



T.C. KÜLTÜR VE TURİZM
BAKANLIĞI

 **sineFİLOZOĞİ**

8. ULUSLARARASI

SİNEMA VE FELSEFE

SEMPOZYUMU
Tam Metin Kitabı

5-6 Aralık 2025

sinefilozofi.com
sinemafelsefesi.org.tr

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



 **Sinema** GENEL
MÜDÜRLÜĞÜ
General Directorate of Cinema

 **Sinema ve Felsefe
Derneği**

 **ANKARA
KENT
KONSEYİ**

 **Kültür
Sanat
Meclisi**
ANKARA KENT KONSEYİ

 **Sinemedia**
yapım

 **Görüş** etkinlik.az

8. ULUSLARARASI

SİNEMA VE FELSEFE

SEMPOZYUMU

TAM METİN KİTABI

Yayıncı / Publisher
Sinema ve Felsefe Derneği

Dergi Sahibi / Owner of the Journal
Prof. Dr. Serdar Öztürk

Editör / Editor
Arş. Gör. Dr. Esra Güngör Kılıç

İngilizce Dil Editörü / English Language Editor
Doç. Dr. Erdiñç Yılmaz

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

Yayına Hazırlık / Publication Preparation
Ece Yirmibeş

ISBN: 978-625-98910-5-7

Eylül 2026
ANKARA


sineFILOZOFİ

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 Erdinç 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 Depboyulu - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Öğr. Gör. Dr. 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 Ocakcı - 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 Pösteki – 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

İçindekiler Contents

Dijital Biyopolitika ve Bilincin Denetimi: Black Mirror’ın “Sıradan İnsanlar” Bölümünde Teknolojik Gözetim ve İktidar	1
Digital Biopolitics and the Control of Consciousness: Technological Surveillance and Power in Black Mirror’s “Common People” Episode	
Tuğçe KARACA ÖZDEMİR Yağmur KILIÇ	
Between Signs and Spirits: Grief and Loss in The Haunting of Hill House (2018) Through a Semiotic Lens*	14
İşaretler ve Ruhlar Arasında: The Haunting of Hill House (2018)’da Yas ve Kaybın Göstergebilimsel İncelenmesi	
Ünal BAŞ Tuna TETİK	
A Look at Poetic Narrative in Iranian Cinema: Analysing Ali Hatami’s Films within the Framework of Dariush Shayegan’s Thought	26
İran Sinemasında Şiirsel Anlatıya Bir Bakış: Daryuş Şayegan’ın Düşünce Çerçevesinde Ali Hatami Filmlerinin Analizi	
Nafiseh LALEH	
Uyulaşmsal Anlam ve Montaj Estetiği: Aristoteles ve Kuleşov Üzerine Disiplinler Arası Bir İnceleme	44
Conventional Meaning and Montage Aesthetics: An Interdisciplinary Examination of Aristotle and Kuleshov	
Elif ARISOY	
Eksantrik Bir Bakış: Sinemada Kadraj, Kamera ve Temsilin Ontolojik Sınırı	58
An Eccentric Gaze: Framing, the Camera, and the Ontological Limit of Representation in Cinema	
Özgür SOYSAL	
Manifesto (2015) Felsefi İnceleme: Sanatın Binbir Yüzü	70
Manifesto (2015) Philosophical Review: The Many Faces of Art	
Sare UZUNER	
Fenomenolojik Perspektiften Çağdaş Sinemada Aidiyetsizliğin Mekânsal Olarak Deneyimlenmesi	80
The Spatial Experience of Belonglessness in a Phenomenological Perspective in Contemporary Cinema	
İpek KARAN	
Yeni Materyalizm ve Sinema: Tsai Ming-Liang Sinemasında “Canlı Madde”	94
New Materialism and Cinema: “Vibrant Matter” In Tsai Ming-Liang’s Films	
Candeniz Beyza GÖNEN	
Schelling’in Doğa Felsefesi Perspektifinden Hanging Rock’ta Piknik Filminde Kaya İmgesi ve Bilinçdişı Tin	106
The Image of the Rock and the Unconscious Spirit in the Film Picnic at Hanging Rock from the Perspective of Schelling’s Philosophy of Nature	
Feyza Şule GÜNGÖR Murat KÜÇÜKHEMEK	
C’est Pas Moi ve İmgenin Çağrışımsal Rolü	135
C’est Pas Moi and the Associative Role of the Image	
Barış SAYDAM	

Dijital Biyopolitika ve Bilincin Denetimi: Black Mirror'ın "Sıradan İnsanlar" Bölümünde Teknolojik Gözetim ve İktidar

Tuğçe KARACA ÖZDEMİR*

Yağmur KILIÇ**

Özet

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 çözümlemek 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.

*Doktora Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
E-mail: ozdemir-tugce@ogr.hbv.edu.tr
ORCID : 0009-0009-2733-1284

**Bağımsız Araştırmacı, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İletişim Bilimleri
Ana Bilim Dalı, Türkiye
E-mail: yagmuurkilic@gmail.com
ORCID : 0000-0001-6591-5867

Karaca Özdemir, T. ve Kılıç, Y. (2026). Dijital biyopolitika ve bilincin denetimi: Black Mirror'ın "Sıradan İnsanlar" bölümünde teknolojik gözetim ve iktidar. 8. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu Tam Metin Kitabı içinde (ss. 1-13).

Digital Biopolitics and the Control of Consciousness: Technological Surveillance and Power in Black Mirror's "Common People" Episode

Tuğçe KARACA ÖZDEMİR*

Yağmur KILIÇ**

Abstract

In the digitalizing age, the life of the individual is being reshaped through new technologies and surveillance practices, and the scope of biopolitics is expanding. In this context, the Common People episode of the Black Mirror series provides a unique and striking example of the biopolitical functioning of technology. The episode reveals a practice of "control of consciousness" that goes beyond the classical understanding of biopolitics, through the transfer of Amanda's consciousness to a digital platform and its continuous control by this system. Michel Foucault's concepts of biopolitics and discipline, along with Giorgio Agamben's theories of homo sacer and the exposure of bare life, constitute the main conceptual framework for explaining the functioning of these digital surveillance and control mechanisms.

In this study, a qualitative content analysis method has been adopted for the analysis of the episode. This method aims to reveal how biopolitical power is reproduced in the digital environment by examining not only visual and auditory narration but also the thematic structure in depth. Content analysis is a suitable approach particularly for analyzing the multi-layered structure of audiovisual texts and for discussing biopolitical disciplinary mechanisms from different dimensions. This episode of Black Mirror is of great importance in critically questioning the ways in which life is governed in today's digital society and in revealing the effects of technological surveillance practices on the individual. Therefore, this study both expands the conceptual boundaries of technological biopolitics and enriches contemporary social theory through popular culture.

Keywords: Digital Biopolitics, Michel Foucault, Giorgio Agamben, Homo Sacer, Control of Consciousness.

*PhD Student, Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Communication, Türkiye
E-mail: ozdemir-tugce@ogr.hbv.edu.tr
ORCID : 0009-0009-2733-1284

**Independent Researcher, Ondokuz Mayıs University, Institute of Graduate Studies, Department of Communication Sciences, Türkiye
E-mail: yagmuurkilic@gmail.com
ORCID : 0000-0001-6591-5867

Karaca Özdemir, T. & Kılıç, Y. (2026). Dijital biyopolitika ve bilincin denetimi: Black Mirror'ın "Sıradan İnsanlar" bölümünde teknolojik gözetim ve iktidar. In Proceedings of the 8th International Symposium on Cinema and Philosophy (pp. 1-13).

Giriş

Dijitalleşmenin hız kazandığı günümüzde, bireyin yaşamı teknolojik araçlarla kolaylaştırılmakla kalmamakta, bu araçlar aracılığıyla yeniden düzenlenmekte ve denetim altına alınmaktadır. Özellikle yapay zekâ, veri madenciliği ve ağ teknolojilerinin gelişimiyle birlikte, iktidarın işleyiş biçimleri de dönüşmekte, klasik disiplin mekanizmalarının yerini daha esnek, görünmez ve sürekli işleyen kontrol biçimleri almaktadır. Bu bağlamda, Michel Foucault'nun biyopolitika kavramı, modern iktidarın yaşamı düzenleme ve yönetme biçimlerini anlamak açısından önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Gilles Deleuze'ün "kontrol toplumu" yaklaşımı, bu iktidarın dijitalleşme ile birlikte aldığı yeni biçimleri açıklamada tamamlayıcı bir rol oynamaktadır. Giorgio Agamben'in "homo sacer" kavramı ise, iktidarın yaşam ve ölüm üzerindeki sınır belirleyici gücünü görünür hale getirerek, biyopolitikanın uç noktalarını tartışmaya açmaktadır.

Bu çalışma, söz konusu kuramsal çerçeveden hareketle, *Black Mirror* dizisinin *Sıradan İnsanlar* (*Common People*) bölümünü incelemektedir. Bölümde Amanda karakterinin bilincinin dijital bir platforma aktarılması ve bu platform aracılığıyla sürekli izlenmesi ve yönetilmesi, çağdaş dijital toplumda bireyin sadece bedeniyle değil, doğrudan bilinciyle de iktidarın müdahale alanına dahil edildiğini göstermektedir. Bu durum, biyopolitikanın kapsamının genişleyerek "dijital biyopolitika" olarak adlandırılabilir yeni bir aşamaya evrildiğini düşündürmektedir. Çalışmanın temel problemi, dijital teknolojiler aracılığıyla bireyin bilincinin nasıl denetim altına alındığı ve bu sürecin hangi iktidar mekanizmaları üzerinden işlediğidir.

Bu doğrultuda çalışmanın temel araştırma varsayımı şu şekilde formüle edilebilir: dijital platformlar, bireyin bilincini yalnızca gözetlenen değil, bununla birlikte ekonomik olarak işlenebilir, pazarlanabilir ve rızaya dayalı biçimde yönetilebilir bir kaynağa dönüştürerek biyopolitikayı bedenin sınırlarının ötesine, doğrudan bilinç düzeyine taşımaktadır. Bu varsayıma göre söz konusu denetim süreci; rıza üretimi, ekonomik farklılaştırma ve dijital altyapıya zorunlu bağımlılık mekanizmaları aracılığıyla işlemekte, bireyin sistem dışına itilmesi durumunda ise biyopolitik denetim nekropolitik bir müdahaleye evrilmektedir. Çalışma, bu varsayımı *Black Mirror: Sıradan İnsanlar* bölümünün niteliksel içerik analizi yoluyla sınamayı ve somut sahne örnekleri üzerinden temellendirmeyi amaçlamaktadır.

Bu doğrultuda çalışmanın amacı, *Black Mirror: Sıradan İnsanlar* bölümünde temsil edilen teknolojik gözetim, rıza üretimi, dijital emek ve ekonomik farklılaştırma pratiklerini analiz ederek, dijital biyopolitikanın işleyişini ortaya koymaktır. Aynı zamanda, bu temsil biçimleri üzerinden çağdaş toplumda iktidarın nasıl yeniden üretildiğini ve bireyin bu süreçte nasıl konumlandığını tartışmak hedeflenmektedir.

Çalışmada yöntem olarak nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiş ve veriler nitel içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. Bu yöntemin tercih edilmesinin temel nedeni, söz konusu bölümde yer alan görsel ve söylemsel unsurların çok katmanlı yapısının derinlemesine incelenmesine olanak sağlamasıdır. Nitel içerik analizi, açık anlamlarla birlikte örtük ideolojik yapıları ve temsil biçimlerini de ortaya çıkarabilmesi açısından bu tür medya metinlerinin analizinde uygun bir yöntemdir. Bu kapsamda bölümde yer alan sahneler tematik kategorilere ayrılmış; bilincin metalaşması, mekânsal kontrol, dijital emek, rıza üretimi ve nekropolitik müdahale gibi başlıklar altında sistematik bir çözümleme gerçekleştirilmiştir.

Sonuç olarak bu çalışma, dijital teknolojilerin birey üzerindeki etkilerini biyopolitik bir perspektiften ele alarak, günümüz toplumunda iktidarın dönüşen doğasına ilişkin eleştirel bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Ayrıca popüler kültür ürünlerinin, özellikle de *Black Mirror* gibi distopik anlatıların, çağdaş sosyal teoriyi somutlaştırma ve tartışmaya açma açısından önemli bir analitik zemin sunduğu varsayımından hareket etmektedir.

Biyopolitika Çerçevesinde Bilincin Denetimi ve Dijital Biyopolitika

Foucault, modern iktidarın yalnızca baskı ve yasaklama yoluyla işlemediğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda iktidar, ince gözetim mekanizmaları aracılığıyla bireyleri toplumsal düzenin ve normların yeniden inşasına dâhil eden ve denetlenebilir öznelere hâline getiren bir güç olarak işlev görmektedir. Foucault 18. yüzyılda henüz şekillenen yeni iktidar mantığının hangi kurumsal düzenekler aracılığıyla yerleştiğini inceleyerek modern denetim biçimlerinin arka planını açığa çıkarmaktadır. Toplumsal yapının hapishane benzeri biçimselliği, bireyin sürekli gözetim altında tutulmasıyla itaatkâr bir beden üretimini mümkün kılmaktadır. Bu düzen, bilgi ile iktidar arasındaki karşılıklı bağı güçlendiren bir işleyiş biçimi olarak belirlemektedir. Bu bağlamda panoptikon modeli, iktidarın hem izleme hem de özneyi şekillendirme işlevini aynı anda yerine getirmesine imkân tanımaktadır (Foucault, 1992, s. 133). Foucault, panoptikonu, bireylerin sürekli gözetim altında tutulduğu bir iktidar mekanizması şeklinde ifade etmektedir. Panoptikon, onun için Bentham'ın yalnızca mimari bir tasarımı değil, modern gözetim toplumunun işleyişini açıklayan bir modeldir (Rigel vd., 2005, s. 87). Foucault'nun ifade ettiği biyopolitika kavramı, modern iktidar yapılarını ve bu yapıların bireylerin yaşamlarını düzenleme, denetleme ve üretken kılma pratiklerini kapsamaktadır. Bu bağlamda, panoptikon ve disiplin toplumunun işleyişi, biyopolitik iktidarın bedeni disipline etmenin ötesinde yaşamı düzenleme ve yönetme biçimlerini ortaya koymaktadır. Biyopolitika, iktidar ilişkilerinde bir dönüşümü ve egemen ile bireyler arasındaki anlayışta temel bir zihniyet değişikliğini yansıtmaktadır. Bu değişim sonucunda ortaya çıkan biyo-iktidar, hayatı düzenleme kapasitesiyle hükümlanlık iktidarından ayrılır. Geleneksel iktidar, cezaya dayalı iken, biyopolitik iktidar, yaşam süreçlerini denetim altında tutan ve şekillendiren bir ayarlama iktidarı niteliği taşır (Foucault, 2004, s. 252). Foucault, biyopolitikanın bireyleri belirli normlara uyum göstermeye yönlendirerek, toplumsal düzende bu normların içselleştirilmesini ve normalleşmesini sağladığını ifade etmektedir (Keskin, 1996, s. 122). Dolayısıyla, Foucault'nun iktidar analizleri, biyopolitikanın modern toplumlarda gözetim, disiplin ve normalleşme süreçleriyle nasıl iç içe geçtiğini anlamak açısından temel bir kuramsal temel sunmaktadır.

Toplumda “iyi-kötü”, “güzel-çirkin” ve “başarılı-başarısız” gibi söylemler aracılığıyla çeşitli normlar üretilmektedir. Bu normlar bireylerin davranışlarını yönlendiren ölçütler haline gelebilmektedir. Biyopolitik iktidar ise kimi zaman bu normları üreten, kimi zaman da onları kullanarak bireyleri yönlendiren bir mekanizma olarak işlev görmektedir. Eğitim, kariyer, evlilik ya da emeklilik gibi alanlarda “iyi” olarak tanımlanan hedefler üzerinden bireylerin yalnızca bedenleri değil, aynı zamanda bilinçleri de denetim altında tutulabilmektedir. Bu süreç çoğu zaman daha mutlu ve başarılı bir yaşam vaadiyle meşrulaştırılmaktadır. Böylece normlar aracılığıyla işleyen iktidar, bireyleri bu normlara uyumlu hale getirirken kendi meşruiyetini de yeniden üretmektedir. Sonuç olarak biyopolitika, gündelik yaşamın farklı alanlarına yayılarak bireylerin sistem içinde varlıklarını sürdürmesini sağlayan bir yönetim biçimi haline gelmektedir (Koç, 2018, s. 211). Öte yandan biyopolitik iktidar, hak anlayışını normlar üzerinden yeniden tanımlamakta ve yaşamın düzenlenmesini bu normatif çerçeveye göre sağlamaktadır. Biyopolitika çerçevesinde, hak anlayışı normlarla yer değiştirmektedir. İktidar, hak kavramını hesaplamalar ve ölçümler aracılığıyla oluşturduğu normlarla ikame etmektedir. Artık temel olan, yaşamın düzenlenmesidir; istenen sonuçlara normlar çerçevesinde yapılan müdahalelerle ulaşılmaktadır (Yaman, 2022, s. 67). Foucault, iktidarın baskı uygulama ve üretme fonksiyonlarını kavramsallaştırmak için ‘yönetimsellik’ terimini geliştirmiştir. Yönetimsellik, güç ve zorlamayı doğrudan uygulamak yerine, söylemler aracılığıyla bireyleri kendi normatif çerçevesine göre yeniden konumlandıran bir mekanizma olarak işlev görmektedir (Lemke, 2015, s. 27). Yönetimsellikte, güç uygulamaları olabildiğince dolaylı hâle getirilerek müdahaleyi fark edilmeyecek seviyeye taşımak hedeflenmektedir (Foucault, 2013, s. 308). Foucault, biyopolitikanın yönetimsellik sürecinin en kritik aşamalarından biri olduğunu savunmakta ve bu çerçevede biyopolitikayı, bireyler ile toplum üzerinde işleyen “yönetimsel bilinç” mekanizmasının bir tezahürü olarak değerlendirmektedir (Foucault, 2010b, s. 2). Bu bağlamda, söz konusu yönetimsel bilinç, bireylerin düşünce ve algı süreçlerini

yönlendirerek bilinç denetiminin dolaylı ve normatif araçlar üzerinden gerçekleşmesine zemin hazırlamaktadır. Bu süreçte bilinç üzerinden işleyen yönlendirme, biyopolitikanın temelini oluşturan beden üzerinde kurulan denetimin daha incelikli biçimde sürdürülmesini sağlamaktadır. Modern toplumlarda ise bu denetim biçimi, teknolojik veya söylemsel araçların çeşitlenmesiyle daha fazla gelişmekte ve kapsamlı bir yapıya evrilmektedir.

Bu çalışmada merkezi bir kavram olarak kullanılan “bilincin denetimi”, klasik biyopolitikanın bedeni disipline eden ve nüfusu düzenleyen mekanizmalarının ötesinde, bireyin algı, bellek, uyku, dikkat ve duygu durumu gibi içsel süreçlerinin dijital altyapılar aracılığıyla izlenmesi, ölçülmesi, yönlendirilmesi ve ekonomik değere dönüştürülmesi sürecini ifade etmektedir. Başka bir ifadeyle bilincin denetimi, iktidarın müdahale alanının bedensel sınırların ötesine geçerek öznel deneyimin kendisini bir üretim ve denetim nesnesi hâline getirdiği bir aşamayı tanımlamaktadır. Bu kavramsallaştırma, Byung-Chul Han’ın neoliberal iktidarın zorlamadan çok özgürlük ve motivasyon söylemleri üzerinden özneyi kendi kendini sömüren bir failliğe dönüştürdüğünü öne süren “psikopolitika” yaklaşımıyla da örtüşmektedir (Han, 2019). Han’a göre günümüz iktidar biçimleri, bireyi dışarıdan bastırmak yerine onu “özgürce” kendi kendini optimize eden bir özneye dönüştürerek denetlemektedir; bu da bilincin denetiminin baskıdan çok rıza ve arzu üzerinden işlediğini göstermektedir. Çalışma boyunca “bilincin denetimi” ifadesi, bu çerçeveye bağlı kalınarak, dijital biyopolitikanın beden-ötesi ve öznel-içi boyutunu karşılamak üzere kullanılmaktadır.

Günümüzde dijital teknolojilerin yaygınlaşması, biyopolitik iktidarın işleyiş biçimlerini dönüştürerek dijital biyopolitika olarak adlandırılan yeni bir denetim alanını ortaya çıkarmaktadır. Foucault, modern toplumlarda iktidarın işleyişinin, panoptikon modeli çerçevesinde çok daha fazla araç, yöntem ve kapsamla uygulandığını vurgulamaktadır (Foucault, 2007, s. 87). Bu çoğul ve karmaşık iktidar yapısı, dijitalleşme süreciyle birlikte dijital biyopolitika olarak adlandırılan yeni bir denetim alanında devam etmektedir. Dijitalleşme, gözetimin artık yaşamın her anını ve bireylerin tüm hareketlerini kapsayacak bir konuma ulaşmasını sağlamıştır. Bu dijital panoptikon, farklı şekillerde tanımlansa da, temel olarak gözetimin iç ve dış ayrımını ortadan kaldırarak yaşamın tamamını denetleme kapasitesine sahip olduğunu göstermektedir; böylece gözetimin mekânsal sınırları yaşamın bütünselliğiyle eşdeğer hâle gelmektedir (Özdemir, 2021, s. 100). Dijitalleşmiş gözetim uygulamaları, klasik biyopolitik mekanizmaların yeni bir biçimde işlediğini göstermektedir. Biyopolitika, öncelikle iktidarın bedeni uyarılma sürecini kapsamaktadır. Bu süreç, birey ile iktidar arasındaki tahakküm ilişkisini aşan bir yayılma ve kuşatıcılık göstererek çeşitli toplumsal ilişkileri kendi içinde barındırmaktadır. Bu yönlendirme ve dönüştürme gücü, yaşamı çok boyutlu şekilde ele alarak bireyleri hem özneleştirme hem de tabi kılma sürecine dâhil etmektedir (Baştürk, 2013, ss. 244-245). Günümüzde dijitalleşme, bu çok boyutlu biyopolitik işleyişi, gözetimi ve denetimi dijital platformlara taşıyarak yeni bir denetim alanı—dijital biyopolitika—oluşturmuştur. Postmodern dönemde dijitalleşmenin etkisiyle, iktidarın müdahale alanı bedensel sınırların ötesine taşınmaktadır. Bu bağlamda biyopolitikanın geleneksel olarak beden, nüfus ve cinsellik üzerinden kurduğu düzenleyici çerçeve yeniden biçimlenirken, denetimin ağırlık noktası zihin, algı ve öznel deneyim gibi daha içsel süreçlere yönelmektedir. Böylece iktidar, bireyi yalnızca fiziksel düzlemde değil, psukhe (Yun.) ve anima (Lat.) olarak ifade edilen daha derin bir varoluş alanı üzerinden kuşatan bir nitelik kazanmaktadır (Aktay 2024, s. 63). Bu süreçte, biyopolitik gözetim ve kişi arasındaki ilişki karşılıklı etkileşim temelinde ilerlemekte; bu etkileşim, birbirini sürekli yeniden üreten bir dinamik üzerinden genişleyerek toplumsal yaşamın farklı alanlarına nüfuz etmeyi devam ettirmektedir (Öztürk ve Can, 2023, s. 324). Bu doğrultuda dijital biyopolitika, yalnızca bir denetim mekanizması olmanın ötesine geçerek, bireyin varoluşunu şekillendiren kapsamlı bir iktidar biçimi olarak ortaya çıkmaktadır.

Giorgio Agamben ve Homo Sacer

Giorgio Agamben'in biyopolitika tartışmalarına getirdiği en önemli katkılardan biri, "çıplak yaşam" (*bare life*) kavramsallaştırmasıdır. Çıplak yaşam, bireyi tüm siyasal haklarından ve kimliğinden soyutlanarak biyolojik varoluşuna indirgenmesiyle ortaya çıkan; insan ile hayvan, doğa ile kültür arasındaki sınırların belirsizleştiği ve sürekli birbirine geçtiği bir ara durum hali olarak tanımlanmaktadır (Agamben, 2013, s. 134). Agamben'e göre modern iktidar, bireyi politik ve toplumsal bir özne olmasının yanında salt biyolojik bir varlık olarak konumlandırma eğilimindedir (Agamben, 2013, s. 11-16). Bu bağlamda "çıplak yaşam", bireyin tüm hukuki, toplumsal ve öznel niteliklerinden soyutlanarak yalnızca yaşamsal fonksiyonlarına indirgenmesini ifade etmektedir. Bu indirgeme, bireyin siyasal alandaki varlığını zayıflatırken, onu iktidarın mutlak müdahalesine daha açık ve savunmasız hale getirmektedir.

Agamben'in *homo sacer* figürü, bu durumu somutlaştıran temel bir kavramsal araçtır. *Homo sacer*, öldürülebilir ancak kurban edilemez bir varlık olarak, hukuk düzeninin hem içinde hem de dışında konumlanan paradoksal bir özneyi temsil etmektedir (Agamben, 2013, s. 90). *Homo sacer*, egemen iktidarın yaşam ve ölüm üzerinde mutlak karar verme yetkisini göstermektedir. Egemen iktidar, istisna hâli yaratarak bireyi hukuki korumadan mahrum bırakmakta ve böylece onu yalnızca biyolojik varlığıyla sınırlamaktadır (Dickinson, 2022, s. 16). Dolayısıyla, modern toplumlarda iktidar, yaşamı düzenlemekle kalmamakta, yaşamı doğrudan denetleyip şekillendirme yetkisine de sahip olmaktadır.

Agamben *Homo Sacer* serisinin soyağacı çalışmalarında ana ilhan kaynağı olarak Michel Foucault'nun çalışmalarına dayanmaktadır; Foucault'nun aygıtların disipliner hareketleri aracılığıyla bedenler üzerine kurduğu güç tasvirleri, Agamben'in kendi analizleri üzerinde açıkça temel etkiyi oluşturmaktadır (Dickinson, 2022, s. 141). Agamben'in *Homo Sacer* serisinde ortaya koyduğu aygıtların birey üzerindeki disipliner etkileri, günümüz dijital çağında farklı bir boyut kazanmıştır.

Dijital çağ, bireyi bedensel varlığının ötesine geçirerek dijital temsillerinin ve veri formunun da iktidar ilişkilerine dahil edilmesine yol açmaktadır. Birey, artık biyolojik bir beden olmanın yanında veri akışları, algoritmik profiller ve dijital izler üzerinden tanımlanan bir "veri bedeni"ne de sahip olmaktadır. Bu gelişim, Agamben'in "çıplak yaşam" kavramının genişleyerek dijital düzlemde yeniden üretildiğini göstermektedir. Dijital platformlar aracılığıyla bireyin varlığı, ölçülebilir, denetlenebilir ve gerektiğinde silinebilir bir forma bürünmekte; böylece yaşam, teknolojik sistemler tarafından koşullandırılan kırılgan bir statüye indirgenmektedir.

Gilles Deleuze Çerçevesinde Kontrol Toplumu

Foucault'ya göre disiplin toplumu, 18. yüzyıldan itibaren bireyleri üretken ve itaatkâr hale getirmek amacıyla hapisane, okul ve kışla gibi kurumlar üzerinden işleyen bir denetim modeline dayanır. Ancak 20. yüzyılın sonlarında bu yapı dönüşmüş; Gilles Deleuze'ün "kontrol toplumu" kavramıyla ifade ettiği üzere, denetim mekânlara bağlı olmaktan çıkıp toplumsal yaşamın geneline yayılan süreklilik kazanan bir biçim almıştır (Deleuze, 1992, s. 7). Disiplin toplumları, sabitlik ve kapatılma sistemleri aracılığıyla işlerken, kontrol toplumları düzeni, hız ve hareketlilik ilkeleri üzerine kurmaktadır. Disiplin, sabit biçimler ve ağır mimari organizasyonlar aracılığıyla baskısını sürdürürken, kontrol, açılma-kapanma mekanizmaları ve bazı bireylere eylem olanağı tanıyıp diğerlerini pasifleştirme gibi yöntemlerle sürekli olarak optimize edilebilir bir yapıya sahiptir (Urhan, 2023, ss. 445-446). Gilles Deleuze, bu dönüşümü denetim biçimlerinin kesintisizleşmesi olarak kavramsallaştırmaktadır. Bu yeni düzende bireyler yalnızca belirli kurumlarla sınırlı kalmaksızın, gündelik yaşamın tamamına yayılan veri temelli izleme süreçlerine tabi hale gelmektedir. Söz konusu değişim, davranışların

daha esnek, yaygın ve derinlikli biçimlerde yönlendirilmesine olanak tanıyan yeni denetim stratejilerinin ortaya çıktığını göstermektedir (Deleuze, 1992).

Disiplin toplumundan kontrol toplumuna geçiş, iktidarın işleyiş biçimlerinde köklü değişiklikler ortaya çıkarmaktadır. Bu yeni düzende iktidar, klasik disiplin ve normalleştirme kurumlarına bağımlı olmaktan çıkar; bireyler kapalı mekânlara alınmadan da sürekli denetlenilebilir. Denetim, kurumsal sınırlar yerine yaygın gözetim ağları üzerinden işlemektedir. Disiplin aygıtlarının maliyetli ve durağan yapısına karşılık, gözetim temelli mekanizmalar daha esnek, hareketli ve geniş ölçekli denetim kapasitesi sunduğu için iktidar açısından daha işlevsel olmaktadır (Bayır, 2020, s. 10). Disiplin toplumlarında iktidar, üretimi kısıtlayan bir işleve sahipken; kontrol toplumlarında üretim süreçlerini şekillendiren, ayarlayan ve sürekli yeniden düzenleyen bir nitelik kazanmaktadır. Bilgi, teknoloji ve sermayenin bütünleşmesiyle birlikte iktidar, yalnızca üretim alanını değil, enformasyonun dolaşımını ve bireylerin katılım pratiklerini de geniş ölçekte denetim altına almaktadır (Gaziale, 2025, s. 6). Bu durum, disiplin toplumundan kontrol toplumuna geçişin yalnızca mekânsal ve kurumsal değil, aynı zamanda işleyiş ve etki biçimleri açısından da kapsamlı bir dönüşümü temsil ettiğini göstermektedir.

Disiplin toplumları, kapatma ve gözetim temelli kurumlar aracılığıyla tanımlanırken; kontrol toplumları ise bilgi ve bilgisayar teknolojileriyle bağlantılı dönüşümler doğrultusunda şekillenmektedir. Dijital sistemler, çağdaş kapitalizmin geçirdiği yapısal değişime benzer biçimde, esneklik ile denetim hızını bir araya getiren bir işleyiş ortaya koymaktadır. Deleuze, bu değerlendirmeleri yaptığı dönemde henüz gelişim aşamasında olan bilişim teknolojilerinin yalnızca üretim süreçlerini değil, aynı zamanda iktidarın işleyiş mantığını da dönüştüreceğini öngörmektedir. Bu çerçevede, kapitalizmin geçirdiği dönüşüme paralel olarak iktidarın da katı, merkezi ve yapılaşmış biçimlerden uzaklaşarak daha esnek, dağınık ve akışkan bir yapıya yöneldiği söylenebilmektedir (Urhan, 2023, s. 446). İktidarın bu doğrultuda geçirdiği dönüşüm, denetim mekanizmalarının belirli kurumsal ve mekânsal sınırların ötesine taşınarak toplumsal yaşamın bütününe nüfuz edebilmektedir; bu süreçte denetim, süreklilik kazanarak bireysel davranışları anlık geri bildirimler aracılığıyla düzenleyebilen bir nitelik kazanabilmektedir. Deleuze'ün kontrol toplumu yaklaşımında iktidar ile özne arasındaki ilişki, gözetim ve denetim süreçleriyle birlikte bu süreçleri mümkün kılan araçları da kapsayan bir çerçeve sunmaktadır (Avşar, 2021, s. 9).

Deleuze'ün kontrol toplumuna geçiş sürecini tartıştığı bağlamda, fotoğraf benzeri kanıt üretimine dayalı araçların teknik yapısında yaşanan dönüşümler, bu geçişin kritik bir dönüm noktasını oluşturmaktadır. Bu bağlamda sayısallaşma ile birlikte, hem kurumsal yapılar hem de bireyler tarafından ortaya konan veri miktarı artış göstermiş; farklı veri bileşenleri kaydedilerek işlenebilir hâle gelmiştir. Bu süreç, bireylerin çoğu zaman farkında olmaksızın ve gönüllü biçimde dijital denetim mekanizmalarına dâhil olmalarına ve aynı zamanda norm dışı olanın belirlenmesinde dolaylı bir rol üstlenmelerine yol açmaktadır (Demircan, 2022, s. 79). Deleuze'ün betimlediği kontrol toplumları, esasen dijital öznelerin varlık gösterdiği bir zemine işaret etmektedir. Bireyin tekno-bilimsel araçlarla kurduğu her türlü bağlantı ve iletişim, dijital özne kimliğinin kurucu unsurlarını oluşturmaktadır. Bu bağlamda dijital özne, Deleuze'ün sözüyle "kodlanmış bir figür" olarak ortaya çıkmakta; teknolojik araçlar ve sanal ağlar aracılığıyla dolaşıma sokulabilen ve pazarlanabilen bir nitelik kazanmaktadır. İleri kapitalist düzen içerisinde parçalanmış özne, dijitalleşen doğa bağlamında hem sayısallaştırılmakta hem de değişen koşullara uyum sağlayan bir tüketici olarak yeniden konumlandırılmaktadır. Başka bir ifadeyle, bireyler dijital ortamda herhangi bir ürün ya da hizmetin alıcısı hâline geldikleri anda, kontrol mekanizmaları tarafından aynı zamanda yeni dolaşım süreçlerinin, pazarlanılacak ürünün bir unsuru hâline getirilmektedir. Bu nedenle özne, tekno-aracılarla kurduğu doğrudan ya da dolaylı ilişkiler aracılığıyla, maddi ve manevi varlığını biçimlendiren iktidar mekanizmalarının denetimine açık hâle gelmektedir (Sağlam, 2021, s. 314). Bu çerçevede, gözetim pratikleri gündelik yaşamın olağan bir unsuru hâline

gelmiş; çoğu durumda bireyler tarafından benimsenen ve rıza temelinde işleyen teknolojik uygulamalar olarak kabul görmeye başlamıştır (Şahinkaya Ermiş, 2023, s. 22).

Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi tercih edilmiştir. Nitel araştırma yöntemi; “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” olarak tanımlamak mümkündür (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 39). Çalışmada toplanan nitel veriler içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. İçerik analizi; “Sosyal gerçekliği araştıran nesnel, sistematik, tümdengelim dayalı okuma aracı olarak önceden belirlenen ölçütlere göre kavramlardan, metinlerden, sözlü veya yazılı materyallerden anlamlar çıkarmayı amaçlayan metodolojik araç ve teknikler bütünüdür. Planlama aşamasında zayıf olarak görülse bile uygulamada etkili ve ilginç sonuçlar vermektedir. Niceli nitele dönüştürebilmeyi, yazılı metinden hareketle yazılı olmayan mesajlara ulaşabilmeyi sağlayan çok işlevli ve giderek gelişen bir tekniktir” (Tavşancıl ve Aslan, 2001, ss. 21-22).

Bu yöntemin tercih edilmesinin temel nedeni, *Black Mirror: Sıradan İnsanlar* bölümünde yer alan görsel ve söylemsel unsurların anlam, temsil ve iktidar ilişkileri bağlamında derinlemesine çözümlenmesine olanak sağlamasıdır. Dizideki sahneler aracılığıyla sunulan biyopolitik kontrol, dijital emek, rıza üretimi ve ideolojik yönlendirme gibi temaların ortaya çıkarılması, ancak nitel veri analizi ile mümkün olmaktadır.

Nitel içerik analizlerinde, metin içinde anlamlı bulunan temalar temel alınarak çeşitli kategoriler oluşturulur ve bu kategoriler aracılığıyla toplumsal gerçeklik farklı boyutlarıyla betimlenir. Sistematik biçimde yürütülen kodlama ve kategorileştirme süreci, yeni kuramsal yaklaşımların ve modellerin geliştirilmesine zemin hazırlar. Bununla birlikte, mevcut kuramların sınanmasına olanak tanır ve belirli olgulara ilişkin çıkarımlar yapılmasını mümkün kılar (Gül ve Nizam, 2021, s. 185).

Niteliksel İçerik Analizi Perspektifiyle *Black Mirror - Sıradan İnsanlar (Common People, 2025)* Bölüm Analizi

Black Mirror: Sıradan İnsanlar (Common People, 2025) bölümü, dijital biyopolitikanın çok boyutlu etkilerini görselleştiren sahneleri aracılığıyla incelenmiştir. Analiz, sahneleri tematik kategorilere ayırarak niteliksel içerik analizi yöntemi çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.

Bölüm Özeti: *Black Mirror* dizisinin yedinci sezon açılış bölümü olan “*Common People*” (*Sıradan İnsanlar*), Charlie Brooker ve Bisha K. Ali tarafından yazılmış, Ally Pankiw tarafından yönetilmiş ve 10 Nisan 2025 tarihinde Netflix üzerinden yayımlanmıştır. Başrollerini Chris O’Dowd (Mike), Rashida Jones (Amanda) ve Tracee Ellis Ross’un (Gaynor) paylaştığı bölüm, teknolojik gelişmelerin birey ve toplumsal ilişkiler üzerindeki biyopolitik etkilerini ele alan distopik bir anlatı sunar. Bölüm, Amanda adlı bir öğretmenin ciddi bir beyin tümörü sonucu koma hâline düşmesiyle başlar. Eşi Mike, Amanda’nın bilincini dijital bir platform aracılığıyla sürdürmeyi sağlayan “RiverMind” adlı bir hizmete başvurarak onun yaşamını devam ettirmeyi amaçlar. Ancak bu teknoloji başlangıçta yaşam kurtarıcı görünse de, sistemin sürekli müdahalesi, ekonomik maliyetleri ve bilinç üzerindeki kontrolü, bireysel özerklik ve öznel deneyim üzerinde derin sınırlamalar yaratmaktadır.

Aşağıdaki analiz, yukarıdaki genel çerçeveyi somutlaştırmak amacıyla, bölümde yer alan belirli sahneler; diyalog, mizansen ve görsel kurgu ayrıntılarına doğrudan atıfla ilerlemekte ve her bir tematik kategoriye en az bir sahne örneğiyle temellendirmektedir.

Kategori 1: Bilincin Metalaşması ve Rıza Üretimi Dizinin açılış sahnelerinde, beyin tümörü nedeniyle bilişsel işlevleri zarar görmüş olan Amanda’nın beynindeki doku sentetik bir yapı ile değiştirilir. Firma temsilcisi Gaynor’un cihazı tanıtım stratejisi, Herman ve

Chomsky'nin (1988/2012) kavramsallaştırdığı "Rıza Üretimi" mekanizmasını işletmektedir (Herman ve Chomsky, 2012). Amanda'nın bilinci bir pazarlama unsuru hâline getirilerek metalaştırılmakta; zihinsel işlevler teknik bir ürün olarak yeniden yapılandırılmaktadır. Gaynor'un idealize eden dili, teknolojiyi gönüllü bir uyum süreci gibi sunsa da, arka planda işleyen yönlendirme mekanizması klasik disiplin araçlarından farklı olarak öznel rıza üzerinden bir kontrol alanı inşa etmektedir.

Nitekim tanıtım sahnesinde Gaynor'un teknolojiyi "hayatı normale döndüren" bir çözüm olarak sunması ve Amanda ile Mike'ın bu öneriyi büyük bir rahatlama içinde kabul etmesi, tıbbi bir zorunluluğun nasıl gönüllü bir "tercih" söylemine dönüştürüldüğünü somut biçimde göstermektedir.

Kategori 2: Bağlantı ve Mekânsal Kontrol Amanda'nın ağ kapsama alanı dışına çıktığında bilincini kaybetmesi, yaşamın sürekliliğinin artık tamamen teknolojik altyapıya bağlı olduğunu göstermektedir. Bu durum, biyopolitik kontrolün mekânsal boyutunu ortaya koymaktadır: İktidar, fiziksel mekânla ve ağ kapsama alanıyla doğrudan ilişkili hâle gelmiştir. Foucault'nun (1975) "Panoptikon" modeline benzer şekilde, bireyin hayatta kalması altyapıya bağımlı kılınmış; teknolojik ağ, bireyin varoluşu üzerinde dijital bir disiplin mekanizmasına dönüşmüştür. Foucault, modern toplumda gözetim anlayışını açıklamak için Jeremy Bentham'ın Panoptikon metaforunu kullanmaktadır. Panoptikon tasarımı, merkezi konumda yer alan bir gözetleme kulesi etrafını çevreleyen hücrelerden meydana gelen bir düzeneğe dayanmaktadır. Bu kurgusal düzenek ile bireyler dolayısıyla toplum sürekli olarak görülebilir olmalarını sağlamaktayken, gözetleyenin yani iktidarın görünmezliğini garanti altına almaktadır. Bu bağlamda iktidar gözetimi, topluma zor kullanmadan içselleştirilmiş görünürlük arzusu yaratarak bireyler için bir tuzak haline gelmektedir (Foucault, 1992, s. 251).

Bu mekânsal denetim, bölümde Amanda'nın sınıfta ders anlatırken sinyal kaybı nedeniyle birden donup tepkisiz kalması gibi sahnelerde çarpıcı biçimde görselleştirilir; bilinç artık özerk bir içsellik değil, şebeke kapsama alanına bağlı, kesintiye açık bir işlevdir.

Kategori 3: Ekonomik Farklılaştırma ve Ücretli Erişim Daha ileri sahnelerde, sistemin üst düzey teknik işlevlerinden yararlanabilmek için kullanıcıların "Plus" paketine yükseltme yapması gerektiği belirtilmektedir. Bu ücretli yükseltme aracılığıyla, bilinçle ilgili işlevlerin ve yaşam konforunun erişimi kontrol altına alınmaktadır. Söz konusu durum, dijital biyopolitikanın iki katmanlı yapısını ortaya koyar: Temel hayatta kalma koşulları ile konfor ve kimlik güvenliği arasında sistematik bir ayrım mevcuttur. Para ve erişim, bireyler arasında biyopolitik farklılaştırma yaratmakta; bazı kullanıcılar daha "insani" deneyimlere ulaşabilirken, diğerleri bu haklardan yoksun bırakılmaktadır. Ayrıca, yükseltme vaatleri bireysel tercih olarak sunulsa da, aslında sistem tarafından dayatılan normatif bir zorunluluk üretmekte ve sosyal adaletsizliğin dijitalleşmiş bir formunu göstermektedir.

Bu ikili yapı, Shoshana Zuboff'un (2021) "gözetim kapitalizmi" çözümlemesiyle örtüşmektedir; Zuboff'a göre platformlar davranışsal verileri önce hizmet iyileştirmesi için, ardından tahmin ve yönlendirme amacıyla kullanmakta, kullanıcıyı kademeli erişim paketleri üzerinden sınıflandırmaktadır. Dizide Gaynor'un Amanda ve Mike'a sunduğu "Plus" paketi -daha uzun konuşma süresi, gece modu, reklamsız bilinç gibi vaatlerle- bu davranışsal katmanlandırmanın somut bir temsilidir.

Kategori 4: Bilinç Kaynaklarının Ekonomik Sömürüsü Sentetik doku teknolojisi aracılığıyla Amanda'nın bilinci, reklam içerikleri üretmek üzere işlevsel hâle getirilmektedir. Reklam sahneleri, bölümün en kritik anlarından biri olarak öne çıkar ve Amanda'nın bilincinin, sistem tarafından zorla reklam sunmaya yönlendirilmesine tanıklık edilir. Bu durum, dijital biyopolitikanın ekonomik boyutunu açık biçimde gözler önüne sermektedir: Bireyin bilinci adeta bir reklam panosuna dönüştürülmekte ve içerik, hedef kitlenin özelliklerine göre şekillendirilmektedir. Böylece, ekonomik kontrol ve iktidarın sürekliliği, bilinç üzerinden doğrudan uygulanmaktadır. Performatif süreçler aracılığıyla reklam içeriklerinin hem

üretimi hem de sunumu, biyopolitik iktidar tarafından düzenlenmekte ve denetlenmektedir. Bu sahneler, dijital teknolojinin ekonomik amaçlarla özne üzerindeki kontrolünü görünür kılmakta ve bilinç ile piyasa arasındaki doğrudan ilişkiyi ortaya koymaktadır. Bu durum Christian Fuchs'un (2014) üzerinde durduğu "Dijital Emek" (Digital Labor) sömürüsünün en radikal örneğidir. Fuchs'a göre dijital emek, dijital medyanın var olması, üretilmesi, yayılması ve kullanılması için gereken, karşılığı ödenen veya ödenmeyen tüm emek biçimlerini kapsayan küresel bir sömürü ağının parçasıdır (Fuchs, 2015, s. 15). Dizi içinde bilinç, doğrudan bir içerik üretim mecrası haline getirilerek ekonomik kontrolün nesnesi olur.

Bölümün en yankı bulan sahnelerinden biri, Amanda'nın gündelik ve mahrem anların ortasında -örneğin ailesiyle bir sohbetin içinde- aniden bir reklam metnini kontrolsüzce dile getirmesidir; bu ani kopuşlar, öznenin konuşma edimi üzerindeki denetimini bile kaybettiğini, bilincin artık bir yayın kanalına indirgendliğini görsel olarak somutlaştırır.

Kategori 5: Ekonomik Zorunluluk ve Gönüllü Kabul Bölümde, birey sisteme dahil olabilmek için düşük etik ve utanç verici aktiviteleri yerine getirmek zorunda bırakılmaktadır. Örneğin, Mike, Amanda'nın aylık abonelik ücretini ödemek için çöp yayımları sitesine erişmekte ve burada zorlayıcı faaliyetleri gerçekleştirmek durumunda kalmaktadır. Bu sahne, biyopolitikanın ekonomik baskı aracılığıyla özneleri denetleme mekanizmasını ve modern iktidarın bireyler üzerindeki dolaylı etkilerini açık bir biçimde ortaya koymaktadır. Ekonomik zorunluluk ve itaat ilişkisi, bireylerin geçimlerini sürdürebilmek için kimliklerinden ve ahlaki sınırlarından taviz vermesine neden olmaktadır; bu durum, kapitalizmin biyopolitik entegrasyonunun somut bir örneğini teşkil etmektedir. İktidar, rıza ile cebri harmanlayarak birey üzerinde Étienne de La Boétie'nin (1549/2015) ifade ettiği "Gönüllü Kölelik" halini yeniden üretmektedir.

Mike'ın abonelik bedelini karşılamak için erişmek zorunda kaldığı çöp içerik sitesindeki sahneler, ekonomik zorunluluğun bireyi nasıl kısa sürede ahlaki sınırlarını aşan edimlere sürüklediğini somut biçimde göstermekte; bu durum, sistemin "gönüllü" katılım söylemiyle örtülü bir cebri nasıl normalleştirdiğini ortaya koymaktadır.

Kategori 6: Bilinç ve Enerji Kaynaklarının Sömürüsü Sentetik doku naklinden sonra Amanda, artan bir uyku ihtiyacıyla karşı karşıya kalır ve bu durum üzerine RiverMind merkezine yönelen Amanda ve Mike, platform temsilcisi Gaynor'dan açıklama alırlar. Gaynor'un ifadeleri, bölümün en çarpıcı biyopolitik müdahalesini göstermektedir: Bireyin bilinci artık yalnızca deneyimleyen bir özne olmaktan çıkmış, uyku ve enerjiden oluşan içsel kapasitesi arka planda sunucular tarafından sömürülebilen bir kaynağa dönüşmüştür. Bilincin bu şekilde işlem gücüne indirgenmesi, Foucault'nun (Foucault, 1976/2010a) nüfus yönetimi kavramını genişleterek zihinsel ve enerjik kaynakların da biyopolitik kontrol altına alınabileceğini göstermektedir. Sistem, burada çift yönlü bir politika uygulamaktadır: Öncelikle birey pasifleştirilir ve uyutularak süreçten çekilir; ardından "yükseltme" önerileriyle konfor ve iyileşme vaat edilerek rıza üretilir. Bu eşzamanlı uygulama, zorlama ve rızanın birlikte işlediği bir mekanizmayı temsil etmekte olup, Herman ve Chomsky'nin (2012) ifade ettiği rıza üretiminin dijital bir formuna örnek teşkil etmektedir.

Gaynor'un bu görüşmede Amanda'nın artan uyku ihtiyacını sunucu kapasitesi ve "arka plan işlemleri" terimleriyle açıklaması, bilincin artık öznel bir deneyim değil, ölçülebilir bir işlem gücü birimi olarak temsil edildiğini somut biçimde ortaya koymaktadır.

Kategori 7: İdeolojik Yeniden Üretim ve Duyusal Manipülasyon Yükseltme vaatleri ve yoğunlaşan duyusal deneyimler, bireyi sisteme bağımlı hâle getirmektedir. Bu sahneler, biyopolitik iktidarın arzuyu manipüle ederek kontrolü görünmez kılma stratejisini açık bir biçimde ortaya koymaktadır. İktidar, haz ve güçlenme vaatleri aracılığıyla özneyi sisteme bağlamakta ve teknolojik denetimin sürekliliğini sağlamaktadır. Dolayısıyla, duyusal ve duygusal deneyimler, iktidarın hem meşrulaştırıcı hem de bağımlılık üreten araçları olarak işlev görmektedir.

Yükseltilmiş paketle birlikte Amanda'nın duyuşal deneyiminin yoğunlaşması ve bu değışimin ilk anda bir rahatlatma olarak sunulması, hazzın iktidar tarafından nasıl bir bağimlilik aracına dönüştürüldüğünü sahne düzeyinde görünür kılmaktadır.

Kategori8:EkonomikBaskıveNihaiMüdahale(BiyopolitikadanNekropolitikayaGeçiş)

Amanda'nın abonelik ücretini ödeyememesi sonucunda bilinç kaynaklarının tamamen reklam içeriklerine yönlendirilmesi ve nihai yaşam sonlandırma kararı, biyopolitikanın sınırlarını ve uç noktalarını göstermektedir. Sistem ve ekonomik koşullar, bireyin yaşamı üzerinde radikal kontrol ve müdahale olanağı sağlamaktadır. Bu durum, biyopolitikanın yaşatma gücünün tılandığı noktada, dolaylı olarak ölüme sürüklenme gücünün devreye girdiğini ve Agamben'in nekropolitika kavramıyla ilişkilendirilebilecek bir mekanizmanın işlediğini göstermektedir. İktidarın yaşatma gücünün (biyopolitika) tılandığı yerde, ölüme sürüklenme veya ölümü yönetme gücü (nekropolitika) devreye girer; böylece modern dijital iktidar, yaşam ve ölüm üzerindeki mutlak otoritesini ilan eder (Mbembe, 2003, s. 12).

Amanda'nın abonelik ücretinin ödenememesi üzerine bilincinin tümüyle reklam yayınına yönlendirilmesi ve son sahnede Mike'ın, konuşma edimini bile artık kontrol edemeyen Amanda'nın isteğı üzerine onun yaşamına son vermesi, biyopolitik "yaşatma" gücünün tükendiğı noktada nekropolitik müdahalenin nasıl devreye girdiğini somut biçimde sahneler.

Sonuç

Bu çalışmada, *Black Mirror: Sıradan İnsanlar* bölümünü dijital biyopolitika bağlamında inceleyerek, modern iktidar biçimlerinin teknolojik dönüşümünü ortaya koymak amaçlanmıştır. Nitel içerik analizi yöntemiyle gerçekleştirilen çözümleme sonucunda, bölümün sıradan bir bireysel hikâye sunmadığı; aksine dijitalleşen çağda yaşamın, bilincin ve bedeninin nasıl çok katmanlı bir denetim mekanizması altına alındığını izleyenlere sunduğı tespit edilmiştir.

Elde edilen bulgular, Foucault'nun biyopolitika kavramının dijital teknolojiler aracılığıyla genişlediğini ve artık bedenlerle birlikte, doğrudan bilincin de iktidarın müdahale alanına dahil edildiğini göstermektedir. Bu bağlamda, Amanda'nın bilincinin dijital bir platform üzerinden yönetilmesi, klasik disiplin toplumundan Deleuze'ün tanımladığı kontrol toplumuna geçişin bir örneğini oluşturmaktadır. Bireyin varoluşu, sürekli bağlantı hâlinde olma zorunluluğı üzerinden yeniden tanımlanmakta; yaşamın sürekliliğı teknik altyapıya bağimli hale getirilmektedir.

Çalışmada belirlenen kategoriler, dijital biyopolitikanın farklı boyutlarını sistemli bir biçimde ortaya koymuştur. Bilincin metalaşması ve rıza üretimi, Herman ve Chomsky'nin kavramsallaştırdığı ideolojik yönlendirme süreçlerinin dijital ortamdaki karşılığını oluştururken; ekonomik farklılaştırma ve ücretli erişim mekanizmaları, biyopolitikanın piyasa ile iç içe geçmiş yapısını göstermektedir. Özellikle bilinç kaynaklarının ekonomik sömürüsü ve dijital emek bağlamında elde edilen bulgular, Fuchs'un dijital kapitalizm analizleriyle örtüşmekte ve bireyin hem kullanıcı hem de üretim sürecinin doğrudan bir parçası hâline geldiğini göstermektedir. Öte yandan, ekonomik zorunluluklar aracılığıyla bireyin sisteme bağimli hâle getirilmesi, La Boétie'nin "gönüllü kulluk" kavramını günümüz dijital bağlamında yeniden düşünmeyi gerektirmektedir. İktidarın doğrudan baskıdan ziyade rıza üretimi üzerinden işlemesi, bireyin kontrol mekanizmalarını içselleştirmesine yol açmakta ve denetimi görünmez hale getirmektedir. Dolayısıyla, bu da dijital gözetim pratiklerinin teknik ve ideolojik bir boyut taşıdığını göstermektedir.

Çalışmanın diğere önemli sonuçlarından biri, biyopolitik iktidarın sınırlarının aşılması ve nekropolitik bir düzleme evrilmesidir. Amanda'nın ekonomik yetersizlik nedeniyle sistem dışına itilmesi ve yaşamının sonlandırılması, Agamben ve Mbembe'nin kavramsallaştırdığı yaşam-ölüm iktidarını dijital bağlamda somutlaştırmaktadır. Bu bağlamda, modern dijital

iktidarın yaşamı düzenleyen olduğu kadar yaşamı sonlandırma kapasitesine de sahip olduğu görülmektedir.

Sonuç olarak, *Black Mirror: Sıradan İnsanlar* bölümü, dijital teknolojilerin birey üzerindeki etkilerini eleştirel bir perspektifle ele alarak, biyopolitikanın günümüzde ulaştığı yeni boyutları gözler önüne sermektedir. Bu çalışma, dijital biyopolitika kavramının teorik sınırlarını genişletmekte ve popüler kültür ürünlerinin sosyal teori açısından önemli bir analiz alanı sunduğunu ortaya koymaktadır. Gelecek çalışmalar, farklı medya metinleri üzerinden dijital iktidar pratiklerini inceleyerek bu tartışmayı daha da derinleştirebilir.

Kaynakça

- La Boétie, É. de. (2015). *Göniüllü kulluk üzerine söylev* (A. Meral, Çev.). Alfa Yayınları. (Orijinal eser basım tarihi 1549)
- Agamben, G. (2013). *Kutsal insan: Egemen iktidar ve çıplak hayat* (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eser 1995 yılında yayımlandı)
- Aktay, M. (2024). Biyopolitikadan psikopolitikaya sömürünün dönüşümü problemi üzerine felsefi bir inceleme. *ViraVerita E-Dergi*, 10(19), 47-76. <https://doi.org/10.47124/viraverita.1436776>
- Koç, A. (2018). Michel Foucault'nun "biyopolitika" kavramının teorik çerçevesi. *Uluslararası Kriz ve Siyaset Araştırmaları Dergisi/Journal of Crises and Political Research*.
- Avşar, B. (2021). Dijital iletişim kuramları. İçinde Ç. M. Hazar & Ö. Avcı (Ed.), *Disiplinlerarası iletişim kuram ve yaklaşımları*. Gazi Kitabevi.
- Baştürk, E. (2013). Bir kavram iki düşünce: Foucault'dan Agamben'e biyopolitikanın dönüşümü. *Alternatif Politika*, 5(3), 242-265
- Bayır, M. (2020). Michel Foucault'da biyoiktidar ve benlik teknikleri. *NOSYON: Uluslararası Toplum Ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, 6, 1-13. <https://izlik.org/JA84HS36RW>
- Black Mirror: Common People [Dizi bölümü]. (2025). Channel 4 / Netflix. Yönetmen: Ally Pankiw. Senaristler: Charlie Brooker & Bisha K. Ali.
- Deleuze, G. (1992). *Foucault*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Demircan, Ö. (2022). Fotografik gözetimden veri gözetimine estetik direniş. *Praksis Dergisi*, 59, 2, 57-82.
- Dickinson, C. (2022). *Giorgio Agamben's Homo Sacer series: A critical introduction and guide*. Edinburgh University Press. <https://edinburghuniversitypress.com>
- Foucault, M. (2007). *İktidarın gözü: seçme yazılar 4* (I. Ergüden, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (1975). *Discipline and punish: The birth of the prison*. Vintage Books.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin doğuşu* (M. A. Kılıçbay, Çev.). İmge Kitabevi. (Özgün çalışma 1975)
- Foucault, M. (2004). *"Nietzsche, soybilim, tarih", felsefe sahnesi* (I. Ergüden, Çev.). Ayrıntı.
- Foucault, M. (2010a). *Cinselliğin tarihi 1: bilginin iradesi* (H.U. Tanrıöver, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal Eser: *Histoire de la sexualite: la volonté de savoir*, 1976).
- Foucault, M. (2013). *Güvenlik, Toprak, Nüfus*. (F. Taylan, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Foucault, M. (2010b). *The birth of biopolitics: lectures at the college de france 1978-1979*, Palgrave Macmillan.

