: Stop* sadece kişisel bir anlatı ile sınırlı kalmayıp; birlikte düşünmeyi, birlikte hissetmeyi mümkün kılan bir etik karşılaşma, tanıklık zemini sunar. Dolayısıyla bu yapı/tasarım, otoetnografik belgeselin kişisel bir anlatıyı aşan, izleyiciyle birlikte kurulan felsefi bir ortak düşünüm alanı ve kolektif bir kültürel edim sunduğunu göstermektedir. Filmin, yüksek lisans tez savunmam sırasında jüri üyeleri ve katılımcılarla yaşanan izleme deneyimi bu zemini somutlaştıran önemli örneklerden biridir. Bu noktada jüride yer alan Hasan Akbulut'un: "bu filmde hassas görüntüler bulunmaktadır" gibi bir yazıya mı veya "bu film yaş sınırı içermeli miydi?" gibi paylaşımı, otoetnografik anlatıların izleyicide tetiklediği bedensel ve etik etkilenimi vurgulayan önemli bir geri bildirim olarak değerlendirilmiştir. Bununla birlikte verebileceğim önemli bir örnek ise danışmanım Serpil Aygün Cengiz'in filmi izlerken eliyle omzuma dokunmasıyla duygudaşlık kurması, gözlerinin dolması gibi tür tepkiler, filmi izlemekten çok onunla temas etmenin, bedende yankılanan bir kırılma alanı yarattığını göstermektedir. Bildiri, *FKA:Stop'un* önce yüksek lisans tez savunmasında, ardından özel gösterimlerde (ailem, yakın çevrem, lisans öğrencilerimle) bulunduğu izleyici karşılaşmalarına odaklanmaktadır. Bu izleme anlarında ortaya çıkan belirsiz ama yoğun duygulanımlar; dokunsallık, anlamlandırılmama, rahatsızlık, sessizlik ve bedenin gösterilmeyen ama hissedilen izlerine verilen tepkiler, haptik görme (*haptic visuality*) ve duygusal yoğunluk (*affect*) kuramı bağlamında yorumlanır. Kuramsal olarak Laura U. Marks'ın haptik görme kavrayışı, Brian Massumi'nin duygusal yoğunluk yaklaşımı ve Kelly Oliver'ın tanıklık (*witnessing*) düşüncesi bildiriye yön vermektedir. Bu çerçevede *FKA: Stop*, travmatik deneyimin sinemada nasıl bedensel bir estetiğe dönüştüğünü ve izleyiciyle birlikte nasıl etik bir tanıklık alanı inşa ettiğini sorgular. Söz konusu tanıklık, bir duyu alanı olarak sinemanın potansiyelini ve otoetnografik anlatının kolektif hafızayı harekete geçiren yapısını ortaya koyar.

Anahtar Kelimeler: *Otoetnografik Film, Deneyisel Belgesel, Haptik Görme, Duygulanım, Tanıklık*

Moderatör: Ece Yirmibeş

Sinema ve Mekan

**06.12.2025
CUMARTESİ**





İpek KARAN

Paris 1 Panthéon-Sorbonne Üniversitesi, Arş. Gör.

Sinematografik mekân, aksiyonun gerçekleştiği işlevsel alan olmanın ötesine nasıl geçebilir? Seyirciye algısal bir deneyim sunabilir mi? Bu araştırmada, fenomenolojik bir perspektiften deneyim ve algı kavramları ele alınarak, çağdaş sinemada mekânın deneyimlenmesi seçilen filmler üzerinden incelenecektir. Bu bağlamda Merleau-Ponty ve Husserl fenomenolojisi temel çıkış noktamızdır.

Mekânın, deneyimleyen özneye bir bütün olarak ele alındığında sembolik ve öznel bir alan haline dönüşmesi, özellikle yalnızlık ve aidiyetsizlik duyguları bağlamında araştırılacaktır. Deleuze'ün *Image-temps* kitabında belirttiği gibi, modern sinema ile birlikte *schéma-sensori moteur*'ün kırılmasıyla yerini, *op-signe* ve *son-signe* adını verdiği işitsel ve görsel “deneyim” sunan öğelere bıraktığını biliyoruz. Bu bağlamda, modern sinemanın karakter ile seyirci arasındaki ilişki de dönüşüme uğramıştır. Aksiyona geçen ve tepki veren karakterlerin yerini, daha gözlemci ve dünyayı kendi algısal bakış açısıyla yorumlayan karakterler almıştır.

Fenomenolojik açıdan sinemadaki mekândan kastımız, klasik Amerikan sinemasında aksiyona göre tasarlanan mekânın yerini alan; karakterin algılarına, duygularına ve yaşanmışlıklarına göre şekillenen, daha akışkan bir mekândır.

Merceğimizi özellikle Jim Jarmusch, Wim Wenders, Joachim Trier ve Mike Leigh sinemasına yönelterek, bu yönetmenlerin Antonioni sineması, Fransız Yeni Dalgası ve İtalyan Neo-Realizmi'nden bu yana aylıklık yapan, şehirlerde amaçsızca dolaşan karakterleri nasıl ele aldığını ve gezdikleri mekânların bu karakterlerle ilişkisini irdelleyeceğiz. Melankoli, aidiyetsizlik ve yalnızlık başlıca temalarımız olacaktır.