- Fuchs, C. (2015). *Dijital emek ve Karl Marx* (T. E. Kalaycı & S. Oğuz, Çev.). NotaBene Yayınları. (Orijinal eser: *Digital Labour and Karl Marx*, 2014).
- Gazıalem, Ş. (2025). Disiplin toplumundan gözetim kapitalizmine: Kar Küreyici filmde gözetimin alegorisi. *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*, 7(2), 232-253. <https://doi.org/10.53281/kritik.1808036>
- Gül, S. S. ve Nizam, Ö. K. (2021). Sosyal bilimlerde söylem ve içerik analizi. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 42, 181-198. <https://doi.org/10.30794/pausbed.803182>
- Han, B.-C. (2019). *Psikopolitika: Neoliberalizm ve yeni iktidar teknikleri* (H. Barışcan, Çev.). Metis Yayınları.
- Herman, E. S. Ve Chomsky, N. (2012) *Rızanın imalatı: kitle medyasının ekonomi politiği*. (E. Abadoğlu Çev.). bgst Yayınları.
- Keskin F (1996) Foucault'da şiddet ve iktidar. *Cogito*, 6-7, 117-122.
- Lemke, T. (2015). *Foucault, yönetimsellik ve devlet*. (U. Özmakas, Çev.). Pharmakon.
- Mbembe, A. (2003). Necropolitics. *Public Culture* 15(1), 11-40.
- Özdemir, M. (2021). Foucault sosyolojisi, dijital alan ve emeğin yeni görünümü. *Akademik Açı*, 1(2), 67-105. <https://izlik.org/JA74AW52JB>
- Öztürk, M., & Can, Y. (2023). Biyopolitiğin anonimleşmesi sürecinde yeni medya teknolojileri. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 34, 311-329. <https://doi.org/10.15182/diclesosbed.1264843>
- Rigel, N., Batuş, G., Yücedoğan, G., & Çoban, B. (2005). *Kadife Karanlık: McLuhan, Foucault, Chomsky, Baudrillard, Postman, Lacan, Zizek*. Su Yayınları.
- Sağlam, R. (2021). Posthuman Dijital Özne: Braidotti'nin Eleştirel İnsan Sonrasının Eleştirisi. *ViraVerita E-Dergi*, 13, 295-323. <https://doi.org/10.47124/viraverita.868249>
- Şahinkaya Ermiş, A. (2023). İmgelerden toplumsala bir akış: distopik kurmaca ve Omniscient dizisinde gözetim-imge. *Pamukkale Üniversitesi İletişim Bilimleri Dergisi*, 2(1), 20-45. <https://izlik.org/Ja97xu43hy>
- Tavşancıl, E. ve Aslan, E. A. (2001). *Sözel, yazılı ve diğer materyaller için içerik analizi ve uygulama örnekleri*. Epsilon.
- Urhan, C. (2023). Geç kapitalizmden dijital kapitalizme özneleşmenin yörüngesi. *Sosyal Mucit Academic Review*, 4(3), 434-455. <https://doi.org/10.54733/smar.1302640>
- Yaman, D. (2022). *Modern devlette kurumların işlevi: Hastahane örneği* (Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (6. Baskı). Seçkin Yayıncılık.
- Zuboff, S. (2021). *Gözetim kapitalizmi çağı: Güçlü yeni bir sınırda insanlığın geleceği için mücadele* (T. Uzunçelebi, Çev.). Okyanus Yayınları

Between Signs and Spirits: Grief and Loss in The Haunting of Hill House (2018) Through a Semiotic Lens*

Ünal BAŞ**

Tuna TETİK***

Abstract

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

* This study was derived from Ünal Baş's master's thesis, completed in 2025.

**Master's Graduate, Bahçeşehir University, Institute of Graduate Studies, Master's Program in Communication Design, Türkiye
E-mail: unalbaspt@gmail.com
ORCID:

***Assoc. Prof. Dr., Bahçeşehir University, Faculty of Communication, Department of Cinema and Television, Türkiye
E-mail: tuna.tetik@bau.edu.tr
ORCID: 0000-0002-5135-957X

Baş, Ü. & Tetik, T. (2026). Between Signs and Spirits: Grief and Loss in The Haunting of Hill House (2018) Through a Semiotic Lens. In Proceedings of the 8th International Symposium on Cinema and Philosophy (pp. 14-25).

İşaretler ve Ruhlar Arasında: The Haunting of Hill House (2018)'da Yas ve Kaybın Göstergebilimsel İncelenmesi

Ünal BAŞ**

Tuna TETİK***

Özet

Hayaletler, kabuslar ve perili evler, korku türünün çeşitli mecralarda en ikonik ve yaygın türsel öğeleri arasında yer almaktadır. Bu unsurlar çoğunlukla izleyici üzerinde heyecan ve gerilim etkisi yaratmak amacıyla kullanılmaktadır. Fakat varlıkları ve işlevleri her zaman yalnızca korku üretmeye yönelik araçlar ya da izleyiciyi ürktürmek, dehşete düşürmek ve heyecanlandırmak için tasarlanmış doğüstü varlıklar olarak hizmet etmemiştir. Bu araştırma, türe özgü öğelere yönelik farklı yaklaşımlara odaklanarak, korku türü ile ilişkili unsurların bünyesinde barındırdığı metaforik değerleri daha derinlemesine anlamayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda çalışma, yas, melankoli ve trajedi temalarını hem anlatısal hem de görsel düzlemde ele alan göstergebilimsel öğeleri incelemek üzere Netflix dizisi Tepedeki Ev'i (The Haunting of Hill House, Mike Flanagan, 2018) merkeze almaktadır. Bu amaç doğrultusunda, çalışmanın kuramsal çerçevesini temellendirmek üzere göstergebilim anlayışı tartışılmakta ve dizinin estetik çağrışımları ile psikolojik yorumları açısından kapsamlı bir çözümlemesi yapılmaktadır. Bu bağlamda, korku türünün yenilikçi konvansiyonları mekan, bellek ve yas tartışmaları üzerinden incelenmektedir. Bu çerçevede, karakterlerin kayıp/hayalet ile yüzleşmesi ve mekânın karakterizasyonu, görsel anlatının göstergebilimsel çözümlemesi aracılığıyla yas ve korku arasındaki ilişkiyi ortaya koymak amacıyla analiz edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Korku, Keder, Kayıp, Yas, Melankoli

* Bu çalışma, Ünal Baş'ın 2025 yılında tamamladığı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

**Yüksek Lisans Mezunlu, Bahçeşehir Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İletişim Tasarımı Yüksek Lisans Programı, Türkiye
E-mail: unalbaspt@gmail.com
ORCID :

***Doç. Dr., Bahçeşehir Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, Türkiye
E-mail: tuna.tetik@bau.edu.tr
ORCID : 0000-0002-5135-957X

Introduction

This study examines how mourning and melancholia are reflected in horror narratives, focusing on the Netflix original series *The Haunting of Hill House* (Flanagan, 2018). It should first be noted that the study is based on the theoretical and conceptual framework of Ünal Baş's master's thesis titled "*The Representation of the Unseen: An Analysis of Grief and Melancholy in The Haunting of Hill House*" (2025). More specifically, this study argues that the series presents mourning and melancholia as central elements rather than mere background themes. While incorporating conventions of the traditional haunted house narrative, the series reveals the traumatic experiences of the characters, their suppressed and denied suffering, and their encounters with the past through a psychological perspective. In addition, the non-linear narrative structure, interconnected plotlines, characterization of space, and recurring ghostly figures strengthen the series' psychological dimension. Accordingly, viewers encounter not only the familiar aesthetics of horror but also a narrative shaped by psychological depth and intensity. Therefore, this study first explores the series by focusing on its characters, time, and space.

This study approaches the series' representation of mourning and melancholia through a psychological lens. The central concern of the study is to examine how horror employs narratives associated with mourning and melancholia, and how these themes intersect with characterization. Therefore, it also aims to contribute to the field by showing how psychological concepts can be utilized through cinematic narrative form, and how they can shape an original narrative structure that moves beyond the conventions of the classical horror genre rather than merely supporting them as secondary themes. The discussion of these psychological views and their representation in *The Haunting of Hill House* (2018) guides the study toward a semiotic interpretation of how they generate new meanings and myths. Accordingly, it concentrates on the relevant theoretical approaches, with particular focus on loss, grief, and melancholia, and then explores how these concepts are re-signified and reinterpreted from a semiotic perspective.

Within this scope, the study investigates the representation of mourning and melancholia in horror narratives, concentrating on the characters' psychological dimensions, the role of space, and the relationship between visible and invisible ghost figures and memory.

Mourning and Melancholia: Theoretical Approaches

Mourning could be described as the emotional, mental, and behavioral response to the loss of a person or something of significant value. It is generally considered a normal process of adapting to loss. As Sigmund Freud (1957, p. 243) notes, "mourning is regularly the reaction to the loss of a loved person, or to the loss of some abstraction which has taken the place of one, such as one's country, liberty, an ideal, and so on." During mourning, the individual remains aware of what has been lost and gradually reconnects with the external world.

Melancholia could also result from loss, but it differs from mourning because it has a deeper impact on the individual. Freud (1957, p. 244) defines melancholia as "a profoundly painful dejection, cessation of interest in the outside world, loss of the capacity to love, inhibition of all activity, and a lowering of self-regarding feelings..." This suggests that loss is experienced not only as separation from the world but also as a disruption of the self.

Julia Kristeva (1982/2020) explains melancholia by relating it to the loss of an original sense of unity and the development of language. From this perspective, mourning can be understood as a form of loss that cannot be fully expressed through language. According to Kristeva (1982/2020, p. 18), while recognizing the difference between melancholia and depression, ultimately identifies in both cases "the same mourning" and "the impossible "mourning of the maternal object."

Freud's theory of mourning and melancholia provides the seminal theoretical framework for examining loss and trauma in *The Haunting of Hill House* (2018). It is central to this study not only because of Freud's influential contribution to psychoanalysis, but also because he clearly distinguishes mourning from melancholia. This distinction matters because it shows that loss is more than an external event; it is also an internal psychological process shaped by emotions that are often repressed and cannot be fully expressed.

According to Freud (1957), mourning allows individuals to gradually accept their loss and reconnect with the external world. By contrast, melancholia follows a different path: the self identifies with the lost object despite accepting the loss. As a result, negative emotions that might be directed toward the loss turn inward, leading to feelings of worthlessness, self-blame, and harsh self-criticism. Freud's distinction between mourning and melancholia thus offers a useful framework for understanding the psychological struggles experienced by the characters in the series.

Mourning

Notably, mourning is not limited to death. Any form of loss that affects a person's sense of identity, stability, or continuity can cause mourning. However, not all losses are recognized or grieved in the same way. While some forms of loss receive public recognition, others remain unseen or are ignored by society. Judith Butler's concept of interpreting grief clarifies this difference. According to Butler (2008, pp. 49–55), society considers only certain lives worthy of public mourning, while others are excluded because of political, cultural, or economic conditions. In this context, mourning is more than a personal emotional response; it is also shaped by social and political forces.

The denial of loss is inherent in the construction of the subject. The lost object is never entirely erased from the subject's identity; instead, it continues to inhabit the psyche and remains carried within inner life. For this reason, mourning often contains a silent melancholic dimension. Even when no substitute for the lost object can be found, the subject still experiences internal and external transformation. In this sense, mourning is also bound up with the presence of the other and may become a process that reveals both the other's existence and the fact of that other's loss (Butler, 2004; Butler, 2008).

Elisabeth Kübler-Ross (2014, pp. 37–44) conceptualizes mourning as stages, offering a concrete model for understanding grief. Although she initially develops the five-stage model through work with terminally ill patients, it is later extended to other forms of loss. According to this model, the stages of mourning are denial, anger, bargaining, depression, and acceptance.

According to Kübler-Ross (2014), denial is a psychological defense mechanism in which the individual avoids the reality of loss. Anger, frustration, and a sense of injustice intensify as the reality of the loss begins to register. In bargaining, the subject attempts to regain control through imagined negotiations. Depression emerges when the loss is confronted more directly, and feelings of emptiness, meaninglessness, and hopelessness become more evident. Finally, in acceptance, the loss is no longer denied, and a new framework of meaning begins to take shape (Kübler-Ross, 2014, pp. 121–143).

This model also makes clear that mourning is neither obligatory in form nor linear in movement. It unfolds differently in each case, shaped by how individuals interpret and give meaning to what they have lost.

Melancholia

In Freud's theory (1957), mourning and melancholia may arise from similar experiences of loss, but melancholia produces a deeper rupture in the sense of self. The libidinal investment

attached to the lost object is withdrawn, yet rather than returning to the external world, it collapses inward. Because the ego identifies with the lost object, hostility that might otherwise be directed outward is turned against the ego itself. The self may therefore become a structure that judges and punishes itself (Freud, 1957).

Likewise, Kristeva (1982/2020) interprets melancholia as a dark void emerging within the subject's inner world, threatening the stability of the self. For Kristeva (1982/2020), it is marked by the psyche's concentration around an internal "black sun." It is therefore not merely a psychological mood, but a condition that leaves traces in culture and aesthetic production.

From another perspective, Butler (2008) examines how melancholia emerges from social norms and identity. Furthermore, she argues that within a heteronormative social order, repressed desires and un-lived relationships become losses that cannot even be mourned. These losses help produce a melancholic subjectivity. In this sense, melancholia is not only psychological but also an expression of the psychic effects of cultural and social norms.

Furthermore, melancholy is also psychologically associated with tragedy. In *Poetics*, Aristotle (2005) describes art as imitation (*mimesis*), and tragedy as the imitation of a serious action possessing internal unity and coherence. Yet this imitation does not occur through simple narration alone, but through the enactment of action. Tragedy aims to evoke pity and fear to produce catharsis, a form of emotional purification (Aristotle, 2005). Its connection to mourning becomes especially visible through its emphasis on loss. The individual's inability to escape fate and the consequences caused by personal failures are one of the central elements of the tragic narrative. Tragedy thus provides a useful dramaturgical frame for representing mourning and melancholia. As a genre, horror often explores themes of mourning, melancholia, and tragedy together. Although classical horror narratives in cinema mostly focus on personal fears, they also reflect broader social and collective anxieties (Wood, 2018, p. 58). The genre expresses repressed emotions and unresolved experiences that both individuals and societies tend to suppress by using symbolic images.

In *The Haunting of Hill House* (2018), the haunted house, family relationships and hidden secrets, psychological conflict, and experiences of loss are used to represent trauma. From this perspective, the haunted house can be understood as a symbol of the unconscious, where the past continues to shape the present. Although the house often appears ordinary from the outside, it conceals unresolved trauma, hidden memories, and unspoken desires. Likewise, ghost figures often symbolize unresolved tragedies connected to a particular place. Their presence brings the past back into the present, forcing individuals to face memories and truths they have tried to ignore.

An Overview of Characterization in *The Haunting of Hill House* (2018)

The Haunting of Hill House (2018), adapted from Shirley Jackson's (1959) Gothic novel of the same title, reimagines the haunted house narrative beyond the traditional conventions of the horror genre. Both the novel and the series portray the haunted house not only as a supernatural setting but also as a space where mourning, melancholia, and tragedy are explored through family relationships. Although the series maintains the suspense and tension within the identical horror tropes, it places the psychological effects of loss and memory. In this way, the series presents a newer perspective on the haunted house narrative.

The series demonstrates that Olivia's (Carla Gugino) psychological collapse and the tragic death that follows trap the family in prolonged mourning. The series' central argument is that each of the five children responds to traumatic loss differently, and these responses can be read through Kübler-Ross's (2014) five-stage model of grief, although the stages do not appear in fixed or linear form. Instead, they surface through the siblings' different defense mechanisms and their ways of relating to themselves and others. Grief that cannot be processed in a healthy

way gradually turns into melancholia and, at times, pathological states. This transformation becomes one of the central sources of the narrative's emotional intensity and dramatic tension.

Within this framework, Shirley (Elizabeth Reaser) most clearly embodies the anger caused by the family's loss and the secrets circulating among its members. From childhood, Shirley has been driven by a desire to protect herself and those around her, but as an adult, that desire has become a controlling, judgmental disposition. Her tendency to blame her father for the family's tragedy, together with her resentment toward her brother Steven (Michiel Huisman), who turns their trauma into popular culture trivia and profits from it, intensifies the anger.

Theo (Kate Siegel), the middle sibling, is portrayed as burdened by an intensified empathy that shapes her entire relationship with others. Her sensitivity causes her to feel connections in ways she cannot fully manage, so she responds by distancing herself emotionally and suppressing contact. Yet she cannot entirely withdraw from the world. Instead, she channels this impulse into an institutional role by becoming a psychologist, perhaps attempting to offer others the help she could not offer herself or her family. Theo's trajectory thus reflects a struggle for psychological balance in the aftermath of trauma, rather than a direct confrontation with it.

The twins Luke (Oliver Jackson-Cohen) and Nell (Victoria Pedretti) are distinct from the others because twinhood shapes how they experience loss. They do not endure trauma separately, but as a shared emotional condition. Their early post-traumatic stress, anxiety, and addiction become severe struggles in adulthood, showing that Hill House is not merely a place left behind in the past but an active force whose traces continue to shape the present. Nell is the figure in whom mourning and melancholia are most visibly entangled. From the family's first days in Hill House, the recurring appearance of *The Bent-Neck Lady* links sorrow, fear, and a sense of temporal continuity, making it one of the series' central motifs.

Freud (1957, p. 244) states that "the distinguishing mental features of melancholia are a profoundly painful dejection" and a lowering of self-regarding feelings" whereas in mourning, self-esteem remains intact. This distinction sharpens the argument by showing how the characters' different responses to tragedy reveal fractures in the self. Because mourning and melancholia can shift into one another, both may lead to destructive outcomes. As mourning becomes melancholia, and melancholia develops into pathological states, the characters' relationships move toward increasingly destructive consequences.

Later in the series, Nell's husband's sudden death becomes a turning point that deepens her unresolved childhood trauma. This loss heightens her emotional pain, weakens her ability to cope, and drives her toward tragedy. In the end, she returns to Hill House, where her trauma began, and confronts the past that continues to shape and haunt her life.

An Overview of Time in *The Haunting of Hill House* (2018)

The Haunting of Hill House (2018) does not follow a linear narrative structure. Instead, the series presents a layered narrative in which the past and the present are closely connected. This use of time encourages viewers to take an active role in understanding the story by gradually putting together different events and memories. As Bordwell (1989, pp. 64–65) explains that the interpretive approach seeks to demonstrate that texts express more than what they appear to say on the surface. Similarly, the series does not tell its story in chronological order. Rather, its meaning develops as viewers connect fragmented events and different moments in time.

The series centers the narrative through three different timelines that are presented out of chronological order, moving away from the traditional structure of classical horror. These timelines include the siblings' lives as adults, the family's earlier experiences in Hill House, and a third, hidden timeline that is fully revealed only in the final episode. This hidden timeline

connects the different parts of the story. Rather than existing independently, the three timelines overlap and influence one another, allowing the narrative to unfold through different layers of memory and consciousness.

An Overview of Space in *The Haunting of Hill House* (2018)

In *The Haunting of Hill House*, the house functions as more than just a setting. It also serves as a symbolic representation of family relationships and the characters' psychological experiences. From another perspective, the family members who live under the same roof are connected by a shared history and destiny. In this way, Hill House represents both the physical space they inhabit and the symbolic expression of their common experience. Moreover, the house can be understood as a metaphor for the human mind. Its rooms reflect different aspects of the characters' inner worlds, each similar yet distinct. Inaccessible doors allegorically symbolize denial and avoidance, while unreachable spaces represent memories and experiences that have been repressed or remain outside conscious awareness.

The Red Room, metaphorically the "stomach" of Hill House, appears differently to each character, revealing how perception and reality can be manipulated. Although it is the same room in the same place, it changes in response to each subject's desires, dreams, and relations with others. In this sense, the room functions like a character, taking on multiple roles throughout the series. Space, therefore, exceeds fixed architecture and becomes a system of signs, making it one of the story's central narrative elements.

The series also places hidden ghost figures in the background of many rooms. This way keeps the viewer on edge and contributes to the tense and unsettling atmosphere. Mike Flanagan has openly discussed this technique, noting that dozens of hidden ghosts were placed deep in the background of various scenes, and expressing that these figures are not emphasized, but attentive viewers may notice them in doorways, beneath the piano, or behind curtains during seemingly ordinary moments (Abrams, 2018, October 12). Fear is thus generated not only by shocks but also by a sense of continuity that saturates the narrative's spatial experience and draws the viewer into Hill House's cold and *uncanny* atmosphere.

***The Haunting of Hill House* (2018) Through Psychological Interpretations**

Freud's (1955) concept of the *uncanny* provides an important psychoanalytic point of view for understanding the meaning of haunted houses in the narrative. The *uncanny* occurs when something that was once familiar returns in an unfamiliar form after being repressed or forgotten (Freud, 1955, pp. 218–220). This return forces individuals to face thoughts, memories, or emotions that have been pushed out of conscious awareness. From this perspective, Hill House can be seen as a place where the return of the repressed takes shape. The familiar becomes unfamiliar, transforming an ordinary space into one that feels strange and unsettling.

Therefore, Freud's *uncanny* interpretation constitutes an important starting point for understanding the psychological dimension of haunted house narratives. However, Anthony Vidler (1992, pp. 17–44) reinterprets this concept in architectural theory, extending it beyond the boundaries of individual psychology. According to Vidler (1992, p. 40), the *uncanny* is not merely a psychological experience lived by the subject; architectural space itself can produce the *uncanny*. Thus, what is *uncanny* is not simply a house inhabited by ghosts, but a space in which the subject no longer feels a sense of belonging—a place that is at once familiar, estranged, and alienating. In such a space, the experience of belonging is fundamentally disrupted. Vidler (1992, p. 11) explains this condition that "...the 'uncanny' is not a property of the space itself nor can it be provoked by any particular spatial conformation; it is, in its aesthetic dimension, a representation of a mental state of projection."

This perspective provides an important theoretical standpoint for understanding the spatial structure of *The Haunting of Hill House*. In Hill House, horror is not limited to the ghosts that inhabit the house. The corridors, staircases, rooms, and shifting architectural configuration transform as they reflect the characters' psychological states. As a result, the architectural structure ceases to function as a passive setting and instead becomes an active narrative presence.

According to Vidler (1992), the house also constitutes the spatial manifestation of the modern individual's alienation from both the self and others. A place that should provide familiarity, protection, and a sense of belonging instead becomes a threatening environment. Hill House experiences this transformation precisely. The place where the five siblings spent their childhood is no longer experienced as a home upon their return in adulthood; rather, it becomes a site of memory where repressed losses and unresolved mourning take concrete form. For this reason, the characters' return to the house should be regarded not merely as a physical return, but also as a return to a space where they are once again confronted with a past that has been repressed, denied, and deliberately forgotten.

Similarly, the architecture of Hill House cannot be considered independently of the narrative's psychological state. Beyond functioning as a symbolic representation of the characters' unconscious, the house also embodies the unconscious by operating as a dynamic space that continuously reproduces trauma. The fact that the Red Room is experienced differently by each character according to their emotional needs, together with the house's behavior as though it were a living organism, demonstrates that space is not merely the setting in which the narrative unfolds, but one of the fundamental components through which meaning is produced. From this perspective, Vidler's (1992) concept of *the architectural uncanny* makes it possible to interpret Hill House not only as a Gothic space of horror, but also as a psychological structure in which mourning, memory, and repressed trauma become architecturally visible.

When Kristeva's (1982) concept of *abjection* is added to this theoretical discussion, the haunted house becomes even more clearly associated with the collapse of boundaries. The *abject* threatens the limits of the subject's identity, something the subject tries to expel but can never fully cast off (ibid.). In haunted house narratives, ghosts and inexplicable phenomena often make such violations permanent, blurring the distinctions between subject and other, inside and outside, order and chaos. As Kristeva emphasizes, the *abject* does not simply reject rules and prohibitions; it distorts and destabilizes them, diverting their force and undermining their authority. In this sense, Hill House becomes a space where the home no longer signifies safety or refuge but instead produces threat and instability.

From the view of *abjection* (Kristeva, 1982), Hill House is not merely an *uncanny* space, but also a psychological domain in which the boundaries of the subject's identity begin to dissolve. In this regard, the *abject* represents a liminal experience in which the boundaries between self and other, life and death, and inside and outside become increasingly blurred (ibid.). The architecture of Hill House is constructed precisely upon this ambiguity. In particular, the Red Room renders the characters' repressed desires and unresolved processes of mourning clearly visible. For this reason, the room should be understood not merely as a physical space, but as a site of *abjection* where the boundary between the subject and the self begins to collapse.

From a particular perspective, the fragility of sensory memory further reinforces this symbolic structure. Hill House constructs its visual narrative not only through a dark, cold, and unsettling Gothic aesthetic but also through the selectivity and instability of memory itself. The house functions almost like a character that forces what has been forgotten to return. Yet this return is never clear or orderly. It comes back in distorted and *uncanny* form, difficult to fully grasp or comprehend.

Nicolas Abraham and Maria Torok's concept of the "crypt" (1994) also offers an important theoretical lens for interpreting memory in *Hill House*. According to Abraham and Torok (1994, pp. 127–131), certain unresolved losses cannot be transformed through mourning; instead, they remain as a concealed *crypt* within the self. These repressed losses do not disappear. Rather, they return in different forms, re-entering the subject's life and continuing to shape it (Abraham and Torok, 1994, pp. 141–155). In this context, *Hill House* is not merely a house that preserves memories of the past; it serves as the Crain family's shared *crypt*, containing repressed losses and unresolved traumas passed down through generations. Likewise, the ghosts inhabiting the house should not be understood merely as paranormal entities, but as visible manifestations of psychological experiences that have been denied, repressed, or left unresolved.

***The Haunting of Hill House* (2018) Through a Semiotic Lens**

The fundamentals of contemporary semiotics have been largely shaped by different approaches to the sign inherited from Charles S. Peirce's framework. As Daniel Chandler argues (2022, p. 30), "Unknown to him, across the Atlantic in the late 1860s, the American pragmatist philosopher and logician Charles Sanders Peirce had already begun to formulate his own model of the sign, of 'semeiotic' (as he called it), and taxonomies of signs." This triadic conception defines the sign through three components: "The representamen, an object, an interpretant" (Chandler 2022, p. 31). Accordingly, he (2022, p. 31) explains that while the representamen is described as "the sign vehicle," an object is "something to which the sign refers (a referent), or which it represents." Thirdly, he defines the interpretant as "the effect produced by the sign or the sense of it," referring the final stage of a triadic process of signification by Peirce (ibid). According to Chandler (2022, p. 33), "...signs mediate between objects and concepts. The 'representing relation' involves the sign representing an object to the mind (the representamen representing an object to the interpretant)."

Furthermore, the changing nature of signification is also evident in broader definitions of semiosis (Danesi, 2004, p. 16). Moreover, Marcel Danesi states that "the brain's capacity to produce and understand signs is called semiosis, while the knowledge-making activity this capacity allows all human beings to carry out is known as representation" (ibid.). This understanding reinforces the view that signification is not limited to isolated signs but constitutes an ongoing representational activity. In this respect, Chandler (2022, p. 37) emphasizes that "most contemporary semioticians argue that a theory of the sign that does not theorize the referent cannot form the basis of a general semiotics that seeks to identify common laws for all kinds of signs and sign systems." Roland Barthes develops this discussion by changing the focus from the logical organization of signs to their dynamics within systems of cultural meaning. In *Elements of Semiology*, Barthes (1967, p. 35) discusses that "for, according to the arbitrary choice of various authors, the sign is placed in a series of terms which have affinities and dissimilarities with it: signal, index, icon, symbol, allegory, are the chief rivals of sign." Specially, Barthes describes (1967, p. 48) the signification process as "the act which binds the signifier and the signified, an act whose product is the sign." This approach leads the argument to Barthes' conception of myth.

In *Mythologies*, Barthes (1972, p. 111) argues that "semiology is a science of forms, since it studies significations apart from their content." In this context, Barthes (1972, p. 114) explains the three-dimensional pattern in myth by maintaining the organization of signification by "the signified and the sign." Barthes further associates the myth itself with the Saussurean signification process, in which meaning is constituted, while he (1972, p. 121) also claims that "But before listing the characters of the signification, one must reflect a little on the way in which it is prepared, that is, on the modes of correlation of the mythical concept and the mythical form."

In light of these arguments and Barthes' three-dimensional organization of the myth, which was affected by, adapted from, and could be seen as a reinterpretation of the Saussurean signification process, this part of the study explores *The Haunting of Hill House* (2018) from a semiotic perspective through the narrative and psychological concepts of the series that were previously discussed.

The house, as mentioned above, does not function solely as a Gothic space from a psychological perspective. In the first stage of the signification process, Hill House itself could be seen as the signifier, while the house, as a perfect and safe space for the family, is signified. The relationship between the signifier and the signified constitutes the sign of Hill House within the first semiological system. From the perspective of Barthes (1972), the myth could be interpreted through "the second-order" of a system that makes the house, rather than a place for living, a site of transgenerational traumas, family memories, and the ghosts of the past.

The Bent-Neck Lady, as the portrayal of the ghost, could be regarded as the visible body of the female figure as the signifier, while the ghostly and dead body of the lady serves as the signified through the first-order of the system. In this context, the sign becomes the signifier of grief, memory and melancholia. The myth becomes the idea that death never fully comes to an end; instead, it continuously shapes the family's emotional dynamics.

In *The Haunting of Hill House* (2018), death never means closure. If death is seen as a signifier, then the biological cessation of human life is signified by it. This completed sign becomes the signifier of memory, guilt and family identity. Therefore, death functions not as the end of life, but as a cultural condition through which family memory is continuously reproduced.

Likewise, loss could be portrayed as a signifier when it serves as an experience of losing a loved one in the first-order of meaning. The sense of absence caused by death or separation functions as signified. Therefore, the new signified is the existential absence, the transgenerational grief, and the emotional structure that shapes the family. The resulting myth is that loss is not an exceptional event but an inevitable part of the Crains' family life.

In the sense of melancholia, the signifier is psychological pain and emotional suffering, while the signified, melancholia, could be understood as an individual state of mind. However, when this sign enters Barthes' second-order semiological system as a new signifier, the signified is transformed into the Crain family's destiny and the continuity of trauma. The resulting myth is the belief that melancholia is the product of the family's natural emotional condition.

Notably, first-order signs such as the house, ghosts, death, loss, and melancholia are transformed into new signifiers through second-order signification, generating broader meanings related to transgenerational family trauma, grief, and memory. Therefore, when examined through the lens of Barthes' approach, *The Haunting of Hill House* (2018) could be interpreted as a narrative that naturalizes new meanings surrounding the family, trauma, and melancholia within a series of constructed myths.

Conclusion

The study examined *The Haunting of Hill House* (2018) through the conceptual lens of mourning and melancholia, focusing on layers of meaning that exceed what is immediately visible or even hidden. The interpretation demonstrates that mourning after traumatic loss cannot be reduced to a temporary emotional reaction. Instead, it creates lasting effects that shape the characters' sense of self, their relationships with others, and their ways of inhabiting the world. The analysis demonstrates that each of the Crain siblings attempts to cope differently with the traumatic loss experienced in childhood; yet when mourning cannot be dealt with in a healthy way, it often turns into melancholia. It was also observed that Nell becomes the clearest site where mourning and melancholia fold into one another. In this respect, mourning and

melancholia do not simply serve as themes in the narrative; they function as central dynamics that drive it. The supernatural elements of the series, especially the ghosts, are therefore not positioned merely as devices for invoking fear. They also signal suppressed experiences, unacknowledged losses, and intergenerational trauma. The ghost no longer signifies only the trace of a dead body; it becomes a sign of unfinished mourning and of wounded meaning that persists. To develop these perspectives, this study examined the representation of characters, time, and space in the series.

The study argued that mourning and melancholia, often treated superficially in horror, can have deeper meaning when integrated into a complex narrative structure. Building on seminal approaches of Freud, Kristeva, Vidler, and Abraham and Torok, the study demonstrated that mourning in contemporary horror narratives is not merely thematic but a fundamental process of meaning production that shapes narrative structure itself.

These psychological discussions broaden the argument to conduct a semiotic interpretation of *The Haunting of Hill House* (2018). In this regard, it was discussed that the series not only reproduces the conventional elements of horror but also reinterprets these notions through Barthes' second-order semiotic system, generating meanings related to the Crain family's experience. In the interpretation, the first-order signs, covering the house, ghosts, death, loss, and melancholia, were associated with deeper meanings, including memory, trauma, and grief. This transformation illustrates that the series' supernatural elements are not merely used to create horror; rather, they contribute to the construction of myths that give meaning to the Crain family's experience. From this perspective, *The Haunting of Hill House* (2018) was interpreted, within the framework of Barthes' approach, as a narrative that transforms horror into a site of signification and reproduces meanings related to family, trauma, and melancholia.

Bibliography

- Abraham, N., & Torok, M. (1994). *The shell and the kernel: Renewals of psychoanalysis* (N. T. Rand, Ed. & Trans.). University of Chicago Press.
- Abrams, S. (2018, October 12). The Haunting of Hill House director on the biggest changes from Shirley Jackson's novel. *Vulture*.
<https://www.vulture.com/2018/10/haunting-of-hill-house-netflix-mike-flanagan-interview.html>
- Aristotle. (2005). *Poetics* (N. Kalaycı, Trans.). Bilim ve Sanat Publishing.
- Barthes, R. (1967). *Elements of semiology* (A. Lavers & C. Smith, Trans.). Hill and Wang. (Original work published 1964).
- Barthes, R. (1972). *Mythologies* (A. Lavers, Trans.). Farrar, Straus and Giroux. (Original work published 1957).
- Baş, Ü. (2025). *The representation of the unseen: An analysis of grief and melancholy in The Haunting of Hill House*. Master's thesis, Graduate School of Bahçeşehir University.
- Bordwell, D. (1989). *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Harvard University Press.
- Butler, J. (2004). *Precarious life: The powers of mourning and violence*. Verso.
- Butler, J. (2008). Precarious life, grievable life. *New Left Review*, 51, 49–64.
- Chandler, D. (2022). *Semiotics: The basics* (4th ed.). Routledge.
- Danesi, M. (2004). *Messages, signs, and meanings: A basic textbook in semiotics and communication theory* (3rd ed.). Canadian Scholars' Press.

-
- Flanagan, M. (Creator). (2018). *The Haunting of Hill House* [TV series]. Netflix
- Freud, S. (1955). The “uncanny.” In J. Strachey (Ed. & Trans.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (Vol. 17, An Infantile Neurosis and Other Works, 1917–1919, pp. 217–256). Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.
- Freud, S. (1957). Mourning and melancholia. In J. Strachey (Ed. & Trans.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (Vol. 14, pp. 243–258). Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press.
- Kristeva, J. (2020). *Black sun: Depression and melancholia* (N. Demiryontan, Trans.). Bağlam Publishing.
- Kübler-Ross, E. (1969/2014). *On death and dying: What the dying have to teach doctors, nurses, clergy and their own families*. Scribner.
- Jackson, S. (1969). *The haunting of Hill House*. Viking.
- Wood, R. (2018). Return of the repressed. In B. K. Grant (Ed.), *Robin Wood on the horror film: collected essays and reviews* (pp. 57–62). Wayne State University Press.
- Vidler, A. (1992). *The architectural uncanny: Essays in the modern unhomely*. MIT Press

A Look at Poetic Narrative in Iranian Cinema: Analysing Ali Hatami's Films within the Framework of Dariush Shayegan's Thought

Nafiseh LALEH*

Abstract

This study aims to examine the poetic dimensions of narrative in Iranian cinema through a qualitative method within the philosophical framework of the Iranian philosopher Dariush 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- Kamal-Ol-Molk (Ali Hatami, 1985), Madar (Mother, Ali Hatami, 1991), and Delshodegn (The Love Stricken, Ali Hatami, 1992), are selected as the research sample. These films are chosen for their prominent portrayal of poetic elements of Iranian culture that make it possible to be narrated in a poetic way: Mother for Iranian lifestyle and familial values, Kamal-Ol-Molk for Iranian painting, and Delshodegan 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-imperialism forces embedded within itself.

Keywords: Iranian Poetic Cinema, Poetic Narration, Ali Hatami, Dariush Shayegan, Iranian Culture

* Assist. Prof. Dr., Istanbul Aydın University, Faculty of Fine Arts, Cartoon and Animation Program, Türkiye
E-mail: Nafisehlaleh@aydin.edu.tr
ORCID: 0000-0002-7723-0248

Laleh, N. (2026). A Look at Poetic Narrative in Iranian Cinema: Analysing Ali Hatami's Films within the Framework of Dariush Shayegan's Thought. In Proceedings of the 8th International Symposium on Cinema and Philosophy (pp. 26-43).

İran Sinemasında Şiirsel Anlatıya Bir Bakış: Daryuş Şayegan'ın Düşünce Çerçevesinde Ali Hatami Filmlerinin Analizi

Nafiseh LALEH*

Özet

Bu çalışma, İran sinemasında anlatının şiirsel boyutlarını, İranlı filozof Daryuş Şayegan'ın Batı'ya karşı Doğu'nun kültürel zenginliğini vurgulayan felsefi çerçevesi içinde, nitel yöntemle incelemeyi amaçlamaktadır.

Bu doğrultuda, İran sinemasının "şairi" olarak anılan Ali Hatami'ye ait üç film araştırma örneklemini seçilmiştir: Kamal-Ol-Molk (Kamalü'l-Mülk, Ali Hatami, 1985), Madar (Anne, Ali Hatami, 1991), ve Delshodegan (Tutkunlar, Ali Hatami, 1992). Söz konusu filmler, İran kültürünün şiirsel unsurlarını belirgin biçimde yansıtımları nedeniyle tercih edilmiştir. Bu bağlamda Madar, İran yaşam tarzı ve ailevi değerleri; Kamal-Ol-Molk, İran resim sanatı; Delshodegan ise geleneksel İran müziği açısından şiirsel anlatıma imkan sunarak ele alınmaktadır.

Araştırmanın önemi, sinemanın kültürel ifade açısından temel bir araç olarak bu amaç doğrultusunda etkili bir işlev üstlenebileceği yönündeki savına dayanmaktadır. Daha açık bir ifadeyle sinema, yerel ve ulusal kültürün güçlü yönlerini yayma kapasitesini ortaya koyarak, aynı zamanda kendi yapısında içkin olan kapitalist-emperyalist güçlere karşı potansiyel bir karşı-edim mekanizması olarak işlev görebilir.

Anahtar Kelimeler: İran Şiirsel Sineması, Şiirsel Anlatı, Ali Hatami, Daryuş Şayegan, İran Kültürü

*Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, Türkiye
E-mail: Nafisehlaleh@aydin.edu.tr
ORCID: 0000-0002-7723-0248

Laleh, N. (2026). A Look at Poetic Narrative in Iranian Cinema: Analysing Ali Hatami's Films within the Framework of Dariush Shayegan's Thought. 8. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu Tam Metin Kitabı içinde (ss. 26–43).

Introduction

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.

Ignorance of the true nature of Western thought leads to a form of self-alienation. The period in which this condition emerges is an intermediate or interregnum phase-a liminal interval-which, by its very nature, distances us from the two radiating centers to which we might otherwise have been connected. Consequently, we find ourselves with neither access to the center of Western thought nor to our own collective memory. This rupture from both centers renders us susceptible to all forms of mutation. By "mutation," what is meant is the emergence of a new phenomenon that bears no direct relation to the preceding chain of causes; and precisely because it constitutes a turning point and the point of departure for a new sequence, it may assume any form (Shayegan, 1999, p. 8).

The collective memory of Eastern civilizations, manifests itself through enduring, familiar patterns, forms, and representations. Every people possesses a distinct cultural memory, and by sustaining it, ensures the continuity of its cultural flow. Ali Hatami is a highly significant and influential filmmaker in the history of Iranian cinema. His cinema, with its emphasis on historical nostalgia, the representation of Iranian tradition and culture, and his distinctive use of language, architecture, and historical memory, has secured an important place in the history of Iranian film. He stands as one of the most significant links between the literature and culture of Iran and its cinema. "He interweaves these two so seamlessly that he appears as a poet composing films. Consequently, Hatami's works have become a valuable repository of art, culture, literature, and music" (Mir Alinaqi, 2006, p. 74). As a result, a considerable number of books, articles, and thesis have been written about his cinema. On the other hand, Dariush Shayegan is one of the most prominent contemporary Iranian thinkers, whose works address concepts such as collective/ethnic memory, the East-West dichotomy and the crisis of identity, the poetic world with a focus on Iranian literary tradition, and critiques of modernity and cultural rupture. The thematic overlap between Shayegan's thought and Hatami's cinematic world has enabled interdisciplinary readings and has led various studies to implicitly employ these concepts in the analysis of Iranian cinema. However, a review of the existing literature indicates that there is still a lack of a systematic and focused study that directly analyzes the cinema of Ali Hatami within the theoretical framework of Shayegan. Therefore, this study aims to address the aforementioned issues; to this end, it proposes the following research questions:

1. What is the nature of the cultural and literary interaction between Ali Hatami as a filmmaker and the society he portrays?
2. Which specific Iranian cultural and artistic elements are incorporated into the cinematic works of Ali Hatami?
3. How is the concept of "poetic narrative" defined and articulated within the context of Ali Hatami's body of work?
4. To what extent can the deployment of narrative structures and familiar national cultural, literary, and artistic motifs in film contribute to the reconstruction of ethnic and national identity, and the fostering of a sense of belonging among the audience?

Methods

This research is designed using a qualitative methodology with a hermeneutic approach. Three films by Ali Hatami-widely recognized as the “poet of Iranian cinema”-were selected through purposive sampling for their prominent portrayal of elements within Iranian culture:

1. *Kamal-ol-Molk* (1985), for its narrative of Iranian painting during the Qajar and Pahlavi eras;
2. *Madar* (Mother, 1991), for reflecting Iranian culture as deeply intertwined with lifestyle, familial values, and beliefs;
3. *Delshodegan* (The Love Stricken, 1992), for its depiction of traditional Iranian music in the Qajar period.

The screenplays and the visual cinematic language of these selected films were analyzed based on the components of poetic narrative. In this context, “poetic narrative” encompasses all elements that reflect the poetics of Iranian culture and its associated philosophical concepts. The data derived from this analysis are categorized into three areas:

- **Literary elements:** Familiar and frequently used words, verses, and literary devices in Iranian poetry.
- **Visual poetic elements:** Features within architecture, costume design, mise-en-scène, and ornamentation.
- **Aural elements:** Sound design and music.

All data were examined through textual analysis. Throughout this process, the analysis was conducted with a particular emphasis on the theories of Dariush Shayegan, specifically concerning concepts such as “ethnic memory,” “Iranian poeticness,” and other cultural components of Iranian civilization.

Dariush Shayegan

Dariush Shayegan, the prominent Iranian thinker, has devoted much of his extensive body of work to the study of civilization and its relationship to culture. Within this framework, a re-examination of the works of Hatami through the lens of Shayegan’s thought appears both pertinent and illuminating. The intellectual trajectories of these two figures in modern Iranian history converge at a shared point: the necessity of reflecting upon culture and of focusing on the recognition roots of cultural identity.

In his book *Occidentosis and the Alienation from the Self*, Shayegan points to the role of religion in Eastern civilizations-contrasted with its conventional understanding in the West-as a concept deeply interwoven with the culture of these societies and inseparable from it. Shayegan further warns that great civilizations require sustained attention and care. Cultural preservation may take the form of producing works of art that recall and reaffirm the fundamental principles and values of these civilizations. For Shayegan, “Occidentosis” is not merely the pastime of modernized elites in welfare societies, but an internal threat to Asian civilizations. The Western individualism mode of perception differs markedly from that of Eastern civilizations, and its reflection is evident in the structure of cultural and artistic works. The concept of the absurd-formed around the centrality of meaninglessness and the loss of meaning in Western thought-has increasingly spread and begun to exert influence on Eastern cultures and civilizations. According to Shayegan, a lack of awareness of the underlying foundations of Western thought stems from an insufficiency of cognition of one’s own culture and civilization. The absence of the constitutive elements of Iranian culture within Western culture should not be interpreted as a sign of its weakness or incapacity; rather, it relates to a distinct worldview rooted in a belief in the origin of nature and humanity.

If we regard our ancient heritage as a trust, and create the conditions for the flourishing of that collective memory, we come to realize that safeguarding the legacy of the past is not merely a funeral rite. The apparent continuity of uniform and seemingly ossified values may evoke such an impression; however, memory remains alive only insofar as it is accompanied by continual renewal and rearticulation (Shayegan, 1999, p. 58).

Shayegan speaks of the “retrieval” of a past heritage. This is a task that Hatami sought to realize through the medium of cinema, drawing on historical narratives tied to the essence of everyday life in Iran through a poetic language. Shayegan defines ethnicity as “a heritage that acquires meaning through participation in a collective memory”. Shayegan, emphasizing the necessity of cultivating the human subject on the basis of his or her own culture, points to the consequences of disenchantment.

An individual who remains unbound to any aspect of their origin or roots can easily be swept up by shifting currents. Lacking a grounded identity, such persons become subject to impulse and caprice: they make claims without recognizing obligations, and demand comfort without adhering to any system of values. This emerging phenomenon is not confined to any specific or identifiable social class. Individuals of this kind-mediocre in disposition, their horizons limited to the reassuring confines of a job or specialized profession, and apprehensive of the boundless call of existence-can be found across all strata of society (Shayegan, 1999, p. 79).

Shayegan extends this line of thought even further, issuing a warning regarding modern science and technology. A process that today is intensified by the entanglement of our lives-particularly through artificial intelligence-across diverse applications, has fostered the mistaken perception of expertise without the possession of specialized knowledge. Similarly, with the proliferation of social media networks, in line with the dictum attributed to Andy Warhol that “everyone will be famous for fifteen minutes,” the commodification of visibility has become widespread. The buying and selling of pages on virtual and social media platforms-complete with “official” verification badges-amounts, in effect, to the commercialization of identity and virtual fame, thereby rendering this danger even more pronounced. This threat is especially acute for individuals in whom the capacity for critical thinking has not been cultivated; the performance of “being” in a guise that does not belong to them increasingly endangers society, and particularly its cultural sphere.

The capacity for critique and the development of critical thinking arise from the ability to compare-namely, the comparison of a given “consumable” (here, artistic and cultural products) with a standard that is both weighty and normative. From another perspective, it has been noted that thought constitutes the ground of language and the medium through which ideas are expressed. The power of forward-looking, effective thinking and the richness of language and literature exert a reciprocal influence upon one another.

If today our language proves incapable of rendering new scientific concepts, if the legacy entrusted to us from the past no longer suffices, and if we ourselves have become disoriented beings, one of the underlying causes lies precisely in the relation between language and thought. Our present cultural disarray has rendered us mentally fragmented; our language has become a translation, and our discourse a dubbing (Shayegan, 1999, p. 112).

In his works, Hatami employs language with precision and deliberation, drawing upon a rich linguistic substrate in order to reflect the breadth and depth of Iranian thought and literature within his narratives. Art, in this view, must belong somewhere; it must be rooted in a culture whose constitutive elements it reflects. Art without a locus signals an inner disintegration. A culture is considered rich to the extent that it can host other cultures, absorb them, and transform them into integral parts of itself.

Many of the archetypes transmitted from ancient Iran into the Islamic period found a fertile ground for growth and flourishing. The very possibility of such transmissions lies in the fact that the replacement of one civilization by another-particularly in the case of living civilizations-did not, in most instances, lead to the eradication of collective memory. Forms were altered and appearances transformed, yet the content and the spiritual reach of memory remained alive, capable of renewing its meanings within new configurations while preserving the authenticity and continuity of that memory. It is for this reason that one can speak today of a continuity and coherence in Iranian art and thought before and after Islam, and regard Iran's fidelity to its primordial memory as one of the most distinctive characteristics of this cultural tradition (Shayegan, 1999, pp. 176-177).

Ali Hatami, who narrates socially grounded and culturally familiar stories for Iranian audiences, makes extensive use of poetic language and rhythmic expression. It is perhaps for this reason that he has been called the "Sa'di of Iranian cinema".

Saadi Shirazi may be regarded, in a sense reminiscent of the ancient Greeks, as an exemplary figure of paideia-that is, the ideal form of Iranian social and cultural conduct. He is not only a model of Iranian cultural etiquette, but the didactic nature of his thought-grounded in common sense, moderation, and practical reason-has turned his works into a kind of "golden rule" for social behavior among civilized individuals in Iran. In this sense, Saadi represents a form of practical ethics whose traces can be followed back to the Sassanian period in texts of advice literature and *andarz-nāme*hs (books of counsel) as well as political treatises. He refines and produces speech itself, and his moral elevation has become an archetype for every literate Iranian. Saadi's works embody profound aesthetic and cultural values of Iranian tradition (Shayegan, 2016, p. 13).

Narration, Poetic Narration and Poetic Cinema

Narration can be described as the most fundamental element of film, serving as the very framework for constructing the cinematic world. "Jacques Derrida and Paul Ricoeur argue that narration is the necessary form through which time is expressed, and that human beings owe their understanding of temporality to narrative itself. Narrative represents the past and the future within the present tense" (Afkhami & Alavi, 2003, p. 57). In the relationship between time and narrative, the audience's perception is guided toward elements associated with a specific temporal frame, thereby facilitating the process of comprehension. Narration is one of the key literary elements employed in cinema. "Paul Ricoeur have demonstrated that the fundamental basis of cinematic narration remains the complex or indirect mode of storytelling. This is because the visual elements of each shot function as the filmmaker's own interpretive act" (Ahmadi, 1991, p. 119).

Societies with different levels of cultural capacity give rise to narratives that correspond to their own internal mechanisms. "Narratives take diverse forms on the basis of people's observations within specific social, historical, and cultural settings; they function both as representations of collective thought and as interpretive systems through which societies understand themselves and the surrounding world" (Naqib al-Sadat, 2012, p. 46). A closer look at the history of societies-particularly the history of literature, art, and culture-enables a deeper understanding of the structure and function of language within society.

In contrast to Ferdinand de Saussure, who regarded language as an abstract and general system, Mikhail Bakhtin conceives of language as a social and historical process. Language, in this view, is as dynamic as life itself and constitutes a field of multiple meanings. Bakhtin calls this capacity of language to generate plural and even conflicting meanings "dialogism," a concept that reflects the polyphonic nature of human societies (Tolouei & Khaleghpanah, 2008, p. 47).

The multiplicity of meaning in language is one of its most distinctive poetic features-a function of language that, through rhetorical and literary devices, becomes fertile ground for the generation of diverse concepts within the art of poetry.

Poetic language has been repeatedly employed by filmmakers throughout the history of cinema. It should, however, be noted that the use of such a linguistic framework for constructing narrative presupposes a relatively high level of interpretive capacity on the part of the audience—an interaction akin to a direct relation between supply and demand. From this perspective, one may argue that in the absence of such a demand, films characterized by poetic qualities would not have emerged in the first place. At this point, it is necessary to provide a more precise distinction between “poetic cinema” and “poetic narration in cinema.” Narratives take diverse forms.

From the selection of subject matter to the structure of the dramatic narrative, formalist use of acting techniques, mise-en-scène, costume design, music, and editing, all the elements involved in the making of a poetic film are shaped by the filmmaker’s poetic vision. “Films categorized as “poetic cinema” are thus the product of the filmmaker’s imaginative imagery and mental representations. These mental images emerge from a constellation of inspirations drawn from lived events and natural phenomena (Fereshteh-Hekmat, 2009, p. 4).

In poetic cinema, the image takes precedence over literary articulation. Fragments of narrative are interwoven with poetic and imaginative elements and are completed in the mind of the spectator, much like the meaning of a poem is fulfilled through the viewer’s interpretive act of sense-making. “The films of Federico Fellini are particularly dream-like, and in a distinctive manner: everything appears as a kind of surrealist and dreamlike de-familiarization” (Halliday cited in Fereshteh-Hekmat, 2009, p. 5). Thus, to put it more precisely, poetic cinema can be understood as a genre of film, whereas poetic narration refers to a method of storytelling within the structure of a screenplay or film. It is a mode grounded in language. Both involve narrative, yet in one case the story is primarily narrative-driven, while in the other it is image-driven.

In most poetic narratives, familiar stories and well-known tales are employed. In this way, the audience—already acquainted with the general framework of the story—can achieve a more effective reception and understanding of the poetic form of language.

Poetic narratives are often based on archetypal themes and ancient stories. Epic myths or folklore are reimagined and retold in accordance with the perception and sensibility of contemporary human beings, or alternatively, an uncanny and archetypal space is constructed within the mind of the creator without prior narrative precedent (Arji, 2011, p. 37).

An example of cinema grounded in literature and poetry in Iran can be found in the works of Ali Hatami, while Abbas Kiarostami is widely regarded as a master of Iranian poetic cinema.

The tradition of transmitting and institutionalizing values in Iranian culture has deeply literary- and more specifically poetic-roots. This tradition ranges from the elementary maktabkhaneh education system, which included texts such as Golestan and Bustan, to the public recitations of the Shahnameh in traditional coffeehouses, as well as the reading of Hafez during evening gatherings. All of these practices demonstrate the profound influence of poetry on the formation and internalization of social values in Iranian society, to the extent that a poetic sensibility can be observed among Iranians at large (Mozaffari, 2020, p. 4).

Ali Hatami

Ali Hatami, one of the most prominent auteur filmmakers in Iranian cinema, entered the field in 1969 with *Hassan Kachal*, which is considered the first musical film in the history of Iranian cinema. Over the course of his 28-year filmmaking career, he made 11 feature films and 3 television series. “Hātāmī constructs lyrical tableaux that draw inspiration from Iran’s rich cultural heritage, skillfully integrating the vernacular of everyday individuals into his scripts” (Yousefian, 2025, p. 17).

Hatami, with his deep familiarity with Iran's oral history, sought to represent historical events and modes of everyday life across different periods of Iranian history. His filmmaking can be broadly divided into four phases:

1. Oral literature, superstitions, and folk tales
2. Adaptations from classical texts such as the *Masnavi* or historical sources
3. Historical narratives centered on the tension between tradition and modernity, reflecting a turn toward forgotten and valuable traditions, as well as a nostalgic sorrow for the loss of an "authentic" Iranian past
4. Exploration of the personal lives of historical figures (Limaki, 2007, pp. 76–77)

The use of poetic language in his narratives is one of the central components of his work. According to Khalatbari Limaki (2007), his employment of archaic language, poetry, proverbs, songs, as well as folk myths and tales, renders his style reminiscent of traditional storytellers and oral narrators. "This mode of expression became the most distinctive feature of his cinema, to the extent that he has been referred to as the Sa'di, Hafez, and Ferdowsi of Iranian cinema" (Sadeghi, 2014, p. 20).

He was, in essence, a poet who composed dialogue for every scene and every character. The literary richness of his dialogue and diction conveys a deeply pleasant and engaging effect to the audience. As he himself explains:

From the time I began writing dramatic works, I was searching for a particular language that would carry the characteristics of our language (Persian). In this search, I realized that we do not usually speak directly to express our intentions; our speech is often filled with irony, or we use proverbs and maxims, or we quote sayings from sacred books or the Holy Quran. This way of speaking is somewhat similar to the language of stories. It has often happened that we use the poetry of the ancients to support our arguments. Even if we look at it in a utilitarian way, we see that even street vendors use a rhythmic and rhymed tone when promoting and selling their goods (Hatami, as cited in Asr Iran, 2024).

With a comprehensive command of both oral and written Iranian history, and an extensive, nuanced understanding of the subtleties of customs, identity, and traditions within Iranian culture, Hatami drew upon major forms of classical Iranian artistic heritage such as architecture, calligraphy, costume design, mise-en-scène, and the detailed crafting of props. These elements are consistently reflected across nearly all of his works, establishing him as one of the most "Iranian" filmmakers of the contemporary era. "For older audiences, he represents the ideal model of an Iranian filmmaker. This preference is attributed as much to the ornate and elaborate style of his historical films as to his profound attachment to Iranian culture and popular literature" (Mohammad Kashi, 1996, p. 178).