Uyguladığımız mekânsal perspektif, bizi psikolojik alanda kısıtlı kalmaktan veya tautolojiye düşmekten kurtararak daha varoluşsal bir bakış açısı geliştirmemize olanak sağlar. “Algılanan mekân” ve “hissedilen zaman” başlıkları altında, ilki marjinalin alanı, göçebenin yalnızlığı ve gelip geçici deneyim mekanı olarak motel kavramlarıyla, ikincisi ise ait olma hissinin kaybı, bitmeyen zaman, subjektif zaman deneyimi ve biçimsel olarak “öteki” olma temalarıyla incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: mekân, fenomenoloji, aidiyetsizlik, yalnızlık, çağdaş sinema



Berrin TUZCUOĞLU

Avrasya Üniversitesi, Öğr. Gör.

Asu BEŞGEN

Karadeniz Teknik Üniversitesi, Prof. Dr.

Mekânlar, fiziksel sınırları olan boşluklar olmanın ötesinde, bireylerin duygusal, düşünsel ve varoluşsal izlerini taşıyan alanlardır. Bilim felsefesi ve mekânın şiirselliği üzerine yaptığı çalışmalarla öne çıkan Fransız düşünür Gaston Bachelard (1884–1962), mekânı yalnızca somut bir yapı olarak değil; bireyin iç dünyasının dışa vurulduğu, düşsel ve duygusal bir yaşam alanı olarak tanımlamaktadır. Mekân; bireyin hatıralarını, korkularını, umutlarını ve ruhsal durumlarını içinde barındırarak onun varoluşsal yolculuğunda yansıtıcı bir rol üstlenmektedir.

Önerilen çalışma; Bachelard'ın mekânı insan varoluşunun içsel dünyasıyla ilişkili, duygusal ve düşünsel boyutlarıyla ele alan Poetik Mekân Kuramı çerçevesinde Alejandro González Iñárritu'nun 2014 yılında hem yönetmenliğini yaptığı hem de senaristlerinden biri olduğu *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* filmi üzerinden inceleyecektir. Filmde, başkarakterin eski bir süper kahraman kimliğiyle yüzleştiği süreçte yaşadığı kimlik bunalımı, içsel çatışmalar ve varoluşsal sorgulama; bedeninin dolaştığı, dokunduğu ve içinde bulunduğu mekânlarla kurduğu ilişki aracılığıyla somutlaştırılmaktadır. Bu bağlamda filmdeki mekânlar, yalnızca fiziksel arka planlar olarak değil, aynı zamanda karakterin ruhsal varlık durumunu yansıtan, anlatıyı derinleştiren öğeler olarak değerlendirilmekte; özellikle kulis, koridor, çatı gibi iç mekânlar ve pencere, kapı gibi mimari öğeler poetik eşikler olarak işlev görmektedir. Çalışmanın amacı karakterin dönüşümünün bu mekânlar aracılığıyla nasıl inşa edildiğini analiz etmektir. Bu doğrultuda, filmdeki sahne–mekân ilişkileri betimsel analiz yöntemiyle incelenecek ve elde edilen bulgular Bachelard'ın poetik mekân kuramı çerçevesinde değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: *Gaston Bachelard, Poetik Mekân, Varlık, Birdman Filmi.*



Leila NOROUZİ

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi,
Doktora Öğrencisi

Mimari unsurlar sinemada yalnızca dekoratif arka plan işlevi görmekten çıkarak anlatı ile doğrudan ilişki kuran yapısal öğelere dönüşmektedir. Mekânlar, yönetmenin estetik ve anlatısal tercihleri doğrultusunda özenle kurgulanmakta; bu süreçte görsel ve mekânsal kodlamalar yoluyla sosyokültürel anlam katmanları taşıyan iletişim araçlarına dönüşmektedir.

Çalışma, mimarinin anlatının ilerlemesine katkıda bulunan aktif bir unsur olarak işlev gördüğünü; toplumsal bellek, kültürel kimlik ve duygusal atmosferin görsel bir temsili haline geldiğini savunmaktadır. Bu bağlamda, Abbas Kiyarüstemi'nin *Arkadaşının Evi Nerede?*, *Ve Yaşam Sürüyor*, *Zeytin Ağaçları Altında* ve *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek* gibi filmleri temel alarak İran'ın kırsal mimari mirasının anlatıda nasıl işlevselleştiğini örneklem bazında incelenecektir.

Araştırmada üç temel soru etrafında şekillenen bir çözümleme yürütülmektedir: Kiyarüstemi kırsal mekânları sinemada nasıl kurmaktadır? Mekân ile karakterler, toplumsal ilişkiler ve kültürel bağlam arasında nasıl bir etkileşim vardır? Bu özgün mimari ortamlar filmlerin tematik dokusuna nasıl katkı sağlamaktadır?

Bu çalışma, Kiyarüstemi sinemasında kırsal mimari miras ve özgün kültürün filmlerin anlatısındaki yerini örneklem olarak analiz ederken, mimarinin sinemada aktif bir anlatı öğesi olarak hem sembolik hem de işlevsel boyutlar kazandığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Ayrıca, film üretim süreçlerinde mimari unsurların yalnızca görsel bir arka plan değil, anlatının anlam dünyasına katkı sunan yapısal bileşenler olarak değerlendirilmesi gerektiği vurgulanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: *Mimari, İran Sineması, Abbas Kiyarüstemi, Kültürel Miras, Kırsal Mimari*

Moderatör: Aslı Şahinkaya Ermiş

Sinemada Doğa ve Arzu

**06.12.2025
CUMARTESİ**





Ahmet Fatih YILMAZ

Çankırı Karatekin Üniversitesi, Öğr. Gör. Dr.

Sanayileşme, endüstrileşme ve kentleşme süreçleri, doğanın ve doğallığın farklı görünümünün ortadan kaybolmasına, gözden düşmesine yol açmıştır. Bu süreçte doğanın yerini peyzaj almıştır. Peyzaj, doğanın bir temsili ya da simülasyonu olarak ortaya çıkmıştır. Doğa artık, yüksek beton bloklardan geriye kalan alanlarda uygun görülen bir tasarımla sunulur. Doğa, tiyatral bir sahneye dönüşmüş, modernliğin bir görünümü halini almıştır. Bu bağlamda kimi yönetmenler, salt bir modernlik karşıtlığı olarak değilse de geçmişe duyulan özlemin bir yansıması olarak doğanın ilk haline vurgu yapmaktadır. Çalışmada, bir yönüyle modernlik karşıtı bir duruş olarak da tanımlanabilecek bu olgu, 90 sonrası Türk, İran, Alman ve Japon yönetmenlerin filmlerinden yola çıkılarak incelenmektedir. Filmleri incelenen yönetmenler, Akira Kurosawa, Abbas Kiarostami, Wim Wenders, Semih Kaplanoğlu ve Nuri Bilge Ceylan’dır. Yönetmenlerin ağacı modernlik karşıtı olarak kullandığı öne sürülebilecek filmleri arasında Kurosawa’nın “*Dreams*”; Kiarostami’nin “*Zeytin Ağaçları Altında*”, “*Kirazın Tadı*” ve “*Arkadaşımın Evi Nerede?*”; Wenders’ın “*Oda 666*” ve “*Perfect Days*”; Kaplanoğlu’nun “*Yusuf Üçlemesi: Yumurta*” ve “*Bağlılık Hasan*”; Ceylan’ın “*Mayıs Sıkıntısı*”, “*Ahlat Ağacı*” ve “*Bir Zamanlar Anadolu’da*” yer almaktadır. Ceylan’ın “*Mayıs Sıkıntısı*”nda ağaçlar parsellenerek kayıt altına alınır. Bunun modernleşme ile bağını Deleuze kurmaktadır. Batı ile Doğuyu ayıran şey, doğuda ormanların tarıma açılmasıdır. Kiarostami ise “*Arkadaşımın Evi Nerede*” filminde, ahşap kapıların sökülüp yerine demir kapıların takılmasını modernleşmenin bir göstergesi olarak sunar. Ahşap/ağaç, modernleşmenin karşısında geleneği temsil etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ağaç, Modernleşme, Sinema, Kurosawa, Kiarostami, Wenders, Kaplanoğlu, Ceylan



Feyza Şule GÜNGÖR

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Prof. Dr.

Murat KÜÇÜKHEMEK (Mühendis Dr.)

Selçuk Üniversitesi, Sinema Doktora Öğrencisi

Schelling'in doğa felsefesi, canlı ve cansız varlıklar arasında özsel bir ayrım olmadığına ve doğanın özünde organik bir birlik olduğuna dayanır. Ona göre "dışındaki doğa ile içimdeki tin bir ve aynı şey"dir. Sıradan görünen ve öznenin karşısında nesne olarak konumlandığımız doğa varlıkları, aynı zamanda insanın da ait olduğu mutlak tinin bir parçasıdır. Doğayı kendinden ayrı bir nesne olarak gören insanın hem kendine hem de ait olduğu doğaya yabancılaşması, doğayla ilişkisini bir şiddet ve hükümlanlık mücadelesine dönüştürür.

Peter Weir'in Joan Lindsay'in aynı isimli romanından uyarladığı *Picnic at Hanging Rock* (1975) filmi, haritaya dökülemeyen, kontrol edilemeyen ve üzerinde iz bırakılamayan gizemli bir "kaya" aracılığıyla doğanın bilinçdışı tiniyle kurulan sezgisel bir ilişkiyi işler. Filmde kaya bazı öğrenciler için ona dahil olma arzusuyla kuşatıldıkları mistik bir haccin toposu olarak konumlandırılır; bazıları için ise "çirkin, yaşlı, şeytani, uğursuz, tehlikeli" nitelemeleriyle tamamen bir Öteki olarak işlenir. *Picnic at Hanging Rock* okul pikniğinde kaybolan öğrenciler özelinde temelde gizemin, güzelliğin, saflığın, akıl ve duyguların, yoğun arzuların, sıkı kurallarla gemlenmeye çalışılan gençliğin dahil olduğu bir kayıp deneyimini serimler. Ancak doğayla özne-nesne karşıtlığından daha kökensel, daha tinsel ve trajik bir yüzleşme/karşılaşma yaşatan filmin merkezinde yer alan bu kaybolma teması, salt dünyevi değil aynı zamanda metafizik bir kayıp da sorgulanmasıdır.