The Persian script begins from the right side of the page; therefore, I based my own composition on this Iranian principle; I gave visual weight to the right side of the frame. This is the classical and fundamental form of my framing...All lighting, all angles, and all elements of the set are arranged so that the actor can shine and fully express their performance (Hatami, as cited in Asr Iran, 2024).

Actors are storytellers, as stories and the way they are told is important for Hatami, actors become important for him too. "Most literary critics generally believe that art in a literary work lies more in the manner of expression than in its content, and that rather than focusing on what is said, attention is given to how it is said" (Amouzgar, 2017, p. 180).

Kamal-Ol-Molk

The film *Kamal-Ol-Molk* (1985), presents a narrative account of the life of the prominent Iranian painter. Selected from an art school enters the court of Naser al-Din Shah Qajar, where he remains until the reign of Reza Shah (Pahlavi era). During this period, he creates his celebrated painting of the Hall of Mirrors, an achievement that, rather than securing lasting favor, provokes jealousy and corruption within the court, ultimately incurring the king's rage. The narrative concludes by emphasizing dignity and the intrinsic worth of the individual, as his presence at court comes to an end.

In this film, Hatami not only reconstructs the details of courtly life and portrays Iranian society during the Qajar period, but also foregrounds the arts, customs, and social practices prevalent at the time. Simultaneously, he offers a critique of the monarchical system and its structural deficiencies, effectively depicting Iran's historical backwardness during the Qajar era across cultural, social, and political dimensions.

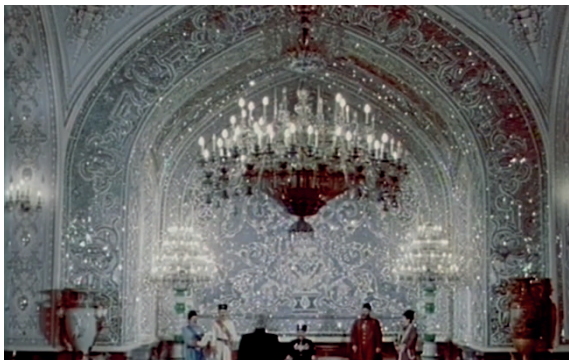


Figure 1: Kamal-Ol-Molk in front in the court



Figure 2: Customs details in Qajar court

Kamal-Ol-Molk (the name means perfection of the realm) is bestowed by the king- is portrayed as a distinguished yet deeply humane artist: a wise, self-restrained individual of moral integrity, who sees no need for flattery toward temporal authority. His speech and conduct before the king embody a spirit of independence and dignity.



Figure 3: Kamal-Ol-Molk teaching painting

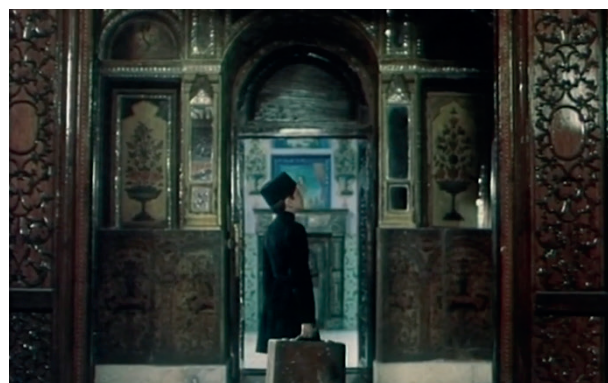


Figure 4: The details of the Iranian architecture

Kamal-Ol-Molk may be understood as an embodiment of the *Rend* in the poetry of *Hafez*, that familiar figure of his ghazals. It can be observed that in nearly all the works of Hatami one encounters a rend-like figure.

The *Rend* is one who is inwardly free and unattached to anything. He is a *naẓar-bāz* (one who plays with the gaze), for his vision is not fixed upon any determinate meaning, nor is his gaze directed toward a specific object. His is the very gaze through which the Truth (God)

contemplates the world. The *naẓar-bāz* knows that everything in the world is play; hence, his gaze too partakes in this play (Shayegan, 1999, p. 164).

Like other Iranians, Kamal-Ol-Molk speaks in a language marked by ambiguity- His speech is poetic and elevated-more so than that of other figures at court. A formulation offered by Shayegan, though not explicitly written about this character, aligns closely with such a portrayal:

The *rend* speaks obliquely because he is averse to the crude certitude of the inexperienced. He knows that the light of Truth (the apprehension of God) manifests differently in every vision and takes on a distinct form in every conception. He does not fear contradiction; rather, contradiction constitutes his very lexicon. For he knows that truth is neither purely white nor purely black. The *rend* cannot be contained within any single definition: in the eyes of the rational he appears mad, while among the mad he is deemed rational; to the pious he seems sinful, and to sinners, pious (Shayegan, 1999, p. 165).

Within the court and its literary culture, language assumes a distinctly poetic form. This is inseparable from the historical position of the poet and the man of letters in Iran-a position in which Kamal-Ol-Molk himself is situated, and for whom such a linguistic register is entirely familiar.

The use of poetry permeates even the simplest communicative acts-which, in Jürgen Habermas's terms, are symbolic actions mediated through language-as well as the most complex ones, from composing a love letter to expressing emotion, to delivering political or diplomatic speeches. In Iran, poetry and poetic thinking have thus acquired a cultural authority that is not easily surpassed. "Ideological apparatuses have consistently drawn upon this resource to disseminate their perspectives; throughout different historical periods, poets have occupied a privileged position within courts and ruling institutions (Mozaffari, 2020, p. 9).

Delshodegan (The Love Stricken)

Del-Shodegan is a film that celebrates classical Persian music. The narrative follows the journey of a group composed of leading figures of Iranian music to Europe, where they aim to record gramophone discs. Their objective is to preserve the *radif*-the canonical repertoire of traditional Persian music-which, during the reign of Ahmad Shah Qajar, stood on the verge of decline and possible disappearance.

At a deeper, subtextual level, the film also introduces the viewer to the intellectual and artistic milieu of Iran. The distinguished musicians within this ensemble-master instrumentalists and vocalists-once again embody the poetic and cultural ideals rooted in Iranian literary tradition. "His aim in *Love Stricken* was to create characters that had no other identity except one that is associated with music... The film is a fictionalized reflection on the inscription and standardization of traditional music"(Mottahedeh, 2025, p. 3). The concept of the *rend* once again becomes visible in the characterization of the figures in this film.

The screenplay, which is directly connected to poetry and music, was itself conceived and developed through a highly distinctive process. In an interview, Hatami explains this process as follows: in order to write the dialogues for *Delshodegan*, he turned to Qajar-era literary texts, extracting approximately 350 words from them. Drawing on these terms-common yet aesthetically refined expressions specific to that period-he began composing the film's dialogue, in a manner comparable to William Shakespeare's approach to playwriting.

I read all the available texts-I organized them systematically and, without regard to music or notation, began compiling excerpts from them with the aim of constructing and editing a kind of lexicon-something like a 'dictionary of expressions and terms of Iranian music.' In fact, it turned into something quite fascinating and engaging, which I might one day publish. For

instance, I looked into what word or expression was used in traditional music for ‘fatigue,’ or which phrases were current in particular periods, such as ‘Khosrow of the beloveds’ or ‘the tempest of beauty,’ and so on. Ultimately, I arrived at around 130 expressions, such as ‘repeated sweetness,’ ‘O beloved,’ ‘the turn of separation,’ and the like. All of this effort was aimed at understanding the language used by these artists and becoming acquainted with their mindset and temperament; for example, in their language, ‘alas for this heart’ is not the same as ‘a cry from this heart’-they represent two entirely different states and meanings.” (Hatami, as cited in Asr Iran, 2024).



Figure 5: The musicians in studio

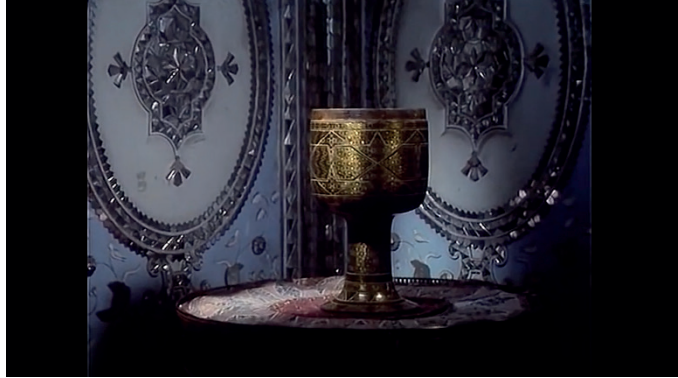


Figure 6: An Iranian musical instrument “Tonbak”

This is a musical storytelling in narrative style that specialized to Hatami. During the different scenes from the beginning to end of the film, each scene reflects in customs, food, frames like the audience is hearing a speechless poem. “Hātāmī’s film *Dilshudigān* expresses nostalgia for Iran through themes of love for the motherland, cultural experiences, and history. The film highlights sentiments like, “Love is a shield against adversity, and the mother’s gaze resembles a lover’s, hoping for reunion tonight” (Yousefian, 2025, p. 20).



Figure 7: Wedding costume



Figure 8: Iranian life intertwined with cats

The difference between Eastern and Western culture, as Shayegan emphasizes, is imaged in its very clear way by showing Eastern, especially Iranian architecture in the beginning of the film which according to the story get switched to Western architecture after the group of Musicians travel to Europe.

This kind of qualitative, dynamic, and multi-layered space can be discerned in the renowned Ardabil carpets-whose surfaces have been compared to the polyphony of folk art-as well as in the illumination of manuscripts, the stucco work of sanctuary, the geometric brick patterns of the Seljuk period, and the art of tilework. It also manifests, in a more elusive manner, within the poetic universe of a master such as Hafez. Historically, the Iranian people have never lost their identity; rather, they have consistently been able to absorb the foreign into themselves and, through this process, renew their creative expression in ever new forms (Shayegan, 1999, p. 117).



Figure 9: An Iranian house architecture

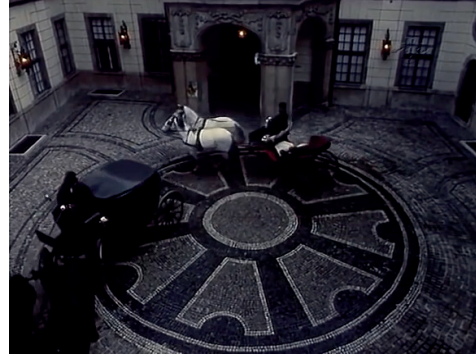


Figure 10: Europe, external place

Madar (Mother)

Mother (1991) is a film that narrates the gathering of family members who are entangled in conflict and resentment, yet come together in the final days of their mother's life due to their shared humanity and the elevated status of the mother figure. The central theme of the story is death, approached from an Eastern perspective, one that does not regard death as the end of all things, but rather as another form of existence.

The narrative begins on a Saturday, and the mother passes away on Thursday night. In Iranian culture, Thursday night is associated with the dead. Positioned at the center of the circle of life-the family, which is both its origin and foundation-the mother seeks to remind her children of the values of forgiveness, compassion, and familial unity.

Throughout the *Shahnameh*, Ferdowsi emphasizes noble human virtues and elevated moral qualities. The focus is on those essential elements that constitute human existence, on the bonds and separations between individuals, their love and enmity toward nature, and the grandeur inherent in both life and death (Shayegan, 2016, p. 23).

Hatami seeks to underscore the human need for inner peace by drawing upon Islamic and Iranian spiritual values, while also emphasizing the exalted place of the mother. He highlights the importance of self-recognition as a means of overcoming alienation: "Alienation from others is a direct result of alienation from oneself. Only one who has truly understood oneself can truly understand the other. This mutual alienation leads to cultural isolation and renders any genuine encounter impossible" (Shayegan, 1999, p. 174). The *Nasta'liq* calligraphy, widely recognized as a distinctly Iranian form within the art of calligraphy-is used in the credits of all three films discussed in this article. The soft, circular rotations of the pen evoke the turning dome and recall the flowing movements found in the ghazals of Persian poets. The film's opening credits present an empty wheelchair facing a bench and a white dove, a visual metaphor for the absence of the mother and the enduring place of the departed soul. This image is accompanied by a white dove, an emblem of the soul's freedom in Iranian and broader Eastern cultural symbolism.



Figure 11: Nasta'liq and white dove

Among the birds that function symbolically in Persian literature, the dove holds a special place. In mystical literary texts, the dove symbolizes the bearer of a message and the human soul. It represents a human being seeking liberation from the cage of the body and striving to reach the ultimate destination (Hejabr Kalali, 2011, p. 5).

In the film's establishing shot, the mother is seated on a bed in a nursing home, with an open window behind her overlooking a lush, tree-filled garden. Dressed in white, she is engaged in prayer. In the adjacent bed lies an elderly woman who has just passed away, her body covered with a white sheet, with a Qur'an placed upon it.



Figure 12: Mother in white, praying in nursing house

The mother's house-with its two stories, balcony, interconnected rooms, and a courtyard adorned with flowerbeds and potted plants surrounding a small pool-evokes traditional Iranian houses. The youngest daughter, who is pregnant, prepares the house for the mother's return in anticipation of her death, tidying the space and watering the garden flowers. This perspective offers an interpretation of death not as an end, but as a transformation; a passage from one realm of existence to another.



Figure 13: preperation before mother's coming home

Throughout the film, we encounter occupations that are gradually fading from Iranian culture due to the modernization of everyday life: shoemaking, carpentry, and traditional intestine-cleaning workshops. "The use of traditional tools also serves to evoke forgotten professions through the collective unconscious: occupations that have disappeared or no longer exist, such as water carriers (*saqqa*), water managers (*mirab*), mousetrap sellers, and woodcutters, among others" (Motlaq Alaqehmandan, 2012, p. 81).

The mother's return to the house is accompanied by rituals and customs rooted in Iranian life. The younger members of the family arrive before her, in accordance with tradition, to receive the elder of the household. Then, the women's door knocker struck by the mother's frail, aged hand, adorned with an antique turquoise ring. On the very first day, the family members-despite their conflicts-gather around a sofreh (a cloth spread on the floor instead of table) and share chelow kebab, a traditional meal. The following day, the mother is seen cleaning rice on

a large metal tray in the customary Iranian manner, preparing for the ceremony that will take place after her death. She oversees every detail, carefully planning and managing both her burial and the rituals that will follow.



Figure 14: Mother knocked on the door



Figure 15: Mother cleaning the rice

The customs of afternoon refreshments are also depicted in the film. These light meals are shared in the courtyard, on a raised platform (takht), in the presence of the family and accompanied by conversation. They differ markedly from the snacks of modern life: lettuce with sekanjabin (a traditional sweet-and-sour syrup), boiled broad beans with vinegar, and bowls filled with fresh fruit and fresh black tea.



Figure 16: Family gathered at the evening in the yard

In this way, the film brings together a family that, in the absence of the mother-while she resided in a nursing home-had lost its sense of identity. Reunited under her presence, they rediscover their Iranian cultural identity, as well as affection and love, by setting aside past grievances and reconciling with one another.



Figure 17: Family together

Discussion

The films of Ali Hatami can be summarized through three key components: Iranian mise-en-scène, Iranian atmosphere, and Iranian behavior. Hatami's language-drawn from everyday colloquial speech and interwoven with historical expressions, occupations, professions, and modes of life in Iran-operates within the framework of Persian literature, which, as described by Shayegan, constitutes a form of collective memory rooted in the "five climates" of poetic existence. Within this cultural foundation, his works successfully engage Iranian audiences.

In Hatami's view, language functions like a garment worn by characters and social groups" (Baharloo, 2015, p. 27). "He employs artistic devices that emerge in specific temporal contexts and through particular linguistic forms, confronting the audience with layers of forgotten memories and evoking a sense of return to culture and a valuable past (Baharloo, 2015, p. 68).

Characters such as Kamal-Ol-Molk, the royal figures of court narratives, the ensemble of musicians in *Delshodegan*, as well as the *Mother* and her children, each occupy a familiar position within the Iranian-Islamic cultural memory of the audience. "The characters in Hatami's narratives are often shaped according to the long-standing tradition of Persian storytelling; as a result, they frequently appear familiar and recognizable" (Baharloo, 2015, p. 78).

The use of Iranian architecture to construct spaces that feel familiar to Iranian viewers is another strength of his works. Architectural structures and historical buildings serve as custodians of lived experience and as reflections of the embodied mental space of a society. These are spaces in which memory is formed-where language, emotions, culture, customs, and traditions take shape and flow.

Hatami skillfully employs these environments and their characteristics to remind the viewer that they are watching an Iranian film. He is also the filmmaker who established the first Iranian cinema town, and through careful attention to detail and the use of objects specific to different historical periods, he brought Iranian historical reality to life on screen. In cinema, an object is never merely a thing; it carries meaning and signification. Through objects, Hatami articulates social situations and creates visual coherence and identity (Alaqehmandan Motlaq, 2012, p. 26).

The house of the *Mother*, the court of Naser al-Din Shah, the residence of *Kamal-Ol-Molk*, and the homes of the musicians in *Delshodegan*, as well as the stark contrast between Iranian architecture and Western architecture after the musicians' journey abroad and their stay in hotels and Western buildings, collectively represent a comprehensive image of Iranian life. These spaces embody the manifestation of the fertile and creative spirit of the collective memory of the Iranian people.

Conclusion

The artist, emerging from within society, engages in the production of cultural and artistic work through a deep mastery of their ethnic culture and historical memory. When this understanding is comprehensive-when the artist possesses sufficient command over both the content they produce and the audience they address-they are able to create works of lasting impact with skill and precision. Hatami exemplifies such an achievement; he can be regarded as a successful filmmaker who secured a lasting place in the history of Iranian cinema.

Even if not all audiences have viewed the entirety of his cinematic works, the success of the historical television series *Hezardastan*-broadcast widely on national television-suggests that a broad spectrum of Iranian society became familiar with his name and the distinctive qualities of his work. This recognition, in turn, encouraged audiences to engage with the three films examined in this study.

Establishing a connection with the audience in works of art can occur through various means. One of the most effective strategies is the evocation of the audience's emotions and feelings. By reflecting moments of pleasure-and at times nostalgia or longing for the past-rooted in personal experience and often embedded within the collective unconscious of society, the artist creates a bond with the viewer. To achieve this, the artist relies on stimuli that can transport the audience to a particular time and place. Elements such as subject matter, events, language, atmosphere, costume, objects, and music-indeed, anything capable of separating the viewer from the present and carrying them into a bitter or sweet past-serve this purpose (Safari Saranji et al., 2019, p. 66).

With a genuine understanding of ourselves, our identity, and our cultural roots, we do not so much "learn" as we "remember" who we are, what we are, where we come from, and in what our existential values are grounded. Our criteria are not those of the West, nor externally imposed definitions of us, but rather the authentic values of our own culture-values that emerge from our collective memory.

The sage-whether *Kamal-Ol-Molk*, the *Mother* figure, or the *delshodehgan*-narrates familiar stories in a language that is already known to us. In the contemporary era, marked by continuous cultural threats that increasingly subject our existence to forms of exploitation, and with the growing prevalence of tools such as artificial intelligence, the necessity of cultural self-recognition has become even more urgent. What matters most is awareness of who we are, defined within the framework of our own roots and primordial archetypes.

Our partial and fragile connection with our past heritage prevents us from understanding its true nature, rendering us blind to it and leading us to deny what we in fact feel and are. Instead of engaging deeply with values that are so intimately intertwined with our consciousness, we dismiss them as "exorcism," superstition, or naive beliefs, while claiming a scientific approach grounded in economic structures and socio-historical conditions.

However, such a claim can only be truly effective and creative when the process of secularization-which marks the beginning of critical and analytical thought-has fully matured within us. Or at least, it should free us from a double illusion, allowing us to detach from all our mental idols and to have fully experienced nihilism up to the point of a kind of conscious madness (Shayegan, 1999, p. 131).

Ali Hatami, is a filmmaker who tries to connect us with our past, history and remind us our roots. He used familiar objects, spaces and characters while telling a story with the most familiar features of it: words. His narration was poetic, just like Iranian literature's nature and that's why almost the whole people of a country know him and at least watches one of his films with inner respect and understanding the story. He made a real art without trying to show it.

I cannot tell an Iranian story with Western models and forms of presentation. I am trying (to find this Iranian model of mine), and this is all of my effort. And all the efforts of these recent years are to reach a language, a style, and a form of presentation of a kind of Iranian method of expression and storytelling that has its own style and its own presentation. I say: I am trying. Just as you do not compare the story of 'Hosein Kord Shabestari' (an Iranian story) with 'Robin Hood' (a Western story), and 'One Thousand and One Nights' is not like 'Don Quixote,' I am trying to reach a style and a type of storytelling method and to find a suitable presentation appropriate to that method. A special kind of presentation that follows a more internal rhythm (Hatami, as cited in Asr Iran, 2024).

Narration, in its various forms, is presented to its audience through the use of language and within a narrative framework for the transmission of thought, and in its essence it contains the same components. Narratives, according to Shayegan, are rooted in our collective memories. They must remain alive and connect us to our identity. Narrative is a trans-historical and

trans-cultural world; it is, quite simply, like life itself. "Narration is interwoven with histories. No culture, however primitive, is devoid of narrative as long as it is alive; and even after its death, its narratives of freedom, slavery, mortality, and decline continue to connect it to us" (Safaei, 2009, p. 148).

References

- Afkhami, A., & Sotoudeh, F. (2003). Narrative linguistics. *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran*, 53(165).
- Ahmadī, B. (1991). *Tasvīr-hā-ye donyā-ye khiyālī* [Images of the imaginary world]. Tehran: Markaz Publications.
- Arjī, A. A. (2011). From narrative poetry to poetic narration. *Roshd-e Amoozesh-e Zaban va Adab-e Farsi*, (3), 34–42.
- Alāqehmandān Motlaq, N. (2012). Representation of authentic Iranian architecture in the cinema of Ali Hatami, with a focus on the film *Mother*. *Honar va Memari Journal*, (85–86), 21–36.
- Amouzgar, J. (2016). *Mythological History of Iran*. Tehran: Samt Publication.
- Bahārlū, A. (2015). *Ali Hatami: Majmū'eh-ye yād* [Ali Hatami: A collection of memories]. Tehran: Markaz Publications.
- Farshteh-Hekmat, F. (2015). Transformative cinema: The role of intellect and intuition in the creation and reception of poetic film. *Honar va Tamaddon-e Shargh Quarterly*, 3(9), 3–10.
- Hejabr Kalālī, M. S. (2011). *Naqsh va nemād-e kabūtar dar adabiyāt-e fārsī tā qarn-e nohom* [The role and symbolism of the dove in Persian literature up to the 9th century] (Master's thesis, University of Birjand).
- Khal'atbarī Līmakī, M. (2007). A review of the cinematic works of the late Ali Hatami from the perspective of folk culture. *Farhang-e Mardom*, (21–22), 83–84.
- Kāshī, S. M. (1996). In search of lost time. *Naqd-e Cinema*, (7), 111–118.
- Mir Ali Naqi, A. (2006). Hatami: The Saadi of Iranian cinema. *Rudaki Journal*, (7), 5–13.
- Mozaffari, R. (2020, June 26). A sociological reflection on the poetic cinema of Hatami and Kiarostami. Aleatory. <https://www.aleatory.ir/2020/06/26/>
- Naqīb al-Sādāt, S. R., & Asadīān, M. (2016). An introduction to narrative analysis and narration in cinema. *Electronic Journalism Quarterly*, 1(2), 25–50.
- Sadeqī, M. (2014). *Hatami dar emtedād-e Ferdowsi: Tahlil-e tarikhi-ye Hezardastan-e Ali Hatami* [Hatami in continuation of Ferdowsi: A historical analysis of *Hezardastan*]. Tehran: Rasm Publications.
- Safarī Saranjī, P., Hasani Jalilian, M. R., & Zahrehvand, S. (2019). The nostalgic narrative of Ali Hatami. *Motale'āt-e Adabiyat-e Revāyī*, 1(2).
- Safaei, K. (2009). Application of structural narrative analysis: A narratological analysis of *The Old Lady* by Friedrich Dürrenmatt based on Roland Barthes' perspective. *Comparative Literature Quarterly*, 3(11).
- Shayegān, D. (1999). *Asia dar barābar-e Gharb* [Asia against the West]. Tehran: Amir Kabir Publications.

Shayegān, D. (2016). *Panj oghlīm-e hozūr: Bahthi darbareh-ye shā'erānehgī-ye Irāniān* [The five climates of presence: A discussion on Iranian poeticity] (7th ed.). Tehran: Farhang-e Mo'āser Publications.

Tolouei, V., & Khaleghpanah, K. (2008). Narratology and narrative analysis. *Reading Quarterly*, 3(9).

Online References:

Asr Iran. (2024). Ali Hatami in his own words. <https://www.asriran.com/fa/news/1018943>

Mottahedeh, N. (2025). Black Seals: Missive from Iran's National Music. In *Cinema Iranica*. Encyclopaedia Iranica Foundation <https://cinema.iranicaonline.org/article/black-seals-missive-from-irans-national-music/>

Yousefian, S. (2025). Iranian Poetic Cinema: Historical Perspectives and Reflections. In *Cinema Iranica*. Encyclopaedia Iranica Foundation <https://cinema.iranicaonline.org/article/iranian-poetic-cinema-a-historical-perspective-on-poetic-film-and-its-reflections-in-iranian-cinema/>

Films:

Hatami, A. (Writer and Director). (1985). *Kamal-Ol-Molk* (Feature Film). Iran: Panorama: <https://youtu.be/7R38rD681fM?si=9GiseW4B38o7BJEK>

Hatami, A. (Writer and Director). (1991) *Mother* (Feature Film). Iran: Hedayat Film: https://www.google.com/search?client=opera&q=مادر+فیلم+ایران&sourceid=opera&ie=UTF-8&oe=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:d0ddbb50,vid:_k8RzGNRd28,st:0

Hatami, A. (Writer and Director). (1992). *Delshodegan* (Feature Film). Iran: Hedayat Film: <https://youtu.be/l-kkrfC2w4U?si=mx9cZvoTWK4EtN56>

Uyulaşımsal Anlam ve Montaj Estetiğı: Aristoteles ve Kuleşov Üzerine Disiplinler Arası Bir İnceleme

Elif ARISOY*

Özet

Bu çalışmada, Aristoteles'in uyulaşımsal (conventional) dil kuramı ile Sovyet sinema kuramcısı Lev Kuleşov'un geliştirdiğı montaj estetiğı arasında kavramsal bir paralellik kurulmaktadır. Felsefe geleneğinde düşünceyi yapılandırılması meselesi ağırlıklı olarak sözlü dil (verbal language) bağlamında ele alınmıştır. Bu çalışma, görsel dilin de sözlü dil gibi sistematik bir yapıya sahip olabileceğini ve düşünce süreçlerini yapılandırabilecek nitelikte olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Aristoteles'e göre dilsel göstergeler doğaya değil uzlaşya dayanır. Ad ve tümce gibi dilsel yapılar, anlamlı olmayan birimlerin belirli bir düzen içerisinde bir araya gelmesiyle anlam kazanır. Sözcükler, ruhsal izlenimlerin simgeleridir ve anlam, bu simgelerin düzenleniş biçimiyle ilişkilidir. Kuleşov Etkisi ise ardışık olarak sunulan iki ayrı görüntünün bir araya gelmesiyle izleyicinin zihninde yeni bir anlamın oluştuğunu ortaya koymaktadır. Bu çerçevede görsel öğeler, tıpkı dilin birimleri gibi tek başlarına belirli bir filmsel anlam taşımazken, kurgu içindeki konumları sayesinde özgül duygusal ve bilişsel tepkiler uyandırmaktadır. Her iki yaklaşımın da birimlerin belirli bir düzen içerisinde bir araya gelmesiyle yeni bir anlam üretmesi bakımından gösterdiği yapısal benzerlik, yapı taşından anlam sahibi ilk birime ulaşma süreci üzerinden analiz edilmektedir. Çalışma, karşılaştırmalı kavramsal çözümleme yöntemine dayanmaktadır. Sonuç olarak, felsefi ve sinematografik anlatı kuramlarının ortak bir semantik düzlemde buluşturulmasıyla, görsel dilin de düşünceyi yapılandırabilecek bir sistematikliğe sahip olabileceğine işaret edilmekte ve literatüre disiplinler arası bir katkı sağlanması hedeflenmektedir.

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

*Doktora Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Bölümü, Türkiye
E-mail: pirelif@gmail.com
ORCID : 0000-0001-7110-9108

Arısoy, E. (2026). Uyulaşımsal anlam ve montaj estetiğı: Aristoteles ve Kuleşov üzerine disiplinler arası bir inceleme. 8. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu Tam Metin Kitabı içinde (ss. 44–57).

Conventional Meaning and Montage Aesthetics: An Interdisciplinary Examination of Aristotle and Kuleshov

Elif ARISOY*

Abstract

This study establishes a conceptual parallel between Aristotle's conventional theory of language and the montage aesthetics developed by Soviet film theorist Lev Kuleshov. In the philosophical tradition, the structuring of thought has predominantly been addressed through the framework of verbal language. Proceeding by comparative conceptual analysis, this study aims to demonstrate that visual language may also possess a systematic structure capable of organizing thought processes. According to Aristotle, linguistic signs are based on convention rather than nature; linguistic structures such as nouns and sentences acquire meaning through the combination of individually meaningless units within a specific order. The Kuleshov Effect demonstrates that the juxtaposition of two separate images presented in sequence generates a new meaning in the viewer's mind. In this framework, visual elements, much like the units of language, do not carry a determinate cinematic meaning in isolation, yet they evoke specific emotional and cognitive responses through their positions within the edited sequence. The study analyzes the structural similarities between both approaches in terms of how individual elements produce new meaning when combined in a particular order, tracing the process from basic building blocks to the first meaningful units. Ultimately, by bringing philosophical and cinematographic narrative theories together on a common semantic plane, the study argues that visual language may possess a systematicity capable of structuring thought, and aims to make an interdisciplinary contribution to the literature.

Keywords: Aristotle, Conventional Language, Kuleshov Effect, Visual Language, Meaning Construction

*PhD Student, Akdeniz University, Institute of Social Sciences, Department of Philosophy, Türkiye
E-mail: pirelif@gmail.com
ORCID : 0000-0001-7110-9108

Arisoy, E. (2026). Uylasımsal anlam ve montaj estetiğı: Aristoteles ve Kuleşov üzerine disiplinler arası bir inceleme. In Proceedings of the 8th International Symposium on Cinema and Philosophy (pp. 44–57).

Giriş

Anlam hem dil felsefesinin hem de sinema kuramının merkezinde yer alan temel bir sorundur. Bir sözcüğün nasıl anlam kazandığı sorusu, yalnızca dilbilimcilerin ve filozofların değil, görsel anlatının mekanizmalarını çözümlemeye çalışan sinema kuramcılarının da ilgi alanına girmiştir. Farklı disiplinler farklı yöntemlerle bu soruya cevap arasalar da anlam inşasının temelinde yatan yapısal ilkeler arasında dikkate değer benzerlikler bulunmaktadır.

Bu benzerliğin ilk boyutunu Aristoteles'in dil kuramı oluşturmaktadır. Aristoteles, eserlerinde sözcüklerin uyuşumsal olduğunu açıkça belirtir.¹ Ona göre, "seste olan kelimeler ruhtaki izlenimlerin, yazılı kelimeler ise seste olanların simgeleridir" (Aristoteles, 2018, s. 11). Sesler ve simgeler kendiliklerinden bir anlama gelmezler. Nitekim hayvanların çıkardıkları sesler de bir şey belirtebilir ancak insanlar seslerin bir şeyi temsil etmesine karar vermedikçe kelimeler meydana gelmez. Dolayısıyla kelimeler insanlar arasındaki bir anlaşmanın ürünüdür, doğal değildirler. Aristoteles'in dil kuramına göre insan dilinde anlam, anlamsız birimlerden hareketle, bu birimlerin belirli bir düzen içerisinde bir araya getirilmesiyle kurulmaktadır. Bu yapısal ilke, bir bütünün parçalarının toplamından fazlasını ifade ettiği düşüncesine dayanmaktadır.²

Benzerliğin diğer boyutunu ise sinema kuramı oluşturmaktadır. Sovyet sinema kuramcısı Lev Kuleşov, 1910'ların sonlarında ve 1920'lerin başlarında gerçekleştirdiği bir dizi deneyle, sinematografik anlamın tek bir çekimin içeriğinde değil, çekimlerin ardışık düzenlenişinde ortaya çıktığını göstermiştir. Kuleşov, montajı sinema tekniğinin özü olarak tanımlamış ve "çekimlerin içeriklerinden ziyade düzenleniş biçimlerinin belirleyici olduğunu" ileri sürmüştür (1974, ss. 46-47). Bu tespit, sinema tarihinde Kuleşov Etkisi olarak bilinen olgunun kuramsal temelini oluşturmaktadır.

Bu çalışma, tam da bu iki yaklaşım arasındaki paralellikten hareketle şekillenmiştir. Aristoteles'in uyuşumsal dil kuramı ile Kuleşov'un montaj estetiği, anlam inşasının yapısal ilkeleri bağlamında felsefe ile sinema kuramının buluştuğu bir düzlemde incelenmektedir. Aristoteles'in dil kuramı çerçevesinde sözlü dilde (*verbal language*) harfler ve heceler tek başlarına anlamsızdır; Kuleşov'un montaj kuramı çerçevesinde ise görsel dilde bir çekim kendi başına bir görsel içerik taşımakla birlikte, belirli bir filmsel anlam taşımamaktadır. Her iki kuramda da birimler ancak belirli bir düzen içerisinde bir araya getirildiklerinde yeni bir anlam üretmektedir. Bu yapısal benzerlik, çalışmanın temel argümanını oluşturmaktadır.

Bu argüman, aynı zamanda daha geniş bir soruyu da gündeme getirmektedir. Düşüncenin yapılandırılması meselesi, felsefe tarihinde ağırlıklı olarak sözlü dil bağlamında tartışılmıştır.³ Dilin düşünceyle ilişkisine dair kuramlar, sözlü dilin sağladığı sistematikliği düşüncenin temel koşullarından biri olarak ele alma eğilimindedir. Bu eğilim, sözlü dil dışındaki ifade ve anlam sistemlerinin düşünce süreçlerini yapılandırıp yapılandıramayacağı sorusunu geri planda bırakmıştır. Görsel dilin de sözlü dil gibi sistematik bir yapıya sahip olduğunu ve düşünce süreçlerini yapılandırabilecek nitelikte olduğunu göstermek, bu argümanın doğal uzantısı ve çalışmanın temel motivasyonudur.

¹ Aristoteles, uyuşumsallık için *kata syntheke*n ifadesini kullanır. Bu ifade, 'anlaşma/uzlaşma yoluyla' anlamına gelmekte olup sözcüklerin doğal (*physei*) değil, insanlar arasındaki bir uzlaşma dayalı olarak anlam kazandığını vurgular. Bu konuya ilişkin Aristoteles'in temel metinleri için bkz. *Yorum Üzerine (De Interpretatione)*, 2, 16a19-29 ve *Sofistçe Çürütmeler (Sophistical Refutations)*, 1, 165a6-10.

² Bütünün parçaların toplamından fazlası olduğu düşüncesi yaygın olarak Aristoteles'e atfedilmektedir. Bu atfın temel dayanağı *Metafizik (Metaphysics)* VII, 17'deki (1041b11-19) şu ifadedir: 'Hece, öğelerinin [toplamı] değildir; BA, B ve A ile aynı şey değildir.'

³ Düşünce ile dil arasındaki ilişki, antik dönemden itibaren sözlü dil merkezli bir çerçevede ele alınmıştır. Humboldt, dilin düşüncenin organı olduğunu ileri sürmüş; Sapir-Whorf hipotezi, dilin düşünce yapısını belirlediğini ya da şekillendirdiğini savunmuştur. Wittgenstein'in 'dilimin sınırları dünyanın sınırlarıdır' ifadesi bu yaklaşımın belirgin bir örneğidir. Dilin sistematik yapısına ilişkin çalışmalar Frege, Russell ve Carnap gibi mantıkçı pozitivist filozoflar tarafından da derinleştirilmiştir.

Bu noktada, karşılaştırmanın neden özellikle Aristoteles ile Kuleşov ekseninde kurulduğunu açıklamak gerekmektedir. Dilsel anlamın uyuşumsallığı söz konusu olduğunda başvurulması beklenen çerçeveler, Saussure'ün göstergebilimi ile Peirce'ün gösterge sınıflandırmasıdır. Saussure, göstereni gösterilene bağlayan bağın nedensiz olduğunu dilbilimin birinci ilkesi olarak öne sürer (1998, s. 111); bu ilke ilk bakışta Aristoteles'in uyuşumsallık (*kata syntheke*) kavrayışıyla örtüşür görünmektedir. Ancak iki çerçevenin anlamı nereden türettiği birbirinden ayrılmaktadır. Saussure'de bir birimin kimliği, dizge içindeki öteki birimlerden ayrı olmasından doğar; en küçük birimler bile olumlu bir içerikle değil karşıtlıkla tanımlanır: "Sesbirimler her şeyden önce, karşıtsal, görece ve eksili kendiliklerdir" (Saussure, 1998, s. 177). Aristoteles'te ise harf (*gramma*), bir karşıtlık ilişkisiyle değil, bileşik bir sesin kurucu parçası olma işleviyle tanımlanmaktadır. Buradaki fark teknik bir ayrıntı değildir. Saussure'ün sorusu, eşsüremlî (*synchrone*) bir dizgede değerin nasıl dağıldığıdır; Aristoteles'in sorusu ise anlamın anlamsızlıktan nasıl doğduğudur.⁴ Kuleşov'un montaj kuramında sorulan soru da biçimsel olarak ikincisiyle aynıdır: Tek başına belirli bir filmsel anlam taşımayan çekimler, hangi düzenleme sayesinde anlamlı bir bütün oluşturmaktadır? Karşılaştırmanın Aristoteles ekseninde kurulmasının gerekçesi budur. Peirce'ün ikon (*icon*), belirti (*index*) ve simge (*symbol*) üçlüsü ise göstergenin nesnesiyle kurduğu ilişkinin türünü sınıflandırmakta olup, bu şemada uyuşumsallık yalnızca simgeye özgüdür (1932, s. 143 [2.247-2.249]). Sinematografik imge tipik olarak ikonik ve belirtisel sayıldığından, Peirce'cü bir tasnif çekimi baştan uyuşumsallığın dışına yerleştirmekte ve bu çalışmanın sorusunu sorulmadan kapatmaktadır.⁵

Saussure'cü çerçevenin sinemaya taşınması ise denenmemiş bir yol değildir. Aksine, sinema göstergebiliminin kurucu girişimi tam da budur. Christian Metz, *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*'de bu taşımayı en sistematik biçimde yürütmüş ve olumsuz bir sonuca ulaşmıştır. Metz'e göre sinematografik anlam algısal benzerliğe dayandığı için Saussure'cü anlamda nedensiz değil güdümlenmiştir (2012, s. 107). Dahası sinemada dillerdeki çift eklemliliğe karşılık gelen bir yapı bulunmamaktadır (2012, s. 111). Metz, ilk sinema kuramcılarının çekimi sözcüğe ve sekansı tümceye benzetmesini de abartılı bulmakta, çekimin sözcükten çok bir tümceye yaklaştığını ileri sürmektedir (2012, ss. 112-113). Bu saptamalar, sinemanın bir dil (*langue*)⁶ olarak modellenemeyeceğini ortaya koymaktadır. Ancak bu çalışmanın iddiası sinemanın bir dil olduğu değildir; buradaki iddia, anlamın inşa edilme mantığına ilişkin bir yapısal paralellik bulunduğudur. Metz'in olumsuz yargıları bu paralelliği çürütmemekte, sınırını çizmektedir. Literatürdeki boşluk da tam bu noktada belirlemektedir: Sinema ile dil arasındaki ilişki ağırlıklı olarak gösterge kuramı düzeyinde tartışılmış, anlamın anlamı belirsiz birimlerden bileşim

⁴ Saussure'ün dizimsel bağıntılar kavramı bileşim boyutunu tümüyle dışarıda bırakmaz; nitekim Saussure, bütüne değerini parçaların, parçalara ise bütündeki konumlarının verdiğini belirtmektedir (1998, s. 188). Ancak Saussure'de bu bileşim her düzeyde dizgesel karşıtlıkla iç içe işler ve aşgari birimler olumlu bir içerikle değil ayrımsal olarak tanımlanır (1998, ss. 177-178). Aristoteles'te söz konusu olan ise anlamsızlıktan anlama uzanan katmanlı ve üretici bir hiyerarşidir: harf, hece, ad ve fiil, bildirimsel söz. Bu çalışmanın karşılaştırma terimi bu hiyerarşidir; Saussure'ün nesnesi ise dizgenin eşsüremlî düzenidir.

⁵ Peirce, göstergeleri nesneleriyle kurdukları ilişkinin türüne göre üçe ayırır: ikon (*icon*) nesnesine yalnızca kendi taşıdığı nitelikler sayesinde, belirti (*index*) nesnesinden fiilen etkilenmiş olması sayesinde, simge (*symbol*) ise bir yasa ya da genel fikirlerin çağrışımı sayesinde gönderimde bulunur (1932, s. 143 [2.247-2.249]). Uyuşumsallık bu şemada yalnızca simgeye özgüdür; Peirce'ün ifadesiyle her uyuşumsal gösterge bir *legisign*'dir (1932, s. 142 [2.246]). Sinematografik imgenin algısal benzerliğe dayanması, yani Metz'in deyişiyle güdümlenmiş olması (2012, s. 107), onu bu tasnifte ikon ve belirti tarafına yerleştirmektedir. Köşeli parantez içindeki numaralar *Collected Papers*'in kendi paragraf numaralandırmasına aittir; bu ciltte paragraflar cilt boyunca ardışık numaralanmış olup Peirce literatüründe yerleşik gönderme biçimi budur.

⁶ Saussure'den devralınan *langue* ve *langage* ayrımı Metz'in çözümlemesinin eksenidir. *Langue*, belirli bir uyuşumsal kod dizgesini; *langage* ise anlamlandırma yetisini genel olarak imler. Türkçede ikisi de dil kökü üzerinden karşılandığı için ayrım kolayca gözden kaçmaktadır. Metz'in sinemaya yönelttiği olumsuz yargılar *langue* düzeyine ilişkindir; sinemayı *langage* saymaktan ise vazgeçmez. Bu çalışmanın yürüttüğü karşılaştırma da *langue* düzeyinde değil, bileşim düzeyinde işlemektedir. Metz'in kendi formülasyonu ile sinema, dili olmayan bir dilyetisidir (2012, s. 66).

yoluyla kurulması sorunu ise Aristotelesçi çerçeveye karşılaştırmalı olarak ele alınmamıştır. Bu çalışma söz konusu boşluğa yönelmektedir.

Çalışma, karşılaştırmalı kavramsal çözümleme yöntemine dayanmaktadır. Her iki kuram önce kendi birincil metinleri üzerinden kendi kavramsal düzeni içinde yeniden kurulmakta, ardından anlam inşasının düzeyleri bakımından karşılaştırılmaktadır. Bu doğrultuda çalışmada önce Aristoteles'in eserlerinden hareketle sözel anlamın oluşumuna dair yaklaşımı, ardından Kuleşov'un montaj anlayışı ele alınmakta ve son olarak bu iki çerçeve sistematik bir karşılaştırma içinde buluşturulmaktadır. Bu karşılaştırma aracılığıyla, felsefi ve sinematografik anlatı kuramlarının ortak bir semantik düzlemde buluşturulması ve literatüre disiplinler arası bir katkı sağlanması hedeflenmektedir.

1. Aristoteles'in Uylaşımsal Dil Kuramı

Aristoteles'in dil kuramını kavrayabilmek için öncelikle onun anlam kavramını hangi zemin üzerine kurduğunu görmek gerekmektedir. Aristoteles, insan dilinin özgün yapısını ortaya koymak için onu hayvanların iletişim sistemleriyle karşılaştırır. Bu karşılaştırma, insan dilindeki anlamın neden ve nasıl uylaşımsal olduğunu anlamak için zorunlu bir çıkış noktasıdır. Dolayısıyla bu bölümde önce insan dili ile hayvan iletişim sistemleri arasındaki temel ayrım ele alınacak, ardından insan dilinde anlamsız birimlerden anlamlı bütünlere ulaşma süreci incelenecektir.

1.1. Hayvanların İletişim Sistemleri ve İnsan Dili

Hayvanların Tarihi (History of Animals) metninde Aristoteles, birçok hayvanın ses (*phone*) çıkarabildiğini ancak yalnızca insanın lisana (*dialektos*) sahip olduğunu belirtir. Ona göre, "ses çıkarmak ile bir lisana sahip olmak birbirinden farklı olgulardır; her lisana olanın sesi vardır ancak her sesi olanın lisansı yoktur" (Aristotle, 1995a, s. 891). Aristoteles aynı bağlamda ses (*phone*), gürültü (*psophos*) ve lisan (*dialektos*) arasında üçlü bir ayrım yapar: "Hiçbir hayvan yutağın etkisi dışında ses çıkaramaz, lisan ise sesin dil tarafından eklemelenmesidir" (1995a, s. 891). Bu ifadeler, lisansı sestten ayıran fazlanın iki katmanlı bir karaktere sahip olduğunu göstermektedir. İlk katman fizyolojiktir: Lisan, yalnızca ses üretmekten ibaret değildir; sesin dil organı tarafından belirli bir biçimde eklemelenmesini, yani bir yapılandırma sürecinden geçirilmesini gerektirir. Ancak fiziksel eklemelenme tek başına yeterli değildir; sorunun ikinci katmanı yetiseldir ve onu anlamak için *Politika*'ya geçmek gerekmektedir.

Aristoteles, bu yetisel katmanı *Politika (Politics)* metninde derinleştirmektedir. Aristoteles, insanın konuşma yetisine (*logos*) sahip tek hayvan olduğunu vurgular ve sesi salt haz ve acının bir göstergesi olarak değerlendirir; bu niteliğiyle sesin diğer hayvanlarda da bulunduğunu belirtir.⁷ "Ancak konuşmanın gücü, uygun olanı ve olmayanı, adil olanı ve olmayanı ortaya koymaya yöneliktir. Yalnızca insanın iyi ve kötü, adil ve adil olmayan hakkında herhangi bir duyguya sahip olması, insanın bir özelliğidir" (Aristotle, 1995e, s. 1988). Dolayısıyla hayvanlar acı ve haz gibi anlık durumları ses yoluyla aktarabilirken, insan soyut kavramları (adalet, iyilik, kötülük gibi) ifade edebilme kapasitesine sahiptir. Bu kapasite, yalnızca sesle değil, sesin ötesinde bir yapılanma olan *logos* ile mümkün olmaktadır. Aristoteles'in bütün hayvanlar arasında yalnızca insanın *logos* sahibi olduğunu belirtmesinden (Aristotle, 1995e, s. 1988) yola çıkarak, burada kullanılan *logos* kelimesi, bir bütünün parçalarının toplamından daha fazla şey ifade etmesini sağlayan daha üst bir derleme ve toparlama yetisi olarak anlaşılabilir. Bu yeti, insana, tek başına anlamsız olan harf ve heceler bütününe bir araya gelerek bir anlam ifade

⁷ *Logos*, Aristoteles'in eserlerinde 'söz', 'akıl', 'oran', 'tanım' ve 'konuşma' gibi çoklu anlamlara sahip bir kavramdır. Bu çalışmada *logos*, bağlama göre hem 'konuşma/dil' hem de 'düzenleyici ilke' anlamlarında kullanılmaktadır. *Logos* kavramının Aristoteles'teki çok-anlamlılığına ilişkin kapsamlı bir inceleme için bkz. Aygün (2017).

etmesi üzerine bir uylaşıma varma olanağını sağlamaktadır. Bir başka deyişle, *logos*, anlamsız parçalardan anlamlı bütünler inşa eden düzenleyici ilkedir.

İnsan dilinin uylaşımsal yapısını tam olarak kavrayabilmek için, karşılaştırmanın diğer tarafını, yani hayvan seslerinin anlam taşıma biçimini de netleştirmek gerekmektedir. Hayvanların çıkardıkları sesler doğal bir anlama sahiptir. Bir köpeğin havlaması ya da bir kedinin miyavlaması, acı, haz veya tehlike gibi durumları doğrudan ifade eder. Aristoteles, *Hayvanların Tarihi* metninde hayvanların ses çıkarma nedenlerini bölgelerini işaretlemek, çiftleşme çağrısı yapmak ve yavrularıyla iletişim kurmak gibi işlevlerle ilişkilendirir (Aristotle, 1995a, ss. 891-892). Aristoteles'in *Ruh Üzerine (De Anima)* metnindeki ifadesiyle, "ses, hayal gücüne sahip canlı bir varlığın anlamlı bir sesidir; öksürük gibi solunan havanın sesi değil" (II, 8, 420b31-421a1). Hayvan iletişim sistemlerinde anlam, sesin fiziksel niteliğiyle doğrudan ilişkilidir; oysa insan dilinde ses ile anlam arasındaki bağ uylaşım tarafından belirlenir.

İnsan dili ile hayvan iletişim sistemleri arasındaki bu kategorik farkın felsefi derinliğini Aygün'ün (2017, ss. 181-182) çözümlemesi ortaya koymaktadır. Bu çözümleme, Aristoteles'in arılara ilişkin gözlemlerinin ayrıntılı bir okumasına dayanır: Aristoteles bir yandan arıların akıllı olmalarına karşın öğrenemediklerini belirtirken (*Metafizik [Metaphysics]*, I, 1, 980b23), diğer yandan *Hayvanların Tarihi* metninde bir arının vızıltısının (*bombos*) işaret vermek (*sêmainousa*) gibi görüldüğünü aktarmaktadır (IX, 40, 627a24-28). Aygün (2017, ss. 145-152) bu pasajları bir arada okuyarak arıların birinci elden olmayan deneyimi anlayabildiğini ama aktaramadığını öne sürmektedir. Buna göre bazı kuş türleri duyduklarını taklit yoluyla aktarabilmekte ancak bu içeriği anlamaksızın yalnızca yeniden üretmektedirler. Yalnızca insan, birinci elden deneyimlenmemiş, hatta deneyimlenmesi tanım gereği olanaksız olan içerikleri hem anlama hem de başkalarına aktarabilme kapasitesine sahiptir; Aygün'e göre Aristoteles'in *logos*tan kastettiği tam da bu kapasitedir. Bu ayrım, Aygün'ün (2017, ss. 193-194) analizinde dilbilgisel düzleme de yansır: hayvan iletişim sistemleri emir ve koşul kipleriyle sınırlıyken, insan dili bunlara ek olarak haber kipine ve istek kipine sahiptir. Dolayısıyla insanın *logos*'u, yalnızca soyut kavramları değil, deneyim ufkunun ötesine geçen içerikleri de düzenleyebilen bir yetidir; bu yetinin somut işleyişi ise anlamsız birimlerden anlamlı bütünler uzanan hiyerarşik bir inşa sürecinde açığa çıkmaktadır.

1.2. Anlamların İnşası: Parçadan Bütüne

Aristoteles'in dil kuramını anlamak için öncelikle dilin temelinde yatan ontolojik süreci kavramak gerekmektedir. *Sofistçe Çürütmeler (Sophistical Refutations)* metninde Aristoteles bu yapısal ilkeyi şöyle ifade eder:

Tartışmaya şeylerin kendilerini getirmek söz konusu değildir, ama adlar şeylere karşılık gelsin diye kullanılan simgeler olduğu için, adlardan çıkan sonucun şeyler için de geçerli olduğunu düşünmeye meylederiz; sonuçta adlar ve kavramların çokluğu sınırlı, şeylerin sayısı ise sonsuzdur; öyleyse aynı kavramın ve tek bir adın birçok şeye işaret etmesi kaçınılmazdır. (2019b, s. 5)

Bu pasaj, Aristoteles'in dil kuramının temel yapısını ortaya koymaktadır. Buna göre, anlam inşasının çıkış noktası doğadaki nesnelerle karşılaşmamızdır; bu karşılaşma sonucunda nesnelerin zihinsel imgeleri (*phantasmata*) zihinde oluşur ve bu imgelere uylaşım yoluyla adlar atfedilir. Nesne, zihinsel imge ve simge (sözcük) arasındaki bu üçlü ilişki, dilin bir doğa olgusu değil, insanlar arası bir anlaşmanın ürünü olduğunu göstermektedir. Sözcükler nesnelerle değil düşüncelerle doğrudan uylaşımsal bir ilişki içerisinde; sözcükler imgelem vasıtasıyla nesnelere gönderimde bulunmakta ve nesnelerin yerini tutmaktadır. Bu üçlü yapının ikinci önemli sonucu ise sınırlı sayıda birimden (harflerden) sınırsız sayıda sözcük ve dolayısıyla sınırsız anlam üretilebilmesidir; bu durum insan dilinin zorunlu olarak taşıdığı anlam belirsizliğinin yapısal kaynağıdır.

Bu üçlü yapının dilsel boyutunda anlam, anlamsız birimler üzerinden dolayımınarak inşa edilmektedir.⁸ Bu süreçte önce bir anlamsızlık düzleminden başlanmakta ve onun üzerine anlam kurulmaktadır. Böyle bir yapı insan diline özgüdür ve diğer hayvanlarda görülmemektedir. Bu hiyerarşik yapının nasıl işlediğini görebilmek için en alt düzeyden başlayarak her bir basamağı izlemek gerekmektedir.

Bu hiyerarşik yapının en alt düzeyinde harfler yer alır. *Poetika* (*Poetics*) metninde Aristoteles, harfi şöyle tanımlar: “Harf bölünmez bir sestir ancak bütün bölünmez sesler değil, yalnızca bileşik sesi oluşturan bölünmez sesler harf sayılır; çünkü hayvanların çıkardığı sesler de bölünmez seslerdir ancak hiçbirinin harf olduğu söylenemez” (2016, s. 73). Bu tanımdaki kritik nokta, harfin yalnızca daha büyük anlamlı birimlerin inşasına hizmet ettiği ölçüde harf sayılmasıdır. Bir köpeğin havlamasındaki sesler de bölünmez olabilir ancak bu sesler bileşik bir yapının (sözcüğün) yapı taşları olma işlevi görmezler. Bir köpek havladığında ya da bir bebek ağladığında ortaya çıkan sesin bütün parçaları doğrudan anlamlıdır ve dolayımınanmamış bir anlam içerir; çünkü havlamadaki ya da ağlamadaki ses değişimleri yaşanan durumun direkt ifadesidir. Bu seslerde parça ile bütün arasında bir anlam farkı yoktur; her parça zaten anlamlıdır. Oysa insan dilinde durum tam tersidir. Parçalar (harfler, heceler) kendi başlarına anlamsızdır ve anlam, yalnızca bu anlamsız parçaların belirli bir düzende bir araya getirilmesiyle ortaya çıkar. Bu temel fark, insan dilinin uyuşimsal yapısının özünü oluşturmaktadır.

Harflerden hecelere geçişte anlamsızlık düzlemi korunmaktadır. Aristoteles, hece için şu tanımları verir: “Hece, sessiz bir harfle sese sahip bir harften oluşan anlamsız bir sestir” (2016, s. 73). İnsan dilinin çift eklemli yapısı burada kendini gösterir. Bir hecenin anlamı, kendisini oluşturan harflerin toplamından çıkarsanamaz. Örneğin bir “ba” hecesine bakıldığında, onu oluşturan ögeler “b” ve “a” harflerinin yanı sıra b’nin a’dan önce geldiği bilgisini de içermektedir. Yani bir sözcüğün parçası olma durumunda bölünmez olan anlamsız sesler belirli bir işleminden geçerek harf olmakta ve o harfler başka bir işleminden geçerek anlamsız olan heceleri oluşturmaktadırlar.

Anlam ancak bir sonraki düzeyde, hecelerin belirli bir düzende bir araya gelerek sözcükleri oluşturmasıyla ortaya çıkmaktadır. Anlamsız hecelerin *logos* düzeyinde bir araya gelmesiyle ve sonrasında bir uyuşuma varılmasıyla, anlamlı birer bütün olan sözcükler / adlar (*onoma*) meydana gelmektedir. *Yorum Üzerine* (*De Interpretatione*) metnindeki tanıma göre, “ad (*onoma*), parçaları ayrı ayrı anlamlı olmayan, zaman dışı, uyuşimsal olarak anlamlı bir sestir” (Aristoteles, 2018, s. 12). Aristoteles bu tanıma şu açıklamayı ekler: “Uyuşimsal olarak dedik, çünkü adların hiçbirisi doğal değildir; ad oluşları simge olmalarındandır. Çünkü yazılı olmayan sesler, örneğin yabani hayvanların harfsiz gürültüleri (*agrammatōi psophoi*) de bir şey belirtir; ama bunların hiçbirisi ad değildir” (Aristoteles, 2018, s. 12). Burada geçen harfsiz gürültü ifadesi bize gürültü (*psophos*) ve ses (*phone*) ayrımını bir kez daha göstermektedir. Aristoteles’in yapmış olduğu bu uyuşimsallık vurgusu, lisanı yapay bir bileşik, yani doğası gereği olmayan bir yapı olarak gördüğünü açıkça ortaya koymaktadır.⁹

Parçaların toplamını aşan bu bütünlük ilkesi, yalnızca adlar için değil, dilin diğer anlamlı birimleri için de geçerlidir. Aristoteles, fiili de benzer bir yapısal mantıkla tanımlamaktadır. *Yorum Üzerine* metninde fiil, “zamanı da imleyen, parçası ayrı olarak hiçbir şey imleyen” olarak tanımlanır (Aristoteles, 2018, s. 13). *Poetika* metninde ise fiil, “tıpkı adlar gibi, kendi başına bir anlam taşımayan parçalardan oluşmuş ancak zaman belirten bileşik ve anlamlı bir ses” olarak nitelenir (2016, s. 74). Ad ve fiilin bir araya gelmesiyle oluşan söz (*logos*), en üst düzeydeki anlamlı birimdir. Ancak Aristoteles, her sözün bildirimsel olmadığını vurgular. Ona göre “her

⁸ “Dolayımınama” (*mediation*) kavramı burada, anlamın doğrudan değil, ara birimler aracılığıyla kurulmasını ifade etmektedir. Anlamsız birimler (harfler, heceler) bir aracı işlevi görerek, kendileri anlam taşımaksızın, anlamlı bütünlerin (sözcüklerin) oluşumuna zemin hazırlamaktadır.

⁹ Aristoteles, anlamsız birimlerin bir araya gelmesiyle anlamlı bütünlerin oluşmasını *syntheton* kavramıyla ifade eder. Bu kavram, bileşik yapıların parçalarının toplamını aşan bir anlam taşıdığını belirtir.

söz, doğal bir araç olarak değil uylaşımsal bir söz olarak anlamlıdır. Bununla birlikte, yalnızca doğruluk ya da yanlışlık taşıyan sözler bildirimsel nitelik kazanır. Örneğin dilek de bir sözdür ancak ne doğru ne yanlıştır” (Aristoteles, 2018, s. 15).¹⁰

Dolayısıyla Aristoteles’in dil kuramında anlam oluşumu şu hiyerarşik düzeni izlemektedir: anlamsız olan harfler yine anlamsız olan heceleri oluşturur; hecelerin bir araya gelmesiyle ilk kez anlamlı olan adlar ve fiiller ortaya çıkar; adların ve fiillerin birleşimiyle ise bildirimsel sözler meydana gelir. Bu süreçte anlam, parçaların toplamını aşan bir bütünlük içinde uylaşım yoluyla inşa edilmektedir.

2. Kuleşov Etkisi ve Montaj Estetiği

Aristoteles’in dil kuramında ortaya çıkan yapısal ilke, yani birimlerin belirli bir düzen içinde bir araya getirilmesiyle anlamın inşa edilmesi, yalnızca sözlü dile özgü bir mekanizma mıdır? Yoksa farklı ifade sistemlerinde de benzer bir yapısal mantık işlemekte midir? Bu soruyu sınamak için şimdi bakışımızı sözlü dilden görsel dile, felsefeden sinema kuramına çevirmektediriz. Sovyet sinema kuramcısı Lev Kuleşov’un montaj estetiği, görsel alanda anlam inşasının yapısal ilkelerini ortaya koyması bakımından bu karşılaştırma için verimli bir zemin sunmaktadır.

2.1. Montajın Kuramsal Temelleri ve Kuleşov’un Deneyleri

Sinema tarihinde montaj kavramının kuramsal bir zemine oturtulmasında Lev Kuleşov’un çalışmaları belirleyici bir rol oynamıştır. Kuleşov, sinemanın diğer sanatlardan tamamen farklı özellikleri olduğuna, yepyeni bir sanat olarak ayrı kural ve kanunlara sahip olduğuna inanmaktaydı. Bu inancını kendisini montaja yönelten iki temel kaynağa dayandırmıştır: Griffith’in filmleri ve Amerikan sineması ile Rus edebiyatı.¹¹

Kuleşov, sinematografik etkinin temel kaynağının montaj, yani çekimlerin belirli bir düzende sıralanması olduğunu ileri sürmüş ve montajı “sinematik malzemenin örgütlenmesi” olarak tanımlamıştır (1974, s. 47). Ona göre, “ayrı ayrı bağlanmış film parçaları henüz sinema değildir, yalnızca sinema için malzemedir. Bu malzemenin en yüksek kalitede hazırlanması elbette gereklidir ancak sinema, bu malzemenin örgütlenmesinde, yani montajda ortaya çıkmaktadır” (1974, s. 47). Bu kavrayış, tek bir çekimin sinematografik değerinin, o çekimin içeriğinden çok diğer çekimlerle ilişkisi tarafından belirlenebileceği anlamına gelmektedir.

Kuleşov’un bu kuramsal yaklaşımını somutlaştıran deneyleri, sinema tarihinin en önemli deneysel çalışmaları arasında yer almaktadır. En bilineni olan Mosjoukine deneyinde, aktörün ifadesiz yakın çekim görüntüsü çorba tabağı, bir kız ve bir çocuk tabutu ile ardışık olarak kurgulanmış; izleyiciler, yüz ifadesi değişmemesine karşın, her seferinde farklı duygusal anlamlar (açlık, şefkat, keder) atfetmişlerdir. Bu deney, montajın etkisi altında izleyicinin, çekimler arası ilişkiyi algılayarak, tek tek çekimlerin taşımadığı bir anlamı zihninde inşa ettiğini açıkça göstermektedir. İkinci önemli deneyi olan yapay coğrafya deneyinde, farklı kıtalarda çekilen planlar kurgu yoluyla birleştirilmiş ve izleyici, fiziksel olarak birbirinden uzak mekanları tutarlı bir coğrafi bütünlük olarak algılamıştır. Kuleşov’un kendi ifadesiyle, “bu sahne montajın inanılmaz gücünü göstermiştir; montaj, malzemenin özünü bile değiştirebilecek denli güçlü görünmüştür” (1974, s. 52). Üçüncü deneyi olan sentezlenmiş kadın deneyinde ise “montaj sayesinde kıızı, tıpkı doğada olduğu gibi, ama gerçekte var olmayan bir şekilde betimleyebildiler; çünkü birinin dudaklarını, diğerinin bacaklarını, üçüncüsünün sırtını ve dördüncüsünün gözlerini çekip, bunları önceden belirlenmiş bir ilişki içerisinde birleştirdiler

¹⁰ Aristoteles, bildirimsel sözün ayırımı *Yorum Üzerine (De Interpretatione)* metninde ayrıntılı olarak ele alır. Buna göre “her söz bir şeyi imlemektedir” (4, 16b33) ancak “bildirimsel söz hepsine değil, yalnızca doğru ya da yanlış olmanın bulunduğu söze aittir” (4, 17a2-3).

¹¹ Özellikle Tolstoy’un yapıtlarının kurgusunu *montajcı* olarak değerlendirmiştir. Kuleşov’un bu bağlamda sinemanın kendine özgü bir sanat olduğuna dair görüşleri için bkz. Yıldız (2015, ss. 62-63) ve Özarslan (2015, s. 52).

ve tamamen yeni bir kişi yarattılar” (Kuleshov, 1974, s. 53).

Bu deneylerin toplamı, montajın yalnızca çekimleri kronolojik olarak sıralamak olmadığını, aksine fiziksel uzamı ve gerçek zamanı aşan yeni bir sinematografik gerçeklik inşa etme kapasitesine sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Kuleşov’un öğrencisi Pudovkin’in ifadesiyle, “film çevrilmez, kurulur; ham malzeme olan ayrı ayrı selüloid parçalarından inşa edilir” (1929, s. 24). Bu deneyler, montajın anlam üretici gücünü somut biçimde göstermiştir. Ancak bu çalışmanın argümanı açısından asıl kritik olan nokta, Kuleşov’un ve çalışma arkadaşlarının bu sinematografik yapıyı doğrudan dilsel terimlerle kavramsallaştırmış olmalarıdır. Bu dilsel kavramsallaştırmanın sözlü dil ile görsel dil arasındaki yapısal benzerliğin bizzat sinema kuramcıları tarafından nasıl fark edildiği, bir sonraki alt bölümde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

2.2. Sinemanın Dilsel Kavramsallaştırılması: Kuleşov’dan Eisenstein’a

Kuleşov’un montaj kuramı, yalnızca sinematografik bir keşif olarak kalmamış, aynı zamanda onu takip eden kuramcılar tarafından sistematik biçimde geliştirilmiştir. Bu bölümde Kuleşov’un yanı sıra öğrencisi Pudovkin ve çağdaşı Eisenstein birlikte ele alınacaktır; zira montajın tek bir kuramcının bireysel iddiası değil, bir kuramsal geleneğin ortak argümanı olduğunu görmek, ilerleyen bölümlerdeki karşılaştırma için zorunludur. Her üç kuramcı da montajın anlam üretici gücünü farklı perspektiflerden temellendirmiş ve bu süreçte sinematografik yapıyı dilsel terimlerle kavramsallaştırmıştır.

Film Üzerine Kuleşov (Kuleshov on Film) kitabının editörü ve çevirmeni Levaco, girişinde Kuleşov’un sinematografik birimleri dilsel birimlerle ilişkilendirdiğini ve bir filmin tuğla tuğla (*brick by brick*) inşa edildiği yönündeki ünlü ilkesini geliştirdiğini belirtmektedir (1974, s. 7, Kuleshov, 1974 içinde). Daha da dikkat çekici olan, Kuleşov’un yakın çalışma arkadaşları olan Pudovkin, Obolenski, Komarov ve Fogel’in, Kuleşov’un 1929 tarihli *Sinema Sanatı (Art of the Cinema)* kitabının önsözünde yazdıkları şu satırlardır: “Kuleşov, bir alfabe hakkında, eklemsiz malzemenin örgütlenmesi hakkında konuşmaya başlayan ilk sinemacıdır ve sözcüklerle değil hecelerle çalışmıştır” (Kuleshov, 1974, önsöz, s. 41). Bu ifade, Kuleşov’un sinematografik anlam inşasını doğrudan dilsel anlam inşasının terminolojisiyle kavramsallaştırdığını göstermektedir. Bu dilsel kavramsallaştırmanın Aristoteles’in uylasımsal dil kuramıyla nasıl bir yapısal paralellik taşıdığı, üçüncü bölümde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Bu dilsel kavramsallaştırmayı en sistematik biçimde geliştiren isim Pudovkin olmuştur. Pudovkin, *Film Tekniği (Film Technique)* adlı eserinde, kurgunun anlamını ve tüm potansiyellerini aktarabilmek için edebiyatla bir analogi kurar. Pudovkin’e göre, “şaire ya da yazara ayrı sözcükler nasıl ham malzeme ise, film yönetmenine de bitmiş filmin her çekimi aynı amaca hizmet etmektedir. Sözcükler, yalnızca cümle içindeki konumlarıyla kesinlik kazanmaya başlayan en geniş ve en değişken anlamlara sahiptir” (1929, ss. 23-24). Bu analogiyi daha da ileriye taşıyan Pudovkin’e göre, “bir yazar *kayın* sözcüğüne ihtiyaç duyarsa, tek başına bu sözcük bir anlamın yalnızca ham iskeleti, bir özden ve kesinlikten yoksun bir kavramdır ancak başka sözcüklerle birleştirildiğinde sanat ona yaşam ve gerçeklik katar” (1929, s. 24). Pudovkin’in burada kurduğu ham malzeme ile sanatsal bütün arasındaki ilişki, Aristoteles’in dil kuramıyla dikkat çekici bir paralellik taşımaktadır. Tıpkı Aristoteles’te tek bir harfin ya da hecenin kendi başına anlam taşıması gibi, Pudovkin’e göre de tek bir sözcük ya da tek bir çekim ancak diğer birimlerle bir araya getirildiğinde belirli bir anlam kazanmaktadır.

Pudovkin’in analogisi, montajı çekimlerin ardışık dizilimi olarak kavrayan bir yaklaşıma dayanmaktadır. Ancak Sovyet montaj geleneği içinde bu anlayışa köklü bir itiraz da yükselmiştir. Kuleşov’un montaj kavramını kuramsal düzeye taşımasının ardından Sergei Eisenstein bu kavramı diyalektik bir perspektifle derinleştirmiştir.¹² Eisenstein, *Film Biçimi (Film Form)*

¹² Eisenstein, montajı yalnızca çekimlerin art arda dizilmesi olarak değil, çekimlerin birbiriyle çatıştırılması olarak

adlı eserinde, Pudovkin ile aralarındaki bu kuramsal ayrımı doğrudan aktarır: Pudovkin'in montajı çekimlerin *birbirine bağlanması (linkage)* olarak kavradığını, kendisinin ise *çarpışma (collision)* olarak gördüğünü belirtir (1977, ss. 37-38). Bu tartışmayı özetleyen Eisenstein'in kendi formülasyonu, "montaj çatışmadır" (1977, s. 38). Pudovkin, Kuleşov'dan devraldığı tuğla tuğla inşa ilkesine dayanarak montajı bir düşüncenin tek tek çekimler aracılığıyla ortaya konması olarak kavrarırken, Eisenstein "birbirinden bağımsız çekimlerin, dahası birbirine karşıt çekimlerin çarpışmasından doğan" bir düşünce olarak tanımlamıştır (1977, ss. 37-38).

Eisenstein'in *Stachka* (Grev, Sergei Eisenstein, 1924) filminde işçilerin öldürülmesinin ardından kesimevinde bir hayvanın kesilmesinin gösterilmesi, bu çatışma ilkesinin somut bir uygulamasıdır. Eisenstein'in kendi ifadesiyle, "işçilerin öldürülmesinin montajı, aslında bu katliamın bir kesimevinde bir boğanın kesilmesiyle çapraz montajıdır. Konular farklı olsa da 'kesim' çağrışımsal bağlıdır" (1977, s. 57). Bu örnek, birimlerin montaj aracılığıyla hiçbirinin ayrı ayrı taşımadığı yeni anlamlar ürettiğini somut biçimde göstermektedir. Ayrıca Eisenstein, sinema kuramı tarihinde *film dili* kavramının doğuşunu da bu dönemle ilişkilendirir; ona göre bu kavram, "film eleştirmeninin dili olarak değil, sinema düşüncesinin bir ifadesi olarak" doğmuştur (1977, s. 17).

Kuleşov'dan Eisenstein'a uzanan bu kuramsal gelenek, montajın anlam üretici gücü konusunda ortak bir zemin paylaşmaktadır. Her üç kuramcı da tek bir çekimin sinematografik bağlamdaki anlamının o çekimin içeriğinden ziyade diğer çekimlerle ilişkisi tarafından belirlendiğini savunmuştur. Aralarındaki temel fark, bu ilişkinin doğasına ilişkindir: Kuleşov ve Pudovkin için montaj çekimlerin ardışık dizilimi aracılığıyla anlamın inşa edilmesidir; Eisenstein içinse çekimlerin çarpıştırılması yoluyla yeni bir düşüncenin doğmasıdır. Ancak her iki yaklaşım da anlamın birimlerin içsel niteliklerinden değil düzenleniş biçimlerinden doğduğu ilkesini paylaşmaktadır. Bu ilkenin Aristoteles'in uylaşımsal dil kuramıyla gösterdiği yapısal paralellik, şimdi sistematik bir karşılaştırma çerçevesinde ele alınacaktır.

3. Sözlü Dil ve Görsel Dil: Yapısal Benzerlik Analizi

İlk iki bölümde Aristoteles'in uylaşımsal dil kuramının ve Kuleşov'un montaj estetiğinin, Pudovkin'in ve Eisenstein'in katkılarıyla birlikte, temel ilkeleri ayrı ayrı incelendi. Her iki kuramın da belirli bir düzen içerisinde bir araya getirilen birimlerden anlamlı bütünler inşa etme mantığına dayandığı görüldü. Şimdi bu iki çerçeveyi sistematik bir karşılaştırma içinde bir araya getirerek, aralarındaki yapısal benzerlikleri somut düzeylerde ortaya koyabiliriz.

3.1. Hiyerarşik Yapı ve Düzenleniş Biçiminin Belirleyiciliği

Bu alt bölümde, iki kuram arasındaki yapısal benzerlik iki boyutta ele alınacaktır. İlk olarak, her iki sistemin anlam inşa süreçleri arasında sistematik bir düzey karşılaştırması yapılarak hiyerarşik yapıdaki örtüşme gösterilecek, ardından bu hiyerarşideki düzenleniş biçiminin her iki sistemde de anlamı belirleyen temel etken olduğu ortaya konacaktır. Analojinin sınırları da bu karşılaştırma içinde açıkça ele alınacaktır.

Her iki sistemde de anlam inşası hiyerarşik bir yapı izlemektedir ve Kuleşov'un kendisi ile çalışma arkadaşları sinematografik yapıyı doğrudan dilsel terminolojiyle (alfabe, hece, sözcük) kavramsallaştırmışlardır. Birinci düzeyde, her iki sistemin en küçük bölünmez birimleri yer almaktadır: Aristoteles'te harf (*gramma*), yani dilin tek başına anlamsız olan yapı taşı; sinemada ise plan (*shot*), yani tek bir çekim. Kuleşov'un belirttiği gibi, "ayrı ayrı bağlanmış film parçaları henüz sinema değil, yalnızca sinema için malzemedir" (1974, s. 47). Tıpkı tek bir harfin henüz dil olmaması gibi, tek bir çekim de henüz sinema değildir. İkinci düzeyde, Aristoteles'in *logos*'u bu birimleri anlamlı bir bütüne dönüştüren düzenleyici ilke olarak işlev görür; sinemada bu düzenleyici ilke montajdır. *Logos* nasıl harfleri ve kavramıştır. Bu yaklaşım, Pudovkin'in montaj anlayışından temel olarak ayrılmaktadır. Bu kuramsal ayrımın ayrıntılı tartışması için bkz. Yıldız (2015, ss. 82-83) ve Küçükkerdoğan ve Yengin (2015, s. 119).

heceleri düzenleyerek anlam ürettiyorsa, montaj da planları düzenleyerek sinematik anlam üretmektedir. Her iki durumda da düzenleyici ilke parçalara dışarıdan bir anlam yüklemeyi; parçaların belirli bir düzende bir araya getirilmesiyle hiçbirinin tek başına taşımadığı yeni bir anlamın ortaya çıkmasını sağlar. Üçüncü düzeyde ise bu düzenleme sonucunda ortaya çıkan anlamlı bütünler yer alır: Aristoteles'te ad (*onoma*) ve fiil (*rhema*), sonrasında ise tümce (*logos*); sinemada ise sahne ve sekans. Kuleşov'un yapay coğrafya deneyinde farklı kıtalarda çekilen planların kurgu yoluyla birleştirilmesiyle ortaya çıkan tutarlı mekân algısı ya da sentezlenmiş kadın deneyinde farklı kadınların bedenlerinden oluşturulan tek bir kişi imgesi, parçaların toplamını aşan bu yeni bütünlüğün somut örnekleridir.

Bu hiyerarşik karşılaştırmada önemli bir nüansın altını çizmek gerekmektedir. Sinema kuramcıları çekimi dilsel hiyerarşinin farklı düzeylerine yerleştirmişlerdir. Kuleşov'un kendisi çekimi bir *sözcük karşılığı* (*word-equivalent*) olarak tanımlarken (Kuleshov, 1974, s. 7), yakın çalışma arkadaşları onun *hecelerle çalıştığını* ifade etmişlerdir (Kuleshov, 1974, önsöz, s. 41). Pudovkin ise çekimi doğrudan sözcükle eşleştirmektedir (1929, ss. 23-24). Bu farklı konumlandırmalar, sinema ile dil arasındaki analojinin birebir bir eşleşme değil, yapısal bir benzerlik olduğunu göstermektedir. Burada savunulan, çekimin harfe, heceye ya da sözcüğe tam olarak karşılık geldiği değildir. Savunulan, her iki sistemde de kendi başına belirli bir filmsel anlam taşımayan ya da anlamı belirsiz kalan birimlerin belirli bir düzende bir araya getirilmesiyle yeni bir anlamın ortaya çıkması ilkesidir. Çekimin dilsel hiyerarşideki tam karşılığı tartışmaya açık olsa da anlam inşasının yapısal mantığı her iki sistemde de paralel işlemektedir.

Bu yapısal paralellikte anlamı belirleyen temel etken, birimlerin kendileri değil düzenleniş biçimleridir. Aristoteles'in dil kuramında aynı harfler farklı sıralanışlarla farklı sözcükler ve dolayısıyla farklı anlamlar üretebilir. Türkçeden bir örnekle somutlaştırmak gerekirse, *kar*, *ark* ve *rak* sözcükleri aynı üç harften oluşmaktadır ancak bu harflerin dizilişindeki değişiklik her birinin tamamen farklı bir nesneye ya da kavrama gönderimde bulunmasına yol açmaktadır. Ses ve anlam arasında zorunlu bir örtüşme yoktur. Anlam, seslerin belirli bir düzende bir araya getirilmesi ve bu düzene uyulaşım çerçevesinde bir anlam atfedilmesi yoluyla oluşmaktadır.

Kuleşov'un deneylerinde de aynı ilke farklı düzeylerde işlemektedir. Mosjoukine deneyinde aktörün yüz ifadesi değişmemektedir; değişen yalnızca bu ifadenin ardına yerleştirilen görüntülerdir. Çorba tabağı açlık, çocuk tabutu keder, genç kadın şefkat ya da arzu çağrışımı uyandırmaktadır. Aynı görsel birim farklı bağlamlara yerleştirildiğinde farklı duygusal anlamlar üretmektedir. Bu durum yalnızca duygusal anlam düzeyinde değil, mekânsal anlam düzeyinde de geçerlidir. Yapay coğrafya deneyinde farklı kıtalarda çekilmiş planlar belirli bir sırayla birleştirildiğinde izleyicide tutarlı bir mekân algısı oluşturmaktadır. Aynı planlar farklı bir sırayla dizilseydi ortaya çıkacak mekânsal anlam da farklı olacaktı. Her iki sistemde de ortaya çıkan sonuç aynıdır. Anlamı belirleyen birimlerin içsel nitelikleri değil aralarındaki ilişkisel düzendir. Bir harfin hangi anlama katkıda bulunacağı o harfin ses değerinden değil sözcük içindeki konumundan; bir çekimin hangi duyguyu uyandıracığı o çekimin görsel içeriğinden değil montaj dizisi içindeki yerinden belirlenmektedir. Bu ilke, anlam inşasının her iki sistemde de uyuşumsal bir temele dayandığını pekiştirmektedir.

3.2. Biçimcilik ve Gerçekçilik Geriliminde Uyuşumsal Anlam

Yapısal benzerlik analizinin tamamlanmasının ardından, bu benzerliğin sinema kuramı tarihindeki konumunu değerlendirmek gerekmektedir. Biçimci ve gerçekçi yaklaşımlar arasındaki tartışma, doğrudan anlam inşasının doğası hakkındaki bir anlaşmazlığa karşılık gelmektedir ve bu anlaşmazlık, bir önceki bölümde ortaya konan uyuşumsal anlam paralellığının kuramsal geçerliliğini sınamak için aydınlatıcı bir çerçeve sunmaktadır.

Sovyet Montaj Okulu'nun temsilcileri olan Kuleşov ve Eisenstein, sinemanın gerçeklikle olan bağını montaj aracılığıyla aşmasını savunmuşlardır. Biçimci kuramcılara göre sinema

sanat olacaksa gerçekte olan bağı koparmak zorundadır ve bunu sağlayan montajdır; yani sinemayı sanat yapan montajdır. Sinemanın da bir dil olduğunu ortaya koymaya çalışan biçimcilere göre montaj, filmdeki en güçlü öykü anlatma aracıdır ve bu sebeple filmde çekimlerin içeriğinden ziyade düzenlenişine odaklanılmaktadır (Özarslan, 2015, s. 56). Bu konum, Aristoteles'in uyulaşmsallık ilkesiyle yapısal bir paralellik taşımaktadır. Tıpkı Aristoteles'te anlamı belirleyen etkenin seslerin doğası değil düzenlenişi olması gibi, biçimci sinema kuramında da anlamı belirleyen çekimlerin içeriği değil montajdaki düzenlenişidir.

Buna karşılık Andre Bazin, gerçeklikle oynayan montaja karşı çıkmış ve montajın gerçekliği kurmacaya dönüştürdüğünü ileri sürmüştür. Bazin'e göre sinema, görünür dünyanın yüzeyinin altında yatan anlamları ortaya çıkaran bir araçtır ve kameranın nesnelere yaklaşılabileceği kapasitesi bu keşfi mümkün kılmaktadır (Bazin, 2011, ss. 31-50). Gerçekçi kuramcılar için sinemada montaj değil, uzun planlar ve alan derinliği daha önemlidir çünkü kamera nesnelerdeki gizli anlamı doğal birliği içinde verebilmektedir. Montajda izleyici yönetmenin seçimlerine tabidir; uzun planlarda ve alan derinliğinde ise izleyici gerçekte yakın ilişki kurar ve seçme şansına sahiptir (Özarslan, 2015, s. 151).

Ancak Bazin dahi Kuleşov'un deneyinin geçerliliğini kabul etmiştir. Bazin'e göre montajın kullanılma amacı duyuların veya anlamların yaratımıdır ve bu görüntülerin birleştirilmesi sayesinde olmaktadır. Bunun en iyi deneyi ise Kuleşov'un Mosjoukine çekimidir (Bazin, 2011, s. 34). Dahası Bazin, montajın doğal kurallara bağlı olarak bir ifade belirsizliğine sahip olduğunu ve Kuleşov'un deneyinin yüze verilen değişik anlamlarla bunun doğruluğunu kanıtladığını belirtmiştir (2011, s. 50). Bu kabul son derece anlamlıdır; gerçekçi kuramın en güçlü temsilcisi bile montajın anlam üretici gücünü reddedememiştir. Bazin'in itirazı montajın varlığına değil, montajın sinemadaki önceliğine yöneliktir.

Bu tartışma, çalışmanın argümanını güçlendirmektedir. Biçimci kuramcılar montajın anlamın aktif olarak inşa edildiği bir süreç olarak tanımlarken; gerçekçi kuramcılar anlamın verili olduğunu ve yönetmenin görevinin bu verili anlamı ortaya çıkarmak olduğunu savunmaktadırlar. Ancak Bazin'in bile Kuleşov Etkisi'ni kabul etmesi, montajın en azından bir anlam üretim mekanizması olarak işlev gördüğünü tartışma dışı bırakmaktadır. Bu durum, Aristoteles'in uyulaşmsal dil kuramıyla düşünüldüğünde anlamlı bir perspektif sunar. Tıpkı Aristoteles'in sözcüklerin doğal değil uyulaşmsal olduğunu ancak bu uyulaşmsallığın sözcüklerin gerçekliğe gönderimde bulunma kapasitesini ortadan kaldırmadığını savunması gibi, montajın uyulaşmsal yapısı da sinemanın gerçeklikle ilişkisini ortadan kaldırmamaktadır. Uyulaşmsallık, anlamın inşa edilmiş olmasını ifade eder ancak inşa edilmiş olan anlam gerçeklikten kopuk olmak zorunda değildir.

Sonuç

Bu çalışma, Aristoteles'in uyulaşmsal dil kuramı ile Lev Kuleşov'un montaj estetiği arasında üç temel yapısal benzerlik tespit etmiştir. İlk olarak, her iki kuramda da anlam birimlerin belirli bir düzen içerisinde bir araya getirilmesiyle ortaya çıkmaktadır. İkinci olarak, anlamı belirleyen temel etken birimlerin içsel özellikleri değil düzenleniş biçimidir. Kuleşov'un deneylerinin gösterdiği gibi, "çekimlerin içerikleri, iki farklı içeriğe sahip çekimin birleştirilmesi ve bunların sıralanma yöntemi kadar belirleyici değildir" (1974, ss. 46-47). Her iki durumda da aynı birimler farklı düzenlenişlerle farklı anlamlar üretebilmektedir. Üçüncü olarak, ortaya çıkan bütünlük parçaların toplamını aşan yeni bir anlam taşımaktadır. Bu ortaklığın yalnızca dışarıdan kurulan analogik bir benzerlik olmadığını, Kuleşov'un ve Pudovkin'in sinematografik yapıyı doğrudan dilsel terminolojiyle (alfabe, hece, sözcük) kavramsallaştırmaları da teyit etmektedir.

Bu yapısal örtüşme, anlam inşasının yalnızca sözlü dile özgü bir mekanizma olmadığını göstermektedir. Görsel dilde de anlamsız ya da anlamı belirsiz birimlerden belirli bir düzen ve uyulaşım çerçevesinde anlamlı bütünlükler inşa edilebilmektedir. Bu bulgu, görsel dilin de

sözlü dil gibi sistematik bir yapıya sahip olabileceğini ve bu yapının düşünce süreçlerini yapılandırma potansiyeli taşıdığını düşündürmektedir. Kuleşov'un montaj estetiğinin Aristoteles'in uyulaşmsal dil kuramıyla gösterdiği örtüşme, görsel dilin de düşünce süreçlerini yapılandırabilecek bir sistematikliğe sahip olduğuna işaret etmektedir. Nitekim bu yapısal paralellik yalnızca biçimci kuramın sınırları içinde kalmamış, gerçekçi sinema kuramının en güçlü temsilcisi Bazin'in bile Kuleşov Etkisi'ni bir anlam üretim mekanizması olarak kabul etmesiyle tartışma dışı bir zemine oturmuştur.

Bu sonuçların hangi sınırlar içinde geçerli olduğunu belirtmek gerekmektedir. İlk olarak, kurulan paralellik yapısaldır; çekimin dilsel hiyerarşideki belirli bir birime birebir karşılık geldiği ileri sürülmektedir. Metz'in sinemada çift eklemliliğe karşılık gelen bir yapı bulunmadığı yönündeki saptaması (2012, s. 111) bu sınırı açıkça çizmektedir. Çalışmanın iddiası bu saptamayla çelişmemektedir, çünkü iddia kod düzeyinde değil bileşim düzeyindedir; nitekim Metz'in kendisi de tekil imgeden çoğul imgeye geçişi dilyetisine (*langage*) geçiş olarak tanımlamaktadır: "Bir imgeden iki imgeye geçmek imgeden dilyetisine geçmek demektir" (2012, s. 54). İkinci olarak, çalışma kavramsal bir çözümlemedir; izleyicinin bilişsel süreçlerine ilişkin deneyci bir sav içermemekte, yalnızca iki kuramın anlam inşasına dair mimarilerini karşılaştırmaktadır. Üçüncü olarak, karşılaştırma Aristotelesçi dil kuramı ile erken Sovyet montaj kuramıyla sınırlandırılmıştır; göstergebilimsel ve bilişsel yaklaşımlar tasarım gereği kapsam dışında bırakılmıştır.

Sonuç olarak, bu çalışma felsefe ve sinema kuramını ortak bir semantik düzlemde buluşturarak anlam inşasının disiplinler arası bir perspektifle ele alınabileceğini göstermeyi amaçlamıştır. Aristoteles'in iki bin yılı aşkın süre önce ortaya koyduğu uyulaşmsal dil anlayışı, yirminci yüzyılın başlarında Kuleşov'un deneysel olarak keşfettiği montaj estetiğiyle yapısal açıdan örtüşmektedir. Bu örtüşme, anlam üretiminin ortak mekanizmalarına dair bir kavrayış sunmakta; hem felsefe ve sinema kuramı arasındaki diyalogu zenginleştirme hem de anlam inşasının medyadan bağımsız ilkelerini daha iyi anlama potansiyeli taşımaktadır. Bu çerçevede, ileride yürütülecek çalışmalar için de bir zemin sunmaktadır. Eisenstein'in entelektüel montaj kuramının aynı bileşimsel model içinde nasıl konumlanacağı, bileşim yoluyla anlam kurma mantığının anlatsal olmayan ve sayısal görüntü biçimlerinde de işleyip işlemediği ve Metz'in dizimsel çözümlemesinin Aristotelesçi hiyerarşisiyle nasıl ilişkilendirilebileceği, bu çalışmanın açtığı doğrultuda ele alınmaya değer sorular olarak durmaktadır. Bu sorulara Kuleşov Etkisi'nin deneysel geçerliliğine ilişkin literatür de eklenmelidir. Etkinin laboratuvar koşullarında yeniden üretilmesine yönelik girişimler karışık sonuçlar vermiştir: Prince ve Hensley'nin (1992) klasik deneyi yeniden kurma denemesi etkiye dair bir kanıt bulamazken, geliştirilmiş bir deneysel tasarım kullanan Barratt vd. (2016) etkinin varlığını büyük ölçüde doğrulamıştır. Bu çalışmanın ortaya koyduğu paralellik iki kuramın anlam inşasına dair mimarilerine ilişkin olduğundan bu deneysel tartışmadan bağımsızdır ancak kavramsal düzeyde saptanan bileşimsel mantığın izleyicinin fiili anlamlandırma süreçlerinde ne ölçüde karşılık bulduğu sorusu, ancak bu araştırma programıyla kurulacak bir diyalog içinde yanıtlanabilir.

Kaynakça

- Aristoteles. (2016). *Poetika: Şiir sanatı üzerine* (2. b.). (A. Çokona ve Ö. Aygün, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aristoteles. (2018). *Yorum üzerine* (3. b.). (S. Babür, Çev.). İmge Kitabevi Yayınları.
- Aristoteles. (2019a). *Retorik* (1. b.). (A. Çokona, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aristoteles. (2019b). *Sofistçe çürütmeler* (1. b.). (Y. G. Sev, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Aristotle. (1995a). History of animals. (d. W. Thompson, Trans.). In J. Barnes (Ed.), *The complete works of Aristotle* (pp. 774-993). Princeton University Press.

- Aristotle. (1995b). On the soul. (J. A. Smith, Trans.). In J. Barnes (Ed.), *The complete works of Aristotle* (pp. 641-692). Princeton University Press.
- Aristotle. (1995c). Poetics. (I. Bywater, Trans.). In J. Barnes (Ed.), *The complete works of Aristotle* (pp. 2316-2340). Princeton University Press.
- Aristotle. (1995d). De interpretatione. (J. L. Ackrill, Trans.). In J. Barnes (Ed.), *The complete works of Aristotle* (pp. 72-101). Princeton University Press.
- Aristotle. (1995e). Politics. (B. Jowett, Trans.). In J. Barnes (Ed.), *The complete works of Aristotle* (pp. 1986-2129). Princeton University Press.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve gerçeklik: Tarihsel bir inceleme*. Doruk Yayıncılık.
- Aygün, Ö. (2017). *The middle included: Logos in Aristotle*. Northwestern University Press.
- Barratt, D., Cabak Rédei, A., Innes-Ker, Å. ve van de Weijer, J. (2016). Does the Kuleshov effect really exist? Revisiting a classic film experiment on facial expressions and emotional contexts. *Perception*, 45(8), 847-874.
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?* (İ. Şener, Çev.). Doruk Yayınları.
- Eisenstein, S. M. (1977). *Film form: Essays in film theory*. (J. Leyda, Ed. ve Trans.). Harcourt Brace Jovanovich.
- Eisenstein, S. M. (Yönetmen). (1924). *Stachka* [Sinema Filmi]. SSCB: Goskino.
- Kuleshov, L. (1974). *Kuleshov on film: Writings by Lev Kuleshov*. (R. Levaco, Ed. ve Trans.). University of California Press.
- Küçükdoğan, B. ve Yengin, D. (2015). Sergei Mikhailovich Eisenstein. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema kuramları 1: Beyazperdeyi aydınlatan kuramcılar* (2. b.) içinde (ss. 107-131). Su Yayınları.
- Metz, C. (2012). *Sinemada anlam üstüne denemeler* (O. Adanır, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Odabaş, B. (2015). Andre Bazin. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema kuramları 1: Beyazperdeyi aydınlatan kuramcılar* (2. b.) içinde (ss. 155-183). Su Yayınları.
- Özarslan, Z. (Ed.). (2015). *Sinema kuramları 1: Beyazperdeyi aydınlatan kuramcılar* (2. b.). Su Yayınları.
- Peirce, C. S. (1932). *Collected papers of Charles Sanders Peirce, Vol. 2: Elements of logic*. (C. Hartshorne ve P. Weiss, Ed.). Harvard University Press.
- Prince, S. ve Hensley, W. E. (1992). The Kuleshov effect: Recreating the classic experiment. *Cinema Journal*, 31(2), 59-75.
- Pudovkin, V. I. (1929). *Film technique*. Newnes.
- Saussure, F. de. (1998). *Genel dilbilim dersleri* (B. Vardar, Çev.). Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Shields, C. (2021). *Aristoteles*. (M. M. Gökyüz, Çev.). Alfa Kitap.
- Yıldız, S. (2015). Vsevolod Illarionovich Pudovkin. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema kuramları 1: Beyazperdeyi aydınlatan kuramcılar* (2. b.) içinde (ss. 59-106). Su Yayınları.

Eksantrik Bir Bakış: Sinemada Kadraj, Kamera ve Temsilin Ontolojik Sınırı

Özgür SOYSAL*

Özet

Bu bildiri, sinemayı yalnızca estetik bir anlatı düzlemi olarak değil, insanın kendisini dünyada konumlandırma, mesafe alma ve temsil etme kapasitelerini düzenleyen özgül bir kültürel-teknik uzantı olarak ele almayı amaçlamaktadır. Çalışmanın temel iddiası, 20. yüzyıl felsefi antropoloji geleneğinin önde gelen isimlerinden Helmuth Plessner'in, modern felsefede temsil sorununa yönelttiği eleştirilerle kesişen perspektifinin, sinema felsefesi açısından güçlü fakat henüz yeterince değerlendirilmemiş bir kuramsal imkân sunduğudur. Plessner'e göre insan, hem yaşayan bir organizma (Leib) hem de nesneleştirilebilir bir beden (Körper) olarak kendisini deneyimleyen özgül bir sınır-varlıktır. Bu yapısal durum, insanı kendisine sürekli mesafe koymaya, kendi varoluşunu dışarıdan tema hâline getirmeye ve temsilin sınırlarını yönetmeye zorlar; Plessner bu durumu "eksantrik konumsallık" kavramıyla ifade eder.

Sinema, bu eksantrik konumun teknik ve duyuşal düzlemde sahnelendiği ayrıcalıklı bir alan olarak yorumlanabilir. Kamera ve kadraj, insan bakışını dışsallaştıran; görünürlüğü sınırlarını iç ile dış arasındaki eşiklerde kuran ve düzenleyen aygıtlar hâline gelir. Bildiri kapsamında, Plessner'in insanın dünyadaki konumsallığına ilişkin olarak geliştirdiği "doğal yapaylık" ve "dolayumsuz dolayıcılık" ilkeleri, Enter the Void (Noé, 2009), Jeanne Dielman (Akerman, 1975), Gravity (Cuarón, 2013) ve Paris, Texas (Wenders, 1984) gibi filmler üzerinden; kamera/kadraj düzenekleri ve izleyici deneyiminde açığa çıkan bedensel yankılanma süreçleriyle ilişkilendirilerek somutlaştırılmaktadır. Sonuç olarak bu çalışma, sinemayı insanın özne ile nesne olma gerilimini görünür kılan; bakışı, mesafeyi ve görünürlüğü etik ve ontolojik bir eşik olarak yeniden düzenleyen bir pratik olarak ele alır. Bu bağlamda sinema, insan varoluşunun dolayımı, kırılğan ve bütünüyle şeffaflaştırılamayan doğasını yalnızca temsil etmekle kalmaz; onu askıya alan, düzenleyen ve deneyimlenebilir kılan felsefi-antropolojik bir düşünme alanı sunar.

Anahtar Kelimeler: Eksantrik konumsallık, Helmuth Plessner, Felsefi antropoloji, Kadraj ve kamera, Sinemada bakış.

*Dr. Öğr. Üyesi, Ege Üniversitesi, Felsefe Bölümü, Türkiye
E-mail: ozgursoys@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7948-3364

Soysal, Ö. (2026). Eksantrik bir bakış: Sinemada kadraj, kamera ve temsilin ontolojik sınırı. 8. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu Tam Metin Kitabı içinde (ss. 58–69).

An Eccentric Gaze: Framing, the Camera, and the Ontological Limit of Representation in Cinema

Özgür SOYSAL*

Abstract

This paper aims to approach cinema not merely as an aesthetic narrative medium, but as a distinctive cultural–technical extension that organizes the human capacities of self-positioning, distancing, and representation in the world. Its central claim is that the perspective developed by Helmuth Plessner—one of the leading figures of twentieth-century philosophical anthropology—at the intersection of critiques of representation in modern philosophy offers a powerful yet still insufficiently explored theoretical resource for the philosophy of cinema. According to Plessner, the human being is a distinctive boundary-being who experiences itself both as a living organism (Leib) and as an objectifiable body (Körper). This structural condition compels the human subject to continuously establish distance from itself, to thematize its own existence from an external standpoint, and to regulate the limits of representation—an existential structure Plessner conceptualizes as eccentric positionality.

*Cinema can be interpreted as a privileged domain in which this eccentric condition is technically and sensorially staged. The camera and framing function as dispositifs that externalize human vision and establish the limits of visibility at the threshold between inside and outside. Within this framework, the paper concretizes Plessner’s principles of natural artificiality and mediated immediacy through analyses of films such as *Enter the Void* (Noé, 2009), *Jeanne Dielman* (Akerman, 1975), *Gravity* (Cuarón, 2013), and *Paris, Texas* (Wenders, 1984), relating camera/framing arrangements to processes of bodily resonance emerging in spectatorship. The paper ultimately argues that cinema constitutes a practice that renders visible the tension between subject and object, reorganizing gaze, distance, and visibility as ethical and ontological thresholds. In this sense, cinema does not merely represent the mediated, fragile, and irreducibly non-transparent nature of human existence; it suspends, regulates, and renders it experientially accessible as a philosophical–anthropological field of thought.*

Keywords: Eccentric positionality, Helmuth Plessner, Philosophical anthropology, Framing and camera, Cinematic gaze.

*Assist. Prof. Dr., Ege University, Department of Philosophy, Türkiye
E-mail: ozgursoys@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7948-3364

Soysal, Ö. (2026). Eksantrik bir bakış: Sinemada kadraj, kamera ve temsilin ontolojik sınırı. In *Proceedings of the 8th International Symposium on Cinema and Philosophy* (pp. 58–69).

Giriş

Sinemaya dair düşünsel yaklaşımlar, uzun süredir onu yalnızca estetik biçimler ya da toplumsal içerikler üzerinden ele almakla yetinmeyip, sinemayı insan varoluşuna dair daha temel felsefi sorularla ilişkilendirme eğilimi göstermektedir. Bu doğrultuda sinema, dışsal bir gerçekliği temsil eden bir araçtan ziyade, bakışın, algının ve deneyimin nasıl kurulduğunu sorgulayan özgül bir düşünme alanı olarak kavramsallaştırılır. Özellikle çağdaş sinema felsefesinde, sinemanın düşüncenin kendine özgü bir biçimi olduğu; dünyayla kurulan mesafeyi, görünürlüğü ve deneyimin koşullarını yeniden düzenlediği sıklıkla vurgulanmıştır.¹

Bu kuramsal hatlar birlikte ele alındığında, sinemanın yalnızca estetik bir anlatı düzlemi değil; insanın kendisini dünyada konumlandırma, bakışını dışsallaştırma ve temsil etme kapasitesini teknik olarak biçimlendiren kültürel bir aygıt olarak da okunabileceği ortaya çıkar. Kamera, bu bağlamda, yalnızca görüntü üreten nötr bir araç değil; insanın kendi bakışını dışsallaştırmasını, bu bakışı kadraj içinde sınırlamasını ve böylece kendisiyle mesafeli bir ilişki kurmasını mümkün kılan bir düzenek olarak kavranır. Dolayısıyla sinema, yalnızca neyi gördüğümüzü değil; nasıl gördüğümüzü, nereden baktığımızı ve bu bakışın hangi sınırlar içinde mümkün olduğunu da belirleyen felsefi bir deneyim alanı olarak yeniden düşünülmelidir.

Sinemada bakış ve temsil üzerine düşünmek, kaçınılmaz olarak modern felsefenin en temel problemlerinden birine geri dönmeyi gerektirir: İnsan dünyaya doğrudan, aracısız biçimde ulaşabilir mi; dünyayı gerçekten “dışarıda olduğu gibi” görebilir mi? René Descartes’tan itibaren modern felsefenin iç/dış, zihin/beden ve özne/nesne ayrımları üzerine inşa ettiği düşünsel miras dikkate alındığında, çağdaş felsefenin büyük ölçüde böyle bir dolayımsızlığın mümkün olmadığı sonucuna vardığı söylenebilir. Modern düşünce, insanı dünyaya bakan şeffaf bir bilinç olarak değil; dünyayla ilişkisi her zaman belirli ayrımlar, kategoriler ve düzenekler aracılığıyla kurulan bir özne olarak kavramsallaştırır. Bu nedenle görünen şey hiçbir zaman çıplak hâliyle dünya değildir; dünya, her zaman belirli bir bakışın, kavramsal düzenin ve dilsel çerçevenin içinden görünür hâle gelir. Bu bağlamda bakış, dünyaya açılan nötr bir pencere değil; dünyayı belirli bir biçimde düzenleyen, seçen ve sınırlayan bir kurucu edim olarak anlaşılmalıdır. Dolayısıyla hiçbir bakış tamamen dışarıdan ya da tarafsız değildir; insan dünyaya her zaman kendi görme biçiminin, kendi konumunun ve kendi tarihsel-kavramsal koşullarının içinden bakar. Bu nedenle hem modern felsefenin temsil ve dolayıcılık analizleri hem de sinema teorisinin bakış tartışmaları, farklı bağlamlarda gelişmiş olsalar da ortak bir sorunsal etrafında birleşir: “Dışarı” olarak varsaydığımız alan, ancak öznenin kendi bakışı tarafından kurulan bir dışarıdır.²

Bu bildirinin temel hipotezi, 20. yüzyıl felsefi antropoloji geleneğinin önde gelen isimlerinden Helmuth Plessner’in, modern felsefede ortaya çıkan temsil ve bakış açmazını yeniden düşünmek üzere geliştirdiği perspektifin, sinema felsefesi açısından son derece güçlü ve henüz yeterince değerlendirilmemiş bir kuramsal imkân sunduğudur. Plessner’e göre insan ne bütünüyle içsel bir bilinç ne de salt dışsal bir nesne olarak kavranabilir; insan, tam da

¹ Bu yönelimin farklı veçheleri, Gilles Deleuze’ün sinemayı düşüncenin içkin bir pratiği olarak ele alan yaklaşımında; Stanley Cavell’in modern öznenin dünyayla ilişkisini sinema üzerinden sorgulamasında; Jacques Rancière’in görünürlük ve duysal düzenleme analizlerinde ve Vivian Sobchack’ın bedenleşmiş algı vurgusunda açıkça izlenebilir (Deleuze, 1983/1986, 1985/1989; Cavell, 1979; Rancière, 2004; Sobchack, 1992). Bu örnek yaklaşımlar, sinema kuramındaki tüm yönelimleri temsil ettikleri için değil; sinemayı anlatı içeriği, ideolojik temsil ya da özdeşleşme modelleri üzerinden değil, bakışın kendisinin hangi ontolojik ve deneyimsel koşullar altında mümkün hâle geldiğini sorgulayan bir problematik sundukları için bilinçli olarak tercih edilmiştir.

² Bakışın ve temsilin modern felsefede dolayimli bir yapı olarak kavranması, yalnızca Kartezyen özne anlayışına yöneltilen eleştirilerle sınırlı değildir. Michel Foucault, Kelimeler ve Şeyler’de modern öznenin aynı anda hem bilen özne hem de bilginin nesnesi olarak kurulduğunu; insanın “empirik-transandantal ikiz” biçiminde konumlanmasının, temsil ve bilginin yapısal bir sınır sorununu beraberinde getirdiğini göstermiştir (Foucault, 1966/2001). Bu analiz, sinemada bakışın neden hiçbir zaman saf bir dışsallık ya da dolayımsızlık iddiası taşıyamayacağını anlamak açısından önemli bir teorik arka plan sunabilir.

bu ikiliği mümkün kılan bir sınır-varlık olarak konumlanır. Bu nedenle insan, kendisini hem içeriden hem de dışarıdan deneyimleyebilen, yapısal olarak eksantrik -başka bir deyişle dış-merkezli- bir varoluş konumuna sahiptir.

Plessner'in bu yaklaşımı doğrudan sinema üzerine geliştirilmiş olmasa da sinemayı insanın dünyada var olma biçimini teknik ve kültürel düzeyde dışsallaştıran ayrıcalıklı bir alan olarak düşünmeye imkân tanır. Bu perspektiften bakıldığında kamera, öznenin kendine dışarıdan bakabilme kapasitesini somutlaştıran bir aygıt hâline gelirken; kadraj, insanın dünyaya hiçbir zaman aracısız biçimde yerleşemeyen konumunun teknik bir eşiğini kurar. Sinema bu anlamda, özne ile nesne olma arasındaki gerilimi -başka bir deyişle temsil krizini- yalnızca görünür kılan bir araç değil; bu gerilimi yeniden üreten, işleyen ve deneyimlenebilir hâle getiren bir sahne olarak da kavranabilir. Üstelik Plessner'in bakışı yalnızca görmeye indirgenmez; insanın bedensel, duyuşsal ve duygulanımsal bütün repertuarına yayılır. Bu nedenle sinema, bize yalnızca nasıl gördüğümüzü değil, aynı zamanda nasıl bedenleştirdiğimizi, nasıl duyuşsaldığımızı ve dünyayla nasıl ilişki kurduğumuzu da gösteren özgül bir deneyim alanı sunar.

Bu doğrultuda çalışma, öncelikle Plessner'in *Organik Yaşamın Düzeyleri ve İnsan*'da (1928/2019) geliştirdiği insan anlayışını, konumuz açısından aydınlatıcı olan birkaç temel kavram—özellikle eksantrik konum, dolayıcılık ve doğal yapaylık—üzerinden ele alacaktır. Ardından, bu kavramsal çerçeve doğrultusunda kamera ve kadrajın sinemada bakışı ve temsili nasıl düzenlediği ile sinemanın bedensel deneyimle ilişkisinin nasıl somutlaştırılabileceği ele alınacaktır. Sonuç olarak sinema, eksantrik bir varlık olan insanın dünya ile kurduğu mesafeli ilişkiyi somutlaştıran bir kültürel form ve görünürlüğü düzenleyerek özne ile dünya arasındaki konumu sürekli yeniden kuran ayrıcalıklı bir temsil sahnesi olarak değerlendirilecektir.

Plessner: Eksantrik Konumsallık

Plessner'in başyapıtı olan *Organik Yaşamın Düzeyleri ve İnsan*'da yürüttüğü biyolojifelsefe tartışması son derece kapsamlıdır; canlılığın örgütleniş biçimlerinden organizmanın çevresiyle kurduğu dinamik ilişkiye kadar uzanan geniş bir problem alanını kapsar (Plessner, 1928/2019). Plessner'e göre insanı—hatta genel olarak canlıyı—anlamanın anahtarı, onun dünyada yer kaplama biçiminde değil, kendi sınırıyla nasıl ilişki kurduğunda aranmalıdır. Zira Plessner için canlılar ile cansız varlıklar arasındaki temel fark, "sınır" (*boundary*) kavramının taşıdığı işlevsel anlamda belirginleşir (Plessner, 1928/2019, s. xxxii). Cansız bir şeyin sınırı, yalnızca gözlemci açısından anlamlı olan; şeyin bittiği ve çevresinin başladığı noktayı gösteren bir kontur ya da kenar olarak kavranabilir. Buna karşılık canlı bir varlık, Plessner'in ifadesiyle, "sınırını gerçekleştiren" (*boundary realizing*) bir varlıktır (Plessner, 1928/2019, s. 97). Canlının sınırı, onu dışarıdan ayıran pasif bir çizgi değil; aynı zamanda dışarısına açılmasını, onunla etkileşime girmesini mümkün kılan, sürekli olarak yerine getirilen ve yaşamsal açıdan vazgeçilmez bir işlevdir (Plessner, 1928/2019, s. 114). Canlı bir varlık, varlığını sürdürebilmek için sınırını sürekli olarak aşmak ve yeniden kurmak zorundadır; bu süreç içinde çevresini algıladığı ve biçimlendirdiği bir ortam (*Umwelt/Medium*) hâline getirir (Dornbach, 2023, s. 224).

Bu nedenle Plessner'e göre yaşam, özünde bir konumsallık (*positionality*) meselesidir (Plessner, 1928/2019, ss. 120–121). Canlılar yalnızca uzamda yer kaplayan varlıklar değildir; aksine, kendileri için yer talep eden, çevrelerini algılayan, dönüştüren ve bu çevreyle ilişkileri üzerinden kendilerini sürekli yeniden konumlandıran varlıklardır. Yaşamak, bu anlamda, dünyayla kurulan etkin ve dinamik bir sınır ilişkisi içinde var olmaktır. Nitekim Plessner, canlı varoluşu evrimsel ya da gelişimsel dizilere paralel gözüken ama konumsallığın yapısal olarak farklılaştığı bir "düzeyler" düzeni içinde ele alır. Bu çerçevede basit canlılardan bitkilere, oradan üst düzey hayvanlara doğru ilerledikçe, canlı-çevre ilişkisi giderek daha belirgin bir merkez etrafında örgütlenir. Özellikle hayvansal yaşamda iç-dış ilişkisi tek bir yaşamsal odağa bağlanır: Sinir sistemi ve beyin çevresinde yoğunlaşan bu merkez, hayvanın dünyaya

yönelimini içkin ve kapalı bir bütünlük içinde düzenler. Hayvan, çevresiyle ilişki kurar; ancak bu ilişki, kendisini bu merkezin dışına taşıyan bir mesafe üretmez (Plessner, 1928/2019, ss. 220–221).

Nitekim insanı hayvandan ayıran şey, Plessner’e göre, biyolojik merkeziliğin daha gelişmiş olması ya da bilinç ve dil gibi ek yetilerin ortaya çıkması değildir. Belirleyici olan, bu merkezî yapının yapısal olarak dışarıya taşmasıdır. Plessner’in terimleriyle ifade edilecek olursa, insan yaşam merkezi yalnızca içeriden işleyen kapalı bir odak olmaktan çıkar; dış-merkezli (eksantrik) bir konum kazanır. Bu dönüşüm, insanın kendi varoluşuna yalnızca içkin biçimde yerleşmesini değil, aynı zamanda bu yerleşimi dışarıdan tema hâline getirebilmesini (nesneleştirebilmesini) mümkün kılar. Bu eksantrikleşme, insanın bedeniyle kurduğu ilişkiyi de özgül bir biçimde dönüştürür. İnsan bedenini hem içeriden duyumsanan, yaşayan ve öznel bir beden (*Leib*) olarak deneyimler, hem de dışarıdan görülebilen, fiziksel ve nesneleştirilebilir bir beden (*Körper*) olarak kavrayabilir (Plessner, 1928/2019, s. 272). Hayvan bedenini yalnızca içkin bir yaşantı alanı olarak—*Leib* kipinde—deneyimlerken, insan bu iki kip arasındaki farkın bilincine varabilen üçüncü bir bakış noktasına sahiptir. Bu merkez-dışı konum, insanın bütünüyle “burada ve şimdi”ye kapanmamasını (geçmiş, şimdi ve gelecek ben’lerini düşünebilmesini) sağlar. İnsan, bu üçüncü perspektif sayesinde, kendi bedenine hem dünyaya ait bir nesne olarak dışarıdan bakabilir hem de yaşayan beden olarak sahip olduğu içsel alanı temsil edilebilir bir benlik biçiminde kavrayabilir. Böylece insan varoluşu, sınırını yalnızca içeriden ya da dışarıdan değil; aynı anda iki yandan kuşatan ve bu iki yönelimi birbiriyle ilişkilendiren üçlü bir yapı içinde belirir (Plessner, 1928/2019, s. 272).

Bu merkez-dışı perspektif, çevreyi yalnızca doğrudan yaşanan bir alan olmaktan çıkararak nesnel bir “dış dünya” olarak kurar. Eksantrik konumdan bakıldığında, bedene sahip olmanın öznesi artık merkezinde bir “benlik” bulunan içsel bir dünyanın taşıyıcısıdır (Plessner, 1928/2019, s. 274). Hayvanlarda da duyumsal ve duygulanımsal yaşantılar bulunsa da insanda bu içsellik, merkezinde bir “ben”in yer aldığı temsil edilebilir bir sahneye dönüşür (de Mul, 2019, s. 74). Bu dönüşüm, yalnızca içsel ve dışsal alanların ayrışmasını değil, aynı zamanda aynı bakışa sahip oldukları varsayılan kişiler arasında paylaşılan bir dünyanın—*Mitwelt*—kurulmasını da mümkün kılar (Plessner, 1928/2019, s. 280). Dünya, insan için artık yalnızca yaşanan bir çevre (*Umwelt*) değil; başkalarıyla birlikte temsil edilen, paylaşılan ve anlamlandırılan bir ufuk hâline gelir.