Bu çalışmada, filmde mutlak bir öteki olarak konumlandırılan kaya imgesini Schelling'in doğa felsefesi çerçevesinde analiz etmeye ve romantik doğa felsefesinin sinemasal yansımalarının izlerini sürmeye çalışacağız. Bu analizle temel amacımız, insan ve doğaya dair fenomen alanı aşan ontolojik bir yorum sunan filmin otantik doğa-insan ilişkisine katkılarını sorgulamaktır.

Anahtar Kelimeler: Schelling, *Picnic at Hanging Rock*, Doğa, Kaya, Tin.



Pelin GÜNGÖR ŞERBETÇİ

Harran Üniversitesi, Öğr. Gör.

Bu çalışma Yorgos Lanthimos'un *Poor Things* (2023) filmini, Gilles Deleuze'nin itki-imaj ve kadın-oluş kavramları üzerinden değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın temel iddiası Bella Baxter'ın kadın oluşa yönelik serüvenin itki imaj çerçevesinde nasıl kompoze edildiğini ortaya koymaktır. Deleuze'ün belirttiği gibi, itki imajlar "primal kuvvetlerin dünyası"nı bedenlere nüfuz eden bir semptom aracılığıyla sergiler. Hayvansal dürtüler aracılığıyla bakıldığında itkiler, insan bilincini aşıp ilkel içgüdüleri gün yüzüne çıkaran güçlerdir. İtke-imaj, düşüncenin duygudan eyleme geçişte kısa devresi, içgüdüsel bir zıplaması olarak tarif edilebilir. Bu nedenle itki-imajlar, karakterin zayıflığını ve bedende patlayan bir 'semptom'u gösteren imgelerle, arzu ve enerji biriktiren fetiş nesnelerle ve kökensel dünyadan gelen genetik güçlerle bağlantılıdır. *Poor Things* filminde sahneler nedensel zincirler yerine ani dürtülerle ilerler, karakterler sık sık boşluklu, teatral bir sahne önünde durur ve kameraya karşı içsel duruşlarını sergilerler; bu da seyirciyi semptomları gözlemlemeye yönlendirir. Bella, film boyunca sosyal kabul mekanizmasına ihtiyacı reddeder. Toplumsal normlarla şekillenmeyen "başıboş" içgüdülerini izler ve geleneksel insan/insan-dışı ayrımını ortadan kaldırır ne tam anlamıyla ölü ne de tam anlamıyla canlıdır. Bella'nın dönüşümü, saf içgüdülerin beden üzerindeki patlaması olarak yorumlandığında, Deleuze'ün itki-imajı çerçevesiyle tutarlı, derinlikli bir anlam kazanır. Deleuze, "kadın-oluş"u "hayvan-oluş", "çocuk-oluş" gibi çoklu dönüş hatlarından ilki olarak sunar ve bunu salt biyolojik cinsiyetle sınırlamaz. "Oluş", sabit bir kimliğin kazanımı değil, kimliğin kaybı ve farklılaşma sürecidir. Kadın-oluş, "kadın gibi olmak" değil; eril iktidarın tahakküm ettiği düzeni terk etmenin, iktidarın dilinden ve normatif bedenden kaçmanın başlangıç noktalarından biridir. Bella'nın deneyimi "oluş" hareketinin grotesk, arzusal ve itkisellikle yoğunlaşmış sinemasal bir versiyonu olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda *Poor Things*, sinemanın sadece görsel bir aktarım değil, aynı zamanda bir arzunun üretimi ve bedenin farklılaşmasına aracılık eden bir "oluş sahası" olduğunu göstermeye çalışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *İtke İmaj, Kadın Oluş, Yorgos Lanthimos, Gilles Deleuze, Poor Things*



Bercesto Gülçin ÖZDEMİR

İstanbul Üniversitesi, Doç. Dr.

Arzu kavramı, içinde çelişkili ve sorgulanabilir nitelendirmeler bulunduran bir kavramdır. *Babygirl* (Halina Reijn, 2024) filmi, arzunun derin katmanlı yapısını izleyiciye düşündüren bir film anlatısı olarak arzunun içinde var olan aşk ve haz konularını tekrar sorgulanabilir hale getirmektedir. Bu bağlamda, arzu kavramı, aşk konusuyla birlikte incelenirken Platon'un aşka yaklaşımı çalışmanın temel felsefi düşünme çerçevesini çizmektedir. Dolayısıyla, film anlatısının izleyiciye sunduğu hikaye açısından arzunun anlaşılabilir olmasını sorgulamalı yapan doğası felsefi düşünme yaklaşımının çalışmada temel bir düşünüş izleği oluşturmada rol oynamıştır. Film anlatısında ana karakterler arasında gerçekleşen gerilimli tensel ilişki arzuyu birlikte anlamlandırılan küçük öteki'ye (object petit a) yüzünü çevirmektedir. Buradan hareketle, feminist film teorisi konularından, bakış ve özdeşleşme konuları da bu sorgulama alanı içinde *Babygirl* filmindeki ana karakterlerin izleyici tarafından anlamlandırılması için yol gösterici kuramsal bir arka plan oluşturmaktadır. Mazoşist ve sadistik arzuların beyaz perdede sunulmasına olanak tanıyan *Babygirl* filmi, psikanalitik film teorisinde temelinde; ayna evresi, imgesel, simgesel ve ödipal yörünge kavramlarıyla mazoşistik ve sadistik arzularının etrafında örülen haz duygusunun nasıl gerçekleştiğini göstermeye çalışmaktadır. Bu çalışmada, feminist film teorisyenlerinin düşünceleriyle karakterler anlamlandırılırken arzu ve aşk kavramları Platon'un söylemleriyle tartışmaya açılmakta, psikanalitik film teorisinin referans aldığı kavramlarla aşkın yüzyıllardır anlamlandırılmaya çalışılan içeriği sorgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Aşk, küçük öteki, mazoşizm, bakış, özdeşleşme.