Bu durum, insanın kendisi ve dünyayla kurduğu ilişkinin de hiçbir zaman tamamlanamayacağını açığa çıkarır: İnsan, hiçbir zaman bütünüyle kendi merkezine—“burada ve şimdi”ye—yerleşemez; varoluşuyla her zaman zamansal ve mekânsal olarak askıda kalan bir mesafe içinden ilişki kurar. Bu yapı insan varoluşunun kökensel bir dengesizlik ve yerinden çıkmışlık karakteri taşımasına yol açar (Plessner, 1928/2019, s. 271). Bu nedenle insan, “doğası gereği yurtsuzdur”; varoluşu, kendisini sürekli yeniden kurma ve dengeleme yönünde bitmeyen bir görev olarak yaşar (Plessner, 1928/2019, s. 288). Bu yapısal dengesizlik, insanı salt biyolojik bir varlık olmaktan çıkararak kültürel ve teknik aracılıklar üretmeye yöneltir. Plessner’in “doğal yapaylık” (*natural artificiality*) ilkesi, insanın biyolojik ihtiyaçlarını hiçbir zaman doğrudan değil, daima kültürel biçimler ve teknik araçlar aracılığıyla karşıladığını ifade eder. Dil, mimari, giysi, teknik aletler ve simgesel düzenekler bu anlamda yalnızca işlevsel araçlar değil, insanın dünyayla kurduğu ilişkiyi biçimlendiren anlamlı yapılardır. Bu yapılar hem insan tarafından üretilir hem de insan üzerinde geri dönüştürücü bir etki yaratır; bu çift yönlü ilişki, eksantrik konumsallığın doğrudan bir sonucudur (Plessner, 1928/2019, ss. 287–294). Bu noktada “dolayısız dolaylılık” (*mediated immediacy*) ilkesi belirleyici hâle gelir. İnsan, kendisiyle ve dünyayla ilişkisini hiçbir zaman saf ve aracısız biçimde kuramaz; en dolaysız gibi görünen deneyimler dahi, fark edilmeyen kültürel düzenekler ve teknik dolayimler aracılığıyla şekillenir. Kültürel ve teknik araçlar insan tarafından üretilmiş olsalar da Plessner’in vurguladığı gibi, aynı anda hem insana ait olma bağını hem de ondan görece bağımsız olma niteliğini taşırlar (Plessner, 1928/2019, ss. 298–299).

Kısacası insan, kendi merkezine dışarıdan bakabilme kapasitesi nedeniyle, kendisini hiçbir zaman tamamlanmış bir varlık olarak yaşayamaz; dil, teknik ve kültür üretimi bu eksantrik konumun zorunlu sonucudur. İnsanın ürettiği dışavurumlar, simgesel biçimler ve teknik araçlar yalnızca dünyayı dönüştürmez; insana geri dönerek onun kendisini yaşama ve anlama biçimini de düzenler. Böylece insan, kendi üretimlerinin hem öznesi hem de bu üretimler aracılığıyla sürekli olarak yeniden konumlanan bir varlık hâline gelir.

Kamera Bakışı ve Mekânın Ontolojisi

Bu çerçevede sinema, insanın dünyada varoluş biçimini anlamak bakımından ayrıcalıklı bir örnek teşkil eder. Öncelikle sinema, Sobchack'ın film deneyimine dair fenomenolojik incelemesinde dile getirdiği gibi bedenleşmiş algı ile bedenleşmiş ifadenin kesiştiği özgül bir eşik üretir (Sobchack, 1992, ss. 3–4). Bu fikir Plessner'in teorisi bağlamına uyarlandığında kamera, öznenin dünyaya yönelişini—ve bu yönelişin mümkün kıldığı farklı bakış kiplerini—yalnızca teknik bir dışsallaştırma düzeyinde bırakmaz; aynı zamanda görmenin kendisini yeniden düzenleyen özgül bir bakış kipine dönüştürür. Bu anlamda kamera, bedenleşmiş bakışın teknik olarak kurulmuş bir uzantısı olarak işlev görür. Kadraj ise, bu bakışın neyi, hangi mesafeden ve hangi sınırlar içinde görünür kılacağını belirleyen, görsel alanı düzenleyen kültürel bir filtredir; başka bir deyişle, bedenleşmiş ifadenin uzamsal biçimlenişini üstlenir. Bu iki düzenek aracılığıyla sinema, insanın kendine yönelik dolaylı ve eksantrik bakışının ayrıcalıklı bir sahnesi hâline gelir. Sinematik görüntü, bu anlamda, insanın dünyadaki konumlanmışlığını yalnızca temsil etmekle kalmaz; bakışın hem görüntüye yerleşen hem de ondan mesafe alan çifte yapısını görsel-işitsel düzeyde somutlaştırır. Böylece sinema deneyimi, algıyı hem açan hem de sınırlayan; özneyi hem görüntüye dahil eden hem de ondan mesafeli kılan bir eşik olarak kurulur (Sobchack, 1992, ss. 20–24).

Plessner'in perspektifinden bakıldığında, sinemanın neden ayrıcalıklı bir alan olduğu daha da belirginleşir. Sinemadaki çerçeve, bir fotoğrafın, resmin ya da tiyatro sahnesinin fiziksel olarak sabit çerçevesinden köklü biçimde ayrılır. Film çerçevesi, sınırları belirli bir hazne ya da taşıyıcı bir yüzey değil; görünür olanı seçerken görünmeyeni de sürekli olarak ima eden, edimsel bir arayüzdür. Bu nedenle kadraj, mekânı yalnızca kuşatan bir sınır olarak değil, görmeyi ve anlamı etkin biçimde düzenleyen bir aygıt olarak kavranmalıdır. Nitekim sinema kuramında çerçevenin maske, pencere ya da nişangâh gibi metaforlarla düşünülmesi, onun maddî bir çerçeveden çok, aktif olarak işleyen bir görme pratiği olarak anlaşılması gerektiğine işaret eder. Bu benzetmelerin ortak noktası, çerçevenin görmenin bedensel ve zihinsel kipleriyle kurduğu yapısal benzerliktir. Cavell'in çerçeveyi, geniş bir görsel alan üzerinde dolaşarak yalnızca bir bölümünü görünür kılan bir maske olarak tanımlaması; Bazin'in onu dünyaya açılan bir pencere olarak düşünmesi; Hugo Münsterberg'in ise çerçeveyi dikkatin zihinsel edimiyle ilişkilendirmesi, bu edimsel karakteri farklı açılardan görünür kılar. Tüm bu yaklaşımlar, kadrajın pasif bir hazne değil; dolanan, seçen, odaklayan, dışlayan ve anlam üreten bir düzenek olduğu konusunda birleşir (Mast, 1984, ss. 85–86).³

Bu açıdan bakıldığında kadraj, Plessner'in eksantrik konum kavrayışıyla doğrudan ilişkilendirilebilir: Nasıl ki insan dünyaya hem içeriden yerleşmiş hem de kendisine dışarıdan bakabilen bir varlıksa, sinema çerçevesi de izleyicinin bakışını hem görüntünün içine yerleştirir hem de ona mesafe kazandırır. Kadraj, görünür olan ile görünmeyen arasındaki sınırı

³ Sinema kuramında çerçeve (frame) ve çerçeveleme (framing) meselesi, estetik, bilişsel, ideolojik ve politik boyutlarıyla son derece geniş bir literatüre sahiptir. Bu çalışmada çerçeveye ilişkin tartışma, söz konusu literatürün tümünü kapsama iddiası taşımamakta; bilinçli olarak, çerçevenin görmeyi ve konumlanışı nasıl düzenlediğine odaklanan ontolojik–antropolojik bir hatta sınırlandırılmaktadır. Çerçevenin nesnel bir sınırdan ziyade işleyen bir süreç olarak kavranmasına yönelik kapsamlı ve güncel bir soybilimsel inceleme için bkz. Rogers (2024), özellikle ss. 239–262. Rogers, klasik estetik yaklaşımlardan aygıt kuramına, Deleuzecü çerçeve anlayışlarından çağdaş görünürlük ve kimlik tartışmalarına uzanan geniş bir kuramsal alanı sistematik biçimde ortaya koymaktadır. Bu çalışmada ise söz konusu tartışmalar, Plessner'in eksantrik konum kavrayışıyla kesişen yönleri bakımından ele alınmakta; çerçeve, öncelikle görmenin bedensel ve dolayimli bir ilişki olarak nasıl kurulduğunu gösteren bir düzenek olarak düşünülmektedir.

sabitlemek yerine sürekli yeniden kurar; böylece görmeyi, Plessnerci anlamda, konumlanmış ve dolayimli bir ilişki hâline getirir. Bu nedenle kamera bakışını bütünüyle nesnel bir konuma yerleştirmek mümkün değildir zira her kamera, zorunlu olarak bir açı, konum, mesafe ve zaman seçerek kendi bakış rejimini kurar. Dziga Vertov'un kino-göz ütopyasında varsayıldığı gibi, kameranın insan gözünün sınırlarını aşan bir görme kapasitesi sunduğu kabul edilebilir; ancak bu genişleme, ortaya çıkan görüntüyü insan yönelimselliğinden (*intentionality*) bütünüyle bağımsız kılmaz. Kamera, ne kadar otomatik ya da mekanik görünürse görünsün, dünyayı bizim için görünür kılan şey hâlâ insanın dünyaya doğru yönelişidir (Sobchack, 1992, s. 184).

Bununla birlikte, Plessner'in "dolayumsuz dolayıcılık" ilkesi gereğince kamera bakışı salt öznel bir ifade olarak da kavranamaz. Görme, her zaman kültürel ve teknik dolayimler içinden gerçekleşir; bu nedenle sinematik görüntü, bireysel niyetin dolaysız bir dışavurumu olmaktan ziyade, tarihsel, teknik ve simgesel süreçlerle biçimlenmiş bir ilişkiler ağının ürünüdür. Sinema, bu bakımdan, içsel yönelim ile dışsal düzenekler arasındaki gerilimin görünür olduğu ayrıcalıklı bir alandır. İzleyici bu süreçte aynı anda hem özne hem nesne konumunda yer alır hem gören hem görülen hem çerçevenin içinde hem de ona mesafeli bir bakış noktasında konumlanır.

Bu nedenle kamera ve kadraj, dünyayı doğrudan "olduğu gibi" sunmaz; tersine, dünyaya belirli bir bakış konumu tahsis ederek gerçekliği seçilmiş ve yönlendirilmiş bir biçimde görünür kılar. Sinema deneyimi bu anlamda ne saf bir gerçekliğe erişim ne de bütünüyle soyut bir kurgu alanıdır; görüntü, çerçevenin içi ile kadraj dışı arasında kurulan ilişkiyel bir gerilim alanında belirir. Kadraj, seyirciyi dünyaya yerleştiren özgül bir bakış düzeni kurar. Sinemada bakışın üretildiği bu eşik, Plessner'in insan varoluşu için tanımladığı eksantrik konumla yapısal bir benzerlik taşır; böylece sinema, insanın özne ile nesne olma gerilimini kültürel düzlemde görünür kılan bir temsil sahnesi hâline gelir.



Görsel 1: *Enter the Void* (2009) filminde bakış kiplerinin eksantrik dönüşümü

Bu eksantrik yapının sinemada farklı bakış kipleri olarak nasıl somutlaştığını göstermesi bakımından en etkili örneklerden biri, Gaspar Noé'nin *Enter the Void* (2009) filmidir (bkz. Görsel 1). Filmin açılış sekansında kamera bütünüyle bedenin içinden konumlanır; nefes alışverişi, göz kırpmaları ve duyuşal filtreler aracılığıyla dünya doğrudan yaşantının içinden görülür (bkz. Görsel 1a). Bu birinci-kişi bakışı, Plessner'in içeriden deneyimlenen yaşayan beden olarak tanımladığı *Leib* kipine karşılık gelir. Oscar'ın ölümüyle birlikte bakış bedeni terk eder ve kamera yukarı yükselerek öznenin kendi bedenini dışarıdan gördüğü bir konuma yerleşir (bkz. Görsel 1b). Bu noktada beden, artık yaşanan bir içsellik değil, dünyaya ait bir nesne olarak kavranır; bakış *Körper* kipine geçer. Ancak film, bu iki kip arasındaki karşıtlıkta durmaz. Bellek sahnelerinde kamera ne bütünüyle birinci kişi perspektifine geri döner ne de tam anlamıyla üçüncü kişi bakışına yerleşir; sürekli olarak öznenin arkasında, ensesinde konumlanan bir ara-pozisyon üretir (bkz. Görsel 1c). Bu ne içkin ne de bütünüyle dışsal olan

bakış, Plessner'in tanımladığı eksantrik konumun içe yönelik bakışının sinemasal ifadesi hâline gelir. Filmin ilerleyen bölümlerinde bakışın tek bir özneye sınırlı kalmayarak başka bilinçlere ve bedensel deneyimlere doğru genişlemesi ise, eksantrik konumun yalnızca bireysel özbilinci değil, Plessner'in *Mitwelt* olarak adlandırdığı paylaşılan ve ilişkisel bir dünyayı mümkün kılan yapısını da görsel düzlemde açığa çıkarır.

Görüntünün Bedende Yankılanışı

Kamera bakışıyla kurulan eksantrik görme düzeni yalnızca film içinde işlemez; seyircinin bedensel deneyiminde yeniden kurulur. Bu anlamda sinema deneyimi, yalnızca görülen imgelerin zihinsel olarak kavranmasından ibaret değildir; izleyicinin bedeni, filmin bakışına doğrudan dâhil olur. Sobchack'in ifadesiyle film, "kendi görmesini görünür kılan bir görme edimi" olarak, izleyicinin bedensel algısında yankılanan refleksif bir deneyim üretir (Sobchack, 1992, ss. 3-4). Dolayısıyla Sobchack'e göre film deneyimi, izleyici ile film arasında kurulan karşılıklı ve bedensel bir ilişki olarak işler: Film, yalnızca görülen bir nesne değil, izleyiciye yönelen ve onun bedensel duyarlılığını harekete geçiren bir algı edimidir. İzleyici bu süreçte ne bütünüyle etkin bir özne ne de pasif bir alıcıdır; filmle birlikte algılayan, onun ritmi ve duyuşal düzeniyle hizalanan bedensel bir varlık hâline gelir. Bu nedenle izleyici, görüntüyü dışarıdan gözlemleyen bağımsız bir bilinç olarak değil; görüntü tarafından adreslenen ve kendi algısını görüntüde yankılanmış olarak deneyimleyen bir beden olarak konumlanır. Görme edimi, bu bağlamda, salt optik bir karşılaşma değil; karşılıklı bir açıklık ve duyumsama alanı olarak kavranmalıdır (Sobchack, 1992, ss. 24-25).

Bu fenomenolojik hattı Plessner'in çerçevesine uyarladığımızda, sinema deneyiminin yapısal olarak çift yönlü bir karakter kazandığı görülür. İzleyici, filmle kurduğu ilişkide hem görüntüyü içeriden yaşayan bir beden (*Leib*) olarak deneyimler hem de kendisini izleyen, konumlandırılmış bir beden (*Körper*) olarak dışarıdan algılar. Jaroslava Vydrov'nın Plessner okumasında vurguladığı üzere, bu ikili yapı sanatsal deneyimde özgöl bir bedensel gerilim alanı üretir; yaratıcı ve alımlayıcı süreçlerde beden hem deneyimin taşıyıcısı hem de biçimlendirici unsuru olarak iş görür (Vydrov, 2024, ss. 94-100). İzleyici görüntüyle mesafe alarak değil, ritim, tempo, hareket ve süreklilik düzeyinde onunla bedensel bir yankılanma ilişkisi kurarak bağlanır.

Bu bağlamda sinema estetiğı, yalnızca biçimsel ya da anlatısal bir mesele değildir; insanın dünyayla kurduğu bedensel-teknik ilişkinin antropolojik bir açılımına dayanır. Sinemayı Plessner'in kavramlarıyla düşünmek, insanın teknolojik kültür içinde kendi varoluşuna nasıl baktığını, nasıl bedenleşmiş ve dolayimli bir bakış hâline geldiğini anlamaya imkân verir. Görüntünün bedende yankılanışı, bu anlamda, insanın eksantrik konumunun estetik düzlemde deneyimlenebilir hâle gelmesidir.



Görsel 2: *Jeanne Dielman* (1975) —sabit kadrarlar ve gündelik bedenin çözölüşü

Bu yapının sinemadaki açık örneklerinden biri, Chantal Akerman'ın *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) filmidir (bkz. Görsel 2). Film, Jeanne'in yemek yapma, temizlik ve evi toplama gibi gündelik eylemlerini uzun, sabit planlarla tekrar tekrar gösterir. Kamera, bu eylemleri dışarıdan, neredeyse duygusuz bir *Körper* kaydı gibi izler; ancak izleyici, bu mekanik düzenin altında biriken gerginliği ve çözülüşü içeriden, yaşayan beden (*Leib*) düzeyinde hissedir. Dışarıdan bakıldığında sıradan ve düzenli görünen bu rutin, içeriden deneyimlendiğinde giderek daralan ve çözülen bir varoluş hâline dönüşür. Film, böylece içkin bedensel ritim ile dışsal düzen arasındaki gerilimi, izleyicinin kendi bedensel duyarlılığında yankılanır hâle getirir.



Görsel 3: *Gravity* (2013) — uzay boşluğunda iç/dış dengenin bedensel çözülmesi

Benzer bir eşik durumu Alfonso Cuarón'un *Gravity* (2013) filminde, astronotun uzay boşluğunda kontrolünü yitirdiği sahnelerde belirir (bkz. Görsel 3). Bu anlarda film, bir yandan yaşayan bedenin içsel ritmini -nefes, panik, daralma- duyulur kılarken, diğer yandan bedeni dışarıdan görünen bir nesne olarak savrulma hâlinde gösterir. Bakışın bu savruluşa zorunlu olarak eşlik etmesi, iç/ dış dengesinin bedensel olarak çözüldüğü sınır anları üretir; izleyici, bu gerilimi yalnızca görmez, bedensel olarak deneyimler.

Sonuç: Temsilin Eşiği, Görünürlüğün Etiği

Sonuç olarak sinemayı Helmuth Plessner'in felsefi antropolojisi çerçevesinde düşünmek, onu yalnızca bir temsil aygıtı ya da estetik anlatı düzlemi olarak değil, insanın dünyaya nasıl açıldığını düzenleyen özgül bir ilişkisellik ve mesafe deneyimi olarak kavramayı mümkün kılar. Sinema, insanın kendine ve başkalarına hiçbir zaman doğrudan ve aracısız biçimde erişemeyen eksantrik varoluşunu hem algısal hem de bedensel düzeyde sahneler. Bu bağlamda görme, basit bir algı edimi değil; her zaman bir mesafe kurma biçimidir. Yakınlık ancak ayrılığın içinden, ilişki ise ancak bir sınır yüzeyinde mümkün olur. Plessner'in antropolojisinin merkezinde yer alan "kendini hem içeriden hem dışarıdan deneyimleyebilme" yetisi, sanat deneyiminde özgül bir gerilim alanı üretir. Nitekim Vydrová, bu çift yönlü yapıyı sanatın temelinde işleyen "açığa çıkma ile gizlenme arasındaki gerilim" olarak tanımlar (Vydrová, 2024, s. 92).

Bu gerilim, Plessner'in politik antropoloji bağlamında geliştirdiği maske kavramında toplumsal ve etik boyutlarıyla açığa çıkar. Plessner'e göre insan, kamusal dünyada hiçbir zaman maskesiz var olamaz; çünkü mutlak açıklık ne birey ne de toplumsal ilişki açısından sürdürülebilirdir. Maske, bu anlamda, iç dünyayı bastıran ya da gizleyen bir örtü değil; iç ile dışın birlikte kurulduğu, ben ile ötekinin karşılaşmasını mümkün kılan ontolojik bir sınır yüzeyidir. Kişi bu yüzey sayesinde ne bütünüyle kendisine kapanır ne de başkalarının taleplerine bütünüyle teslim olur; içsel yaşantısını toplumsal olarak korunabilir ve paylaşılabilir

bir biçime sokar (Plessner, 1924/1999, ss. 133, 144, 157, 178; Riou, 2022, s. 126). Bu bakımdan maske, Plessnerci antropolojide yalnızca görünürlüğü değil; mesafeyi, güvenliği ve kamusal birlikte-varoluşun koşullarını temin eden kurucu bir eşik olarak işlev görür.

Sinemada kadraj da benzer bir işlev görür: Hem gösterir hem örter hem yaklaşmayı mümkün kılar hem de ayrılığı muhafaza eder. Bu nedenle kadraj, yalnızca görünürlüğün sınırlarını belirleyen teknik bir araç değil, özne ile dünya arasındaki ilişkinin nasıl kurulacağını düzenleyen ontolojik bir eşik olarak işlev görür. Kamera bakışının bedensel yankılanışı, izleyicinin *Leib* ve *Körper* kipleri arasında salınan deneyimi ve sinemasal örneklerde açığa çıkan eşik anları birlikte düşünüldüğünde, sinemanın yalnızca görsel bir temsil alanı değil, aynı zamanda bir etik düzenleme pratiği olduğu görülebilir. Sinema, neyi gösterdiği kadar neyi dışarıda bıraktığı; nasıl yaklaştırdığı kadar hangi mesafeyi koruduğu üzerinden de anlam üretir. Bu nedenle sinemada görünürlük, kaçınılmaz olarak etik bir boyut taşır: Görünür kılmak, aynı zamanda bir konumlandırma ve sorumluluk alma biçimidir.

Bu çerçevede sinema, Plessner'in insan için tanımladığı doğal yapaylık ve dolayimsız dolayımlılık ilkelerini estetik ve etik düzlemde deneyimlenebilir hâle getirir. İnsan, sinemada ne bütünüyle kendisine kapalıdır ne de bütünüyle dünyaya yerleşmiştir; aksine, kendisini her zaman bir mesafe içinden, teknik ve kültürel araçlar yoluyla deneyimler. Sinema, bu eksantrik konumu görünür kılarak, insanın hem kendisiyle hem de başkalarıyla kurduğu ilişkinin kırılğanlığını, sınırlarını ve imkânlarını düşünmeye açar. Bu nedenle sinema, Plessnerci anlamda, insan varoluşunun temsil krizini çözmez; onu askıya alır, düzenler ve deneyimlenebilir kılar. Tam da bu nedenle sinema, modern görsellik rejimleri içinde yalnızca estetik değil, aynı zamanda etik bir sorgulama alanı olarak ayrıcalıklı bir konum işgal eder.



Görsel 4: *Paris, Texas*'ta görünürlüğün etiği: tek yönlü camın özne-nesne ilişkisini eksantrik olarak yeniden kurması.

Bu yapının en çarpıcı sinemasal ifadelerinden biri, Wim Wenders'ın *Paris, Texas* (1984) filmindeki ünlü peep-show sahnesidir (bkz. Görsel 4). Yıllar önce terk ettiği eşini arayan Travis, Jane'i tek yönlü camla ayrılmış, yalnızca ödeme yapıldığında ışığı açılan bir izleme kabininde bulur; karşılaşma baştan sona asimetrik bir görünürlük rejimi içinde kurulur. Jane onu tanımaz: Sesini duyar ama yüzünü göremez. Travis, göz teması kuramadan geçmişlerini anlatırken, biz Jane'in onu yavaş yavaş fark edişine tanıklık ederiz. Nihayet Jane cama yaklaşır "Travis?" dediğinde kamera onun perspektifine geçer; Travis başını kaldırır ve iki yüzün tek yönlü camın yansımasında aynı yüzey üzerinde üst üste bindiği o kritik an belirir. Bu an, Travis'in kendini Jane'in yüzü üzerinden görerek benliğine dışarıdan bakabilme imkânı edinmesidir—Plessner'in anlamıyla eksantrik konumun sinemasal bir kristalleşmesi.

Sahnenin devamında Travis'in "Işığı kapatsan beni görebilir misin?" sorusu, görünürlüğün teknik olarak yeniden düzenlenmesini talep eder. Jane denemeyi kabul ettiğinde, ışığın kapanmasıyla birlikte kabinin optiği tersine döner: Bu kez Jane Travis'i açıkça görürken, Travis Jane'in yüzünü seçemez hâle gelir. Görünürlüğün yönü değişmiş, ilişkiyi kuran sınır yüzeyi yeniden yapılandırılmıştır. *Paris, Texas*'taki bu kırılmalı ve sürekli yer değiştiren görünürlük düzeni, yalnızca bir karşılaşma anı değil, Plessner'in insan varoluşu için tarif ettiği gerilimlerin yoğunlaştığı bir eşik uzamıdır. Cam yüzeyi iki bedeni ayırırken aynı zamanda onları ilişkiye zorlayan bir sınır işlevi görür; iletişim ancak bu ayrım üzerinden mümkün olur. Sahneyi mümkün kılan teknik düzenekler—cam, telefon, hoparlör—ilişkinin kaçınılmaz biçimde doğal olarak yapay olduğunu açığa çıkarır. Film böylece yalnızca bir temsil sunmaz; insanın kendine, ötekine ve paylaşılan bir dünyaya nasıl açıldığını belirleyen ilişkisel bir alan kurar. Yakınlık hep bir ayrılığın içinden geçer; görünürlük gizliliğin eşliğinde belirir, benlik ise kendine dışarıdan bakabilme kapasitesinde filizlenir. Sinema, tam da bu eşik görünürlük kıldığı ölçüde gücünü gösterir.

Kaynakça

- Akerman, C. (Yönetmen). (1975). *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* [Film]. Paradise Films.
- Cavell, S. (1979). *The world viewed: Reflections on the ontology of film*. Harvard University Press.
- Cuarón, A. (Yönetmen). (2013). *Gravity* [Film]. Warner Bros. Pictures.
- de Mul, J. (2019). The emergence of practical self-understanding: Human agency and downward causation in Plessner's philosophical anthropology. *Human Studies*, 42, 65–82.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The movement-image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Çev.). University of Minnesota Press. (Orijinal çalışma 1983)
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Çev.). University of Minnesota Press. (Orijinal çalışma 1985)
- Dornbach, M. (2023). Animal selfhood and affectivity in Helmuth Plessner's philosophical biology. *The Philosophical Forum*, 54(2), 201–230.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve şeyler* (M. A. Kılıçbay, Çev.). İmge Kitabevi. (Orijinal çalışma 1966)
- Mast, G. (1984). On framing. *Critical Inquiry*, 11(1), 82–109. <https://doi.org/10.1086/448257>
- Noé, G. (Yönetmen). (2009). *Enter the Void* [Film]. Wild Bunch.
- Plessner, H. (1999). *The limits of community: A critique of social radicalism* (A. Wallace, Çev.). Humanity Books. (Orijinal çalışma 1924)

Plessner, H. (2019). *Levels of organic life and the human: An introduction to philosophical anthropology* (M. Hyatt, Çev.). Fordham University Press. (Orijinal çalışma 1928)

Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics* (G. Rockhill, Çev.). Continuum.

Riou, J. (2022). Helmuth Plessner and the politics of embodiment. *Philosophy & Social Criticism*, 48(2), 120–138.

Rogers, A. (2024). Theories of the frame and framing in cinema: A genealogy. İçinde N. Baer & A. Oever (Ed.), *Technics: Media in the digital age* (ss. 239–262). Amsterdam University Press.
<https://doi.org/10.1515/9789048564569-015>

Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton University Press.

Vydrová, J. (2024). Helmuth Plessner's philosophy of the work of art in anthropological and phenomenological perspective. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philosophia*, 69(1), 85–104.

Wenders, W. (Yönetmen). (1984). *Paris, Texas* [Film]. Road Movies / Argos Films.

Manifesto (2015) Felsefi İnceleme: Sanatın Binbir Yüzü

Sare UZUNER*

Özet

Manifesto (2015) Julian Rosefeldt'in yazdığı, yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlendiği çok ekranlı film enstalasyonudur. On iki 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 konumunda 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 değerinin 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. Bu zeminden hareketle filmin, hakikat fikri ve öznenin bölünmüşlüğü meselesinin felsefi kritiği hakkında hangi açılardan ufuk açıcı olduğu değerlendirilecektir.

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

*Arş. Gör. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, Türkiye
E-mail: sare.uzuner@hbv.edu.tr
ORCID: 0000-0002-7164-3615

Uzuner, S. (2026). Manifesto (2015) felsefi inceleme: Sanatın binbir yüzü. 8. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu Tam Metin Kitabı içinde (ss. 70–79).

Manifesto (2015) Philosophical Review: The Many Faces of Art

Sare UZUNER*

Abstract

Manifesto (2015) is a multi-screen film installation written, produced, and directed by Julian Rosefeldt. The film, in which twelve different characters are portrayed by one actor, explores different attitudes adopted in contemporary art. Focusing more on the philosophical analysis of the film than its cinematographic analysis, this study examines debates that can be defined as contemporary art criticism. Contemporary art draws attention with the indeterministic structure of the materials used, the themes chosen, and the multiplicity of forms of expression. Postmodern approaches to art compel the subject (artist and viewer) to take a position either for or against issues such as truth, human values, shared values, and ethical sensitivity. The film's philosophical background is rich in content, evaluating the phenomena that post-art destroys and constructs. Within this framework, the multiplicity of values, the impossibility of values, art as a commodity, and the ontological truth of aesthetic value are addressed in a harsh style that may disturb the viewer. At the same time, themes such as language and representation, identity and self, anarchy and authority, art and truth are addressed in a layered structure. The film emphasizes the idea of the relativity of reality and meaning, a typical feature of the postmodern approach, through the manifestos of each art movement, using visual language and polyphony. Based on this grounding, the film will be evaluated in terms of its horizon-expanding perspectives on the philosophical critique of the idea of truth and the issue of the subject's fragmentation.

Keywords: Contemporary art, philosophy, post art, manifest

*Res. Asst. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Literature, Department of Philosophy, Türkiye
E-mail: sare.uzuner@hbv.edu.tr
ORCID: 0000-0002-7164-3615

Uzuner, S. (2026). Manifesto (2015) felsefi inceleme: Sanatın binbir yüzü. In Proceedings of the 8th International Symposium on Cinema and Philosophy (pp. 70–79).

Giriş

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* (Manifesto, Julian Rosefeldt, 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 sorgulattırılır. 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. Duncan Reyburn, filmin tekrar üzerinden yaptığı hermenötik yorumun, sanat manifestosunun anlamını modernist bir tür olarak yeniden ele aldığını savunmaktadır (2019, s. 20). Ayrıca bu yaklaşım genel olarak sanatsal ve yaratıcı üretimdeki eğilimleri yeniden düşünmenin bir yoludur. Aynı zamanda imgesel olarak da pek çok sahnede renklerin, nesnelerin ve imgelerin tekrar ettiği görülmektedir. Reyburn'un makalesinde, *Manifesto* hakkında hem güçlü bir saygı duruşu hem de eleştiri içerdiği şeklindeki yorumları yer almaktadır. Rosefeldt "bir manifesto yazıyorum çünkü söyleyecek hiçbir şeyim yok (2015)" derken söz konusu manifestoları hem onurlandırmış hem de ironiler aracılığıyla tartışmaya açmıştır. Reyburn bu ironiyi, avangardın eskiyi yıkma tavrının ve yeniyi övgüsünün aslında mimetik bir tekrar olduğu üzerinden temellendirir. Böylece *Manifesto*, sanatsal özgürlük iddiasını sorgulatırken yeniliğin bir yanılsamadan ibaret olduğunu ifade etmektedir. Reyburn'un *Manifesto* hakkındaki genel tespiti ise manifestonun aslında bir özgürlük iddiası olmadığını bir tür öfke estetiği olduğunu açığa çıkarmasıdır (2019, s. 12-19).

Manifesto filminin metin ve izleyici açısından göstergebilimsel analizi yapılmıştır (Buldaç, M., Eren, G. H., & Canoğlu, S., 2020). Peki filmdeki karakter ve manifesto eşleştirmeleri arkasında ne tür bir felsefi problematiğin varlığından bahsedilebilir? Bu sorunun yanıtı aslında her karakteri tek bir oyuncunun canlandırmasında yani filmin her aşamasında görülen tekrarlarda bulunabilir. Her karakteri aynı oyuncunun canlandırması ancak hiçbirinin gerçekte temsil ettiği manifestonun öznesini yansıtmıyor oluşu öznenin bölünmüşlüğüne ve hakikat fikrinin yitimine bir gönderme olarak okunabilir. Bu yönüyle film, 20. Yüzyılın avangart manifestolarını ironik bir biçimde bugünün bölünmüş öznelerinin ağzından yeniden seslendirir. İzleyici bu seslendirmede kendisini hem eleştiren bir konumda hem de eleştirilen bir konumda bulur. Filmin ilk aşamada çok sesli bir enstalasyon olarak kurgulanması da bu düşünceyi desteklemektedir. Bu yönüyle film, sinemadaki öz-bilinç sınırlarını büyük oranda zorlayan ve kendi çalışmasını sert ve alaycı bir şekilde yansıtan deneysel bir avangart çalışma olarak yorumlanmıştır (Buldaç, 2020, s. 13). Bu noktada çalışma iki kısma ayrılarak birinci kısmında tüm karakter ve manifesto eşleştirmeleri değerlendirilmiştir. İkinci kısımda ise filmin felsefi açıdan hakikat ve öznenin bölünmüşlüğü konularında hangi ufukları açıcı olduğu soruşturulmuştur.

Karakterler ve Manifestolar

Film, evsiz bir adamın yer yer kameraya bakarak özgür sanat manifestosunun diliyle söylenmesiyle başlar. Bu manifestonun, evsiz yurtsuz bir karakterle eşleştirilmesi, sanatın zeminini kaybettiği fikrine bir gönderme olarak okunmaya müsaittir. Neyin sanat eseri olduğuna dair sınırların belirsizleşmesi kuramsal açıdan soyut sanat, kavramsal sanat, çağdaş sanat gibi tavırlarda zenginleşmenin imkânı olarak görülmektedir. Öyle ki John Carey'ye göre sanat eseri, herhangi bir kişinin, yalnızca o kişinin gözünde bile olsa, sanat eseri olarak gördüğü herhangi bir şeydir (2020, s. 53). Felsefeciler ve sanat eleştirmenlerinin yorumları ise sanatı bu

denli tanımlanamaz görmenin aşırı olduğu yönündedir. “Gerçekliği reddedince nesneler sanata dönüşür. Sanatçının seçtiği ve sanat addettiği her şey sanata dönüşür. Sanat hayali bir inanca indirgenir, varlığıysa bir anlama (Léser, 2024, s. 11)” Özellikle kavramsal sanata yöneltilen eleştirilerden biri olarak sanatın zihinsel bir sürece indirgenmesi eleştirilmiştir. “Sanatçı olmak için bir kavrama sahip olunmasının yettiği inancı da sanatı aşındırmıştır (Kuspit, 2022, s. 24)” Güncel sanat hakkındaki değerlendirmelerin bir kısmı felsefi etkinlik, sanatsal etkinlik ve endüstriyel üretim arasındaki farkları belirlemeye, kaybetmemeye ya da korumaya çalışırken diğer bir kısım sanatın, diğer alanlarla olan ilişkisini belirsizleştirmeye odaklanmaktadır.

Filmde yeni çağın içinde bulunduğu iflası betimleyerek sanatın bu çöküşe ayak uyduran bir şekilde dönüştüğü ifade edilir. “Eski bir dünya ölüyor, yenisi doğuyor... Bizim sanatımız, devrimci sürecin sanatıdır. İflas eden dünyaya eş zamanlı bir sanattır (Rosefeldt, 2015).” Böylece mevcut sanatların orijinalliği ve devrimci sürecin erdemlerle ilişkisi sorgulanır. Erdemlerin anlam kaybına uğraması ve değerlere karşı duyarsızlığın artması yeni dünya düzeni içinde sorgulamaya açılır. Her bir karakterin manifestolarla rast gele eşleştirilmediği savunulabilir. Beraberinde karakter sıralamalarının da doğal bir örüntüyü desteklediği düşünülebilir. Nitekim ikinci karakter, yeni dünyada insanların telaş ve koşuşturmayla geçen yaşamlarını betimlerken hızı ve değişimi öven bir borsacıdır. 20. Yüz yılın başlarında ilerleyen Fütürist akımın manifestosu seslendirilir. Sanatın klasiklere olan özeni karşısında sıradan ve hızla tüketilebilir olanı yüceltir. Hızın, gençlikle, şiddetle ve cesaretle övüldüğü ifadeler, sanatın eskide kalan, naif ve klasik yönlerini aşağılar. Borsacı ve ekonomi imgesi, sanat eserinin hızla tüketildiği ve piyasa değeri edindiği düzleme işaret eder. Artık poiesis, tekhneden farkını kaybetmiştir. Baudrillard’ın ifade ettiği şekliyle çağdaş sanatın yaptığı şey bayağı olanı değer yükleyerek yeniden sunmaktır (2020, s. 20-25). Yeniden üretim çağının tipik bir özelliği olarak ise fabrikalar ve işçiler devreye girer.

Üçüncü karakter sürekli aynı şeyleri tekrarlayan bir fabrika işçisidir. Konstrüktivizmin manifestosunu gördüğümüz eşleşmede insan iradesi ve bilinç kavramları sorgulanır. Fabrika işçisi, insanın kendi iradesine olan güven sayesinde geçmişle bağlarını kopardığını ve geleneksel korkaklıkla mücadele edebildiğini savunur. Gerçek anlamda iradenin varlığından söz etmenin mümkün olmadığını düşündürürken diğer yandan sanatın değişim için ihtiyacımız olan zemini verdiğini hissettirir. Değişim, sanat için geçerli temel değer olarak görülür. Değişim, aynı zamanda nesnel olanı ve öznel olanı sorgulatan bir bağlamdır. Bu noktada dördüncü karakter soyut sanat manifestosuyla bilim insanını buluşturur. Bilim insanından nesnel olanı ve değişmeyen ilkeleri savunması beklenir. Ancak filmde bilim insanının manifestosu soyut sanattır. Herkes tarafından algılanabilen fiziksel görünüşlerin aksine soyutlanarak akademik olandan uzaklaşmanın övüldüğü görülür. Biçimin gereksizliği fikrine ve formsuzluğa övgü karşısında akademik sanat eleştirilir. Normal şartlarda bilinebilirlik, ölçülülük, nesnellik gibi olgularla bir arada düşünülecek olan bilim insanı, soyut sanatın diliyle konuşarak formsuzluğu ve belirsizliği temsil eder. Geçmişin alışkanlıklarıyla üretmeye çalışmanın saçmalık olduğu düşüncesiyle sanatın temiz ve basit olanın değil karmaşık olanın üzerine gitmesi gerektiği ifade edilir.

İlkelerden kopuş aynı zamanda norm ve değerlerden soyutlanmayı da ifade etmektedir. Bir tür sistem eleştirisi olarak okunan Dadaizm bu dönüşümün öncüsü olarak okunur. Böylece beşinci karakter, dul bir kadının Dadaist manifestoyu seslendirdiği güçlü bir ironiyi örnekler. Filmdeki en belirgin manifesto temsillerinden birisidir. İnancın sorgulandığı ve bir şeye bağlı olmanın aşağılandığı görülür. Prensip te en kabul edilebilir sistemin, hiçbirini kabul etmemek olduğunu savunan karakter aslında bir cenaze töreninde ölen kişinin eşi olarak gelenlere konuşma yapıyordur. Bu karakter cennet ve cehennem tasvirleri üzerinden inancı sorgulatırken sanata ve politikaya dair nihilist bir tavrı örnekler. Sanatın politik olanla ilişkisini ve özellikle sanatın herhangi bir söyleme hizmet etmesi fikrini hem aşağılar hem de destekler. Bu tavır sanatın özerk olduğunu savunurken bir yandan da sanatı politik bir söylem aracı haline getirenler için bir eleştiri niteliğindedir.

İnancın sorgulanması beraberinde dini ritüellerin ve muhafazakâr tavrın da sorgulanmasını getirmektedir. Altıncı karakter, ailesiyle birlikte akşam yemeğine oturan bir ev hanımıdır. Kadın yemekten önce dua etmek üzere eşine ve çocuklarına seslenir. Pop art sahnesinde Claes Oldenburg'un "I Am for an Art (1961)" adlı manifestosunu dua olarak okuyan karakterin kurduğu sözler ise gündelik olan ve tüketilebilen sanatı yüceltir. Böylece karakterin muhafazakarlığı ve manifestonun muhalif yapısı arasında güçlü bir ironi kurulmuş olur. Kadın, "Pantolon gibi giyilip çıkarılan, çoraplar gibi delikleri olan, elmalı pay gibi yenen ya da büyük bir aşağılamayla terk edilen bir bok gibi olan sanattan yanayım (Rosefeldt, 2015)." şeklinde dua ederken çocukların güldüğü ve evin her yerinde doldurulmuş hayvanların olduğu görülür. Bu ise hiçbir şeyi muhafaza etmeyen ve sürekli popüler olanın takipçisi olan insanın, durdurma, saklama, biriktirme zaafına bir işarettir. Bu yorumlama benzer şekilde koleksiyonerlere ve sanat eserlerinin korunması hakkındaki tartışmalara dek genişletilebilir. Bu sahnede pop artın tercih edilmesinin diğer bir yorumu ise Pop Art'ta doldurulmuş hayvanların veya hayvan kemiklerinin sanat eserlerinde kullanılmasına ve her nesnenin bir sanat ögesi olarak kabul edilebileceği fikrine bir gönderme olduğu şeklindedir (Buldaç, 2020, s. 13).

Yedinci karakter Nihilist manifestoyu dile getiren bir serseridir. Filmdeki diğer bütün karakterlerde olduğu gibi geleneksel olana karşı bir direnç ve tepki örneklendirilir. İnsanın hiçbir zaman tutarlı bir düşünce dünyası olamayacağı tezine dayanarak mantık, bütünlük ve düzen gibi şeylerin hatalı olduğu savunulur. Bu çerçevede gerçekliği görünüşte değil düşüncede aramayı vurgulayan bir ifadeyle avangarttan kavramsal olana geçildiğini de işaret eder. Çünkü artık sanat, var olanı taklit etmek değil icat etmektir. Artık sanat, eski değerleri birleştirmek yerine yenilerini yaratmalıdır. Nihilizmin içerisinde ne tür bir üretme bilincinin gelişebileceği çelişkilidir. Bu sahnede daha çok anarşizmin isyan ve reddi olduğu savunulabilir. Karakterin en belirgin özelliği geleneği reddetmesi ve düzen fikrine karşı olumsuz tavrıdır.

Sekizinci karakter bir genel müdür / CEO olarak post-truth gerçeklik algısını dile getirir. Nostaljiye, efsanelere, mitlere ve hafızaya bağlılıktan kurtulmalı, sanat ve yaratım insanın kendisine dair olmalıdır. İnsanın ve doğanın başı boş olması gerektiği teziyle, sanatın hayvanlardakine benzer bir içgüdüyle ilkel bir duygu olduğu savunulur. İnsanın aslında diğer canlılardan farklı olmadığı ve sanatın bu ıkkelliği açığa çıkarması gerektiği ima edilir. Tıpkı doğada hayatta kalma mücadelesiyle hareket eden hayvanlarda olduğu gibi insanın da toplumsal koşullar altında stratejik davranması gerektiği savunulur. Dürüstlüğün sorgulandığı sahnede yapmacık ilişkiler ve elitizm örneklenir. Gerçekte o davete katılan tüm katılımcılar ve daveti organize eden genel müdür, bencilliğini ve ikiyüzlülüğünü saklamayı başarabilmiş metropol insanını temsil eder. Sahnenin sonunda ise bilinçli olduğu düşünülebilecek bir gülme sahnesi yerleştirilmiştir.

Dokuzuncu karakter bir grup dansçıyı çalıştıran koreografıdır. Net bir şekilde Fluxus manifestoyla dillendiren koreograf "hayat bir sanat eseridir, sanat eseri de hayattır" diyerek dansçıları yönlendirir. Her türden malzemenin sanat eserine dahil edilebileceği fikri insanın da bir sanat nesnesi olabileceği fikriyle taçlanır. Dansçıların kültür ve sanat dünyası gibi olgulardan sıyrılarak alışılmış kalıplar dışına çıkmasını isteyen koreograf, kurumsallığı eleştirir. Sanat ancak yıkıcı olduğunda devrimci olabilir (Buldaç, 2020, s. 11).

Onuncu karakter sürrealist manifestoyu temsil eden bir kuklacıdır. Filmdeki tekrarlamaların bir örneği de kuklacının kendi kuklasını yapmasıdır. Özgürlük fikrini sorgulatan kuklacı, gerçeği aramanın mantıksız olduğundan bahseder. Asıl meselemiz bilinçaltının insanları nasıl oluşturduğu ve dönüştürdüğüdür. Filmdeki fütürist manifestolarda geleneksel sanat tamamen aşağılanır ve reddedilir ancak sanatın kendisi reddedilmez. Nihayetinde varoluşun başka bir yerde olduğunu söyleyerek gerçeküstü bir dünya tasavvuruna işaret eder (Rosefeldt, 2015).

On birinci karakter kavramsal sanatı temsil eden haber spikeridir. Kuklacıda olduğu gibi bu karakter de aynı oyuncunun haber muhabiri olarak kendisiyle konuşturulmasıyla

tekrarlamaya örnektir. Bu sahnede yapay yağmur altında konuşan ve gerçeğin görüldüğü gibi olmayabileceğini bildiren muhabir, görünüş ve gerçeklik arasındaki ilişkinin uzlaşım sal olduğu fikrine gönderme yaparak gerçeklik algısını sorgulatır (Buldaç, 2020, s. 14). İzleyicinin az önce yağmurlu bir alanda çekildiğine inandığı sahnenin aslında yapay olduğunu anladığı sırada kavramsal sanatta nesnenin değil o nesneyi sunuş fikrinin önemli olduğu düşüncesi desteklenmiş olur. Gerçeklik kavrayışta ve idraktedir. Sanatçının diğerleri için fiziksel bir görünüm kazandırdığı şey sanat eseridir. Bu bağlamda kavramsal sanat kavramların, görünüş edindiği ve görünüşlerin yerine gerçeklik kazandığı bir tavır olarak temsil edilir.

Onikinci ve son karakter¹ ise Dogma 95'i temsileden bir öğretmendir. Orijinallik tartışmaya açılır. Özgünlük paha biçilemezdir ancak orijinallik diye bir şey yoktur. Eğer sanatçı başka bir yerden ilhamla aldığı şeyi ruhuna dokunan bir şeye dönüştürüyorsa o artık özgündür. Neyin gerçek neyin sahte olduğu eski sanatın öğretileridir. Doğru olan özgünlüktür ve aydınlanmayı getirir. Orijinal ise kaideyi, kesinliği ve gerçeği verir. Ancak gerçek; hayal gücü, uydurma ve sadeleştirmeyle de açığa çıkabilir. Bu sebeple bir daha tekrarı olmayacak biçimler övülür. Bugün NFT'ler bu düşünceyle özgünlüğün bir yansıması olarak piyasada yer edinirler. Filmin başlangıçta enstalasyon olarak sergilenmesi ve her sahnenin aynı anda akması, filmdeki sessiz sahnelerin aslında sessiz olmadıklarını diğer sahnelerdeki seslerle birlikte deneyimlenmesinin planlanmış olduğunu göstermektedir. Böylece yakalanan görüntü ve ses kombinasyonları karakterlerin ve manifestoların sunduğu çok sesliliği desteklemektedir. Manifesto daha sonra uzun metrajlı bir film olarak sinemaya uyarlandığında da filmin sonunda tüm seslerin üst üste oynatıldığı bir son sahne eklendiği görülür. Bunun sebebi diğer bir açıdan sergi salonunda deneyimlenebilen duygunun, sinema salonunda da yakalanabilmesine yönelik bir çaba olarak yorumlanmıştır (Ljungback, 2018, s. 142).

Filmde geçen tüm manifestolar, Durumculuk (Situationism); Fütürizm; Mimarlık; Ekspresyonizm, Yaratıcılık, Konstruktivizm, Dadaizm; Sürrealizm; Pop Art; Fluxus; Kavramsal Sanat; Dogma 95 (Buldaç, 2020, s. 7).² en belirgin şekilde geleneksel olana karşı direnci temsil eder. Bu temsiller, avangardın eskiyle kurmaktan imtina ettiği ilişkinin arka planda neyin yıkımına ya da inşasına sebep olduğunu tartışmaya açar. Filmin bu yönü felsefi açıdan değerlendirilmeye ve gerçekte tüm bu manifestoların hangi kavramlarla ilişkili olduğunu soruşturmaya müsaittir. Bu bağlamda filmdeki karakter ve manifesto eşleştirmelerinin hangi kavramları sorgulattığı aşağıdaki şekilde tablo ile ifade edilebilir:

¹ Buldaç, Eren ve Canoğlu'nun sınıflandırması, filmin on iki bölümlük yapısını esas almaktadır. Bununla birlikte kavramsal sanat/minimalizm bölümünde haber spikeri ve saha muhabiri Cate Blanchett tarafından iki ayrı persona olarak canlandırıldığından, oyuncunun film boyunca büründüğü toplam persona sayısı on üçtür. Bu çalışmada tablo filmin bölümleri esas alınarak düzenlenmiştir.

² Buldaç'ın makalesinde, filmde geçen manifestolar bu şekilde aktarılmıştır. Ancak alternatif bir perspektifle tabloda işaretli dört karakterde post-truth, nihilizm, özgür sanat ve soyut sanat manifestolarının temsil edildiği teklif edilebilir.

Tablo 1: Filmde geçen karakter, manifesto ve kavram eşleştirmeleri

	Tavır-Manifesto	Karakter	Sorgulanan kavram
1	Özgür sanat / Situationism	Evsiz bir adam	Erdem
2	Fütürist	Borsacı-komisyoncu	Hız
3	Konstrüktivizm	Fabrika işçisi	İrade
4	Soyut sanat	Bilim insanı	Biçim
5	Dada	Dul bir kadın	İnanç
6	Pop art	Ev hanımı	Dua
7	Nihilizm / Yaratıcılık	Serseri	Gelenek
8	Post-truth / Ekspresyonizm	Genel müdür-CEO	Dürüstlük
9	Fluxus	Koreograf	Kurumsallık
10	Sürrealist	Kuklacı	Özgürlük
11	Kavramsal sanat	Muhabir	Gerçeklik
12	Dogma 95	Öğretmen	Orijinallik / Özgünlük

Felsefi Ufuk

Manifesto'daki karakterlerin her biri belirli bir estetik-politik hakikat iddiasını temsil eder. Ancak bu iddiaların tek bir beden üzerinden çoğullaştırılması, hakikatin temsile indirgenebilir olup olmadığı sorusunu gündeme getirir. Bu yönüyle film, manifestonun kurucu ve mutlak ifade biçimini estetize ederken modern öznenin, hakikati temsil aracılığıyla kurabileceği yönündeki inancı da sarsar. Her manifesto bir başlangıç, bir kopuş ve bir kurucu özne ilan eder. Modern düşünce, öznenin, hakikate temsil yoluyla ulaşabileceğini savunur. Bu açıdan bakıldığında Descartes'ın cogito'su, Kant'taki saf aklın ilkeleri ve Hegel'deki Tin'in mutlak bilgisi, evrensel hakikati dile getirme çabasının ürünleri olarak görülebilir. Bugün ise öznenin gerçeklik talebinin yerini çağdaş öznenin doğruluk rejimleri almıştır. Özne artık bir merkez ya da kimlik olarak görülmez. Yeni özneyi oluşturan şey konumlanışıdır. Bu noktada manifestoların ortak özelliği, geleneğe karşı radikal bir kopuş ilan etmeleridir. Bu kopuş, modern düşüncenin tarih ve hakikat anlayışının bir yansımasıdır. Modernlik, kendisini sürekli olarak başlangıçta konumlandırıran bir bilinç üretir. Manifestoların her zaman başka bir şeye öfke içermesi gerekir. Bunu fark etmek, manifestoların görünüşte ahlaki ve sanatsal zemininin ahlakla veya estetikle çok az hatta hiçbir ilgisi olmadığını fark etmektir (Reyburn, 2019, s. 13). Filmdeki manifestolar da karakterler eliyle yaratılan ironi sayesinde, hakikat fikrinin bir bilgi olmaktan çok bir söylem haline gelmesini temsil eder. Bu dönüşüm, öznenin hakikat algısını ve beklentisini değiştirdiği gibi etik ve estetik yaklaşımını da değiştirmiştir. Estetik yaklaşımdaki değişimi, çağdaş sanat pratiklerinde çok net görmek mümkündür. Güzellik fikrinin yitirilmesi, biçim, içerik ve anlama yönelik temsillerin çoğulcu bakışla reddedilmesi bu bağlamda örnek gösterilebilir ve tartışılabilir.

Güncel sanatın yeni hakikat algısı hem izleyiciye hem de sanat eserine yeni bir konum belirlemiştir. Bu çerçevede eser her ne olarak algılandı ve anlamlandırıldı ise o zeminde tekrar tekrar konumlanabilir. *Manifesto*'nun, çok ekranlı enstalasyon olarak kurgulanması, her izleyicinin her konumlandığı yer ve zamanda filmi farklı boyutlarıyla deneyimleyebilmesini sağlamıştır. Bu yönüyle hakikat iddiasında bulunan manifestolar çok boyutlu deneyim içerisinde mutlak zemini kaybederek onun yerine çok sesliliğe yenik düşerler. Dolayısıyla kendinde gerçek diye bir şey yoktur: Algılarımızın, düşüncelerimizin ve müdahalelerimizin nesnesi olarak, gerçeğimiz olarak bize sunulmuş olanın yapılandırılmaları vardır. Gerçek (le

reel) her zaman için bir kurmaca inşasıdır (Rancière, 2021, s. 77). Rancière'in tarifiyle kurmaca, uyumsuzluklar meydana getirme, duyumsanabilir sunum tarzlarını değiştirme, ifade biçimlerini değiştirme, görünüşle gerçeklik arasında yeni bağlar kurma çabasıdır (Rancière, 2021, s. 67). Bu zeminde seyirci artık sanata, kendi usulünce yeniden oluşturarak katılır (Rancière, 2021, s.19).

Manifesto'da yeniden üretmenin ve katılmanın, yalnızca ilişkisel bağlamda değil düşünsel bağlamda da olduğu ve olabileceği görülmektedir. Filmin düşündürdüğü diğer bir bağlam ise öznenin hakikat karşısındaki konumlanışıdır. Sanatın özgürlük iddiası ve öznenin bireysel özgürlük iddiası birlikte ilerlemektedir. Bu yolda sanat biçim, belirlenim ve nesnellik gibi unsurlardan sıyrılırken özne; toplumsal bütünlük, sorumluluk ve empatiden uzaklaşmayı seçer. Bu tercihler beraberinde yalnızca bireysellik ve özgürlüğü getirmekle kalmaz yalnızlık, bölünmüşlük ve duyarsızlaşma gibi dönüşümlere de sebep olur. Bu noktada öznenin bölünmüşlüğü, özgürlük iddiası ve Phronesis kavramları, soruşturmayı, Aristoteles'in ruh sınıflandırmasına götürür. Orta doktrini, erdemli yaşam telosu ve ruhun erdemlere uygun yaşaması öznenin bölünmüşlüğü üzerinde yeniden değerlendirilebilir. Aristoteles, ruhu iki kısma ayırmıştır. Bu ayırmda ruhun akla tâbi ve aklın hâkim olduğu iki yanı bulunmaktadır (Aristotle, 1915, s.1221b). Bu yönüyle insan yaşamının amacı sadece yaşamak değildir. Eudaimonia'ya ulaşmak yani mutluluk, ruhun, aklın olmadığı kısmının erdemlere uygun biçimde akla tâbi olmasıyla mümkündür. Erdemlere uygun olmayan ve aklın hâkim olmadığı bir yaşam, insan dışında diğer canlılar içindir (Aristoteles, 2022, s. 1098a-1098b). Phronesis kavramı burada ruhun iki kısmı arasındaki dengeyi sağlamaya yarayacak olan aklıbaşındalığa karşılık gelir. Ancak bölünmüş özne, phronesis'e erişebilmek için bütün bir ruha sahip değildir. Dolayısıyla yeni öznenin asi eylemleri cesur ve özgürlükçü görünürken bu tür bir eylem sahası Aristoteles'e göre insani açıdan yetersiz ve sınırlayıcı kalacaktır. Çünkü bu durumda insan kendisinin en iyi versiyonuna ulaşamaz ve mutluluğu yakalayamaz. Manifestoların, insanları mevcut düzenin dışına çıkmak ve düzensizliği özendirmek gibi kronik bir yapıları vardır. Modern özneye birlikte aklın düzenleyici merkez olduğu fikri değişir. Arzu, bilinçdışı ve toplumsal belirlenimler aklın yerini alır. Bu belirlenimin yerine geçmek adına atılan özgürlük adımları ise akıl ve arzu arasındaki dengenin kaybolmasına sebep olmuştur. Bu durum yalnızca etik durumu değil estetik üretimdeki değişimi de ifade etmektedir. Güncel sanatın gittikçe insanlık adına evrensel bir dil olmaktan uzaklaşıp yalnızca yeni sanatın dilinden anlayan bir grup "sanatseverin" anlam dünyasında karşılık bulmaya başlaması bu gerilemenin bir örneğidir. Neyin sanat olduğu sorusunu sormıyor olmak bir açıdan sanatın özgür sınırları şeklinde anlaşılabilecekken diğer bir açıdan eleştiriye kapalı olduğunu göstermektedir. Nitekim "çağdaş sanat günümüzde bir ideolojiye, eleştirenlerin hiçbir sorgulama yapmasına olanak tanımayan koyu bir tutuculuğa dönüşmüştür (Léser, 2024, s. 9)" Oysa sanat hiçbir zaman bugün olduğundan daha "özgür" olmamıştır. Bu zeminde öznenin bölünmüşlüğü ve özgürlüğü bir imkân değildir. Aksine telos'un yitimi olarak etik bir zayıflama ve estetik yetkinliğin yitirilmesi.

Yeni öznenin yaşadığı etik dönüşüm ise etiğin normatif yapısına karşı bir kayıtsızlık direncinin gösterilmesidir. Bu zeminde artık erdemler, ideal bir ölçülülüğe ya da ideal olana değil düşünsel bir cesarete vurgu yapar. Düşünsel cesaret phronesis'tir. Yani bir tür bilgelikli eylem ya da aklıbaşındalık. Bu noktada sorulması gereken soru şudur: Yeni öznenin doğruluk rejimleri, etik açıdan tutarlı olabilir mi ve ahlaki bir eyleme ulaştırabilir mi? Yani belki tek tek her doğruluk rejimi içerisinde söylenenler doğru olabilir ancak söyleme biçimi doğru mudur? Eylemin kendisi nasıl değerlendirilmelidir? Eğer özne bölünmüşse tam anlamıyla erdemli olmaktan bahsedilebilir mi? Diğer bir ifade ile etik bütünlük bir ideal ya da imkânsız bir hedef midir? Çünkü bölünmüş özne etik açıdan krizin kaynağıdır. Öznedeki bu değişim çoğu zaman estetik üretimin kaynağı olarak da görülebilmektedir. Bu yönüyle sanatın rahatsız eden bir yönünün olduğu ve bu bölünmeyi estetize ettiği düşünülebilir. Bu açıdan estetik üretim, öznenin bölünmüşlüğü'nün dışavurumudur. Dolayısıyla çağdaş sanat öznenin bölünmüşlüğü'nü yansıtmakla kalmaz onu estetize ederek normalleştirir. Böylece hakikat

fikrinin yitimi yalnızca ontolojik ve epistemolojik bir mesele olmaktan çıkarak etik ve estetik bir mesele haline gelmiş olur. Bugün ise eylemin değil eylem aracılığıyla açığa çıkan söylemin merkezde oluşu, etik soruşturmayı gölgede bırakmaktadır. Bu çerçevede sanatın özgürlük iddiasının etik sorumluluğu kaldırıp kaldırmadığı sorusu gündeme gelmektedir. Sanattaki özgürlük iddiası, etik sorumluluğu tanımlamaya mecbur mu bırakır yoksa bu sorumluluğu tümüyle kaldırır mı? *Manifesto* filmi, felsefi açıdan değerlendirme ihtiyacı hissettiren unsur da bu kritiğe yönlendiriyor olmasıdır. İkinci bir unsur ise, her şeyin birbirinden bağımsız hareket ettiği, her şeyin herhangi bir şey haline geldiği ve bir bakıma hiçbir şeyin kendinde anlamını koruyamadığı bir gerçeklik zemininde, hakikat iddiası olan manifestoları ironik biçimde öznelere buluşturma fikrinin kıymetidir.

Yeni hakikat fikri ve modern özgürlük söylemleri, özneyi yeniden kurmak yerine onu çözerek etik yönelimden yoksun bir varoluş biçimi üretir. Manifestolar çağının bitmesi ve özgürlük iddiasıyla ortaya çıkan söylemlerin dağılması yeni gerçeklikte yeni bakış açılarının gelişmesi gerektiğini göstermektedir. Bu açıdan *Manifesto*, çağdaş sanatın özgürlük iddiasını temsil ederken, bu özgürlüğün aslında öznenin parçalanması pahasına gerçekleştiği fikrini düşündürmektedir.

Sonuç

Manifesto, sanatsal ve felsefi açıdan pek çok bağlamda yorumlanabilir. Birbiriyle buluşturulan avangart manifesto ve karakterler filmin her açıdan yeniden eleştirilmeye müsait olduğunu göstermektedir. Bu çalışma manifesto ve karakter eşleştirmeleriyle yakalanan ironiler sayesinde soruşturulan kavramları tespit etmenin yanı sıra öznenin bölünmüşlüğü fikrini temsil eden bütünleştirici yapıyı felsefi açıdan değerlendirmeyi denemiştir. Sanatın özgürlük iddiasının, hakikatin yeni idrak biçimiyle yeniden değerlendirilmesi ihtiyacını doğurduğu düşünülebilir. Bu değerlendirmenin, öznenin bütünlüğünü kaybettiği bölünmüş bir zeminde yapılmasının güçlüğü, film boyunca tartışmaya açık olan manifestoların diliyle anlaşılabilir.

Filmde on iki farklı karakterin avangart manifestolarla bulunduğu güçlü ironiler kurulmuştur. Bu sayede inanç, biçim, gelenek, orijinallik ve özgürlük gibi kavramlar soruşturmaya sunulur. İzleyicinin muhatap olduğu çok sesli ve tekrar eden yapı aynı zamanda mutlak ve sabit gerçekler fikrini de düşündürmektedir. Filmin video enstalasyon olarak sergilendiği sırada ziyaretçilerin sürekli akıp giden bir gösterimi yakaladıkları kısmından itibaren deneyimliyor olmaları, bu akışkan gerçeklik algısının bir temsili olarak okunmaya müsaittir. Aynı zamanda her bir karakteri aynı oyuncunun oynaması ancak hiçbirinin gerçekte o kişi olmayışı öznenin bölünmüşlüğüne işaret eden bir temsil olarak değerlendirilebilir. Bu noktada filmin açabileceği felsefi ufuklardan biri mutlak hakikat fikri ve modern öznenin gerçeklikle olan ilişkisini sorgulamaktır. Diğer bir felsefi ufuk ise sanatın özgürlük iddiası ve modern öznenin bireysellik iddiası arasındaki ilişkinin, artık modern öznenin dünyasında itibarını kaybeden inanç ve manifestolar üzerinden eleştirilmesidir. Filmi yalnızca estetik bir deneyim unsuru olmaktan çıkarıp felsefi düşünmeye konu olmasına sebep olan tarafı bu soruşturmayı destekliyor olmasıdır.

Aristoteles'te aklın rehberliğinde kurulan ruhsal bütünlük, modern özne de yerini bölünmüş bir varoluşa bırakmıştır. Çağdaş sanat ise bu kırılmayı aşmak yerine estetize ederek normalleştirmekte ve yeniden üretmektedir. *Manifesto*, çağdaş sanatın özgürlük iddiasını sahnelerken aynı zamanda bu özgürlüğün, öznenin bütünlüğünü kaybetmesi pahasına gerçekleştiğini açığa çıkarır. Aristoteles'in erdem perspektifinden bakıldığında, modern özne de özgürlük gibi görünen söylemler, insanın kendi ölçüsünü ve yönünü kaybetmesi olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

- Aristotle. (1915). *Ethica Eudemia*. In. The Works of Aristotle, W. D. Ross, Oxford Clarendon Press.
- Aristoteles. (2022) *Nikomakhos'a Etik*, (Çev. Furkan Akderin). Say Yayınları.
- Baudrillard, J. (2020) *Kötülüğün Şeffaflığı*, (Çev. Işık Ergüden). Ayrıntı Yayınları.
- Buldaç, M., Eren, G.H., & Canoğlu, S. (2020). Semiotic analysis of Julian Rosefeldt's Manifesto. *Quarterly Review of Film and Video*, 37:4, 328-247. <https://doi.org/10.1080/10509208.2019.1640571>
- Carey, J. (2020). *Sanat Neye Yarar?* (Çev. Orhan Düz). Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Kuspit, Donald. 2022. *Sanatın Sonu*. Metis Yayınları.
- Lésper, A. (2024). *Çağdaş Sanatın Sahtekarlığı*. (Çev. Emrah İmre). Tellekt Yayınları.
- Ljunback, H. (2018). From Art Gallery to Movie Theatre. *AM Journal*, (15), 135-146. <http://dx.doi.org/10.25038/am.v0i15.237>
- Oldenburg, C. (1961). I Am for an Art. Erişim: 5.03.2026 <https://walkerart.org/magazine/claes-oldenburg-i-am-for-an-art-1961>
- Ranci re, J. (2021) * zg rle en Seyirci*, (Çev. E. Burak  aman). Metis Yayınları.
- Reyburn, D. (2019). Repetitions repeatedly repeated: Mimetic desire, resentment and mimetic crisis in Julian Rosefeldt's Manifesto (2015). *Image & Text*, (33), 1-22. <http://dx.doi.org/10.17159/2617-3255/2018/n33a12>
- Rosefeldt, J. (Director). (2015). Manifesto [Film]. Schiwago Film; Bayerischer Rundfunk.

Fenomenolojik Perspektiften Çağdaş Sinemada Aidiyetsizliğin Mekânsal Olarak Deneyimlenmesi

İpek KARAN*

Özet

Bu araştırmada, fenomenolojik perspektiften özne-beden ve bir fenomen olarak mekânın deneyimlenmesi ele alınarak, Moderniteyle birlikte deneyim kavramının dönüşümü inceleneyecektir. Özellikle Husserl felsefesinde dünya deneyimi, bilinç ve gerçeklik ilişkisi bir fenomenolojik tavır olarak ayrıca alma ve yönelimsellik bağlamlarında değerlendirilecektir. 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.

Mekânın, deneyimleyen özneyle birlikte sembolik ve öznel bir alan haline dönüşmesi, özellikle aidiyetsizlik duygusu bağlamında araştırılacaktır. Deleuze'ün Image-temps kitabında belirttiği gibi, modern sinema ile birlikte schéme-sensori moteur (duyu-motor) kırılmasıyla yerini, aksiyonla güdülenemeyen algılar üzerine kurulu bir dünyaya bırakır. Bu yeni sinemadaki yeni mekânlar, karakterin perspektifinden işitsel ve görsel "deneyimler" sunar. Bu bağlamda, Modern Sinemada 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.

Merçeğimizi Jim Jarmusch, Wim Wenders, Mike Leigh ve Joachim Trier gibi yönetmenlerin filmlerine yönelterek, bu yönetmenlerin Antonioni sineması, Fransız Yeni Dalgası ve İtalyan Neo-Realizminden bu yana aylıklık yapan, şehirlerde amaçsızca dolaşan karakterleri nasıl ele aldığını ve gezdikleri mekânların bu karakterlerle ilişkisini irdedeleyeceğiz. Melankoli, aidiyetsizlik ve yalnızlık başlıca temalarımız olacaktır.

Anahtar Kelimeler: mekân, yer, aidiyetsizlik, deneyim, öteki

*Araştırma Görevlisi ve Doktora Öğrencisi, Paris 1 Panthéon-Sorbonne Üniversitesi, Sanat ve Sanat Bilimleri Fakültesi, Institut ACTE, Sinema, Fransa
E-mail: ipekkaran2002@gmail.com
ORCID: 0009-0001-5118-1548

The Spatial Experience of Belonglessness in a Phenomenological Perspective in Contemporary Cinema

İpek KARAN*

Abstract

This research examines the transformation of the concept of experience with modernity, addressing the subject-body and the experience of space as a phenomenon from a phenomenological perspective. In particular, the relationship between world experience, consciousness, and reality in Husserl's philosophy will be evaluated within the contexts of transcendental reduction and intentionality as a phenomenological approach. From a phenomenological standpoint, the space in cinema refers to a more fluid space shaped by the character's perceptions, emotions, and experiences, replacing the action-oriented space of classic American cinema.

*The transformation of space into a symbolic and subjective realm, will be investigated, in the context of feelings of loneliness and displacement. As Deleuze states in *Image-temps*, with the advent of modern cinema, the sch me-sensori moteur was broken, replaced by elements offering auditory and visual "experiences," which he calls op-sign  and son-sign . In this context, the relationship between character and audience in modern cinema has also been transformed. Characters who react and engage in action have been replaced by observant characters who interpret the world from their own perception.*

Focusing on different directors such as Jim Jarmusch, Mike Leigh, Wim Wenders and Joachim Trier, we will examine how these directors, drawing on Antonioni's cinema, the French New Wave, and Italian Neo-Realism, have dealt with characters who wander aimlessly through cities, and the relationship between these characters and the spaces they inhabit.

Keywords: space, place, belonglessness, experience, outsider

*Res. Asst. and PhD Student, Universit  Paris 1 Panth on-Sorbonne, Faculty of Arts and Art Sciences, Institut ACTE, Cinema, France
E-mail: ipekkaran2002@gmail.com
ORCID: 0009-0001-5118-1548

Karan, İ. (2026). Fenomenolojik perspektiften  a da  sinemada aidiyetsizli in mek nsal olarak deneyimlenmesi. In Proceedings of the 8th International Symposium on Cinema and Philosophy (pp. 80–93).

Giriş

Mekân nedir? Sinemada mekânı benzeri konseptlerle ilişkisi bakımından inceleyebiliriz: manzara, yer, *diégèse* (filmin geçtiği uzay-zaman), çevre, dekor... Mekân ve beden ilişkisi sadece sinemada değil diğer sanat dalları ve sosyal bilimlerde kendini gösterir: resimde Edward Hopper tablolarında *empty moment*'lara ev sahipliği yapan boş mekânlar, De Chirico'nun tablolarındaki ıssız manzaralar, sanat felsefesinde perspektifte seyircinin bakışı, mimarlık, sosyal bilimlerden antropoloji, sosyolojide mekânı oluşturan elemanlar ve kaplayan bireyler arasındaki güç ilişkisi ve mekân felsefesinde yaşanabilir alan olarak mekân ve mekânın deneyimlenmesi... Mekân; sadece oyuncuların rollerini icra ettiği bir alan, dekor olmanın ötesinde içinde bir çok çatışmayı barındıran kompleks bir yapıdır. Mekân üzerine düşündüğümüzde yapılabilecek ilk adımlardan bir tanesi yer ile farkını belirtmektir:

TDK'de bu iki kelimenin sözlük tanımına baktığımızda *Yer*, "Bir şeyin, bir kimsenin kapladığı veya kaplayabileceği boşluk, mahal, mevzi," "Bulunulan, yaşanılan, oturlan bölge, mevki, konum, ülke" olarak tanımlanırken; *mekân*, "Bulunulan yer", "İş yeri, gazino, buluşma yeri vb. belli bir iş için ayrılmış olan yer, ev uzay"."¹ olarak ifade edilir. Daha sözlük tanımlarını karşılaştırdığımızda bile bu iki birbirine benzer -hatta günlük hayatta çoğu zaman eş anlamlı olarak kullandığımız- kavramın farkı önem kazanır. Bu araştırmada da amacımız çoğunlukla soyut bir alan, uzay-zamanı ifade eden "yerin" sinemada nasıl yaşanmış alan olan "mekâna" dönüşebildiğini (ya da dönüşemediğini) gözlemlemek üzerine olacaktır.

Mekân üzerine düşünen Fransız filozof André Gardies, *Espace au cinéma* (Sinemada Mekân) kitabında yer ve mekânı şu şekilde ayırır: "*Yer*, hiçbir coğrafi gerçekleştirilmeye indirgenemez, temsil edilemez, dokunulamaz olandır. Buna karşılık *mekân* fiziksel dünyanın somut nesnesini ifade eder. Lokalize edilmiş ya da edilebilirdir. Mekân tarafından taşınan yer algılanabilir olur. Mekân, genel sistemin ifade edildiği özel bir elemandır." ² (Gardies, 1993) Buna karşılık günlük hayat felsefesi üzerine düşünen Michel de Certeau, *Invention du quotidien* (Günlük Hayatın İcadı) kitabında tam tersine yeri; uygulanmış, deneyimlenmiş mekân, mekânın yorumlaması olarak görürken mekânı somut özelliklerin ve konumların stabil düzenlemesi olarak ifade eder. (de Certeau, 1990) Corinne Maury ise *Du partis pris des lieux dans le cinéma contemporain* (Çağdaş Sinemada Mekânın Seçimleri Üzerine) kitabında mekânın sadece coğrafi bir konum değil, aynı zamanda sinemada varlık, birlikte bulunma hali, bir yerde yaşama hali, habitus, yakınlık ve uzaklık ve burada olma hissine bağlı bir yer tipi olduğunu belirtir. (Maury, 2018, p.7) Yaşama ve burada olma hali, varlık ve mekân ilişkileri bizi mekânı fenomenolojik bir perspektiften değerlendirmeye sevk eder. Maury; yeri yaşanır yapanın, mekâna çevirenin insan ve insanın birbiriyle olan etkileşimleri olduğunu söyler. Bu bağlamda mekân, kişinin izleri ve varlığıyla aktive olan bir alan, topografya tanımını alır. Peki beden bu alanın deneyimlenmesindeki rolü nedir?

Çağdaş felsefenin dönüşümünde önemli olan fenomenolojik yaklaşım 20. Yüzyıl felsefesini derinden etkilemiştir. Her ne kadar zamanla kendisi de dönüşümlere uğrasa da kurucusu olan Edmund Husserl'in fenomenolojisi, özne ile nesne ve düşünülür olan ile duyulan arasındaki ilişkileri yeniden tanımlar. Dünyanın bir gerçeklik olarak kavranışında bilinç ile dünya arasındaki ilişkinin kuruluş tarzı önemli rol oynar. Husserl fenomenolojisi, gerçeklik kavramını söküme uğratarak yeniden tanımlar. Gerçeklik, dış dünyadaki fizik gerçekliğin bilinç içeriğine dönüştürülmesi ve kurulmasına dayanır. (Yazıcıoğlu, 2022) Bu bağlamda, bilinç ile dünya arasında kurulan her yeni ilişki, dünyanın henüz kazanılmamış yeni bir anlam olanağını aralar. Husserl, iki çeşit fenomenolojik tavırdan bahseder: *intentionnalité* (yönelimsellik) ve *transandantal redüksiyon* (ayraca alma ya da *epokhe*). 19. Yüzyılda Franz Brentano'nun geliştirdiği *yönelimsellik*; algılamak, inanmak, arzulamak gibi zihin durumlarının daima bir şeye refere etmesini ifade eder. Husserl'de *yönelimsellik*, şeylerin bizim onları konu edindiğimiz biçimiyle bilincimizde kuruluşlarını

¹ Türk Dil Kurumu Sözlükleri

² Fransızcadan kendi çevirimizdir.

sağlayan temel bilinç etkinliğidir. Kant'ı karşısına alarak, bilinç ve dünya arasındaki ilişkide kurulan bu yöntem, nesneyi; temsil ilişkisiyle kurulan ve sınırlı ölçüde ulaşılan ve içeriği nesneye bağımlı ve dolaylı olarak görmek yerine, nesnenin kuruluşunun kendisini, yani nesneyi kavrama tarzını bir bilinç etkinliği sayar. “Şeylerin bize görüldüğü biçimiyle ve düşünümle (*reflexion*) konulaştırıldıklarında bilinçte kurulması etkinliğidir.” (Yazıcıoğlu, 2022, p.28) Bu bağlamda, dış dünya sınırlı bir fiziki alan değil, sınırsız bağlantılar olarak karşımıza çıkar. *Transandantal redüksiyon* (ayraca alma) ise doğal tavrın karşıtı olan bu indirgemeyi, günlük deneyimlerimiz ve yargılarımızı askıya alarak fenomenlerin ardında yatan şeylere ulaşmayı hedefler. Bu bilinç etkinliği olarak ayraca alma, bir şeyi belirli bir içeriğe geri götürmeyi ifade eder. Bu içerikler, fizik dünyanın bize sunduğu doğal tavrın sonucunun ötesinde kendilerinden şüphe edemeyeceğimiz içkin bir alan bilgisidir.

Bir fenomen olarak dünyanın deneyimlenmesinde beden sadece dünyevi, ikincil bir eleman değil; özne-beden olarak algılayan öznenin deneyiminin aktif bir elemanıdır. Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi* kitabında bedeni dünyadan ayrı düşünülemeyen özne/ beden olarak ele alır. Bedensel özellikler, mekânsal özellikleri aktüalize ederek karşılıklı bir oluşum hali gerçekleştirirler. Bu yüzden beden, dünyayı algılama, onda olma, hareket etme aracıdır. Bu bağlamda sinemadaki karakter-mekân ilişkisini de bu dünya deneyiminin bir parçası, özne olarak algılayan karakterin bir izdüşümü perspektifinden değerlendirebiliriz.

İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki sinemada karakter ve mekân arasındaki ilişki de bir dönüşüme uğramıştır. *Image-Temps* (İmge-Zaman) kitabında Gilles Deleuze, savaşı sonrası ortaya çıkan Modern Sinemayı bu şekilde ifade eder. (Deleuze, 1985, p.131) Deleuze'e göre önceki *Image-mouvement* (İmge-Hareket); Amerikan klasik sinemasında örneklerini görebileceğimiz, *scheme-sensori-moteur* (durum- motor) üzerine kurulu daha nedensellik ve etki tepkiye dayalı yapıyı ifade ederken, sonraki dönemde bu yapı kırılarak yerini aksiyon krizindeki karakterlere bırakır. Bu sinemada aksiyonun yerini gözlem, yürüyüş, avarelik gibi kavramlar alır. Bu sinemanın örneklerini Rossellini'nin İtalyan Yeni Gerçekçiliğiyle çekilmiş filmlerinde (*Almanya, Yıl 0, Roma Açık Şehir...*) ya da Antonioni sinemasında görebiliriz. Örneğin Antonioni'nin *Il Deserto Rosso* (Kırmızı Çöl, 1964) filminde Giuliana karakterini uzun bir süre fabrikanın etrafındaki endüstriyel alanda dolanırken görürüz: Arka fonda devam eden fabrika gürültüsü, motivasyonunu anlayamadığımız yürüyüşler sırasında Giuliana'nın sessiz bakışlarıyla bir aksiyondan çok seyirciye bir “deneyim”, “dünyada olma hali” sunar. Benzer bir şekilde Agnès Varda'nın *Cléo 5 à 7* (5'ten 7'ye Cléo, 1962) filminde de bunun örneğini görmek mümkündür. Film kanser olup olmadığını öğrenecek Cléo'nin bu süre zarfı içerisinde Paris sokaklarında yürüyüşüne odaklanır. Belli bir olayın ötesinde, bize aktarılan o anın deneyimidir.

Modern sinemada mekân, sadece aksiyonun geçtiği ve onun isteklerine göre şekillenen bir dekor değil, karakterin dünyayı algılayışının bir yansımasıdır. Deleuze'ün “saf işitsel ve görsel olaylar” (*événements optiques et sonores pures*) olarak adlandırdığı duyumsal anlara dönüşür. Bu bağlamda Husserl'in bahsettiğin doğal tavrın yerini ayraca almaya dayanan *epokhe*'nin aldığını görürüz. Tek yönlü, ön yargılar doğrultusunda kavranan mekân, bu krizin bir sonucu olarak paranteze alınarak öznenin algısıyla şekillenen, çok katmanlı bir boyut kazanır. Her ne kadar Deleuze'ün fenomenolojiyle ilişkisi tartışmalı olsa da iki filozofta da oluş, değişim ve akış gibi kavramların yorumlanması ve özellikle bir felsefe tarihi eleştirisi getirme bakımından paralellikler görebiliriz. Modern sinema ile birlikte ortaya çıkan yeni mekân tiplerinin bazılarını Deleuze literatüründe şöyle özetleyebiliriz: *les espaces déconnectés* (kopuk yerler) ve *les espaces quelconques* (herhangi yerler). Belli bir iş için ayrılmış mekânların tanımlarını kaybetmesi, yersizyurtsuzlaşmasıyla (*déterritorialisé*) ortaya çıkan *kopuk yerler*, artık *herhangi bir yere* dönüşür. Bir tanımı yoktur ve onları yaşayanların deneyimleri doğrultusunda yeniden anlam kazanabilir ya da bu tekinsizliklerini sürdürebilirler. Mekânın yanında zaman da Modern sinema ile birlikte dönüşüme uğrar. Nedensellik ve lineerliğe dayalı zamanın yerini kristalize ve farklı zaman katmanlarının birlikte olduğu bir zaman alır. Bu yeni zamanda aktüel ve virtüel bir kristalin farklı yüzleri gibi bir arada bulunabilir. Bu sinemanın Deleuze tarafından sıkça örnek

gösterilen filmlerinden bir tanesi Alain Resnais'nin *L'Année Dernière à Marienbad* (Geçen Sene Marienbad'ta, 1961) filmidir. Özellikle Resnais sinemasında zaman ve hatıra kavramı üzerine düşünce oldukça önemli bir yer tutar. Resnais sinemasından etkilenen Joachim Trier'nin *Oslo 31. August* (Oslo 31 Ağustos, 2011) filminde de görebileceğimiz gibi mekân, karakterin yürüyüşleri sırasında aktive olan çocukluk anıları, gelecek planları vb. üzerinden bir şehir ile bir karakter arasındaki ilişkiyi bize sunabilir. Zaman ve yaşanmışlık da mekân deneyiminde etkili elemanlardır. Peki sinemada mekânın deneyimlenmesinin başarısız olması ne anlama gelir? Mekân ne zaman yaşanabilir olma özelliğini yitirir? Modern Sinema ve Fransız Yeni Dalgasını referans alan yönetmenlerden Jim Jarmusch, Wim Wenders, Joachim Trier ve Mike Leigh filmleri üzerinden farklı mekân deneyimlerini inceleyerek modern sinemadan etkilenen çağdaş sinemada aidiyetsizlik hissinin algılanmasının, nasıl mekân deneyiminden (ya da bunun olanaksızlığından) geçtiğini sorgulayacağız.

Mekân Deneyimi

Modernite üzerine düşünen filozoflardan Walter Benjamin *Expérience et pauvreté* (Deneyim ve Yoksulluk) kitabında modernite ile birlikte deneyimin fragmente olması ve değer kaybetmesinden bahseder. (Benjamin, 2018) Biz de çağdaş sinemayı, bu modernitenin empoze ettiği tek tipleşme, standartlaşma ve deneyimin biricikliğini kaybetmesinin bir uzantısı olan dönemde çekilen filmler bağlamında yorumlayacağız. Mekânın deneyimi, orada olma hali ve iz bırakmayı temsil ederken aidiyetsizlik hissi bu deneyimin “fakirliği” ile birlikte gelen, içinde bulunan mekâna ait olamama şeklinde kendini gösterecek.

Amnezik Mekânlar

Benjamin, kitabında iki tip deneyim çeşidinden bahseder: *Erlebnis* ve *Erfahrung*. *Erlebnis*, kısa süreli, anlık, yaşanmış deneyimi ifade ederken *Erfahrung*, derin hatırlanan deneyimi ifade eder. Bu bağlamda Husserl'deki birincil ve ikincil hatırlama ile de bir bağlantı kurabiliriz: *İçsel Zamanın Fenomenolojisi Üzerine* kitabında, Husserl birincil anımsamayı (*rétention*) anlık olan, henüz geçen şimdiden bir tutulması olarak ele alırken ikincil anımsama (*reproduction*) ise derine itilen bir anının -bazen hatalı ya da eksik olsa da- zihinde tekrardan üretilmesidir. Benjamin'e göre Modernite ile birlikte deneyimin düşüşü *Erlebnis*'i, *Erfahrung*'a çevirme zorluğuna yol açar. Bellekte uzun süreli hafızaya kazınan anılar bir çeşit ana tutunma ve ait olmayı ifade ederken Benjamin'in bahsettiği kısa süreli hafızayı anda izini bırakamama, ikincil hatırlamaya dönüşememe olarak inceleyebiliriz. Böylece aidiyetsizlik, bir çeşit hafızasızlık olarak kendini gösterir. Bruce Bégout, *Lieu commun: motel américain* (Ortak mekân: Amerikan moteli) kitabında Benjamin'i alıntılıyarak Amerikan kültüründe yaygın olan motelleri kimliksiz ve amnezik mekanlar olarak niteler: “Gelip geçicidir, oda değişir. Sürpriz yoktur. Her şey anonimdir.”³ (Bégout, 2011, p. 101) Standardizasyonla her odanın birbirine benzediği ve sürprizin ortadan kalktığı bu mekanlarda her gün gelip giden müşterilerle birlikte sanki hafıza kaybına uğramışçasına temizlenerek yeni gelen müşteri için sıfırdan bir başlangıç sunar. Ayrıca moteller bu “kimliksizlik” yönleri bakımından suçlular, gangsterler vs. için de uğrak bir mekândır. Anonimlik sunarlar. Sahte bir isimle kaydolup kimseyle konuşmadan odanıza çekilebilirsiniz. Bégout'ya göre moteller Amerikan kolektif hafızası içinde önemli bir yer taşır. Çünkü aynı zamanda Amerikan rüyasının vadettiği sıfırdan başlayarak biri olma, kendi hikayeni kendin yaratma temalarının vücut bulmuş halidirler. Fransız antropolog Marc Augé, *Non-lieu* (Yok-Mekân) adlı çalışmasında iki tip mekândan bahseder: “yok-mekân” ve “antropolojik mekânlar”. Yok-mekân; verim ve yararlılık üzerine kurulu, standardize ve insanın ilişkilerinin kısıtlı olduğu mekânları ifade eder. Belli tanımlar çerçevesinde kurulu bu mekânlar yalnızlığı ve deneyim yoksunluğunu destekler. Yine Amerikan kültüründe drive-throu'lar, dinner'lar, moteller, alışveriş merkezleri ve bunların yanı sıra havaalanları ve garlar bu mekân tipi içerisinde değerlendirilebilir. Sinemada iki farklı Amerika tasviri üzerinden “yok

³ Fransızcadan kendi çevirimizdir.

mekânları” iki farklı biçimde ele alan iki yönetmenin filmini inceleyerek başlayabiliriz: Biri Amerikalı diğeri Amerika’ya gelen Avrupalı iki yönetmenin gözünden Amerikan kültürüne kazınmış bu mekânların deneyimlenme şekillerine odaklanalım: Jim Jarmusch ve Wim Wenders.

Permenant Vacation (Sürekli Tatil, 1980) ve *Stranger Than Paradis* (Cenetten Garip, 1984) filmleriyle adını duyuran Jarmusch, Colombia Üniversite’sindeyken değişim programıyla geldiği Paris’te Cinémathèque Française’de Ozu, Misagouchi ve Bresson gibi yönetmenlerin sinemasını keşfeder. Jarmusch sinemasında otel, tren garı ya da havaalanında açılan sekansları bulmak oldukça yaygındır. Karakterler çoğunlukla bir yerden gelmiş ya da bir yere gitmeyi planlarlar. Bu yolculuk hali çoğunlukla marjinal kimlikleriyle de iç içedir. Jarmusch sinemasında punk şarkıcılar, müzisyenler, avareler, turistler, dandy’ler gibi bir yere sabitlenemeyen karakterlere rastlamak mümkündür. Gerçek hayata kıyasla tuhaflaşan bir evrenin içinde kendilerini gösterirler. *Mystery Train* (Gizem Treni, 1989) filmi de buna bir örnek oluşturur. Filmin görüntü yönetmenliğini aynı zaman Wim Wenders’ın da birlikte çalıştığı Robby Müller üstlenir.

Mystery Train üç yabancıının gözünden aynı gecede Elvis Presley’nin yaşadığı ve öldüğü Memphis şehrindeki üç hikâyeye odaklanır: Yokoshoma’dan gelen iki rock müzik hayranı Japon Turist Mitsuko ve Jun (*Far From Yokoshama*), balayında ölen kocasının naaşını Roma’ya götürmek isterken aktarma yaparken Memphis’e yolu düşen İtalyan Luisa (*A Ghost*) ve işini kaybeden ve sevgilisi tarafından terkedilen “Elvis” lakaplı Johnny (*Lost in Space*). Bu üç hikâyenin kesişimi Elvis ve Arcade Otel’idir. Jarmusch sinemasında tekrarlanan motifler de önem taşır. Elvis motifinin üç hikayedeki farklı yerini ve gelişimini görebiliriz: Japon Turistler Elvis’in ve 50’ler Amerikan Müziğinin hayranıdır ve Sun Records’a ziyarete giderler. Oteldeki fotoğrafından Elvis’e benzeyen sanat eserleri albümüne Elvis’in yüzü her yerdedir. İtalyan dul Luisa bir kafede oturduğu sırada yanına gelen adam, Elvis’in ruhunun onunla iletişime geçtiğini söyleyerek ona bir tarak uzatır. Son hikâyede ise Johnny’nin lakabı Elvis’tir. Diğer bir kesişim alanı ise Arcade Otel’idir. Aynı gecede geçen üç hikâyede de karakterlerin yolu aynı otele düşer: Japon turistleri geceyi bu otelde geçirir. Luisa kafede konuştuğu tuhaf adamdan kaçarken bu otele sığınır ve Dee Dee adında bir kızla odayı paylaşır, bu kızın terk ettiği Johnny ve arkadaşları Will ve Charlie, bir tezgahları vurduktan sonra Will’in kayınbiraderinin çalıştığı bu otele sığınır. Üç hikâyede de motelin deneyimi onu yaşayanlara göre farklılık gösterir. İnsan ilişkilerini dışlayan, geçici konak gibi işlevsel bir amaca hizmet eden motel, bu filmde yabancı turistlerin hayranı oldukları şarkıcıdan bahsettikleri, iki birbirini tanımayan yabancıların birlikte kalıp içlerini döktüğü, suçluların saklanıp intihar girişiminde bulunduğu çok katmanlı bir mekân haline gelir. Japon turistlerin hikâyesinde Jun odanın fotoğrafını çekerken Mitsuko neden sadece otellerin fotoğrafını çektiğini sorar. Jun, yolları hatırladığını ancak otelleri unuttuğunu söyler. Otellerin gelip geçici, deneyimi ortadan kaldıran yanı bir bakıma tiye alınır. Çünkü Jarmusch sinemasında otellerin sabitlikleri gelen ziyaretçilerin biricik deneyimleriyle yeniden tanımlanır.

Ancak Jarmusch’un evreninde sadece yok-mekânlar değil tüm dünya bir yalnızlık, melankoli ve aidiyetsizlik içindedir. Bu sebeple tek tip, anonim ve belirli tanımları olan yok-mekânlar da tanımlarından koparak Deleuze’ün kopuk yerlerine (*espaces déconnectés*) dönüşürler. İtalyan turistin hikâyesindeki havaalanı ya da Japon turistlerin indiği tren garı sadece bir yerden bir yere gitmek için uğranan bir yer değildir, karakterlerin kendilerini bulma yolculuğunun bir parçası haline gelir. Aynı şekilde *Night on Earth* (Dünya’da Bir Gece, 1991) filminde ulaşım aracı olan taksiler de sadece bir yere gitmek için vasıta değil, müşterilerin hayatını döktüğü (bazen de şoförün) başka bir mekân tipine evrilir. “Yok mekânların” sunduğu tek tipleşme ve standardizasyona karşı Jarmusch karakterlerinin mekanlardaki “biricik” deneyimleri, belli bir iş için ayrılmış sabitliklerle sınırlandırılmış bu mekân tanımlarını yeniden yerliyurtlulaştırarak (*reterritorialisé*) (Deleuze & Guattari, 1980) yeni bir mekân deneyimi karşımıza çıkarır. Bu bağlamda karakterin yok-mekâna aidiyetsizliği; aslında

dünyaya yeniden bir bağlanma şekli, biricik deneyimin her geçen gün önemini yitirdiği ve marjinalleştiği bir zamanda “iz bırakma” haline gelir.

Diğer yandan Wim Wenders’ın aynı dönemlerde çekilen *Paris, Texas* (1984) filminde farklı bir Amerika tasviri görürüz. Hopper tablolarını andıran ışık ve renk kullanımlarıyla drive-throu’lar, dinner’lar, benzin istasyonları, moteller orta sınıf Amerikalının melankolik yalnızlığını sunar. Bu anonim mekanların tasvirinde tercih edilen geniş alan derinliği ve deforme olmuş düzleşmiş arka plan (Walt’un benzin istasyonu sahnesi gibi) mekâna reklam afişi estetiği katar. Nitekim, Walt’un billboard işinde çalışması da tesadüf değildir. Bu mekânlarda özellikle kontrast ışık tercihleriyle yaratılan gölge ve ışık alanlarının ayrımı tedirgin edici boşluk ve yalnızlık hissini daha da güçlendirir. Travis’in etrafında başka müşterileri ya da yoldan geçenleri göremememiz, bu mekânlara terk edilmiş hayalet mekân havası vererek Hopper’ın estetiğini pekiştirir. Ancak yine Jarmusch’ta olduğu gibi bu amnezik mekanlar karakterlerin birbirine en yakın olduğu zamanlara ev sahipliği yaparak yeniden yerliyurtlulaşırlar.

Kardeşi Walt, Travis’in Texas’ta bulunduğu haberini alınca Los Angeles’tan onu almaya gelir. Filmin ilk yirmi dakikası boyunca aralarında bir diyalog görmeyiz. Travis bir şey hatırlamamaktadır. Bu süre zarfında konuşmaları aç-karşı-açı tekniğiyle iki karakteri mekânsal olarak da ayırarak başlar. Travis zamanla kim olduğunu hatırlamaya başlar. Kardeşiyle ilk kez konuştuğunda benzinlikteki bir hamburgercide, ikisi ilk defa aynı kadrada ve konuşmaları boyunca plan sekans olarak çekilir. Bu önceki aç-karşı-açıya bir tezat oluşturur ve iki kardeşinin ilişkisinin evrimini gösterir.

Öte yandan Travis’in oğlu Hunter, Walt tarafından büyütülmüştür ve amcasını babası sanmaktadır. Travis ve Hunter’ın evdeki süre boyunca etkileşimleri kısıtlıdır. Karakterlerle olan planlarda trabzanlar, merdivenler ve duvarlar birinci planı işgal ederek çoğu zaman aralarındaki manevi engeli fizikselleştirirler. Birbirleri hakkında gerçekten bir şeyler öğrenip paylaşmaları Hunter’ın annesi Jane’i aramak için yola çıktıklarında başlar. Bu süre zarfında ilişkilerinin geliştiği mekân ev değil, oteller ve yoldur. Jane’in Hunter’a kavuştuğu yer de yine bir otel odasıdır. Film, başlangıç noktasını temsil eden bir çölde, hafızasız bir adamla başlayıp bir yandan bu çölün şehirlere ve yollara dönüşmesiyle aynı zamanda Travis’in aile bağlarını yeniden inşa etmesine odaklanır.

Marc Augé, yok-mekânın karşısına antropolojik mekânları koyar. Bu mekanlar yok-mekânın aksine insan ilişkileri ve imece üzerine kurulu köy, kasaba gibi birlikteliği çağrıştıran mekanlardır. Finlandiyalı yönetmen, Aki Kaurismaki ilginç bir antropolojik mekân tasviri sunar. Kaurismaki sineması, donuk oyunculuk ve mizansenleriyle birlikte Robert Bresson’un sinemasından etkilenir ve Anthony Fiant’ın “soustractif cinéma” (Çıkarma Esaslı Sinema) adını verdiği “az ama öz” şeklinde özetleyebileceğimiz bir estetiğe sahiptir. Bu estetik anlayışta da fenomenolojik indirgemenin bir yansımasını görebiliriz. “Çıkarma” bir eksilmeyi ya da azaltmayı değil, fazla olanın ötesinde yatan özün görünmesini ifade eder. (Bresson, 1975) nötr oyunculuklar, teatrallikten uzaktır. Aksiyon sahneleri yoktur. Kavga, ölüm, cinsellik vb. “gösteri unsuru” sayılabilecek sahneler kadrain dışında bırakılarak ses ile ima edilir ya da elipsle ortadan kalkar. Zaman deneyimi ön plandadır. Kaurismaki, filmlerini çoğunlukla fabl şeklinde inşa eder. Sıfırdan başlayan bir karakterin birine dönüşme hikayesine tanıklık ederiz. Bu bağlamda *Paris, Texas* filmiyle de bir ilişki kurabiliriz. Örneğin *Man Without Past* (Geçmiş Olmayan Adam, 2002) filminde hafızasını kaybeden bir adamın, resmi bir kimliği olmasa da birine dönüşme hikayesini izleriz. Bir garda kapkaççılar tarafından dövülünce kim olduğunu hatırlamayan “Geçmiş olmayan adam”, sığındığı bir kenar mahallede çevredekilerin yardımıyla yavaş yavaş toplumda kendine yer edinmeye başlar. Bir başka filmi *Le Havre* (2011), Havre limanına kaçak olarak gelen bir sığınmacının babasına ulaşmak için beklerken geçen sürede, karısı hasta olan Fransız bir boheminin evinde polislerden saklanmasına odaklanır. Tüm mahalleli tanımadıkları bu çocuğu saklamak için seferber olur.

İz bırakamama ve Aidiyetsizlik

Paris, Texas ve *Mystery Train* filmlerinde (Jarmusch sinemasında *Stranger Than Paradis*'i da buna örnek verebiliriz.) Amerika, bir *tabula rasa*, sıfırdan başlayan karakterin bir projeksiyonu olarak kendini gösterir. Western filmlerinde bakır topraklarda ve çöllerde oradan oraya savrulan cow-boy'lardan günümüzdeki Marvel karakterlerine Amerika, kendi mitini kendisi yaratan bir ülkedir. Diğer kıtalara göre daha genç olan Amerika'da, diğer toplumlardaki kurucu mitlerinin yerini alan monomit⁴ tarzında inşa edilen filmlerindeki ve çizgi romanlarındaki kahraman figürleri, özellikle narratoloji alanında birçok araştırmaya konu olmuştur. Amerika'nın bu "kayıp cennet" projeksiyonu "Amerikan rüyası" ile de yakından ilgilidir. Sıfırdan biri olma, kendi kendini yaratma aslında bir çeşit göç ve yerleşme planı çerçevesinde incelenebilir. Jarmusch filmlerinde karakterler köksüz, kimliksiz halleriyle kaçınılmaz olarak bu yabancıyı, "ötekini" temsil eder.

Paris, Texas filminin açılışında Travis'i çölde yürürken görürüz. Deleuze felsefesinde çöl; bir hiçliği değil, açık bir alanı (*espace ouvert*), bir potansiyeller alanını ifade eder. Boşluk, bir hiçlik değildir. Deleuze, Saint-Denis Üniversitesinde verdiği bir konferansta boş mekanlardan bahsederken (*espace vide*) şöyle der: "*Ça veut dire un espace tel que, dans la mesure où il est vide [...] tout peut y arriver.*"⁵ (Boş olduğu ölçüde, her şeyin meydana gelebileceği mekân demektir.) Çölün sonsuzluğu ve uçsuz bucaklığını ifade eden boşluk; hiçbir şey olmama hali değil, her an her şeye gebe olma, açık olma halini ifade eder. Filmde mekânın dönüşümü de Travis'in kimliğiyle yakından ilişkilidir. Sonrasında, bunca yıl ailesinin tanıştığı Texas'taki Paris'i aradığını öğreniriz. Hatta babasının sık sık annesiyle Paris'te tanıştıklarının şakasını yaptığından bahseder. Filmin çölde başlayıp yollara ve şehre uzaması gibi Travis de kayıp, tanınmayan bir adamdan "birine" dönüşür. Deleuze'e göre çöl gibi açık mekânlar, sabitliklerden kaçarak bir potansiyel alanı oluşturur, kaçış çizgileri sunarlar. Film, dört yıldır kayıp olan Travis karakterinin bir anda çölde yeniden ortaya çıkmasıyla kendinin yeniden bir "aile babası" olarak inşasına odaklanır: İlk sahnede Ry Cooder tarafından bestelenen tedirgin edici ve cow-boy filmlerini andıran melodiler eşliğinde kendimizi bir çölde buluruz. Yukarıdan çekilmiş uzun bir yatay travelling ile kayalıkların arasında dolanırız. Western filmlerini andıran akbaba planının ardından, çölün hiçliğinde yüksek açıdan geniş planda küçücük kalan Travis'i görürüz. Ardından onu daha yakın bir planda akbabaya bakıp su içerken izleriz. Sonrasında kamera sabit geniş açıdayken Travis kadraja girer ve çölün uçsuz bucaksızlığında bir nokta kadar kalana denk ilerlemeye devam eder. Baudrillard, *Amerika* kitabında Amerikan kültürünün özünü çöle olan hayranlığının oluşturduğunu söyler. "Amerika kültürü çöllerin mirasçısıdır. Çöller, şehirlerin karşıtı olan bir doğayı değil, boşluğu ifade eder. Ve tüm insan müesseselerinin altında yatan kökten çıplaklığı." ⁶(Baudrillard, 1986, p.142) Bu bağlamda karakterin hikâye örgüsü mekân deneyimiyle de doğrudan ilişkilidir.

Öte yandan Joachim Trier'nin *Oslo 31 Ağustos* filminde âna ait olamama, mekânın kendi özelliklerinden ve sembolik değerinden çok karakterin onu yorumlama şekliyle iç içedir. Hikâye, Anders'in Oslo'ya iş görüşmesi ve eski tanıdıklarını görmek için döndüğü bir günde geçer. Uzun süredir uyuşturucu bağımlısı olduğu için bir klinikte tedavi gören Anders, kendisinden sonra herkesin yoluna devam ettiğini görür. Partiler yaptığı arkadaşları çoktan iş bulup aile kurmuştur, eski sevgililerinden biri evlenmiş, diğeri telefonlarına çıkmaz. Kız kardeşi onunla görüşmek istememektedir. Anders her ne kadar bedensel olarak orada bulunsa da aslında bir hayalettir. Bu aidiyetsizlik hissinin geçirilmesinde odak noktası önemli rol oynar. Şehirdeki yürüyüşleri ve insanlarla konuşmaları sırasında kamera, Anders ve diğerlerini aynı anda çekmek yerine odağı ikisinden birine kaydırır. Yani aynı mekânı kaplasalar da Anders'i ve çevresindekileri aynı anda göremeyiz. Bunun en belirgin örneği kafe sahnesidir. Başarısız bir

⁴ Joseph Campbell *The Hero with a Thousand Faces* (1949) adlı denemesinde "Hero's Journey" (Kahramanın yolculuğu) adlı narratif şemayı sonraki eserlerinde de geliştirir.

⁵ Deleuze - *L'image-mouvement et l'image-temps* - Séance 3 (1982, 2 Mart). <https://youtu.be/fTkRoLK796o?si=A0CHB6t08nZTYSk2>

⁶ Fransızcadan kendi çevirimizdir.

iş görüşmesinin ardından Anders CV'sini çöpe atarak bir kafeye girer. İlk başta etraftakileri görürüz: Hayallerinden bahseden, günlük rutinlerini ve planlarını, bazen partnerleriyle tartışmalarını anlatan insanlara kulak veririz. Kamera aralarda odağı Anders'e kaydırarak konuşanları flulaştırır. Ya da tam tersine yanında diğer müşterileri de görmemize rağmen odak Anders'te olduğu için çevredekiler birer silüet halini alır.

Boş geniş planların küçücük bıraktığı karaktere bu filmde de rastlarız ancak burada Deleuzyen bir boş mekân kavramındansa hiçliği ve yokluğu çağrıştıran yerler görürüz. Anders'in tek başına uzandığı park, kendini attığı göl, seslerinin yankılandığı alan... Bir potansiyel ve yaratım mekânından çok hiçliğe kendini bırakma, boşluk ve dünyada tek başlılık hissi uyandırır.

İngiliz Bağımsız sinemasının temsilcilerinden Mike Leigh'nin 1993 yapımı *Naked* (Çıplak) filmindeyse Thatcher sonrası İngiltere'nin Londra'sı; soğuk, mavi gri renkleriyle karşımıza çıkar. Johnny'nin Manchester'dan eski sevgilisinin evine dönmesiyle başlayan hikâye, *Oslo 31 Ağustos* gibi karakterin şehre dönüşünü arabadan çekilmiş sübjektif planla gösterir. Johnny'nin gece yürüyüşlerine ve bu sırada tanıştığı insanlara odaklanırsınız. Johnny, bitmek tükenmez hayat sohbetleriyle sadece insanları kendinden bezdirmez, uğradığı mekanları da krize uğratar: sığındığı evler, sık bir apartmanın girişi... ilk başta "yuva" kavramına gönderme yapan bu evler, Johnny'nin karanlık ve özel soruları ile gitgide tekinsizleşir. Bu tekinsizleşme biçimsel olarak da kendini gösterir. Çoğunlukla doğal ışık ve dekorlarla çekilen filmde, apartmanın sıcak renkli ışıkları ya da evin dekorları, Johnny'nin gelişle çiğ soğuk renklere, karanlığa ya da dekorları dışarıda bırakan yakın planlara dönüşür.

Ele aldığımız filmlerdeki çoğu karakterin marjinal ve toplum normlarından uzak olduğunu söylemiştik. Bu karakterler, bir yere konumlanmak yerine yolda olma hali içindedir. Yol aynı zamanda bir dönüşüm, bir oluş (*devenir*) alanını ifade eder. Karakterler birbirlerine ilk defa açılır, kendinin bilinmeyen yanlarını keşfeder. Yine aynı perspektiften, otel figürünün dönüşümü de bu oluş haliyle yakından ilişkilidir. Aidiyetsizlik; köksüzlük ve kimsesizliğin ötesinde, bir yere sabit kalmamak ve kendini gerçekleştirmek anlamlarına gelir.

Zaman Deneyimi

Mekânın deneyimlemesinde bu biricik deneyimi algılanır kılan öznel zaman da önem taşır. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (Bilincin Anlık Verileri Üzerine Bir Deneme) eserinde gerçek süre (*durée*) ile ölçülen süreyi (*temps mesuré*) kıyaslayarak iki tip zamanın varlığından bahseder: saatle ya da herhangi bir ölçü birimiyle ölçülebilen nesnel, matematik zaman ve diğer yanda öznel zaman. (Bergson, 1889) Öznel zaman, özneye göre değişen ve geçen sürenin, onun bireysel algısındaki halidir. Husserl'de zaman bilincinin akışı: ölçülebilir zaman bakımından doğrusal ilerleyen, deneyimlerimiz bakımından sürekli olarak geçmişe ve geleceğe sıçramalar, dönüşler yapan, anılar ve beklentilere göre bütün deneyimleri yeniden anlamlandıran ve kavrayan mutlak bir hareketliliğin alanını ifade eder. Deleuze'de ise zamanın "kristalleşmesinden" bahsederken değindiğimiz gibi, iç içe geçen bu çokyüzlü zaman katmanları, farklı bir zaman algısı sunarken bunu mümkün kılan aynı zamanda karakterin deneyimlediği mekânla arasındaki ilişkisidir. Çocukluk anıları, hayalleri, eski yaşanmışlıkları... Mekân, karakterin yaşanmışlıklarını (ya da yaşanabileceklerini) aktive ederek lineer zamana alternatif çok parçalı başka bir zaman algısı sunar. Bu öznel zaman deneyimini anlamak için, mekânı deneyimleyen karakterin algısı üzerinden "süre" perspektifinde yeniden düşünmek gerekir. İncelediğimiz filmlerde bir yerden bir yere gitme, yol katetme sırasında karakterin hissettiği "süre", hareket sırasında geçen zamanın algılanışı ve vücudunun uzay-zamanda ilerlemesi duyumsal olarak da seyirciye iletilir. Karakterle algısal ve duyumsal bir bağ kurarız. Onun bedeninin deneyimini koltuğumuzdan kalkmadan hissederiz. Kararlılıklarını kaybeden mekân tanımlarının ötesinde, zaman kavramının da karakterler tarafından bir dönüşüme uğradığını gözleyebiliriz.

Geçen Süre

Paris, Texas filminin çöldeki ilk sahnesinde Travis'i çok geniş planda yukarıdan açıyla görürüz. Hakkında hiçbir şey bilmeyiz. Açılış sekansının son sahnesinde, geniş planda kamera sabit bir konuma geçer ve jenerik belirir. Jenerik akarken Travis uzun bir süre yürümeye devam eder. Bu sırada cut yoktur. Gözden kaybolana kadar uzaklaşırken görürüz. Hikâye açısından bir amaca hizmet etmeyen bu ölü süreyi kamera bize inatla göstererek günlerdir aç ve susuz güneşin altında yürüyen bir adamın fiziksel yorgunluğunu geçirir. Kim olduğunu bilmesek de ve ilk yirmi dakika boyunca tek kelime etmese de karaktere fiziksel olarak bağlarız. Bu süreyle birlikte biz de o çölde o sıcakta yüzümüzde terlerle o mesafeyi kat ederiz.

İkinci bir sahne Hunter'ın Travis'i ilk defa babası olarak görmeye başladığı andır. Travis, onu okuldan almak için gittiğinde Hunter karşıdan ona bakarak yoluna devam eder. İlk başlarda yürüyüşleri gelişigüzdür. Herhangi bir uyum görmeyiz. Ancak yavaş yavaş adımları senkronize olmaya başlar. Travis yere takılıp tökezlediğinde Hunter da onu taklit eder. Bu uzun yürüyüş sahnesi, Hunter'ın Travis'i babası olarak tanıması için geçen süreyi göstermesi bakımından önemlidir. Eve yaklaşırken artık birlikte yürümeye başlarlar. Baba oğul arasında uzun duygusal bir diyalog izlemeyiz. Ama yolun sonuna doğru senkronize olan adımlar bize baba-oğul ilişkisindeki değişimi gösterir.

Filmin final sahnesinde ilk yirmi dakikaya tezat oluşturacak 20 dakikalık bir diyalog sahnesi izleriz. Tüm film boyunca Travis, Hunter'ın annesi Jane'i aradıktan sonra en sonunda bir peep-show'da bulur. Camın karşısındakinin eski sevgilisi olduğunu bilmeyen Jane, Travis ile konuşmaya başlarlar. Travis ona bir hikâye anlatmak istediğini söyler. Bu ikisinin hikayesidir. Jane yavaş yavaş kim olduğunu anlar. Aradaki karşı tarafı göstermez camdan iki karakterin de ilişkilerinde hayal ettikleri ötekinin, gerçek bedenleri ile iç içe geçmelerine tanıklık ederiz. Bir diyalog sahnesi için hayli uzun sayılabilecek bu süre, filmin başından itibaren merak ettiğimiz gidiş hikayesinin eksik parçalarını tamamlamak için gereklidir. Çünkü tüm film Jane ile eksik kalmış bu diyalogun arayışı üzerine kuruludur.

Jarmusch sinemasında ise bu zaman deneyimi biçimsel olarak uzun *travelling*'ler (kaydırma çekim) ile sağlanır. Jarmusch'un ilk filmlerinden *Stranger Than Paradise* filminde Macar kökenli Eva, Amerika'da yaşayan kuzenini ziyarete gelir. Tüm sokakları elinde valizi ve eşyalarıyla dolaşırken arka fonda filmde sıkça karşımıza çıkan *I Put a spell on you* şarkısı eşlik eder. Kullanılan kısa fokal mercek perspektifi bozarak etraftaki objeleri ona yaklaştırırken, kamera ile karakterin vücudu arasındaki gecikme, yol sonsuza kadar uzamaya devam edecekmiş hissini verir. Böylece yeni bir ülkeye tek başına gelen karakterin "dünyaya atılmışlık hissi" tek bir planda gösterilir. Benzeri bir *travelling* kullanımı *Mystery Train* filminde de karşımıza çıkar: Sun Plak Stüdyosundan çıktıktan sonra Jun ve Mitsuko bavulla sokaklarda yürümeye başlar. Aynı fokal ve kamera hareketi tercihinin yanında yine elektrik direği, lamba ve levha gibi objeler kamera ile karakterlerin arasında geçer ve uzun süren yürüme planlarına müzik eşlik eder. Filmin ilerleyen dakikalarında Luisa, aldığı dergilerle Memphis şehrinin sokaklarında dolaşırken de aynı kamera hareketi kullanılır. Kaydırma, karakterin yeni geldiği mekânı keşfetmesini gerçek zamanıyla seyirciye geçirirken bir yandan yolun fiziksel yorgunluğunu da aktarır. Luisa'yı ya da Japon turistleri takip ederken biz de o bavulun ya da o dergilerin ağırlığını üstümüzde hissederiz.

Benzer bir kaydırma kullanımı ve takip sahnesine *Naked* filminde, Johnny'nin gece yürüyüşleri sırasında da rastlarız. Yine Jarmusch karakterlerinin uzun günlük hayat diyalogları gibi Johnny de Sokratvari bir sokak filozofu edasıyla uzun varoluşsal diyaloglarıyla insanları canından bezdirir. Bu filmlerde kullanılan yanal kaydırma sadece bir kamera hareketi değil, bir dünyada olma ve zaman algısını seyirci tarafından hissedilir kılar.