Moderatör: İren Dicle Aytaç

Film Felsefesinde Perspektifler

06.12.2025
CUMARTESİ





Barış SAYDAM

İstanbul Nişantaşı Üniversitesi, Dr. Öğr. Üyesi

Alexandre Astruc, “Kamera Kalem” makalesini Yeni Gerçekçilik’in filizlendiği bir dünyada kaleme aldı. Sinema ile edebiyat arasındaki ilişkiyi karşılaştırıp sinemanın edebiyat kadar derinlikli olabileceğini öne sürerken belki de felsefenin ve yaşamın öncelikli alanına dönüşebileceğini tahayyül edemedi. Jean-Luc Godard ve Yeni Dalga ile birlikte ise sinema hem insanın iç dünyasındaki karmaşayı ve çatışmayı hem de içerisinde yaşadığımız dünyayı bir düşünme biçimine dönüştü. İmgeler, sanatçıların düşüncelerinden ve duygularından üretilen birer görsel olmanın yanı sıra çağrışımsal anlamlarla bireysel olanı kolektif olanla birleştirmeye, düşünsel olanı duygusal olanla da bağlantılandırmaya başladı. İmgenin çağrışımsal gücü sadece kişisel olanı değil, kolektif olanı da anlamlandırmada yol gösterici olurken, imgenin hareket ötesindeki tanımlamalara (Gilles Deleuze’un ifade ettiği gibi zaman, duyu, düşünce vb.) da ihtiyaç duyduğu belirginleşti.

Leos Carax’ın yönettiği *It’s Not Me (C’est pas moi, 2024)* isimli son çalışmasında da imgenin sinema tarihi boyunca değişen anlamlarını ve yarattığı çağrışımları düşünmek mümkün. Carax’ın hem hayatından izlerin hem de kariyerinde yönettiği filmlerin bir toplamı olan proje, öte yanıyla imgeler üzerine düşünme ve yaşamı anlama çabası olarak da yorumlanabilir. Marcel Proust ve Samuel Beckett gibi romancıardan beslenen, Godard, Chris Marker ve Alain Resnais gibi sinemacıardan da izler taşıyan *It’s Not Me*; sinemanın bir gösteri aracından öte kendimizi, çevremizi ve nihayetinde yaşadığımız dünyayı sorgulamanın da bir ifadesine dönüşür. Carax’ın alameti farikası, bunu yaparken, aygıtın doğası gereği bir gösteri ve temaşa yarattığı ön bilgisinin bilincinde olarak kendi yarattığı görüntüleri de güvenilirmez hâle getirerek tartışmaya açmasında saklıdır. Beckett’in meta-romanları gibi Carax da eserinde “yönetmen Carax”ı anlamaya çabalar. Carax’ın yıllar içerisinde ürettiği imgelerin peşine düşerek meta-sinematik bir anlatı kurar. Yönetmenin yarattığı imgeler yönetmeni tanımladığı kadar, yönetmen de bu imgeleri üreten koşulları ve habitusu tanımlamaya çalışır. Meta-romandan başlayarak meta-sinemaya uzanan tarihsel süreç içerisinde Carax resim, edebiyat ve sinemayı ortak bir potada eriterek sanat ile hayat arasında birbirini var eden süreci imgelerin izinde arar.

Bu makale, Carax’ın son filmi üzerinden yönetmenlerin yarattıkları imgelerin sinemayı bir düşünsel faaliyet olarak tarih içerisinde nasıl kullandıklarına değinerek günümüzdeki imge ile duyu ve düşünce arasında birbirini var eden ve organikleştiren sürece odaklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Modern sinema, meta sinema, özdeşünümsellik, bellek, zaman*



Ertan TUNÇ

Maltepe Üniversitesi, Doktora Öğrencisi

Yönetmen Terrence Malick'in *İnce Kırmızı Hat* (*The Thin Red Line*, 1998) ve *Gizli Bir Yaşam* (*A Hidden Life*, 2019) adlı eserleri üzerinden sinema ve felsefe ilişkisini inceleyen bu makale hem sinemanın felsefeye hem de felsefenin sinemaya duyduğu ihtiyacı ortaya koymaya çalışan iki ayrı alt-bölümden ve bu karşılıklı ihtiyacı değerlendiren bir sonuç bölümünden oluşacaktır.

Sinemanın kendi felsefesini yapma yetkinliğinde bir sanat olduğunu öne süren Stanley Cavell, Gilles Deleuze, Thomas E. Wartenberg ve Tal Shamir gibi düşünürlerin görüşleri ışığında Terrence Malick filmlerinin felsefeyle kurduğu ilişki ele alınacak, bu amaçla *İnce Kırmızı Hat* ve *Gizli Bir Yaşam* filmleri özelinde bir çözümleme yapılacak, böylece sinemanın hem belirli felsefi görüşleri aktarmakta kullanılabilen bir sanat dalı olduğu hem de sinematografik ("ses ve görüntü blokları" anlamında) öğelerle kendi başına özgün felsefe üretebilen bir düşünce kaynağına dönüşebildiği gösterilecektir.