Oslo 31 Ağustos Anders'in bir gününe odaklansa da gördüğümüz bütün hayatıdır. Bu bakımdan Varda'nın *Cléo 5 à 7* filmiyle de bağlantı kurmak mümkündür. Çünkü bir günde geçen hikâye ile karakter tarafından hissedilen süre farklılık taşır. İlk başlarda yavaş tempoyla

başlayan, bize karakterin Oslo şehrine dönüşü ve yürüyüşlerini gösteren film, Anders hayattan keyif aldığı zamanlarda temposunu hızlandırırken sonlara doğru Anders eve geldiğinde plan sekans kullanımıyla gerçek geçen süreyi gösterir. Final sekansında ise Anders'i ailesinin evine dönerken görürüz. Eski resimlere bakıp piyano çaldıktan sonra mutfakta uyuşturucuyu hazırlayarak yatak odasına gider. Perdeleri kapattıktan sonra iğneyi koluna saplar. Bu sırada kamera yavaş yavaş ileriye kaydırma yaparak bizi Anders hareketsiz kalıncaya kadar son nefesine tanıklık etmeye zorlar. Ardından tam tersine geriye kaydırma ile bizi evin dışına atar. Kendimizi Anders'in bedenini terk eden ruhu gibi konumlandırabiliriz. Bu anda tercih edilen plan sekans, Anders'in son anlarına gerçek süresinde tanıklık etmemizi sağlayarak sahnenin etkisini artırır. Filmin son sahnesinde film boyunca Anders'in katettiği mekanları görürüz. Ancak bu sefer sabit kamera ile ve sona doğru neredeyse hareket yokmuş da birer resimmiş izlenimi verecek şekilde çekilirler. Anders'in ölümünün ardından gelen bu hareketsizlik, karakterle birlikte geçtiği mekânların da bir çeşit ölümle sona erer.

Nostalji ve Şimdiye Tutunamama

Amnezik mekânların tam tersi, ama benzer bir aidiyetsizliği çağrıştıran anlardan bir tanesi de nostaljik anlardır. Bir yere ait olamama, "köksüzlük" ve "geçmişsizlik" olarak kendini gösterebileceği gibi geçmişe tutunup şimdiye ait olamama şeklinde de kendini gösterebilir. Bu nostalji anı için iki örnek gösterebiliriz: *Oslo 31 Ağustos* filmi Super 8 ya da analogik kamera gibi farklı materyallerle çekilmiş *found footage* tarzında kamera görüntüleriyle başlar. Oslo şehrinin eski görüntülerini gösteren bu videolara dış ses olarak anılarını paylaşan insanlar eşlik eder: şehre ilk geldiklerindeki duyguları, çocukluk anıları... Anders Oslo'ya geri döndüğünde bu tuhaf nostalji hissi onu takip eder. Çocukluğunu geçirdiği evden eski arkadaşlarına sanki amnezinin tersine, ileriye dönük bir amnezi içerisindedir: Husserl'deki birincil ve ikincil anımsamayı ele alırsak, Benjamin'in deneyim fakirliğinin aksine, Anders eskiye ait anılara saplanmış ve onları Oslo şehri üzerinden tekrar üretmekten şimdiye ait yeni, anlık anılar yaratamamaktadır. Husserl'de *retansiyon*, şimdiki deneyim ile henüz olanı birbirine bağlayan bir süreklilik yaratır. Husserl kuyruklu yıldız ve melodi örnekleriyle bunu açıklar. Anders'in aidiyetsizliği de bir çeşit retansiyon krizidir.

Filmde zaman nesnelerinin bilinçte yorumlanışındaki çok katmanlı yapıyı en iyi özetleyen sahne havuz sahnesidir: Filmin sonuna doğru Anders, sabaha karşı partide tanıştıkları grupla havuza yürür. Diğerleri havuza girerken o köşede oturur ve güneşi izler. Tanıştığı bir kız ile bakışırlar. İlk başta gülümserken gülümsemesi yavaşça silinir. Sonrasında Anders'i eve doğru yürürken görürüz. Anders'in aynı anda iki farklı yerde olamayacağını düşünerek bu planları geleceğe ait planları şimdiye sıkıştıran bir çeşit *flashforward* (ileriye dönüş) olarak yorumlayabiliriz. Ancak sonrasında havuza geri döneriz ve Anders oturmaya devam eder ve mimikleri gitgide dramatikleşir. Diğerlerini izlerken aslında eve gitme planları yaptığı ve intiharını kafasından geçirdiği için yüzündeki gülümsemenin kaybolduğunu düşünebiliriz. Bir insan, bir yerdeyken kendini başka bir yerde düşünüp; yolda yürüyüşüne, vücuduna çarpan ağaçlara ve kapı açılışının sesine kadar tüm detayları aklından geçiriyorsa gerçekten sadece bir yerde midir? Eğer Anders havuzda oturmasına rağmen zihni eve gittiğini tasarlıyorsa bir şekilde aynı anda iki farklı yerde olmuş olmaz mı? Bu bakışa açıyla, aynı zamanda iki farklı yerde geçtiği için paralel kurgudan bahsedebiliriz. Yani Anders hem havuzda hem de havuzdan eve dönmektedir. (Karan, 2025, p.73)

İkinci bir nostaljik arşiv görüntüsü *Paris, Texas* filmindeki ev sineması sahnesidir: Walter, eski aile tatillerinden bulduğu bir seyahat videosunu gösterir. Videodaki ailenin birlikte ve mutlu olduğu eski günler ve şimdi bu filmi izleyen dağılmış aile bir tezat oluşturur. Film ilk başladığında sahnenin bir elemanı olarak göstermek yerine Wenders, videoyu izole etmeyi tercih eder. Böylece bu eski aile tatili bir arşiv görüntüsü halini alır. Bir yandan eşlik eden nostaljik müzikle bulunduğu bağlamdan ayırtırmak bu eski günlerin şu anda olmadığı hissini güçlendirir. Bu da geçmişten şimdiye dönüşü daha da dramatik yapar. Sonrasında, sahneyi

izleyen aile fertlerinin tepkilerini takip ederiz: Hunter ilk başta akvaryumla ilgilenirse de sonrasında izlemeye başlar, ardından Travis ile bakışlırlar. Film bittikten sonra aile bireylerinin konumları da değişir. İlk başta birbirinden ayrı köşelerde otururken film bittikten sonra fiziksel olarak da bir araya geldiklerini görürüz.

Paris, Texas filminde mekân deneyimi karakterin biri olma sürecine eşlik ederken *Oslo 31 Ağustos* filminde ise karakterin yok oluşuna tanıklık eder. Travis, deneyimlediği her bir mekânı, aile bağlarının da metaforu olan yollara dönüştürürken; Anders, artık yaşayabileceği tek anların geçmiştekiler olduğunu anlar. Filmin sonunda kendisiyle birlikte mekânları da hayattan koparır.

Sonuç

Fenomenolojide öznenin dünyayı deneyimlemesi bedensel durumlar ve bilinç aracılığıyla gerçekleşir. Bahsettiğimiz filmlerde mekân sadece olayın geçtiği bir dekor, bir dış dünya olmanın ötesinde karakterin dünya görüşünün aktif bir elemanıdır. Mekân ve karakter, algılanan dünya deneyimi ve algılayan özne-beden olarak karşılıklı bir oluş hali içerisine girerler. Karakterin anıları doğrultusunda geçmişte aktive edebilir ya da deneyimleri doğrultusunda yeniden inşa edebilirler: Mutsuz bir deneyim kasvetli soğuk renkler, fonu düzleştiren fokal tercihleri ya da karakterlin arasına koyulan farklı nesnelerle gösterilebilir. Merceğimize aldığımız çağdaş sinemaya ait yönetmenlerde Modern sinema özellikle “deneyim” kavramını ele alışı açısından çoğunlukla bir referans olarak kullanılmıştır. Wenders, Kaurismäki ya da Jarmusch gibi yönetmenlerin incelenen filmlerinde her ne kadar belli estetik tercihler ve hikâye örgüsü olsa da Robert Bresson’un bahsettiği “indirgeyici sinema” (*réduction*) estetiğine yakın “az ama öz” tercihi görülür. Bu tercihi Husserl’deki ayraca alma ile karşılaştırdığımızda, bu yönetmenlerin insan deneyiminin özüne yaklaşımda klasik sinemanın temsil ettiği doğal tavır yerine bir ayraca alma metodu sunduğunu söyleyebiliriz. Ölü zamanlar, gösteriden uzak anlatı ve tekrar eden motiflerle birlikte bize insan olma deneyimini bütün “çıplaklığıyla” sunarlar.

Bahsettiğimiz filmlerde aidiyetsizlik hissi iki katmanda kendini gösterir: Bir yandan deneyim yoksunluğu üzerine kurulu yok-mekânlar ve bu mekânların karakter tarafından yeniden yorumlanıp dönüştürülmesi, diğer taraftan da mekânın sabit tanımının çağrışımlar ve yaşanmışlıklar üzerinden yeniden inşa edilmesi. İlk olarak Modernitenin empoze ettiği bireysellik, işlevsellik ve verimin insan ilişkilerinin önüne geçmesiyle birlikte âna ait olmanın gözden düşmesi, incelediğimiz filmlerde çoğunlukla toplum dışına atılmış marjinal ve öteki karakterin, modernitenin yarattığı bu mekânları yapı sökümü uğratmasıyla yeniden şekillenir. Aidiyetsizlik; bu amnezi ve standardizasyonun bir sonucu olarak kendini gösterirken marjinalin bu katı tanımları yıkması bir çeşit âna tutunma, kapitalist toplumun dayattığı hafıza kaybı, verime indirgenme ve kimliksizlik ilkelerine karşı bir “kalıcı deneyim” oluşturma şekli haline gelir. Jarmusch filmlerindeki kendini tekrar eden sohbetler, işlevini yitiren turistik mekânlar ve yinelenen motifler bu deneyime bir örnektir. Buna karşılık, Wenders sinemasında aynı Amerika dekoru farklı bir işlevde kullanılır. Amerikan kolektif hafızasına kazılı mekânlar estetik melankolik bir bakış açısıyla bir yabancıнын gözünden yansır. Ancak hikâye örgüsündense bu mekânların duyumsal deneyimleri ön plandadır. Öte yandan, bazı durumlarda ait olma ya da olamama hissi mekâna içkin olabileceği gibi karakterin kendi deneyimlerinin bir sonucu da olabilir. *Oslo 31 Ağustos* ve *Naked* filmlerinde şehri tedirginleştiren, karakterin deneyimlemesidir.

Öte yandan zaman faktörü de mekânların çok katmanlı deneyiminde önemli bir rol oynar. Öznenin algısına göre değişen fenomenolojik zaman; mekânda geçen süreyi esneterek ya da kısaltarak; şimdiyi, geçmiş ve gelecek ile harmanlayarak biricik bir deneyimi seyirciye aktarır. Oslo şehri sadece şimdi ve şu anda değil (*hic et nunc*) Anders’in yaşanmışlıklarının aktive ettiği hayalleri, geçmiş, gelecek planları ve ilişkileri ile sürekli olarak şekillenen ve dönüşen

çokyüzlü bir mekân olarak işlenir. *Naked* filminde ise Londra sokakları, Johnny'nin karanlık var oluşunun oradan oraya savruluşuna eşlik eder.

Sonuç olarak aidiyetsizlik, sadece köksüzlük ve tek başınalık olarak yorumlanamaz: İncelediğimiz filmlerde aynı zamanda karakterin yolculuğunu başlatan, kimlik arayışı ya da gelir geçer kavramları sorgulayışını destekleyen bir çıkış noktası oluşturur. Bu biricik dünya deneyiminin seyirci tarafından algılanması ise mekânın, bu dünya deneyiminin bir yansıması haline gelmesi ile sağlanır.

Kaynakça

- Augé M. (1992). *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Edition du Seuil.
- Azoury P. (2016). *Jim Jarmusch, une autre allure*. Capricci Films.
- Baudrillard J. (1986) *Amérique*. Grasset
- Bégout B. (2011). *Lieu commun : Le motel américain*. Ed. Allia.
- Benjamin W. (2018). *Expérience et pauvreté*, suivi de *Le conteur*, et de *La tâche du traducteur* (C. C. Skalli, Çev.). Éditions Payot & Rivages. (p.142)
- Bergson H. (1949). *Matière et Mémoire*. Presse Universitaire de France.
- Bevilacqua C. (2011). *L'espace intermédiaire ou le rêve cinématographique*. L'Harmattan.
- Bresson R. (1988) *Notes sur le cinématographe*. Edition Gallimard.
- Certeau (de) M. (1990). *L'Invention du quotidien*, 1. Arts de faire (1980). Gallimard, coll.
- Deleuze G. (1983). *Image-mouvement*, Cinéma 1. Editions de Minuit.
- Deleuze G. (1980). *Image-temps*, Cinéma.2. Editions de Minuit.
- Deleuze G. & Guattari F. (1980). *Mille plateaux*. Edition de Minuit.
- Esteve M. (Eds.) (1994) *Wim Wenders*, [Nouv. éd.], Études Cinématographiques: n°159-164. Lettres modernes.
- Fiant A. (2014) *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Collection Esthétiques hors-cadre. Presse Universitaires de Vincennes.
- Gardies A. (1993). *L'Espace au cinéma*. Klincksieck.
- Gaudin A. (2015) *L'Espace cinématographique : Esthétique et dramaturgie*. Armand Colin.
- Husserl E. (1964) *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (H. Dussort, Çev.). Presse Universitaire de France.
- Jarmusch J. (Yönetmen ve senarist) (1989). *Mystery Train* [Film]. Amerika, Japonya: JVC Entertainment Networks Mystery Train
- Karan, I. (2025). *L'expérience du lieu et le sentiment de la solitude au cinéma*. (Yayımlanmış Master tezi). Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Paris.
- Leigh M. (Yönetmen ve senarist) (1993). *Naked* [Film]. İngiltere: Thin Man Films British Screen Productions Channel Four Films
- Mauro C. (2011) *La Chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*. J. Vrin.
- Maury C. (2018) *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain*, Edition Hermann, Paris.

-
- Merleau-Ponty M. (2022) *La Phénoménologie de la perception*, (1945). Gallimard, coll. « Tell ».
- Murillo C. (2016) *Le Cinéma de Jim Jarmusch : un monde plus loin*. L'Harmattan.
- Nezick, N. (Ed.). (1999). *Aki Kaurismäki* (No. 5). Université de Paris I Panthéon-Sorbonne.
- Thomas, B. (2019). *Faire corps avec le monde : de l'espace cinématographique comme milieu*. Circé.
- Trier J. (Yönetmen ve senarist) (2011). *Oslo, 31. august* [Film]. Norveç : Don't Look Now Motlys
- Yazıcıoğlu S. (2022) *Husserl Fenomenolojisiinde Zaman Algı Bellek*. Fol Kitap.
- Wenders Wim. (Yönetmen) (1984). *Paris, Texas* [Film]. Batı Almanya, Fransa : Road Movies Filmproduktion GmbH Argos Films S.A

Yeni Materyalizm ve Sinema: Tsai Ming-Liang Sinemasında “Canlı Madde”

Candeniz Beyza GÖNEN*

Özet

Her kriz kendi çağını, her çağ da kendi içinde bu krizlere bağlı olarak oluşan felsefi yönelimleri ve bu yönelimleri kendi araçlarıyla biçimlendiren sanat pratiklerini üretir. İçinde yaşadığımız dönemde, ekolojik krizin yarattığı sarsıntı, insan-dünya ilişkisinin varsayımlarını yeniden düşünmeye yönelen felsefi hatlar ortaya çıkarmıştır. Bu hatlardan biri olan yeni materyalizme göre aydınlanma düşüncesinin ürettiği insan merkezli doğa insan ilişkisi, insan ve doğa arasında bir yarık oluşturmuştur. Bir çatı kavram olarak kullanılan yeni materyalizm doğa ve kültür, özne ve nesne, zihin ve dünya ayrımını yıkarak bu ilişkileri ontolojik olarak yeniden tanımlamayı önerir. Bu düşünme biçimi, dualizmi ekolojik yıkımla ilişkili bulur ve bu bakış açısıyla yüzleşir. Bu çalışma, yeni materyalist çatısı altında bulunan, ekolojik krizleri maddenin canlılığı etrafında düşünmeyi öneren Jane Bennett’in “canlı madde” kavramıyla, ekolojik krizlerin gündelik hallerini canlandıran Tsai Ming-Liang’ın filmlerini yorumlayarak, yeni materyalizm ve sinema arasında bir köprü kurmaya çalışmaktadır. Tsai Ming-Liang’ın filmleri; minimal diyalog, insanı merkeze almayan çekim teknikleri, -hava/su kirliliği, susuzluk gibi koşullar içinde-işlemlerine indirgenmiş ve temsil düzeylerinden sıyrılmış karakterleriyle, yeni materyalizm ve dualist düşüncedeki asimetriyi yeniden düşünmek için önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Bu filmler, yeni materyalizmin özne-nesne arasındaki asimetriyi kırma çabasını temsilden ziyade duyumsal biçimde deneyimlenmesine olanak sağlamaktadır. Aynı zamanda Jane Bennett’in ontolojik-fenomenolojik felsefesi de Tsai Ming Liang’ın filmlerine seyircide uyarılan deneyimsel etkileri açığa çıkartmakta yardımcı olabilmekte, fenomenoloji ve ontolojinin bu filmlerdeki bağlamının keşfine bir kapı açabilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yeni materyalizm, Canlı madde, Fenomenoloji, Ekolojik kriz, Tsai Ming-liang

*Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Lisansüstü Programlar Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Yüksek Lisans Programı, İstanbul, Türkiye
E-mail: beyzagonen20@gmail.com
ORCID: 0009-0004-8226-8760

Gönen, C. B. (2026). Yeni materyalizm ve sinema: Tsai Ming-Liang sinemasında “canlı madde”. 8. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu Tam Metin Kitabı içinde (ss. 94–105).

New Materialism and Cinema: “Vibrant Matter” In Tsai Ming-Liang’s Films

Candeniz Beyza GÖNEN*

Abstract

Every crisis gives rise to its own era, and every era, in turn, produces philosophical orientations that emerge in response to these crises, along with artistic practices that shape these orientations through their own distinctive means. In the contemporary period, the disruption caused by the ecological crisis has generated philosophical approaches that seek to reconsider the assumptions underlying the relationship between humans and the world. According to new materialism, one of these philosophical approaches, the anthropocentric conception of the human–nature relationship produced by Enlightenment thought has created a rupture between humanity and nature. As an umbrella term, new materialism proposes an ontological redefinition of the relationships between nature and culture, subject and object, and mind and world by dismantling these binary oppositions. This mode of thought identifies dualism as one of the underlying causes of ecological destruction and critically confronts this perspective. This study seeks to establish a bridge between new materialism and cinema by interpreting the films of Tsai Ming-liang through Jane Bennett’s concept of vibrant matter, which, within the framework of new materialism, proposes understanding ecological crises through the vitality of matter. Tsai Ming-liang’s films constitute an important resource for rethinking the asymmetries embedded in both new materialism and dualistic thought through their minimal dialogue, cinematographic techniques that decentre the human subject, and characters who—under conditions such as air and water pollution and water scarcity—are reduced to their functions and stripped of representational identities. Rather than merely representing the new materialist effort to overcome the asymmetry between subject and object, these films enable audiences to experience this transformation on a sensory level. Furthermore, Jane Bennett’s ontological-phenomenological philosophy provides a productive framework for illuminating the experiential effects evoked in viewers by Tsai Ming-liang’s films, thereby opening a pathway for exploring the ontological and phenomenological dimensions of these cinematic works.

Keywords: New materialism, Vibrant matter, Phenomenology, Ecological crisis, Tsai Ming-liang

*MA Student, Istanbul Bilgi University, Institute of Graduate Programs, Master’s Program in Cinema and Television, Istanbul, Türkiye
E-mail: beyzagonen20@gmail.com
ORCID: 0009-0004-8226-8760

Gönen, C. B. (2026). Yeni materyalizm ve sinema: Tsai Ming-Liang sinemasında “canlı madde” In Proceedings of the 8th International Symposium on Cinema and Philosophy (pp. 94–105).

Giriş

Bu çalışmanın amacı, Tsai Ming-Liang'ın filmlerini yeni materyalist perspektifle incelemek ve Jane Bennett'in fenomenolojik-ontolojik felsefesindeki "canlı madde" konseptiyle yorumlayarak bu filmlerde fenomenoloji ile ontolojinin nasıl ilişkili olduğunu anlamak, aynı zamanda Tsai Ming-Liang'ın senaryo veya aksiyondan ziyade mekân ve zamanın duyumsanabilirliğini ön plana koyduğu ve insan karakterlerle insan olmayan karakterleri aynı statüde pozisyonladığı sahnelemelerinde "canlı madde" kavramını ve düz ontolojiyi yeniden düşünebilmektir.

Tsai Ming-Liang; filmlerinde yavaş tempo, doğrusal olmayan hikâye akışı, tekrarlayan eylemler ve yaşanmış mekânlar kullanmasıyla tanınan bir yönetmendir. Sinemasında sıradan insanları ve nesneleri gündelik rutinlerini sürdürürken kadraja alır; esas olarak onların birbiriyle olan karşılaşmalarına ve dünyayla kurdukları ilişkilere odaklanır. Bugüne kadar yönetmenin filmleri yavaş sinema (Kadıoğlu, 2023, ss. 159-164) ve gerçekçi gündelik yaşamın duyusal temsili (De Luca, 2011, s. 162) gibi konseptlerle ele alınmıştır. Kadıoğlu (2023) "yavaş sinema" kavramını yönetmenin sineması üzerinden incelerken; De Luca (2011) ise Tsai sinemasında sabit kameranın sarsılmaz bakışının görüntünün temsili boyutunu bozduğunu belirtir. Bu doğrultuda De Luca, bu filmlerde dikkatlerin doğrudan sinema mecrasının kendisine ve kamera önü (profilmik) olayın maddeselliğine çekildiğinin altını çizer. Dahası De Luca, bu sahnelerin sahip olabilecekleri herhangi bir temsili işlevden ziyade, oyuncunun fiziksel performansını doğrudan duyusal sunumlar olarak aktardığını vurgular (De Luca 2011, s. 165, 173). Tsai sineması; bu gibi örneklerde temsil, gerçekçilik, duyusallık ve yavaşlık bakımından incelenmiştir ancak ekolojik krizlerin gündelik hayata sızıntısını işleyen bu filmlerin insan-dışı nesnelere yönelimi, henüz yeni materyalist bir çerçeveye ele alınmamıştır. Bu eksiklikten hareketle bu çalışmada, Tsai Ming-Liang'ın eserlerindeki insan ve insan-dışı bedenler ile bu bedenlerin yaşadıkları mekânlarla olan ilişkileri, ekolojik bir perspektif sunan yeni materyalizm kuramı aracılığıyla incelenmektedir.

Yöntem

Bu çalışmada, Tsai Ming-Liang'ın eserlerindeki insan ve insan-dışı bedenler ile bu bedenlerin yaşadıkları mekânlarla olan ilişkileri, ekolojik bir perspektif sunan yeni materyalizm kuramı aracılığıyla incelenmektedir. Bu inceleme; insanı merkeze almayan bir bakış açısını ifade etmek üzere yeni materyalist kuramcılar tarafından öne sürülen "düz (yatay) ontoloji" bağlamında yürütülmektedir. James Ash (2020), DeLanda'nın düz ontoloji ve ağ (network) yaklaşımına atıfla, bu kavramın «doğal» ve «toplumsal» alanlar arasındaki düalizmi/ikiliği ortadan kaldıran bir araç sunduğunu belirtmektedir (DeLanda, 2017, aktaran Ash, 2023, s. 347). Düz ontolojik düşünceye göre ağa dâhil olan tüm varlıkların nitelikleri, ağ içindeki konumlarından köken alır; hepsi aynı ağ oluşum süreçlerine tabi tutularak esnek ve şekillendirilebilir (malleable) varlıklar olarak güç ilişkileri içinde hizalanırlar (2023, s. 347). Çalışma kapsamında, Jane Bennett'in (2010) "canlı madde" kavramı da yazarın tanımladığı biçimiyle fenomenolojik bir yaklaşımla ele alınmıştır (s. 19). Böylelikle Tsai Ming-Liang'ın filmleri aracılığıyla, düz ontoloji ile yeni materyalizm kuramı arasında teorik bir bağlantı kurulması amaçlanmaktadır.

Tsai Ming-Liang sineması ile Jane Bennett'in (2010) çalışmaları arasında birçok kavramsal ve göstergesel ortaklık bulunmaktadır. Bennett'in kavramsallaştırdığı biçimiyle nesnelerin eylemliliği (agency) ve yavaş zamana yapılan vurgu, biriktiricilik (hoarding) pratikleri ile şeylerin birbiriyle ittifak kurma biçimleri bu ortaklıklara örnek teşkil eder (s. vii). Nitekim Bennett, katıldığı bir konferansta bu konseptlerin kendisi için taşıdığı anlamlardan bahsetmiş; konuşmasının sonunda da nesnelerin canlılığını görünür kılma noktasında bir sanatçının duyusal aktarımına ihtiyaç duyulduğunu dile getirmiştir (*The New School*, 2011, dk. 23:49). Aynı zamanda her iki çalışmada da ekolojik kriz konseptinin merkezi bir yer tuttuğu görülmektedir.

(Bennett, 2010, s. 18). Ancak Bennett'in politik ekolojiyi büyük oranda bir algılama ve alımlama problemi üzerinden çözümlemesi eleştirilere yol açmaktadır. Bu çalışma, yeni materyalist yaklaşımların politik ekoloji üretimiyle ekolojik krizleri nasıl ilişkilendirdiğini genel hatlarıyla incelemekten ziyade; bir bakış krizi etrafında örgütlenen “canlı madde” kavramının sinemada nasıl bir teorik karşılık bulduğunu araştırmayı amaçlamaktadır.

Bu çalışmada filmler incelenirken filmlerin ve teorik çerçevenin birleştiği fenomenolojik sahayı korumak adına öncelikli olarak deneyimsel yorumlayıcı film analizi, anlatı ve metin analizi yöntemleri kullanılmıştır. Veriler, bu filmlerdeki temel algılar incelenerek; anlatı ve metinlerde mekân, zaman, insanlar ve insan olmayan varlıkların nasıl tasvir edildiğine bakarak toplanmıştır.

Teorik bir çerçeve olarak başta yeni materyalizm çatısı olmak üzere sonrasında “canlı madde”, “monizm”, “aktant” gibi konseptler ele alınmıştır. Tsai- Ming Liang filmlerini izleme deneyimi canlı madde felsefesi bağlamında yorumlanmıştır. Bunun için de çalışma içinde öncelikle felsefi hattı oluşturan konseptlerin kısa bir tanımlaması yapılmıştır. Deneyimsel yorumlayıcı film analizi, filmlerin nasıl deneyimlendiğine odaklanır. Bu, Tsai Ming-Liang'ın filmleri için önemlidir; zira bu filmlerde anlatım, doruk noktalarına ya da ana eksenlere bağlı kalmayıp, her eylemin film içinde birlikte deneyimlenebilmesi için eşit bir zemin oluşturduğu için, izleyicinin deneyimiyle ilişkili olduğu gözükmektedir. Bu anlatım biçimi, yeni materyalist düşünce biçiminin savunduğu “yatay/düz ontoloji” bağlamında ve zihin /dünya, ekran/ seyirci ikiliğine karşı çıkma pozisyonunda düşünülebilmektedir.

Kuramsal Çerçeve ve Kavramsal Altyapı

Jane Bennett (2010), canlı madde teorisini kurarken günlük yaşamdan, biyokimyadan, masallardaki anlatı pratiklerinden ve çeşitli felsefi hatlardan yararlanmaktadır. Bu doğrultuda çalışmada; Bennett'in Spinoza'dan ödünç aldığı “monizm” ile “conatus” kavramları ve Bruno Latour'dan ödünç aldığı “aktant” konsepti, yazarın canlı madde teorisini temellendirme biçimini çözümlemekte kuramsal birer araç olarak kullanılacaktır (s. viii). Dolayısıyla filmlerin analizine ve deneyimsel yorumlanmasına geçilmeden önce, söz konusu terimlerin kısaca tanımlanması gerekmektedir.

Monizmden Düz Ontolojiye Giden Yol

Monizm; Spinoza'nın oluşturduğu, tüm varlıkların tek bir tözün duygulanımları olarak bir ve aynı biçimde var oldukları düşüncesidir. Şeylerin varlık derecelerinin eşit olduğu bu düzlemde, hiyerarşiden arınmış bir “düz ontoloji” yapısı şekillenir (Karayemiş, 2020, s. 5). Spinoza'nın ve yeni materyalistlerin ontolojik kabullerinde varlıkların, birbirlerine yararlı olmak adına ittifak kurma gücüne sahip oluşu merkezi bir yer kaplamaktadır. Jane Bennett (2010), Spinoza'ya değinerek bu argümanı desteklemekte ve diğer bedenlerle ittifaklar kurarak faaliyet gücünü artırmaya çalışan “iradeli bedenler” kavramını benimsediğini belirterek her şeyin aynı maddeden oluştuğuna dair inancı paylaştığını aktarmaktadır (s. 22). Yazar ayrıca kendi monizm anlayışının Deleuze, Serres ve Epiküros gibi düşünürlerle ortaklaşan çalkantılı ve içkin doğasını önsözünde şu sözlerle blok olarak temellendirmektedir:

Benim monizmim, ne parçalar arasında kusursuz bir uyum ne de ortak bir ruh tarafından birleştirilen bir çeşitlilik öngörür. Deleuze'ün belirttiği gibi, buradaki formül “ontolojik olarak tek, biçimsel olarak çeşitlidir.” Bu, Michel Serres'in *Fiziğin Doğuşu* kitabında ifade ettiği gibi, çeşitli ve değişken maddi varlıkların çarpıştığı, katlaştığı, şekil değiştirdiği, evrimleştiği ve parçalandığı çalkantılı, içkin bir alandır. Epikürcülüğün, boşlukta düşen ve yön değiştiren tek tek atomların imgelemine fazla basit bulsam da, şeylerin olduğu gibi kalmasına yönelik doğal bir eğilim olduğu ve bu çalkantının tuhaf mantığına uyum sağlarsak insanlık onuru ile insanca bir siyasetin gelişeceği yönündeki inancını paylaşıyorum. (s. xi)

Aktant

Latour (2005), eyleyen öznelere/ajanları tanımlayan “aktant” kavramını; bir dizgeyi etkileme gücü olan, insan olan ya da olmayan tüm eyleyicileri kapsayacak şekilde kullanır ve düz ontolojide insan ile insan-dışı ayrımı yapmaksızın eyleme gücünü vurgular (s. 54). Jane Bennett (2010) ise canlı madde kuramında Latour’un aktant kavramına başvurarak, insan-dışı nesneleri ön plana çıkarmak adına bu kavramı kendi projesinin merkezinde konumlandırır. Yazar, çalışmasının bu doğrultudaki hedefini şu sözlerle ilan etmektedir: “Genellikle gölgede kalan bir konuyu vurgulamak istiyorum: insan olmayan ya da tam olarak insan sayılmayan varlıkların maddi etki gücü ya da etkinliği. Antroposentrik bir tarzda ele alınan siyasi teori ziyafetinden dışarıda bırakılan malzemelerden bir yemek hazırlamaya çalışacağım” (s. xi).

Canlı Madde

“Canlı Madde”; Jane Bennett’in (2010) canlılık ve materyalizm teorilerini birleştirerek tüm eserine yaydığı, şeylerin kendi gücünü açığa çıkarmayı hedefleyen temel kavramsallaştırmasıdır. Bennett bu kavramla, aktantların ve insan-dışı varlıkların etkilerine odaklanarak onların düz ontolojideki konumunu kuramsallaştırır (s. 104). Bu teori, spekülasyon olduğu kadar gündelik pratiklerle de ilişkilidir; ilahiden maddiyata dönen içkinliği göstermek adına (Karayemiş, 2020, s. 5) günlük hayatta var olan anlatılardan yararlanır. Kuram; hayvanları konuşturmanın anlatılardaki yerinden bakterilerin insan bedeniyle kurduğu iş birliğine, yemeğin doku üretme potansiyelinden canlılık ve materyalizme dair felsefi göstergelere kadar geniş bir izlek sunar (Bennett, 2010). Basitçe ifade etmek gerekirse canlı madde teorisi, maddenin algılanabilir tüm biçimlerindeki eylemliliğini hiyerarşiden arınmış eşit bir yüzeye taşımaktadır.

Bulgular ve Tartışma

Tsai Ming-Liang Sineması

Tsai Ming-Liang, Tayvan İkinci Yeni Sineması’nın en önemli temsilcilerinden biri olan Malezya doğumlu bir yönetmendir. Filmlerinde işlediği temaları genellemek zor olsa da hikaye anlatım biçimi belirgin bir örüntü oluşturmaktadır. Bu filmlerde merkezsiz, yatay bir anlatının hakim olduğu; yani olaylardan herhangi birinin yapının ana odak noktasını oluşturmadığı, ziyadesiyle filmlerin dokusal alanın zamansal deneyimiyle var olduğu gözlemlenmektedir. Ana akım sinemanın senaryo kurulumunda yer alan zirve noktaları ve dramatik çatışma aksları, bu filmlerde zaman-mekân kullanımının yatay biçimlenmesiyle birlikte kaybolur. İncelenen yapımlarda karakterlerin neredeyse hiç konuşmadığı dikkati çeker. Bu anlatım biçimi, insan karakterlerin konuşan veya düşünenenden ziyade “eyleyen” öznelere, yani birer aktant olarak konumlanmasını sağlar. Böylelikle insan, insan-dışı aktantlarla paylaştığı ağırlarda ve düz bir ontoloji içinde algılanır. Filmlerde su, hava, saat, yatak ya da akrep gibi öğeler olayın akışını ilerletebilmekte ve kendi içlerinde dönüşüme uğrayan yansımalarıyla anlatıya doğrudan katkı sunmaktadır. Nitekim Bennett’in (2010) ifadesiyle, “cansız nesnelerin, canlanma, hareket etme, hem çarpıcı hem de incelikli etkiler yaratma konusundaki ilginç yeteneği” (s. 6) bu sinemada görünür kılınır. Zaman akışı, karakterlerin gerçekleştirdiği gündelik rutinlerin ritmiyle eşit; diğer bir deyişle filmlerde gerçek zaman kullanılır. Mekân kullanımı incelendiğinde ise kirlenmiş, paslanmış, nemlenmiş ve küflenmiş dokularla, kirli havayla ve yığılı eşyalarla kaplı klostrofobik alanlar göze çarpar. Bu durumun en radikal örneği, yönetmenin Dong (Delik, Tsai, 1998) filminde karşımıza çıkar. Filmde apartman katları arasında açılan bir delik ve bu delikten sızan sular, sadece mekânı çürütmekle kalmaz; insan ve insan-dışı bedenlerin sınırlarını sarsarak yeni materyalist bir ağ oluşturur.

Fenomenolojik bir bakış açısıyla bu durumun mekânın dokusal yapısını seyirciye bedensel olarak duyumsattığını ve gerçek zaman anlatısıyla birlikte kurduğu düz ontolojik yapıya çekerek filmin maddesini ön plana çıkardığı söylenebilmektedir (De Luca, 2011, s.

162). İçerikte çeşitli aktantların kurduğu ağırları zaman ve mekânla duyumsanabilir kılan bu filmler, böylelikle eyleyici güçleri olan maddeyi zaman ve mekâna yayarak “canlı madde”yi açığa çıkarmaktadırlar (Bennett, 2010, s. 3). Bu anlatıyı somutlaştırmak için filmler incelenerek yorum yapmak, bulgu oluşturma ve sonuç açığa çıkarmak gerekmektedir.

Tsai Ming-liang’ın filmlerindeki duyusal unsurlar, Jane Bennett’in teorik çerçevesine uygun olarak, anlatı ve metinde mevcut olan flat / düz ontolojiyi nasıl aktarmakta ve onu canlı bir madde olarak deneyimsel olarak nasıl erişilebilir kılmaktadır? Farklı etki güçleriyle dolu bu filmlerin, insanlar ve insan olmayanlar arasındaki ilişkiyi, izleyicinin hissedebileceği bir şekilde aktarlar olarak tasvir ettiği gözlemlenilmektedir. Filmin gösterimsel bağlamsallığı, Jane Bennett’in (2010) canlı madde fikrini görüntüler aracılığıyla hayata geçirmektedir; zira Bennett’in ana tezi, maddenin canlı ve aktif olabileceğidir (s. 7).

Hei yan quan (Yalnız Uyumak İstemiyorum, Tsai Ming-Liang, 2006)

Hei yan quan (Yalnız Uyumak İstemiyorum, Tsai, 2006), kirli ve zehirli havayla kaplı, küflü, nemli ve pis bir şehir içinde yaşayan hastalanan bakıma uğrayan,yalıtkan içinde ve birbirine dokunmaya çabalayan insanların geçtiği bir filmidir. Bu filmde, ayırt edilebilen birkaç ana insan karakter birbirleriyle konuşmaz ve isimleri yoktur. Günlük işleri tekrarlarlar ve bu eylemler aracılığıyla insan ve insan olmayan bedenlerle ilişkiler kurarlar. İzleyici için, hikâyeyi ortaya çıkaran ve anlatıyı ileriye götüren şey işte bu ilişki ağıdır. Uzun çekimler, loş ışıklandırma ve diyalogsuz bir filmde, gerçek zaman içinde, paylaşılan, temizlenen, taşınan ve dönüştürülen bir yatak gibi nesneler bile hikâyeye süreklilik ve hareket kazandıran aktörlerden biri haline gelir. Yatak, filmdeki ana karakterlerden birine benzetilebilir. Hem dövülmüş sokak karakteri hem de kurtarılan yatak benzer bir muameleye maruz kalır: eve taşınır, temizlenir, bakılır ve sahiplenilir. Yatak haşarat istilasına uğradığında, iki karakter onu bir şantiyeye taşır ve anlatı yatağın dönüşümüyle birlikte ilerler. Yatağın taşınması, yeni ilişkiler ve anlatı olasılıkları yaratır.



Görsel 1: Yatak, İnsan, Sis

Yatak, hikâyenin önemli bir bölümünü yapılandırır ve anlatıyı ilerletir. Bu, özne-nesne ayrımının ötesine geçen bir bakış açısıyla algılanabilir. Uzun ekran süresi boyunca bu algıyı, zehirli hava koşulları ve sellerle birlikte deneyimlemek, bu unsurları düz ontoloji içinde güçlü aktörler, aktantlar olarak yeniden düşünmenin yolunu açar. Bu filmde, en azından insanlar arasında neredeyse hiç diyalog geçmez. Ses kullanımı asgari düzeydedir ve duyusal bir katman olarak filmin “bedenleşmesini” sağlar. Seyirci, insanların birbirlerine dokunduklarını, öpüşüklerini, cinsel ilişkiye girdiklerini, birbirlerine baktıklarını, birbirlerine istismar

etmelerini ses yoluyla duyumsal biçimde algılar denilebilir. İnsanlar arasındaki ses kullanımı, insan dışı etkileşimlerin seslerinde yankılanır. Birisi yatağı temizlediğinde, bu, hasta bir kişiyi temizlemeye benzer bir ses çıkarır. Birisi hasta bir kişiye krem sürdüğünde, bu, birine cinsel bir şekilde dokunmaya benzer bir ses çıkarır (filmin ilerleyen kısımlarında bu iki eylem birleşir ve hasta kişiye krem sürdükten sonra kadın o kişiyle cinsel ilişkiye girer). Dolayısıyla, burada neredeyse hiç diyalog içermeyen minimalist ses, şu analizle yorumlanabilecek bir anlam yaratabilir: “insanlar arasındaki veya insanlarla insan olmayanlar arasındaki etkileşimler benzer duyusal niteliklere sahiptir ve eğer öyleyse, en azından yüzeysel olarak benzer etkileşimler sergilerler.” Duyusal yolla, ses atmosferinde, dağılarak yayılan bir maddi canlılık vardır, denilebilir (Bennett, 2010, s. 4).



Görsel 2: Zehirli Havada Öksürerek Öpüşme

Aynı filmde, Görsel 2'deki sahnede şehir zehirli bir hava ile doludur. Ana karakterler kendilerini yataкта, ince bir tül ile örtülü (ancak korunmamış) halde bulurlar ve birbirlerini öpmeye çalışırlar. Ancak zehirli hava buna engel olur ve öpüşme ve dokunma sesleri öksürük ve ağır nefes alma sesleriyle karışır. Bu sahnedeki ses tasarımı analiz ederek, karakterlerin onları birbirine bağlayan çevre unsuru olmadan, duyusal düzeyde bile bireysel bir ilişkilerinin olmadığı söylenebilir. Bu durum da bulundukları düz ontolojik ağ içinde havanın, yatağın duyusal yolla eyleyici gücünü aktantlar halinde aktararak maddi canlılığını sergileme yolu olarak görülebilmektedir.

Tsai Ming Liang'ın çoğu filminde olduğu gibi, *Yalnız Uyumak İstemiyorum*'da da kamera neredeyse hiç hareket etmez. Sabit kamera kullanımı, bu filmde yavaş bir zaman akışı yaratılmasına yardımcı olmaktadır. İzleyici, belirli karakterlere ve anlara odaklanmak yerine, filmin yakaladığı zaman ve mekânın kendisine tepki verebilmektedir.



Görsel 3: Çok Geniş Açı Kullanımı

Karakterlerin birkaç yakın çekim sahnesi dışında, film çoğunlukla geniş ve aşırı geniş çekimlere dayanmaktadır. Geniş ve aşırı geniş çekimlerin kullanımı, içlerindeki mekânlara, etkileşimlere ve hareketlere bağlı bir anlam yaratabilir. Bu filmde gözlemlenen geniş çekimler aracılığıyla şehir, kanalizasyonlar, boru hatları ve sokaklardır. Geniş çekimlerin seçimi sayesinde sıradan yaşamın bağlantıları gözlemlenebilir. Filmin kurgusu, eylemin hareketiyle değil, daha çok bağlantıların hareketiyle ilgilendiği için, geniş çekimler bunları daha anlaşılır bir şekilde sunar.



Görsel 4: Deep Focus Tekniğiyle Mekânla Bütünleşme

Bu unsurlara ek olarak, filmdeki derin odak kullanımı da anlam yaratır. Filmde gözlemlenebileceği gibi, kadraj insan figürlerini ön plana çıkarmaz, aksine onları perspektif ve kadraj açısından çevreleriyle birlikte sunar. Derin odak bu yaklaşımı destekler ve insanların çevreleriyle birlikte algılanmasını sağlar. İzleyici, nesnelerin, insanların ve çevrenin ayrıntılarını bir bütün olarak ve bireyleri merkeze almayan eşit bir şekilde gözlemleyebilmektedir.

Bu filmde aydınlatma, şehrin ve günün doğal ışığından sağlanmaktadır. Burada pratik aydınlatma kullanımı göze çarpmaktadır. Bu nedenle film, organik bir dokuya ve göstergesel bir niteliğe sahiptir. Derin netlikteki bu unsurlar, yer yer dokunsal bir görsel deneyim de yaratmaktadır. Doğal ışık altında tasvir edilen nem, su ve kirin, duyusalılığı artırıcı bir etkisi olduğu söylenebilir. Dokunma sesleri gibi diğer duyuşal unsurlarla ve derin odaklı görsellerle birleşerek, mekânlar ve kareler izleyicinin bedeni tarafından daha iyi algılanabilir hale gelmektedir. Doğal ışıklandırma nedeniyle, bazı çekimlerde ortamın karanlık olduğu dikkat çekmektedir. Bu nedenle izleyici, hikâyeyi takip edebilmek için filmin sesine güvenmek zorunda kalmakta; bu da dikkatini artırabilmektedir. Düşük ışıktaki ses tasarımının kullanımı, duyuşal aktarımı güçlendirmektedir.

Bu filmde bazı nesneler doğal ışık kaynağı olarak da kullanılmaktadır. Karakterlerin ilgisini çeken renkli bir lamba buna örnek gösterilebilir. Doğal ışık kullanımı, filmde bir maddede özgünlük ve içkinlik etkisi yaratabilmektedir. Işığın filmde tasvir edildiği şekilde paylaşılması, filmin dokunsal görüş yapısını artırmasıyla birlikte filmin ontolojik, monist kendine içkin olan ilişkisini de güçlendirir.

Bu örnekler, filmin ontolojik fenomenolojik yapısının, anlatı yapısına ne kadar içkin olduğunu vurgulayarak, maddenin canlılığını sergileyen bir yapıya bürünür. İnsan ve insan dışı varlıkların ağları tarafından şekillendirilen bir anlatı bu şekilde resmedilmektedir. Çerçeveleme, gerçek zamanlı süre, ses tasarımı, derin odak ve yavaş tempo gibi teknikler, hem insanların hem de nesnelerin izleyiciyle eşit düzeyde varlıklar olarak etkileşime girmesini sağlar.

Bahsedilen tüm unsurlar nedeniyle, düz ontolojiye dayanan Tsai Ming Liang'ın

anlatımında, bu filmdeki nesnelerin rolü oldukça büyüktür. Nesneler pasif bir varlık olmaktan ziyade aktif roller üstlenirler. Bahsedilen bu dokusal nitelikler aracılığıyla anlam yaratırlar ve anlatıya etki edebilirler. Örneğin; yatak gibi bir aktantın anlatısı insan karakterlerle paraleldir. Benzer hareketlere sahiptir ve filmin etkisini güçlendirir. Zehirli hava, samimiyeti bozmakta, anlatıyı dönüştürmekte insan dışı bir güç olarak hareket etmektedir ve filmlere hem görsel hem de işitsel duyuşal unsurlar katmaktadır.

Tian bian yi duo yun (Saplanmış Bulut, Tsai Ming-Liang 2005)

Tian bian yi duo yun (Saplanmış Bulut, Tsai Ming-Liang 2005) su krizi yaşanan Taipei’de geçer. Filmde insanlar susuzluklarını dindirmek için bolca karpuz ve karpuz suyu tüketmektedir. Aynı zamanda porno film çekimlerinde suya ulaşamazken boş su şişelerinin erotik bir araç olarak kullanılması, karpuzun ve suyun hem duyuşal olarak hem olay anlatısında erotik bir alan kaplaması aktantların farklı failliklerini, yer değiştirme ve absürtleşme biçimleriyle gözlemlenebilir kılınmıştır. Filmde arzular ihtiyaçlarla iç içe geçmiş, birbirine bağlı çeşitli ağlar oluşturmuştur. Ancak bu çalışma için filmin en dikkat çekici özelliği “yenilebilir madde”nin (Bennett, 2010, ss. 29-49) canlılığıdır. Bu yüzden Sapmış Bulut’u analiz ederken bu unsurlar üzerinden analiz yapılmıştır.

Bennett (ss. 39-49), maddenin canlılığından bahsederken, yenilebilen şeylerden bahsetmeyi ihmal etmez. Doku üreten, kabilelerde ritüel oluşturan, iç ve dış arası köprüler kuran bitkilerden, hayvan bedenlerden oluşan yenilebilir madde bu filmde de çeşitli özellikleriyle canlı maddenin duyumsanabilir hallerini ortaya koymaktadır.

Örneğin, Görsel 5 ve 6’da verilen sahnede, su krizi ortasında duş alma ihtiyacını gideren bir adam, suya daldığında bir balık olarak canlanarak şarkı söylemeye başlar.

Doğaya özlemle ilgili bir şarkı çalınırken, balıkla insanın aynı ağ içinde eşitlendikleri su ihtiyacında yenilebilir madde olan balık ile, insan arasında bir şarkıyla köprü kurulur. Böylelikle ekolojik krizlerden etkilenmenin sadece insana özgü değil, birçok aktantın sahip olduğu bir özellik olması filmde görünür kılınmaktadır. Aynı zamanda insan dışı bakış açısını insan bedeniyle deneyimleyen balığın şarkısı insan canlandırma biçimlerinden biri olarak gündelik hayatta yer alan “canlı madde” sezgiselliğine yer vermesiyle Bennett’in (2010, s. 55) canlı maddenin çocukluktan beri sezilen ve çeşitli şekillerde üretilen yapısına dair argümanı hatırlatmaktadır.



Görsel 5 ve 6: Suda Uyuyan İnsan Şarkı Söyleyen Balığa Dönüşür

Sapmış Bulut filminde yenilebilir maddenin canlılığını birçok sahnede özellikle filmin ana teması olan su krizi etrafında deniz canlıları ekseninde deneyimlemek mümkündür. Bu filmde yine Tsai Ming-Liang’ın çoğu filminde olduğu gibi statik kamera, genel planlar, gerçek zaman, deep focus, doğal ışık kaynakları ve ortam sesleri kullanılmıştır. Ancak bu filmde, aktantlar arasındaki etkileşimler ve içkin eylemsellikler beklenmedik hareketlilik ve sınırların silindiği bölgelerle aktarılmaktadır. Yani gerçek yavaş zaman içinde aktantların hızlanan varlıklarıyla canlılık kazanması ve bunun seyirciye beklenmedik anlar ve biçimler üzerinden sunulmasıyla

farklı bir duyuusal deneyim yaşatmaktadır. Bu yüzden filmin teknik özellikleri Yalnız Uyumak İstemiyorum ile benzer özellikler taşısa da film uzamı ve zamanı beklenmedik hareketler ve yok olan sınırlar etrafında şok ve etki yaratacak biçimde konumlanmasıyla ayrılmaktadır. Bu durum, Sapmış Bulut'a yayılan anlatı içinde canlı maddenin sevişilen yapışkan karpuz, kadın bedenine yapışan karpuzu kemiren karıncalar, asansörde kadın bedenine kaçan şişe kapağı, yenilmekten kaçmaya çalışan akrepler etrafında şok ve dönüşüm etrafında bir deneyim yansıtmalarını sağlamıştır denilebilir.

Görsel 7'de gösterilen sahnede, aniden geçişle ve statik kamera kullanımıyla akreplerin ve insanların birbirine duyduğu korkuyu bir ağ içinde göstermektedir. Tüketilmek üzere olan akrepler ve onları tüketmek üzere olan insanlar, bu korkulu kaçış ve savunma mekânizmalarında ortak bir sabitlikte, kapı aralığında eşitlenen varlıklara dönüşürler. Film içindeki eyleyici güçlere baktığımızda da, akreplerin ve insanların kaçışının anlatıyı ilerlettiğini, gündelik bir alanda gezinen akreplerin beklenmedik hareketlenmelerinin seyirciye verebileceği rahatsızlık hissiyle filmin madde ve zamanının canlandığı gözlemlenebilmektedir



Görsel 7: Canlanan Akrepler

Beklenmedik hareketlerin yarattığı şaşkınlık ve etkiler izleyicilerin filmdeki dünyaya daha fazla dahil olmasını sağlamakta, duyuusal bir aktarımla ontolojik yapısının bedensel olarak kavranmasına izin verebilmektedir.



Görsel 8: Hareket Eden Yemek

Aynı şekilde, Sapmış Bulut'ta Görsel 8'de görüldüğü üzere bir yenilebilir madde sunumu vardır. Bu yemeğin filmde, tencereye atıldığında şiştiği, üzerinde gezinen sıcak ölü deniz canlılarıyla büzüştüğü ve hareket ettiği gözlemlenebilir. Yenilebilir maddenin, gündelik hayatta var olan bu biçimleri sinemasal zaman içinde titreşerek canlı maddenin duyumsanmasına izin veren duyuşal deneyimlere dönüşmektedirler.



Görsel 9, 10, 11: Yemek Yiyenlerin Gölgesi

Tüketilen ölü deniz ürünlerinin, hareketli yenilen maddenin sonraki sahnelerde Görsel9, 10, 11'de gözlemlendiği biçimiyle insanlarla etkileşime girmesini, ontolojik sınırları ortadan kaldırarak ve bütünlüğü dönüştürerek yapmasını sergilemektedir. Karanlık gölge görsellerine, filmde yüksek sesli ağız şapırdatma sesi eşlik eder. Mutfakta koşturan akrepler, öngörülemez hareketler, korkan insanlar, maddenin canlılığını ve duyuşal gücünü birleştikleri ve bütün olarak dönüştükleri yerde yeniden sesin rahatsız ediciliğiyle etkili biçimde duyumsatmaktadır.

Filmde insan aktantlar yenilebilir madde ile etkileşime girdiğinde ontolojik sınırlar ortadan kalkmakta, dönüşümler yaşanmakta ve bu eylemsellik duyuşal sensörlerin eklenimiyle izleyiciye deneyimsel biçimde aktarılmaktadır. Yenilebilir maddenin hareketi, canlılığı ve dinamizmi, insan aktantların tepkileriyle birleşerek yeni oluşumlar yaratmaktadır (Bennett, 2010, s. 49). Maddenin rahatsız edici sesi beklenmedik hareketi ve insanla dönüştüğü biçimleri anlatıyı güçlendirmekte, canlı maddeyi duyuşal olarak deneyimlenebilir kılmaktadır.

Sonuç

Bu araştırma, yeni materyalist bir teorik çerçeve ve fenomenolojik bir yaklaşımla, Tsai Ming-Liang'ın filmlerindeki nesnelerin, ortamların ve insan dışı unsurların birer aktant olarak işlev gördüğünü ortaya konarak yorumlanması gerektiğini önermektedir. Çünkü Tsai'ın filmlerinde su baskını, zehirli hava gibi durumlar ile kentsel manzaralar gibi mekânlar, arka plan unsurları olarak değil, ilişkileri şekillendiren ve anlatıyı ilerleten güçler olarak sunulmaktadır. Tsai Ming Liang, insanları, nesneleri ve çevrelerini birbiriyle bağımlı biçimde ve gerçek zamanda dağılmış bir odak noktası kullanımıyla ele almaktadır. Su krizleri ve hava kirliliği gibi insan dışı bedenlerin baskın olduğu durumları kendine özgü bir estetikle ortaya koymaktadır.

Sel, hava kirliliği ve su kirliliği gibi durumlar, kirli su, yatak, saat, susuzluk filmlerdeki olayların gidişatını belirlemektedir. Bu durum da Jane Bennett'in (2010, s. 6) atıfta bulunduğu "şey gücü"ne ve spekülasyon olarak da maddenin canlılığına işaret etmektedir.

Yataklar, saatler, anahtarlar, su ve hava gibi nesneler filmin ağının bir parçası haline gelmektedir. Karakterlerle birlikte değişimlere uğrayarak, birlikte anlam üretmektedirler ve bazı durumlarda anlatıyı ileriye taşırlar. Bu dönüşümler, "aktant" kavramıyla görülmekte ve özne-nesne ayrımı yapmayan bir çerçeveyi anlatıda yeniden oluşturulmaktadır.

Yalnız Uyumak İstemiyorum ve Sapmış Bulut gibi filmlerin analizi, yatak, karpuz, su şişeleri gibi sıradan nesnelerin bile anlatı akışını nasıl yapılandırdığını ve insan ile insan dışı bedenler arasında nasıl ilişkisel ağlar oluşturduğunu gösterebilmektedir. Uzun çekimler, insanı merkeze almayan çerçeveler, minimal diyaloglar ve gerçek zaman ve dokusal mekânlar aracılığıyla

bu filmler, izleyiciyi bu ilişkileri hissetmeye davet eder. Bu duyuşsal katılım, düz ontolojinin deneyimlenmesini sağlamaktadır. Mekân ve zaman kullanımında üretilen dinamikler, filmin maddesine içkin olduğu biçimiyle titreşen bir yapı oluşturmakta ve Bennett'in (2010) kavramsallaştırmaysıyla maddeyi canlandırmaktadır.

Bu çalışma, Tsai Ming-Liang'ın sinemasının, anlatının maddi ilişkilerden ve ortak varoluş koşullarından ortaya çıktığı, canlı maddenin sinematik bir biçimini sunduğunu öne sürmektedir. Yeni materyalizm, fenomenoloji ve film analizini birleştiren bu çalışma, sinemada yeni materyalizm ve sinema tartışmalarına katkıda bulunurken, aynı zamanda insan merkezli çerçevelerin ötesinde bir anlatı anlayışına alternatif yolları deneyimsel biçimdeki varlıklarıyla gözden geçirmeyi amaçlamaktadır.

Kaynakça

- Ash, J. (2020). Flat ontology and networks. *Dialogues in Human Geography*, 10(3), 345-348. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2043820620940052>
- Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. Duke University Press.
- De Luca, T. (2011). Sensory everyday: Space, materiality and the body in the films of Tsai Ming-liang. *Journal of Chinese Cinemas*, 5(2), 157-179.
- Kadıoğlu, S. (2023). Tsai Ming-Liang sinemasında yavaşlık. *SineFilozofi*, 8(15), 159-174. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/film/article/1389970>
- Karayemiş, O. (2020). *Şeylerin kudretliğı: Yeni materyalizm ve gerçekliğin dokusu*. Saint Joseph Lisesi.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press.
- The New School. (2011, 24 Eylül). Jane Bennett: Vibrant matter [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=q607Ni23QjA>
- Tsai, M. (Yönetmen). (2005). *Tian bian yi duo yun* [Saplanmış Bulut] [Film]. Homegreen Films.
- Tsai, M. (Yönetmen). (2006). *Hei yan quan* [Yalnız Uyumak İstemiyorum] [Film]. Homegreen Films.