Anahtar Kelimeler: Terrence Malick, Sinema, Felsefe, Deleuze, Shamir



Musa AK

Karabük Üniversitesi, Dr. Öğr. Üyesi

Elif AK

Bağımsız Araştırmacı

Dünya sinema tarihine bakıldığında yapılan filmler kadar, filmler üzerine yapılan felsefi tartışmaların da önemli olduğu açık bir şekilde görülebilir. İlk sinema teorisyenlerinden günümüze değin çok sayıda teorisyen sinema üzerine düşünmüş ve yeni tartışma alanları açmıştır. Çünkü filmleri görünür kılan ve anlamlandıran bu felsefi tartışmalardır. Bu teorisyenlerden biri de Stanley Cavell'dir. Cavell'e göre sinema, dünyaya yeniden bakma, tanıklık etme ve anlamlandırma sürecidir. Başka bir ifadeyle sinema, günlük yaşamda var olan gerçekliği göstermenin ötesine geçerek var olmanın ne demek olduğunu sorgulanmasını sağlar. Bu bağlamda Ron Fricke'in *Baraka* (1992) adlı belgeseli, dış ses (tanrısal ses) ve diyaloga yer vermeden, sadece sinematografinin gücü, sesin ve müziğin ritmiyle dünyaya ve insanlığın yaşamına yeniden bakma ve yeniden düşünme olanağı sunar. Ron Fricke'in ortaya koyduğu bu yaklaşım, Stanley Cavell'in sinema ontolojisiyle açıklanabilir mi? Bu soru oldukça önemli. Çünkü Cavell'e göre film, sadece bir temsil değildir. Ona göre film "dünyanın dünyalığını fark etme" biçimidir. Bu anlamda seyirciye dünyaya farklı bir bakış açısıyla bir daha bakma, onu yeniden görme ve düşünme şansı verir. Ron Fricke'in *Baraka* (1992) belgeseli de filmi deneyimleyene tam da bu yeniden görme deneyimini sunar. Böylece *Baraka*, güçlü sinematografik dili ve anlatısıyla belge olmanın ötesine geçerek, Cavell'in sinema anlayışında ifade ettiği gibi "dünyaya yeniden bakma ve düşünme", "varoluşsal anlamda bir tanıklık" ve "felsefi bir görme" deneyimi sunmaktadır. Bu anlamda *Baraka*'nın sözlü anlatımla değil, görüntülerle dünyaya ve insanlığa dair düşünce üreten bir film olduğu söylenebilir. Çünkü izleyici pasif bir şekilde film izlemekten ziyade, aktif bir şekilde filmi deneyimlemektedir.

Stanley Cavell'e göre sinema, dünyanın görüntüsünü kameranın tanıklığı ile izleyiciye sunar. Bu bağlamda çalışma kapsamında Ron Fricke'in *Baraka* (1992) adlı belgeseli Stanley Cavell'in sinema ontolojisi temelinde "kameranın dünyaya tanıklık etmesi ve yeniden görme kavramları üzerinden değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: *Stanley Cavell'in, Belgesel Sinema, Baraka, Sinema Ontolojisi*



Umut MORKOÇ

Adıyaman Üniversitesi, Doç. Dr.

“Felsefe olarak film” iddiası son yıllarda çok önemli film felsefecilerinin gündemini daha fazla meşgul etmeye başlayan bir tartışmadır. Bu tartışmalar, genellikle filmin bir felsefi argümanı temsil etme ya da yorumlama kapasitesi üzerinden şekillenir. Ancak bu yaklaşım, sinemanın düşünsel imkânlarını yalnızca kavramsal içeriklere indirgeme tehlikesi taşır. Filmi felsefi kılan şeyin, onun izleyicide bir deneyim üretme biçimiyle, yani estetik aygıtlarıyla ilişkili olabileceği yönündeki görüşler, özellikle son dönemde güç kazanmaktadır.

Bu bildiride, “felsefe olarak film” yaklaşımı çerçevesinde, sinemanın felsefi düşünceyi sadece aktarmaktan daha öte bir işlevi olabileceğini, hatta filmin bir felsefi düşünce formunda iş gördüğünü ileri süreceğim. Ludwig Wittgenstein’in *Tractatus Logico-Philosophicus*’ta ortaya koyduğu “söylenebilir olanlar/gösterilebilir olanlar” ayrımı, bu bağlamda düşünce ile temsil arasındaki farkı açıklamak için teorik bir zemin sağlar. Daniel Frampton’ın “film-varlık” kavramı, filmin düşünmeyi temsil etmek yerine bizzat düşündüğü fikrini savunur. Stanley Cavell ise özellikle klasik Hollywood sinemasına odaklanarak filmleri felsefi meselelerle “konuşan” varlıklar olarak ele alır. Ancak bu bildiride, filmin bir düşünceyi temsil etmesi ya da onu “konuşmasını” değil, bir düşünce durumunu izleyiciye yaşatması olanaklarının üzerinde duracağım. Zira filmin, sahip olduğu bu olanak aracılığıyla bir düşünce olabileceğini düşünüyorum.

Bu çerçevede, felsefe olarak film düşüncesini dile getiren çağdaş düşünürlerin işaret ettiği kimi filmlerin yanı sıra Emin Alper’in 2015 tarihli *Abluka* filmindeki gerçeklik tartışmasını ele alacağım. *Abluka*’da anlatının değil, ses, kamera, kurgu ve ritim gibi estetik öğeler aracılığıyla yaratılan zihinsel karmaşanın ve düşünsel gerilimin gerçeklik tartışmasında bir felsefi pozisyona dair nasıl bir düşünce ürettiğinin altını çizeceğim. Film, gerçeklik kabullerine dair epistemik güveni hedef alırken, izleyiciyi de bu sarsıntının içine dahil eder. Böylece sinema, anlatıyla değil, estetikle düşünen bir sanat formuna dönüşür. *Abluka* bize bir şey anlatmaz, bir şeyi göstermiş olur.

Anahtar Kelimeler: Felsefe Olarak Film, Anlatmak, Göstermek, *Abluka*, Filmozofi

Moderatör: Kağan Depboylu

Sinemada Zaman ve Eleştirel Perspektifler

06.12.2025
CUMARTESİ





Betül Hande DOĞAN

Selçuk Üniversitesi, Yüksek Lisans Öğrencisi

Zerdeşt YALÇIN

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Yüksek Lisans Öğrencisi

Sinemada zaman salt olarak görüngü dünyasına ait nosyonların peşi sıra bir anlam ya da anlamsızlık düzlemi kurgulamak adına dizilim gösteren bir anlatı formu olarak yer almamaktadır. Zaman, özünde; tarihsel konjonktür bünyesinde varoluşun özünü ve yönünü temsil eden bir deneyim alanıdır. ‘An’ olarak içinde var olunma eylemi bulunduran zaman, Augustinus’un izinde ‘bilinen ama açıklanamayan’; Aristoteles’in gözünde ‘hareketin sanrısı’ ya da belki de Deleuze izinde ‘hareketten bağımsız düşünsel bir imgelem’ alanıdır. Bu yaklaşım çeşitliliği içerisinde, zamanın eklektik yapısı; kendisine bir anlam kazandırma noktasında bizi Barthes’in bahsettiği ‘Anlam, asla yalnızca orada değildir; çağırılır, ertelenir, kurulur.’ düşüncesine götürmektedir. “Zaman, Kime Neyi Temsil Eder?”, “Deleuze, Zamanı Harekete Mi Geçirir?” ve “Pencereden Dışarı Bakan Beden, Aslında İçindeki Varoluş Boşluğuna Mı Bakar?” adlı 3 temel soru çerçevesinde, bu bildiri kapsamında; modern anlatı izinde eserlerini ‘zaman’ ve ‘varoluş’ sancısını minimize edilmiş, eğilmiş, bükülmüş, tekerrüre düşürülmüş ve dahi ‘dondurulmuş’ hareket eylemleri ile çevreleyen Bela Tarr sinemasında The Turin Horse filminin zaman katmanlarını ‘boşluk’ ‘sessizlik’ ve ‘eylemsizliğin hareketi’ doğrultusunda analiz etmek amaçlanacaktır. Deleuze’un imgeleşmiş zaman felsefesi izinde filmde, zamanın birer anlam taşıyıcısına nasıl dönüştüğüne ve zamanın bireyin varoluşundaki temsiliyetinin filmin karakterleri üzerinden lineer bir akış reddi ile nasıl temsil edildiğine odaklanılacaktır. Filmin olay akışı içerisinde tekerrüre dönüştürülen hareketlerin izinde zaman mefhumu; filmin dramatik çerçevesinde bir ilerleyişten çok çöküşün, tükeniş ve bekleyişin sorgusu niteliğinde kurgulanmıştır. Bu kapsamda filmdeki boşluk ve sessizlik; görüntüsel bir sadeleşme değil görüngü dünyasının görünmeyen göstergelerini ifade etmektedir. Varoluşa içkin tüm sorgulamalar filmin iki karakteri üzerinden anlatının akışı ile değil; zamanın, hareketin ve hiçliğin hissi ile kaçınılmaz bir çözülme evrenine sürükleniş yolculuğunda görsel bir felsefe hali ile sunulmaktadır. Bu kapsam ölçütünde bu bildiride; Bela Tarr sineması ve Deleuze’un terminolojisinin kesişiminde varoluş üzerindeki dokunuşlar sinemasal zaman perspektifinde incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Varoluş, Bela Tarr, Deleuze, Zaman-İmge, Hareket-İmge



Özge EJDER

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Prof. Dr.

Yönetmen Victor Erice'nin 1992 tarihli *El sol del membrillo* (Ayva Ağacı Güneşi) adlı kurgu belgesel çalışması üzerine felsefi bir çözümleme olması hedeflenen bu bildiride fenomenolojik yöntem kullanılacaktır. Film ressam Antonio López García'nın, evinin bahçesindeki ayva ağacını resmetmek için aylar, hatta mevsimler, süren çalışmasına ve bu çalışmanın geçirdiği evrelere odaklanmaktadır. Filmi, iki önemli hat üzerinden tartışmak mümkün. Bunlardan ilki García'nın resim yapma etkinliğinin hem üretime yönelik bir teknik yani *technê* olarak hem de nesnesiyle mesafeyi koruyan bir seyretme ve tefekkür ilişkisi yani *theôria* olarak anlatıya dökülmesini takip etmektedir. Film boyunca García'nın çalışmasının bu ikili karakteri çeşitli episodlarla ve ayrıntılarla vurgulanmaktadır. Ressam, güneş ışığının zaman içinde değişen açısını takip ederek bir yandan resmettiği ağaca göre kendisini seyirci olarak yeniden konumlandırmakta ve bunun için hesaplamalar yapmakta diğer yandan da yeni konumundaki bakış açısını resme yansıtabilmek için hem tuval üzerinde hem de ağaç üzerinde kadraj teknikleri kullanmaktadır. García'nın resim yapmakla ve resminin nesnesiyle kurduğu bu ikili karakter filmde başka sahnelerle de vurgulanmaktadır. Resim yapma etkinliğinin bir *technê* ve bir *tehôria* olarak temsil edilmesi, *filmin* takip edilecek diğer hattı olan temporalite tartışması açısından da önemli gözükmektedir. Farklı ontolojik katmanlarda -eser, sanatçı, doğa- farklı vurgularla akan zamanın görünüre çıkardığı değişim, dönüşüm ve tamamlanma ufku bir eser olarak film ve ait olduğu janrın kayıt altına alma tarzı arasındaki gerilim bakımından tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Fenomenoloji, Theôria, Technê, Erice, Zaman



Can GÖNEN

Bilgi Üniversitesi, Yüksek Lisans Öğrencisi

Gözlemlediğimiz kadarıyla, felsefi düşünceler etkiledikleri sanatçılar aracılığıyla toplumlara ulaşmakta, sanat eserleri de bu potansiyeli taşıyan düşüncelerin etkisi ve dönüşümü konusunda onlara önyak olmaktadır. Rönesans'ın hümanizmle oluşturduğu birlik ve modernizmin hem sanat hem felsefe akımı olması bu etkileşimin güçlü örneklerindendir. Çağımıza ait bakış açıları da benzer şekilde sanat alanında karşılık bulmakta; onları görünür kılmaktadır. Peki yeni materyalizm gibi oldukça radikal fikirleri olan felsefi bir bakış açısı neden sanat alanında kendine yer bulamamıştır?

Yeni materyalizm, ekolojik krizlerin etkileriyle 1990 sonrasında ortaya çıkmış fizikten, kimyadan, sosyal bilimlerden yararlanmıştır. Oldukça çeşitli kavram ve düşünüre yer veren bu hareketin sanat içinde temsilini bulmak ise oldukça zordur. Bunun nedenlerinden bazıları içeriğiyle ilgilidir: insan dışı bir bakışı savunması ya da tanımlanmış öznelerden ziyade akışkan nesnelerle ilgilenmesi gibi nedenler onun insan tarafından bir sanata dönüşmesine engel olmuş olabilir. Oluşturduğu teorilerin henüz tam olarak oturmaması da sebeplerden olabilir. Yine de, hareket içindeki düşünürlerin somutlaştırmaya, gözlem ve ağırlara verdikleri önem, yeni materyalizmin temsil aracılığıyla yeniden üretilebilmesi eğilimini ortaya koyar.

Sorumuza döndüğümüzde de aslında yeni materyalizmin, sanatta özellikle sinemada zaten filizlenmeye başladığını ancak bu ilişkiler üzerinden sınırlı üretim olduğu görülür. Zira hareketin zaman ve anlarla ilgilenmesi, anlatıyı özne-nesne ayrımını kırarak şekillendirmesi, nesnelerin failliğine vurgusu onu sinema için farklı adımları atılmış ve potansiyel varlığına değinilmiş bir yeni biçime dönüştürür. Bu potansiyelin en güçlü dışavurumlarından biri de Tsai Ming-liang'ın eserlerindedir.

Tsai Ming-liang, neredeyse diyalogsuz anlatımıyla, perspektifi, anları, çevreyle biçimlenişi ve nesne ilişkilerini yeniden tanımlar. Anahtar, yatak, inşaat gibi objeleri insan bedenleriyle aynı sahaya koyar ve su, yangın, kirlilik gibi kaynaklara etkin roller verir. Yeni materyalizmi somutlar, yaşamda ve bedende gözlemlenebilir kılar ve felsefi olarak tartışmaya açar.

Monist bir evrende geçirgen bedenlerin ilişkilerini yaşatan Tsai Ming-liang'ın filmleri yeni materyalizmin sinemadaki, sanattaki ve teorideki hallerini tanımamıza anlamamıza hatta sorgulamamıza yardımcı olabilir. Böylece biz de yeni materyalizmi yeni bir dil olarak daha somut olarak okuyabilir ve filmlerle etkileşiminden yeni bir felsefe-sanat etkileşimine ulaşabiliriz.

Anahtar Kelimeler: *Yeni materyalizm, ontoloji ve temsil, monizm, nesnelerin failliği,*

Tsai ming liang



.../.../.....

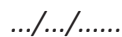
Handwriting practice lines consisting of multiple rows of dashed lines for tracing and solid lines for writing.





.../.../.....

Handwriting practice lines consisting of multiple rows of dashed lines for tracing and solid lines for writing.



8. ULUSLARARASI

SİNEMA VE FELSEFE

SEMPOZYUMU

*Bu etkinlik T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından desteklenmiştir.



Sinema ve Felsefe
Derneği



ANKARA
KENT
KONSEYİ