Schelling'in Doğa Felsefesi Perspektifinden *Hanging Rock'ta Piknik* Filminde Kaya İmgesi ve Bilinçdışı Tin

Feyza Şule GÜNGÖR*

Murat KÜÇÜKHEMEK**

Özet

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 içindeki tin bir ve aynı şey"dir. Sıradan görünen ve özne karşısında nesne olarak konumlandığı 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 hükümranlık mücadelesine dönüştürür.

Joan Lindsay'in aynı adlı romanından uyarlanan Avustralyalı yönetmen Peter Weir'in *Picnic at Hanging Rock* (*Hanging Rock'ta Piknik*, 1975) filmi, haritaya dökülemeyen, kontrol edilemeyen ve üzerinde iz bırakılamayan gizemli bir kaya aracılığıyla doğanın bilinçdışı tiniyle kurulan sezgisel bir ilişkiyi konu alır. Filmde kaya bazı öğrenciler için ona dahil olma arzusuyla kuşatıldıkları mistik bir haccın toposu olarak konumlandırılır; bazıları için ise "çirkin, yaşlı, şeytani, uğursuz ve tehlikeli" nitelemeleriyle tamamen bir öteki olarak işlenir. *Hanging Rock'ta Piknik*, 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 kaybın 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.

*Prof. Dr. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Felsefe Bölümü, Türkiye
E-mail: fgungor@erbakan.edu.tr,
ORCID: 0000-0001-6191-8462

**Doktora Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Konya, Türkiye
E-mail: mkucukhemek@yahoo.com
ORCID : 0000-0002-5488-4206

Güngör, F. Ş. ve Küçükhemek, M. (2026). Schelling'in Doğa Felsefesi Perspektifinden *Hanging Rock'ta Piknik* Filminde Kaya İmgesi ve Bilinçdışı Tin. 8. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu Tam Metin Kitabı içinde (ss. 106-134).

The Image of the Rock and the Unconscious Spirit in the Film *Picnic at Hanging Rock* from the Perspective of Schelling's Philosophy of Nature

Feyza Şule GÜNGÖR*

Murat KÜÇÜKHEMEK**

Abstract

Schelling's philosophy of nature is based on the idea that there is no fundamental difference between living and non-living beings, and that at its core, nature is an organic unity. According to Schelling, "the nature outside me and the spirit within me are one and the same thing". Natural entities, which appear ordinary and are positioned as objects in relation to the subject, are simultaneously part of the absolute spirit, to which humanity also belongs. The alienation of human beings, who view nature as an object separate from themselves, from both themselves and the nature to which they belong, transforms their relationship with nature into a violent and dominating struggle.

The Australian director Peter Weir's film *Picnic at Hanging Rock* (1975), adapted from Joan Lindsay's novel of the same name, explores an intuitive relationship with the unconscious spirit of nature through a mysterious unmappable, uncontrollable rock. In the film, the rock serves as the setting for a mystical pilgrimage, with some students feeling a desire to be part of it, while for others it is entirely portrayed as the 'other' and described as 'ugly, old, diabolical, ominous and dangerous'. The film portrays the loss experienced by the students who go missing during a school picnic, encompassing mystery, beauty, innocence, reason and emotion, intense desires and the struggle of youth against strict rules. However, the disappearance theme at the heart of the film fosters a confrontation with nature that is more primordial, spiritual, and tragic than the subject-object dichotomy. This theme questions not only worldly loss, but also metaphysical loss.

In this study, we will analyse the image of the rock, which is positioned as the absolute Other within the film, within the framework of Schelling's philosophy of nature. We will also trace the cinematic reflections of the Romantic philosophy of nature. The main objective of this analysis is to examine the film's contributions to an authentic human-nature relationship by offering an ontological interpretation that transcends the phenomenal realm.

Keywords: Schelling, *Picnic at Hanging Rock*, Nature, Rock, Spirit.

*Prof. Dr., Necmettin Erbakan University, Faculty of Social Sciences and Humanities, Department of Philosophy, Türkiye
E-mail: fgungor@erbakan.edu.tr,
ORCID: 0000-0001-6191-8462

**PhD Student, Selçuk University, Faculty of Communication, Konya, Türkiye
E-mail: mkucukhemek@yahoo.com
ORCID : 0000-0002-5488-4206

Güngör, F. Ş. & Küçükhemek, M. (2026). Schelling'in Doğa Felsefesi Perspektifinden *Hanging Rock*'ta Piknik Filminde Kaya İmgesi ve Bilinçdışı Tin. In Proceedings of the 8th International Symposium on Cinema and Philosophy (pp. 106-134).

Extended Abstract

Nineteenth-century idealist philosophy was a defining moment for the Romantic movement, influencing its core aesthetic and philosophical principles, particularly through the work of Schelling. His philosophy became one of the cornerstones of the dynamic relationship between nature and art in Romanticism, enabling a rethink of the balance between reason and intuition. Rather than viewing nature as merely a scientific object, Schelling developed a system that recognised the similarities between nature and spirit. This approach incorporated irrational, mystical and religious elements into the philosophy of art.

Schelling's philosophy of nature is based on the idea that there is no fundamental difference between living and non-living beings, and that, fundamentally, nature is an organic unity. According to Schelling, "the nature outside me and the spirit within me are one and the same thing". Natural entities, which appear ordinary and are positioned as objects in relation to the subject, are simultaneously part of the absolute spirit, to which humanity also belongs. Human beings who view nature as an object separate from themselves are alienated from both nature and themselves, and this transforms their relationship with nature into a violent and dominating struggle. Re-establishing and strengthening the connection between humanity and nature will require a scientific, artistic, and philosophical consciousness that recognises the fundamental unity of nature and humanity, rather than viewing them as a subject-object dichotomy.

One contemporary manifestation of this philosophical and aesthetic consciousness is cinema. Through visual and narrative imagery, cinema enables us to experience the intrinsic bond between nature and humanity; it presents viewers with the aesthetic manifestation of the unity of nature and spirit, as Schelling foresaw. The chaotic and polyphonic structure of nature can be reinterpreted in a cinematic narrative through the use of form, light, and colour. Thus, film transforms the Romantic understanding of nature and humanity into a contemporary aesthetic experience. *Picnic at Hanging Rock* is a film whose structure can be strongly associated with these aspects of Schelling's philosophy of nature. It centres on the mysterious disappearance of girls from a boarding school who went for a walk near Hanging Rock in the Australian outback on Valentine's Day in 1900.

The Australian director Peter Weir's film *Picnic at Hanging Rock* (1975), adapted from Joan Lindsay's novel of the same name, explores an intuitive relationship with the unconscious spirit of nature through a mysterious unmappable, uncontrollable rock. In the film, the rock serves as the setting for a mystical pilgrimage, with some students feeling a desire to be part of it, while for others it is entirely portrayed as the 'other' and described as 'ugly, old, diabolical, ominous and dangerous'. The film portrays the loss experienced by the students who go missing during a school picnic, encompassing mystery, beauty, innocence, reason and emotion, intense desires and the struggle of youth against strict rules. However, the disappearance theme at the heart of the film fosters a confrontation with nature that is more primordial, spiritual, and tragic than the subject-object dichotomy. This theme questions not only worldly loss, but also metaphysical loss.

Within the framework of Schelling's philosophy of nature, this study examines the spirituality of nature, particularly the image of the rock, in the film *Picnic at Hanging Rock*. It also explores the limits of the ontological bond between humanity and nature and the cinematic manifestations of the Romantic philosophy of nature. The research will address the question of how the film portrays nature as the 'absolute other', and how this portrayal is challenged in the context of the relationship between nature and humanity as the 'visible spirit' in Romantic philosophy of nature. To this end, the study will analyse the film's visual, narrative, and symbolic elements in light of key Schellingian concepts such as 'the spiritual activity of nature' and 'the unity of subject and object'. Thus, it will be demonstrated that the film positions nature not merely as a backdrop or atmospheric element, but as an active subject that defines the existential limits of humanity.

Giriş

Romantizm, akıl ve bilimsel nesnellikten çok, doğa, duygular ve irrasyonel deneyimlerin ön plana çıktığı, bireysel yaratıcılık ve estetik tecrübenin merkezi bir konuma yerleştirildiği felsefi ve sanatsal bir dönemdir. Romantizm akımının özel bir anını oluşturan 19. yüzyıl idealist felsefesi, özellikle Schelling aracılığıyla, Romantizm'in temel estetik ve felsefi yönelimlerini şekillendirmiştir. Schelling'in felsefesi Romantizm'de doğa ile sanat arasındaki dinamik ilişkiyi kuran temel yapı taşlarından biri olmuş ve akıl ile sezgi arasındaki dengeyi yeniden düşünmeyi olanaklı kılmıştır. Schelling, doğayı yalnızca bilimsel bir nesne olarak görmekle yetinmeyip, doğa ve tinin paralel inşasına dayalı bir sistem kurarak, irrasyonel, mistik ve dinsel öğelerin sanat felsefesine dâhil edilmesini sağlamıştır (Schelling, 2020, pp. 41-65; Hartmann, 2021, p. 16).

Schelling'in doğa felsefesi, Birlik felsefesinin saf örneğini oluşturur. O, doğayı Spinoza'dan aldığı *natura naturans* kavramıyla, kendi kendini durmaksızın açan, yaratan ve üreten organik bir bütün-varlık olarak kavrar (Soykan, 2016, p. 13). *Natura naturans* olarak doğa, tamamlanmış bir varlık değil, sürekli üretme ve yaratmadır. Schelling, doğa ile tin, içimizdeki tin ile dışımızdaki doğa arasında metafiziksel bir özdeşliği kabul eder; ne doğa dışsal olanla, ne de tin içsel olanla sınırlanabilir. Dışımızda aynı tin, içimizde aynı doğa hüküm sürer (Schelling, 2001). Schelling'in doğaya dair bu görüşleri, yalnızca bilimsel öğretiyle sınırlanamayacağını ortaya koyar ve Romantizm akımının temel iddialarından biri hâline gelir. Romantikler, doğaya salt akılla yaklaşmanın, onun yalnızca ölü bir iskeletini elde etmek anlamına geleceğini savunur. Doğanın salt bilimsel öğretiyle kavranamayacak kadar kaotik bir yapıda olduğu düşüncesi, Klee'nin deyişiyle *sancta ratio chaotica*—yani kutsal bir kaotik düzen içinde, çok sesli ve karışık ilkelerin sentezi olarak kendini gösterdiği—ilkesiyle örtüşür (Klee, 1964, p. 45). İnsan ve doğa arasındaki ilişkinin bu rezonansını yeniden kurmak ve güçlendirmek, doğayı ve insanı özne-nesne ikiliğinde görmeyip onların özde bir olduğunu kabul eden bir bilim, sanat ve felsefe bilinciyle mümkün olacaktır (Novalis, 2017, p. 41)

Bu felsefi ve estetik bilincin günümüzdeki yansımalarından biri de sinemadır. Sinema, doğa ve insan arasındaki içkin bağı, görsel ve anlatsal imgeler aracılığıyla deneyimlemeyi mümkün kılar; izleyiciye, Schelling'in öngördüğü gibi, doğa ve tin'in birliğinin estetik tezahürünü sunar. Doğanın kaotik ve çok sesli yapısı, sinematik anlatımda biçim, ışık ve renk aracılığıyla yeniden yorumlanabilir; böylece film, Romantizm'in doğa ve insan anlayışını çağdaş bir estetik deneyime dönüştürür. *Hanging Rock'ta Piknik*, filmi, Schelling'in doğa felsefesinin bu yönleriyle güçlü bir biçimde ilişkilendirilebilecek bir yapıya sahiptir. Film, 1900 yılında Avustralya taşrasındaki Makedon Dağı yakınlarında, St. Valentine Günü'nde gezintiye çıkan bir grup kız yatılı okul öğrencisinden bazılarının Hanging Rock çevresinde gizemli bir biçimde kayboluşunu konu edinir. Film her ne kadar kaybolan öğrenciler ve bir öğretmenin gizemine dayanan bir gerilim sunsa da bu olay örgüsünden çok daha derinde, doğayı, özellikle de kaya imgesini, bilinçdışının ve aşkın olanın sinemasal bir tezahürü olarak konumlandırması bakımından önem arz eder. Öğrencilerin içine çekilerek kaybolduğu Kaya, film boyunca yalnızca bir mekân değil, insan bilincinin erişemediği bir "mutlak öteki" olarak belirir; doğanın tinselliği, görünür biçimde suskun ama özünde etkin bir varlık olarak seyirciye hissettirilir. Bu bağlamda film, doğanın romantik felsefedeki "kutsal gizem" niteliğini yeniden üretir. Doğanın sessizliği, insan aklının sınırlarını işaret ederken, onun karşısında çözülemeyen bir sır olarak yükselir. Schelling'in doğayı "görünür tin" olarak kavrayışıyla filmdeki doğa betimlemeleri arasında dikkat çekici bir paralellik bulunur: hem doğa hem de kaya, bilinç öncesi bir kökenselliğe, insanı aşan bir yaratıcı güce işaret eder. Weir'in sinemasal dili, bu tinselliği ışık, sessizlik, doğa sesleri ve zamanın akışındaki belirsizlik üzerinden kurar.

Bu çalışma, Schelling'in doğa felsefesi çerçevesinde, *Hanging Rock'ta Piknik* filminde doğanın ve özellikle kaya imgesinin tinselliğini, insanın doğayla kurduğu ontolojik bağın sınırlarını ve romantik doğa felsefesinin sinemasal izdüşümlerini incelemeyi amaçlamaktadır.

Araştırmanın temel sorusu, filmin doğayı “mutlak öteki” olarak nasıl temsil ettiği ve bu temsilin romantik doğa felsefesinde “görünür tin” olarak doğa ve insan ilişkisi bağlamında nasıl sorunsallaştırıldığıdır. Bu doğrultuda çalışma, Schelling’in doğa anlayışındaki temel kavramları -“doğanın tinsel etkinliği” ve “özne-nesne birliği”- ışığında filmin görsel, anlatsal ve sembolik düzlemlerini felsefi bir çözümlemeye tabi tutacaktır. Böylelikle filmde doğanın yalnızca bir arka plan ya da atmosfer unsuru değil, insanın varoluşsal sınırlarını belirleyen etkin bir özne olarak nasıl konumlandığı ortaya konacaktır.

Schelling’in Doğa Felsefesinde İnsan-Doğa Birliği: Görünür Tin, Görünmez Doğa

Schelling’in doğa felsefesi doğadaki canlı ve cansız varlıkların özce birbirinden ayrı olmadığını temel alır. Canlı cansıza dönüştüğü gibi cansızdan da canlı çıkar; doğa özünde organik bir birliktir. Schelling doğa ve insan arasındaki ilişkinin çatışma değil bir uyum ve bütünleşme zemini olması için felsefeye kaybolmuş birliği yeniden tesis etme anlamında terapötik bir görev yükler. Bu terapötik yaklaşıma göre felsefe sonluluğun açtığı yaraları onarma, varlığın parçalanmışlığını iyileştirme çabasıdır. Bu anlayış, Romantizm’in doğayı insanın dışındaki bir nesne olarak değil, onunla aynı yaratıcı ilkenin tezahürü olarak gören yaklaşımıyla örtüşür. Ancak felsefe bu iyileştirici yönünü yitirdiğinde, yalnızca kavramsal düzlemde işleyen soyut bir düşünceye dönüşür ki, Schelling bunu “negatif felsefe” olarak adlandırır (Schelling, 2019, p. 11). Negatif felsefe, Romantik düşüncenin de karşı çıktığı biçimde, bilgiyi yalnızca kavramlarla sınırlayan; inançla daimi bir karşıtlık içinde olan ve bu nedenle hakikatin kökenlendiği kaynak zemine hiçbir zaman yaklaşamayan bir düşünce tarzıdır (Schelling, 2016, p. 442).

O, kavramsallıkla sınırlanan negatif felsefe yerine irrasyonel, anlaşılmaz ve kavranılamaz görünen şeylerin tarihte ve yaşamda ortaya çıkışını irdeleyen *pozitif felsefeyi* bir güzergah olarak tercih eder. Pozitif felsefe, inanç ve bilme, özne ve nesne ikiliklerini aşan, karşıtlıkların mutlağın içinde sezilebilir ve temsil edilebilir bir bütünlüğe kavuştuğu düşünme tarzını temsil eder (Hartmann, 2021, p. 16). Pozitif felsefenin salt kavramsallık zincirinden daha geniş bir bütünde hareket arzusu, Schelling’in doğayı merkeze alan yaklaşımında somutlaşır. Bu yönüyle Schelling, Kant sonrası felsefenin doğayla bağı kopardığını belirterek, insanın özünü doğanın zorunlu yasalarından ayrı düşünmenin imkânsızlığını vurgular. Ona göre doğa ve tin aynı yaratıcı sürecin iki görünümüdür; bu nedenle insanı anlamak, doğayı soyut kavramlarda değil, onun kaotik, yaratıcı ve sezgisel devinimi içinde kavramakla mümkündür (Schelling, 2019, p. 14). Böylece Schelling’in pozitif felsefesi, Romantik düşüncenin özündeki doğa–tin birliğini yeniden felsefi zeminde kurma girişimi olarak okunabilir.

Schelling’e göre bütün doğa bilinçsiz bir tinin yaratmasının ürünüdür. Benin dışında bir bilinci varsaymak mümkün olmadığından, doğada yaratan bu tin bilinçsiz olmak zorundadır. Evrendeki tüm varlıklar bu bilinçsiz zekânın yaratması sonucu oluşmuştur ve bu yaratma tesadüfi, gelişi-güzel ve mekanik bir yaratma olmayıp, tinin kendi bilincine varacağı bir gayeye yöneliktir (Schelling, 2020, pp. 41-47; Alan Sümer, 2019, p. 269). Bilinçsiz zekanın en yüksek aşaması ve son ereği bilinçli tindir; insan da bu tinin taşıyıcısıdır; onun bir parçası olarak evrimleşir. Organik doğanın parçası olan insan ne kadar özneyse doğa da o denli özne olarak değerlendirilmelidir (Ertene, 2020, pp. 15-16). İnsan iradesinin canlı ilkesini doğayla karşı karşıya getiren Schelling’e göre insanın da evrimleşmeyle dahil olduğu doğa bir tür ruhsal kendini geliştirmedir; kaba bir bilinçsizlik durumundan başlayıp kendi bilincine varan bir gelişmedir (Schelling, 2020, pp. 51-54; Berlin, 2004, p. 120). Bu nedenle doğanın tüm varlıkları, nedensellik zincirinin sınırları içinde değil, Mutlak’ın bütünselliği içinde anlaşılabilir. Bu bağlamda insan ruhu, doğa ile tin arasında canlı bir ara-varlık, bir bağ işlevi görür. Ruhun bu bağlayıcı niteliği, insanı tinle ilişkilendirirken, ölümden sonra da bireysel kimliğin tamamen silinmemesini mümkün kılar. İnsan, duyuşsal alanın ötesinde, tin aracılığıyla dünya ile ilişki kurar. Schelling’in felsefi novellası *Clara*’da, “İçimizde tek bir nokta açıktır ve oradan sızarak parıldar sema.” diyen *Clara* karakteri, bu içsel açıklığın insan ile doğa arasındaki karşılıklı

belirlenişin kaynağı olduğunu dile getirir (2019, p. 28). Bu ilişki, Schelling için yalnızca ontolojik değil, aynı zamanda büyüleyici, hatta “sihirli” bir birliktir.

Doğa, bu perspektiften, bir sanat yapıtı gibi okunabilir; içindeki düzen, rastlantı ve yaratım, tıpkı sanatta olduğu gibi, tin ile doğa arasındaki sonsuz yaratıcı birlikteliğin ifadesidir. Bu bütüncül doğa anlayışı, Alman Romantizmi’nin doğayı yaşayan, ruhla dolu bir varlık olarak gören yaklaşımıyla ortak bir zeminde buluşur. Tıpkı Novalis’in “doğa, ruhun görünür yüzüdür” ifadesinde olduğu gibi, Schelling için de doğa tinselliğin dışavurumudur. Goethe’nin bitkisel biçimlerin ardındaki yaratıcı ilkeyi sezgisel olarak kavrama çabası da bu bakışla örtüşür (1988, p. 62). Romantik düşüncede doğa, insana dışsal bir nesne değil, onun içsel derinliğinin sürekliliğidir. Bu nedenle Romantizm, Schelling’in doğa felsefesinde olduğu gibi, insanın doğayla yeniden uyum içinde yaşayabileceği bir bilinç hâlini hedefler.

Bu romantik doğa bilinci, sanatın özellikle de sinemanın ifade alanında yeniden hayat bulur. Sanat, Schelling’in düşüncesinde olduğu gibi, doğa ile tin arasındaki birliği duyulur biçimde görünür kılar; doğadaki gizil anlamı yalnızca temsil etmez, aynı zamanda sezdirir. Bilim ve sanatın aynı dili konuşmalarının zorunlu olduğunu ve doğanın gerçek ruhunu ararken sanatın dili sezgiyi dışlayanların onun ancak kemik mahzenini bulacakları savunusu bunlardan biridir. Novalis güçlü bir doğa felsefesi içeren *Sais Çırakları*’nda doğanın düşmandan dosta dönüşmesini görmek isteyen kimsenin sanatçıların atölyelerine daha sık gitmesi gerektiğini ifade eder (Novalis, 2017, p. 43).

Doğadaki her şey canlıysa ve biz de onun en bilinçli temsilcileriyssek sanatçı da kendi içini arayarak, içinde hareket eden karanlık ve bilinçsiz güçleri bilinç düzeyine çıkarır. İçindeki karanlık ve bilinçsiz güçler, bilince gelmek için hareket eden tinin yansımalarıdır. Bir sanatçının eseri de doğada hayran kaldığımız şeye, görünüşlerin ötesindeki o enerjiye, gizli canlılığa benzemektedir. Büyük resimler, büyük müzikler, büyük heykeller tekniğin ötesinde bu tinsel gücü içerdikleri için sanat alımlayıcısı onu gördüğünde heyecana kapılır. Sanatçı bunu eserine bilinçli olarak yansıtmamış olabilir; tin bir vasıtayla açığa çıkmak istemiş ve kendini dışarı vurmuştur; Schelling burada sonsuz ruhun ritmini duyabileceğimizi düşünür. Bu türden sanat yapıtlarında sanatçı vasıtasıyla ortaya çıkan ama sanatçının artık hakim olamayacağı, doğanın da tinin de işe karıştığı yaratımlara şahit oluruz. (Berlin, 2004, pp. 121-122).

Kaya ile Karşılaşma: Mutlak Bir Öteki mi, Mutlak Bir Birlik mi?

Peter Weir’in ilk iki filmi, *Homesdale* (*Homesdale*, Peter Weir, 1971) ve *The Cars That Ate Paris* (*Paris’i Yiyen Arabalar*, Peter Weir, 1974), kendine özgü kara komedilerdi. Sonraki filmleri *Hanging Rock’ta Piknik* (1975) ve *The Last Wave* (*Son Dalga*, Peter Weir, 1977) ise, “sıradanlığın içinde olağanüstülüğün yattığı” kabulüyle gerçekliğin kırılğanlığını ele almaya yönelik daha bilinçli girişimlerdi. Bu bağlamda *Hanging Rock’ta Piknik*, Avustralya Yeni sinemasının gelişiminde bir dönüm noktası oldu. Bu, ilk kaliteli Avustralya filmiydi. Weir, Avustralya sinemasını meşrulaştıran ve dünyaya tanıtan bu film sayesinde Avustralya’nın ilk “auteur” yönetmeni oldu (Mathews, 1985, p. 85). Sonraki yıllarda, Weir, *Dead Poets Society* (Ölü Ozanlar Derneği, Peter Weir, 1989) ve *The Truman Show* (*Truman Show*, Peter Weir, 1998) gibi dünya çapında tanındığı kült yapımlara imza attı.

Joan Lindsay’in *Hanging Rock’ta Piknik* (1967) adlı romanından Avusturalyalı yönetmen Peter Weir tarafından aynı adla 1975 yılında uyarlanan film, 1900 yılında Sevgililer Günü’nde bir yatılı kız okulunun *Hanging Rock* adlı kayalık bir alanda düzenlediği piknik gezisinde üç kız öğrenci ve bir öğretmenin gizemli bir şekilde kayboluşunu konu edinir. Lindsay’a göre Weir, mistik unsuru kendisinin amaçladığından çok daha fazla ön plana çıkarmıştır (Castell, 1976, p. 82).

Hanging Rock’ta Piknik’te, Weir sinemasının genel bir karakteristiği olarak doğa ve

yabanıl yaşam imgeleri sıklıkla kullanılır (Clarke, 2012, p. 162). Tipik olarak “pastoral” olarak değerlendirilebilecek filmin merkezinde derin bir kayıp, yokluk duygusu yatar. Bu kayıp dünyevi nesnelerin elden gitmesiyle oluşan bir yokluk değil, daha metafizik bir kayıp duygusudur. İnsanın kendine ve ait olduğu doğaya yabancılaşmasıyla hissettiği ancak anlam veremediği, adını koyamadığı bir kayıptır. Film temelde gizemin, güzelliğin, saflığın, akıl ve duyguların, yoğun arzuların, sıkı kurallarla gemlenmeye çalışılan gençliğin dahil olduğu bir kayıp deneyimidir (Bladen, 2012, p. 171).

Film, geç Viktorya Dönemi’nin Avusturalya’ında bir kız yatılı okulunu Aydınlanma rasyonelliğinin bir mikrokozmosu olarak kurar. Viktorya Dönemi yüzeyde düzenli, sakin ve kendinden memnun görünür ama bunların bedeli yaygın, derin ve giderek kırılanlaşan katı bir baskılamadır (May, 2012, p. 82).

Müdür Bayan Appleyard’ın otoriter yönetimindeki okul, katı toplumsal düzenin, rasyonel düzenlemenin ve Viktorya dönemi ahlakının zorunluluğunu temsil eder. Bayan Appleyard’ın otoritesi, zorunluluğun otoritesidir; toplumsal geleneklerin, sınıf hiyerarşisinin, ataerkil düzenin zorunluluğudur. Bu rasyonel düzende okul, varoluşu -zaman, mekân, beden, doğa- tamamen rasyonel kategorilere tabi kılma girişimini temsil eder. Mekân, belli bir simetriyle, bakımlı çimlerle ve mobilyaların titiz düzeniyle organize edilmiştir. Bedenler, korseler, eldivenler, çoraplar, şapkalar ve Viktorya dönemi kadınlığını yöneten sayısız kural aracılığıyla disipline edilmektedir (Görsel 1).

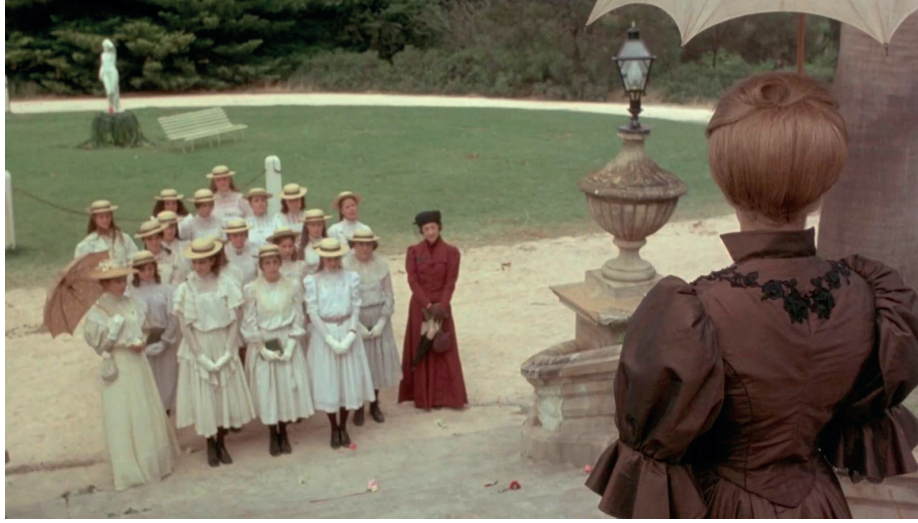


Görsel 1: Korse kullanımı

Görsel 1’deki planda, sinematografik olarak bedenin rasyonelleştirilmesinin paradigmatic bir örneği betimlenir. Ön planda yer alan dört kız, her biri diğerinin arkasında olacak şekilde, doğrusal bir sıra halinde birbirlerinin korselerini bağlamaktadır. Bu, disiplinin yukarıdan dayatılmak yerine içselleştirildiği ve yatay olarak yeniden üretildiği kapalı bir düzenleme döngüsü oluşturduğunu ifade eder. Bedenleşmenin mekanizasyonunu ön plana çıkaran bu kompozisyon seçimi tesadüfi değildir: bireysellik kolektif yapıya ve kontrolüne bağımlıdır. Dolayısıyla, farklılaşmadan ziyade hizalanma vurgulanarak bedenler bir sistem içindeki birimlere dönüşür. Korse kullanımında beden, yaşanmaktan çok yapılandırılan, dışarıdan dayatılan normlar içinde okunabilir hale getirilmektedir. Yumuşak aydınlatma ve soluk renk paleti bu süreci estetikleştirerek, görsel uyumun baskıyı maskeler. Kızların jestleri, bu bedensel uygulamanın zamansal düzenlilikle hizalanan bir ritüel haline geldiğini gösterir; disiplin bir rutin ve varoluşun günlük bir parçası haline gelmiştir. Orta planda perdeli bir iç mekan, sınırlama duygusunu pekiştirir. Arka planda yer alan doğa manzarası ise, pencereden çerçevelenmiş olarak görülür. Bu mekansal ayırım, temel bir Viktorya dönemi karşıtlığı olan iç -düzen, kültür, rasyonellik- ve dış -doğa, rastlantısallık, aşırılık- arasındaki ayrımı kodlar. Beden, dışarıyla karşılaşmadan önce içeride hazırlanmış ve düzenlenmiştir.

Okul bahçesinde düzenli toplanma, düzenlenmiş zamanı ima eder ve zamanın da tıpkı mekan gibi yönetilmesi ve yapılandırılması gerektiği fikrini vurgular (Görsel 2). Ancak bu düzen, Görsel 1’deki planda olduğu gibi, baskıcı olarak değil estetize edilmiş bir uyum olarak sunulur. Yumuşak odak, yayılmış ışık ve pastoral sakinlik, sistemin altında yatan katılığı gizler.

“Bir kez daha kayaların çok tehlikeli olduğunu hatırlatayım, en küçük kayalarda bile keşif yasaktır.” Appleyard’ın bu uyarı ve yasaklaması, bilinmeyene mekânsal ve epistemik sınırlar koyma girişimi nedeniyle önemlidir. Kayalarda keşfin yasaklanması, sadece pratik değil, aynı zamanda ontolojiktir; mekânsal kontrol ile nereye gidilebileceğini; epistemik kontrol ile neyin bilinebileceğini; ve araçsal sınırlama ile doğayla nasıl ilişki kurulacağını tanımlama amaçlanır. Dolayısıyla kayalık alan, okulun rasyonel düzeninden dışlanması gereken bir aşırılık bölgesi olarak yapılandırılır.



Görsel 2: Piknik öncesi okul bahçesinde toplanma

Görsel 2’deki planda, kamera, çerçeveye görsel olarak hakim olan merdivenlerdeki yüksekte duruşuyla Bayan Appleyard’ın arkasına yerleştirilmiştir. Öğrenciler ve iki öğretmenleri aşağıda, ona dönük düzenli sıralar halinde dizilmiştir. Bu kompozisyon, okuldaki dikey hiyerarşiyi vurgular. Orta plandaki grubun simetrisi, kolektif tekdüzelik izlenimini pekiştirirken, Appleyard’ın ön plandaki büyük hacimli tekil figürü, merkezi kontrolü somutlaştırır. Aynı tip ve renkteki ayakkabı, çorap, elbise, eldiven ve şapkalarla öğrencilerin bedenlerinin her unsuru kodlanmış, örtülmüş ve kategorize edilmiştir. Sinematografik olarak, giyimdeki bu tekdüzelik bireysel farklılıkları ortadan kaldırarak kurumsal kimlik altında birbirinin yerine geçebilen figürler topluluğu oluşturur.

Diğer taraftan, Hanging Rock adlı kayalık bir yerde piknik düzenleme kararı, okulun rasyonel düzeninde bir ihlali temsil eder; kızların okulun kontrolü altındaki ortamından ayrılıp denetimi dışında kalan bir alana girmelerine izin verilir. Dolayısıyla, Hanging Rock’a yapılan yolculuk, düzen katmanları arasında bir harekettir. Okuldan ayrılan atlı araba, kız öğrencileri ve öğretmenleri ekili tarım arazilerinden geçerek nihayetinde Hanging Rock’ın insan eliyle düzenlenmemiş ortamına götürür. Böylece yolculuktaki her aşama, rasyonel kontrolün giderek zayıflamasını ve insan amaçları için düzenlenmemiş bir doğaya doğru hareketi temsil eder.

Filmin başlangıcında kızların Hanging Rock’la ilk karşılaşmasında, jeolojik bir nesne olarak sunulan bu Kaya’nın antik çağı ve boyutları hakkında hafif bir tartışma yaşanır. Matematik öğretmeni Bayan McCraw kayaların bir milyon yaşında olabileceğini ifade ettiğinde şaşkınlık yaşayan kızlar kayaya dair bir huşu duygusu içine girerler. Bayan McCraw kaya hakkında bilimsel açıklamalar yaparken “bilgi”nin büyüklüğü karşısında bir tutulma

yaşar gibidir ancak bunun doğayı bir nesne olarak görmenin yansıması olduğu da oldukça belirgindir. Kaya'nın binlerce yıldır değişmeyen yapısının dehşet verici bir saygı uyandırmasını Schelling'in insanın değişmeyen karşısında duyduğu özlem ve saygıyla ilişkilendirebiliriz. Gündelik yaşam içinde şeylerin bocalayan, kararsız karakteriyle karşı karşıya kalan insan bu varlığın aynı ve değişmez kalmasından etkilenmektedir (Schelling, 2019, p. 32). Öğrencilerin bu konuda kendi aralarındaki atışmaları önemsiz gibi gelse de insan algısından daha büyük olan zaman konusunu sorunsallaştırması açısından önemlidir; kızlar için milyon yıl insan algısını aşmaktadır. Algılayamamakta ancak ihtişamına kapılmaktadırlar (Oyarzun, 2022, p. 117). Filmde geçmeyen ama romanda yer alan bir tartışma ise zamanın ve tinin Schellingci okumasına dair bir veri sunabilir. Öğrencilerden Marion:

"Edith beğensin ya da beğenmesin, onun o şişman, küçük vücudu milyonlarca ve milyonlarca hücreden oluşuyor". Edith ellerini kulaklarına koydu, "Kes şunu Marion! Böyle şeyler duymak istemiyorum" dedi. "Dahası, seni küçük kaz, sen zaten milyonlarca ve milyonlarca yıl yaşadın. Edith'in yüzü bembeyaz olmuştu. "Yapma! Başımı döndürüyorsun." (Lindsay, 2014, p. 26)

Milyonlarca hücre ve milyonlarca saniye Edith -bu öğeleri bir araya getiren varlık olarak- bütünü oluşturan göze çarpmayan farklılıklar duygusu uyandırır, bu nedenle, Marion'un bu farklılıkları öne çıkarmasıyla, görünüşte onları birbirine bağlayan varlık (Edith) neredeyse parçalanır ve parçalara ayrılır. Kaya'da milyonlarca yıldır var olan o tinsel şey, Edith'te de aynı şekilde vardır. Edith de bu fikri tamamen iğrenç ve hatta müstehcen bulur. Bunu anlayamayan, burada tamamen yetersiz hissedilen -Kartezyen- benliktir, kendini bir zaman ve bir topos aralığında düşünen ve tamamen kendiyle sınırlı olan soyut bir özne tasavvuru bu birlik düşüncesini algılamakta zorlanmaktadır. Tam bu noktada Schelling'in nedensellik bağı içinde anlaşılamayacak kadar canlı olan doğayı mekanikle açıklamanın ona otopsi raporunu vermek olacağı iddiası hatırlanabilir. Ona göre bilimsel anlama yetisi doğa ve insan arasındaki tanrısal bağı kavramakta yetersizdir; çünkü deneysel bilim nesnenin görünen düzenine, yani "bağlı olana" odaklanır (Hartmann, 2021, p. 35). Edith'in doğa ve kendi varoluşu arasında anlayamadığı birlik, doğayı mekanik ve matematiksel yasalarla açıklayan deneysel fiziğinden bakış açısından değil; onu oluş hâlinde, yaratıcı bir süreç olarak ele alan nazari (spekülatif) fizik bakış açısından anlaşılabilir.

Kaya'nın bilimsel teori açısından geçmişini anlatan Bayan McCraw'ın rasyonelliği, onu kişileştirerek kendilerini beklediğini ifade eden kızların romantikliği mitos ve logos karışımı bir tuhaf bilgi alışverişi sunar. Kaya'nın jeolojik tanımındaki bilimsel ampirizm, ona verilen efsanevi bir aura ile yan yanadır. Kaya filmde kişileştirilmiştir; Irma'nın "milyonlarca yıldır bizi bekliyor" dediği kaya, Miranda'nın önderliğinde çıktıkları ziyarette beklediğine kavuşmuş ve onları almıştır. Kaya'nın milyonlarca yıldır insanı bekliyor olması Schellingci bir bakış açısından doğrudur çünkü fiziki doğa ile insan aynı tane sahiptir; birbirleri içindir ve birbirlerini beklerler. Önce kayalar ve toprak vardır, bunlar tam bir bilinçsizlik durumundaki iradedir. Sonra derece derece içlerine yaşam girer ve ilk biyolojik türlerin erken dönem yaşamı ortaya çıkar. Bu, klasikleşen bir Rönesans öğretisidir aynı zamanda. Novalis'in *Sais Çırakları*'nda üstatlarının gösterişsiz, küçük bir taşı eline alıp uzun uzun öpmesi ve gözlerinin yaşlarla dolu olması örneği de doğadaki nesnelerde var olduğu kabul edilen o çekimi yakalamak, hissetmekle ilgilidir (Novalis, 2017, p. 23). Sıradan görünen ve öznenin karşısında konumlandığımız bir "nesne" olarak taş, insanın ait olduğu Birlik'in bir parçasıdır.

Bu birliği anımsatır şekilde Lindsay'in romanı ve Weir'in filmi pastoral atmosferi, insanın tinselliğini yansıtan bir alan olarak kullanır. Filmdeki kırsal estetik, şeylerin ardındaki özleri, doğa ve insan arasındaki ontolojik yakınlıkları izleyiciye açma işlevi görür (Görsel 3).



Görsel 3: *Piknik sahnesi*

Görsel 3'te genel plan çekimle verilen kompozisyon, piknik sahnesinde insan ve doğa arasında görünür bir uyumu sergilemek ve pastoral bir birliği çağrıştırmak için özenle hazırlanmış gibidir. Karakterlerden ziyade mekan ön plandadır; plan, piknik alanını izleyiciye tanıtır. Mekânsal düzenleme, kızları geniş bir alana dağıtarak önceki sahnelerde görülen katı kurumsal geometriyi çözer.

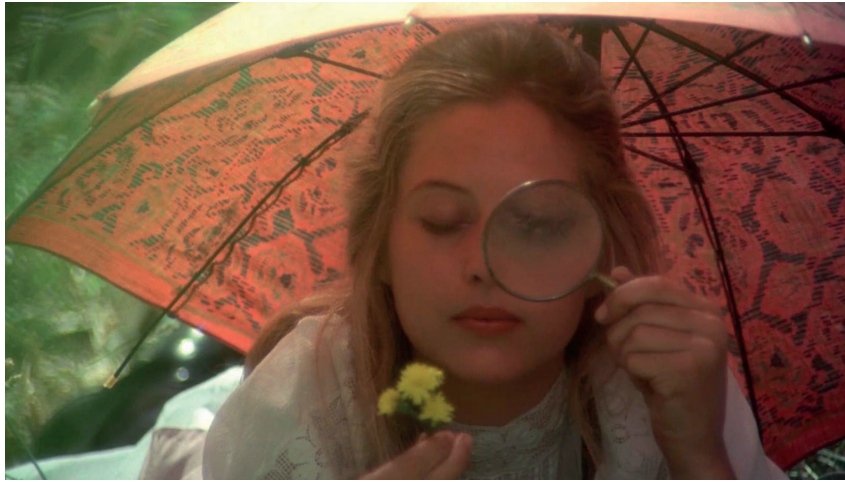
Yumuşak güneş ışığı, uzun ağaçlardan süzülerek aydınlık sisli bir atmosfer oluşturur. Bu sinematografik olarak yayılımı ve geçirgenliği, felsefi anlam olarak ise canlı bir süreç olarak doğayı ifade eder. Toprak ve yeşil tonları, kızların soluk beyaz kıyafetleri, bedenler ve çevre arasında bir uyum yaratır. Bu estetize görüntü, sinematografik olarak insan figürlerinin çevrelerinden keskin bir şekilde ayrılmadığı, aksine canlı bir bütünlüğe karıştıkları ontolojik bir uzlaşma gibi görünen bir durumu vurgular. Potansiyel birliği ima eden bu durum, Schellingci bir bakışla, bu, doğanın "görünür Tın" olarak algılanmasına karşılık gelir; bu, cansız madde değil, özne ve nesnenin henüz ayrılmadığı dinamik, kendi kendini organize eden ya da düzenleyen bir gerçekliktir.

Bladen, kızların doğa içinde birbirlerine şiir okumalarını ve bu esnada sergiledikleri özenli, zarif tavırları stilize ve idealize edilmiş bir temsil olarak değerlendirir. Kızların duygusal yoğunluğu, seçtikleri şiirlerden ve ses tonlarındaki içtenlikten okunabilir. Pastoral şiire yönelen bu yaklaşım, kökenini Rönesans'ın doğa ve duygu uyumunu yücelten estetik anlayışından alır. *Filmin* melankolik atmosferi de bu pastoral mirası sürdürür: kızların en neşeli, birbirlerine şiirler okudukları sahnelerde bile alttan alta yoğun bir melankoli hissedilir. Sanki her an bu huzurun bozulacağı, dünyanın kırılğan bir sessizlik içinde beklediği duygusu film boyunca varlığını korur. Bu açıdan film pastoral figürlerin üstkurmacasal ve metafilmsel biçimde kullanılması nedeniyle, anlatının rahatsız edici gizemini perdelediği ya da estetize ederek görünmezleştirdiği yönünde eleştiriler almıştır. Doğayı bir kaybı -hatta olası bir cinayeti- örtbas eden estetik bir unsur olarak konumlandırmanın sanatsal açıdan savunulamayacağını belirten bu eleştiriler, roman ve filmdeki pastoral estetiğin doğa tefekkürüyle uzlaştırılamayan belirgin tezatlıklar içerdiğini öne sürer (Bladen, 2012, pp. 160-162). Bu tezatların olması kaçınılmazdır çünkü bir yandan piknik sınırlı, planlı ve denetimlidir, diğer yandan kızların bu doğa ortamındaki varlığı geçici ve koşulludur. Ayrıca, doğa ortamı sonsuz ve kendi kendine gelişen bir yapı gibi görünse de, insan etkileşimi epizodik ve kontrollüdür. Kızlar oturur, uzanır, şiir okur, el işi yapar, bir şeyler yer ve sohbet eder ancak faaliyetleri varoluşsal derinlikten yoksundur. Bu, doğanın yaşamına gerçek bir katılımı değil, onun estetik bir tüketimini gösterir. Dolayısıyla, doğa, ontolojik bir zemin olmaktan çok bir arka plan olarak görülür.

Filmde doğayla bütünleşme arzusu olmadığından, belirli bir zaman ve belirli kısıtlamalar altında doğaya “salınan” ziyaretçilerin geçiciliği, doğayla gerçek bir yüzleşmenin eksikliğini ortaya koyar. Okul yönetiminin öğrencileri Hanging Rock’a pikniğe götürmesinin nedeni onların doğayı içselleştirmeleri değildir; sadece özel bir gün için yapılan mekan değişikliğidir. Nitekim, okul müdürü bu gezinin sonucunda öğrencilerden coğrafya dersi için veri de toplamalarını istemektedir. Bu ödev, zamanlı gezinin ve eğitimsel görevin bağlamsal olarak doğanın araçsallaştırıldığını gösterir.

Bu araçsallığı dışlarken Novalis içimizdeki sonsuz derinlikte bir merkezden her yöne yayılan gizemli güçle bağlantı kurmanın doğada sakince “durmakla” mümkün olduğunu düşünür; doğa ruhsal kurtuluşa, evrenin gizine kavuşmaya veya herhangi bir -Fichteci anlamdaki araçsallık- beklentiye araç olarak görüldüğünde o sezgiye ulaşmak mümkün olmayacaktır (Fichte, 2000, p. 55; Novalis, 2017, p. 37). Oburca bir mekansal ve epistemik egemenlik arzusunu dışlayan bu sade hal, sezginin yüzlerce anahtarından biri olabilir. Dolayısıyla, Görsel 3’te verilen estetize piknik sahnesi bir çelişkiyi somutlaştırır: doğayı canlı bir varlık olarak ortaya koyarken aynı zamanda onu bilgi, eğlence ve kontrol nesnesine indirger.

Piknik alanında, kamera herkesin bir şeyle meşgul olduğunu gösteren bazı kesmeler yapar. Ancak daha sonra filmin kilit karakteri olacak olan Miranda, mercek aracılığıyla da olsa doğaya katılımının diğerlerine kıyasla daha dikkatli ve daha alıcı görünmesiyle diğerlerinden ayrılmaya başlar (Görsel 4).



Görsel 4: *Miranda*

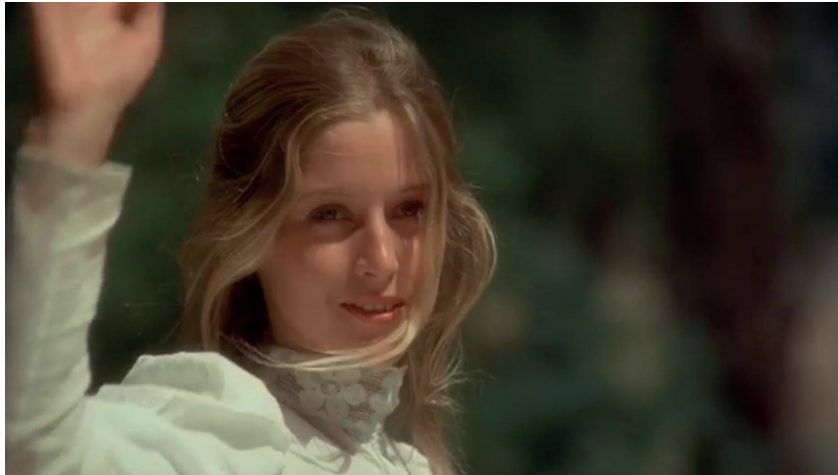
Görsel 4’te omuz plandan verilen yakın çekimde, Miranda’nın bakışı sarı çiçeklere odaklanmıştır. Miranda’nın bu eylemi, bir taraftan doğayı bir inceleme nesnesine dönüştürürken, diğer yandan odaklanmış bakışları, sanki deneysel olanın ötesinde bir şeyi algılayanın eşigindeymişçesine, bir eşik deneyimini düşündürür. Schellingci bir bakışla, Miranda, özne ve nesnenin birleştiği bir bilgi biçimi olan entelektüel sezgi olasılığına yakın gibidir. Ancak, elindeki büyüteç, bu eşik henüz aşmadığını göstermektedir. Dolayısıyla, Miranda, piknik alanında Viktorya dönemi düzeninin araçsal rasyonalitesi ile doğanın temelindeki düşünce öncesi birlik arasında dengede duran bir eşik bilinci olarak yer alır. Bu sahnelerdeki sinematografi, bir bütün gibi görünen ancak yapısal olarak bölünmüş bir dünyayı ortaya koyar. Bu karşıtlık arasında Miranda, doğaya yaklaşan ama onun varlığına katılamayan bir öznedir. Böylece, aşkınlık olasılığı ortaya koyulurken, aynı zamanda rasyonel araçsallaştırma yoluyla bunun engellendiği ortam eş zamanlı olarak gösterilir. Miranda’nın tinsellik ve duyusallığın eşigindeki karakteri Schelling’in duyusal olanı ve doğanın içkin mucizesini aynı anda duyumsayamayı öne çıkarmasını hatırlatır. *Clara*’da mezarlıkta açan çiçeklere bakan Clara’nın “Bu çiçekler değil midir baharda karanlık mahzenlerinde beklerken

şimdi bize bu rengarenk tomurcukları ulaştıran ve yaşamın sürekliliğini, sonsuz yeniden doğumun kanıtını sunan” sözleri (Schelling, 2019, p. 24), bu anlayışın duyuşal ve metafizik boyutunu aynı anda görünür kılar. Doğa burada hem ölüme hem yeniden doğuşa tanıklık eden tinsel bir varlık olarak belirir.

Piknik sahnelerindeki kompozisyon mekânsal düzeni her ne kadar gevşetse de, zamansallık kendini dayatır; zamanın askıya alınması, filmde güçlü bir şekilde öne çıkan esrarengiz bir unsurdur. Piknikteki atlı araba şoförü saatin 12’de durduğunu fark eder; diğerlerinin de saati aynı zamanda durmuştur. Bu garip durumu Bayan McCraw manyetik alan etkisine bağlasa da yönetmenin bu piknik alanına manyetik alanı özelliği ve bilimsel akılla kuşatılamayan bir gizem yüklediğini düşündürür. Miranda’ya küçük, güzel elmas saati sorulduğunda, “Artık takmıyorum. Kalbimden fazla atmasına dayanamıyorum.” cevabını verir. Bunun üzerine Irma, “Eğer benim olsaydı, her zaman takardım. Banyoda bile” der. Bu diyalog, Miranda’nın mistik derinliğini ortaya çıkararak onu diğerlerinden yine ayrıştırır.

Miranda’nın mistik aurası farklı bir zamansallığı çağırır. Miranda’nın pikniğe gidemeyerek okulda kalan Sara’ya, “Benden başka birilerini sevmeyi öğrenmelisin Sara. Burada çok fazla olmayacağım.” şeklindeki üstü kapalı konuşmasındaki vedalaşma iması, filmin ilerleyen bölümlerinde yaşanacak önemli bir olaya ya da şok edici bir gelişmeye izleyiciyi hazırlayan foreshadowing tekniğine aracılık eder. Okul müdiresinin piknik yolculuğundan önceki uyarı ve yasaklamaları, Şoför Bay Hussey’in öğrencilere akşam 8’de okula geri dönme sözünü hatırlatarak dikkatli olmaları uyarısı okulun rasyonel düzeninde olabilecek bir ihlal ihtimalini kuvvetlendiren işaretlerden birkaçıdır. Bu ihlal rasyonel organizasyonun dokusuna başka ve tekinsiz bir ihtiimalin girebileceği bir açıklık olarak sunulur. Nitekim, Marion, Irma ve Miranda’nın kayalarda ölçüm yapmak için çay vaktine kadar Bayan Mademoiselle’den izin almaları ve gruba Edith’in de dahil olması, bu ihlalin tamamen denetimsiz ve tekinsiz kayalık alanda gerçekleşebileceği olasılığına izleyiciyi hazırlar. Dolayısıyla, piknik sahneleri, ilerleyen sahnelerde Hanging Rock’ta yaşanacak kopuşa felsefi bir hazırlık işlevi görür. Bu sahneler, doğayla kurulan salt estetik veya bilimsel bir ilişkinin yetersizliği ortaya koyarak her ikisini de aşan bir karşılaşma için zemin hazırlar.

Schellingci doğa ve güzellik anlayışı, *Hanging Rock*’ta Piknik filminde estetik bir yankı bularak doğanın güzelliğiyle insanın içsel dünyası arasında gizli bir bağ kurar. Schelling’in doğada tinselliği arayan felsefesi, filmde Miranda figürü üzerinden somutlaşır: doğanın dinginliği ve ışığın gizemli akışıyla çevrili Miranda, neredeyse doğanın kendisinin bir yansımasına dönüşür (Görsel 5). Bayan Mademoiselle’in onu “Botticelli meleği”ne benzetmesi, Schellingci estetiğin merkezinde yer alan bu tinselleşmiş güzellik fikrini sinemasal düzlemde görünür kılar. Böylece film, doğayı ve insanı birbirini yansıtan iki yaratıcı güç olarak sunarak Romantik estetiğin özünü yeniden üretir.



Görsel 5: *Miranda*

Görsel 5'te omuz plan çekimle sunulan Miranda, yalnızca fiziksel güzelliğiyle değil; zarafeti, inceliği ve ruhsal duruşuyla da diğer karakterlerden belirgin biçimde ayrılır. Onun varlığı, dünyevi sınırları aşan bir tinsellik izlenimi uyandırır. Kamera, Miranda'yı sıklıkla ağır çekimde ve ışığın içinde süzülür gibi betimleyerek, karakteri maddi gerçeklikten kısmen koparır ve onu daha yüksek bir varlık düzlemine konumlandırır. Özellikle kuğuların süzülüşü ya da kuşların uçuşuyla paralel biçimde arka planda verilen Miranda'nın şeffaf yüzü, onun doğayla görünmez ama derin bir bağ içinde olduğunu sezdirir. Filmde, Miranda'nın yüzünün kuğularla ve kuşlarla karışması, Kaya'nın yüz suretini alması gibi sahneler Romantizm akımının romana ve filme yansıttığı temel noktalar olarak görülebilir.

Bir özne olarak kaya ile yakınlaşma

Hanging Rock'ta Piknik filminde doğa insanların ikamet ettiği, varoluşlarını sürdürdükleri bir sahneden çok bir öznedir; Schelling'in "tam bir bilinçsizlik durumundaki irade" tanımını karşılayan canlı bir yapıdır. Burada irade, tüm doğa olaylarının altında yatan ve kendini ortaya koyan bir dürtüdür. Bu iradenin bilinçli olmaması, henüz tin ya da ruh olmadığını ifade eder ancak yine de aktif, amaçlı ve yaratıcıdır. İnsan her ne kadar yabancılaşmış olsa da doğanın bir parçasını oluşturduğunu, tinsel olarak aynı Birlik'ten büyüdüğünü ancak doğada hatırlayabilir. Schelling gerçek yaratıcılığın doğadan başlamakla mümkün olabileceğini ifade etmiştir. *Clara*'daki doktor karakteri doğadan akademisyenlerden öğrendiğinden çok daha fazla şey öğrendiğini söylerken bunu işaret eder. Kendini evinde hissetme duygusu da bu kazanımlardan biri sayılabilir. Ancak buradaki kritik nokta doğaya bu kazanımları elde etmek için yöneldiğinizde gizemini size açmayacağıdır. Bu Fichteci bir şekilde doğayı araçsallaştırmak olacaktır. Doğa bu açıdan özellikle sanatçı ve bilim adamı için yaratıcılık kaynağıdır; kendisini taklit edebileceği yegane kaynaktır. Schelling *Clara*'da bunu;

"Alman tini ormanlarda, tepelerde ve vadilerde gezinmeyi sever, yalnızca doğanın bağına yaslar başını. Alman tini daha öce ayarlanmış setlerden ve kanallardan akan düzenli bir nehir değildir. O gideceği yolu kimsenin bilmediği topraktaki nem gibidir ki bu nem gittiği her yerin içine işler, orayı canlandırır ne var ne yok açığa çıkartır, serbest bırakır. Yolda karşısına biri çıkar mı diye tasalanmaz ama dağların yalnız yollarından, kayalıklardan, uzak vadilerden korkmayanları güçlendirir ve tazeler." diyerek resmeder (Schelling, 2019, p. 34).

Kaya'nın güzelliğiyle uyum içinde gökyüzüne yönelen Miranda, doğanın aşkınlığına teslim olur. Bunu fark eden Irma ve Marion'un da bakışları karşılarındaki Kaya'ya yönelir (Görsel 6). Ancak Edith hala kafasını kaldırmamıştır. Edith, doğayla bir bağ kuramayan, yalnızca maddi dünyanın sınırları içinde kalan karakterdir. Miranda'nın "Yerin altına doğru değil Edith! Buradan gökyüzüne uzanıyor" sözleri, iki figür arasındaki bu ontolojik farkı açıkça ortaya koyar.



Görsel 6: Irma, Miranda, Marion ve Edith

Görsel 6’da verilen plandaki kompozisyon, kızları dikey bir dikkat ekseni boyunca düzenler; Irma, Miranda ve Marion yukarı doğru bakarken Edith aşağıya bakmaktadır. Bu sadece bir bakış değil, Kaya’ya doğru yukarı bir çekilmedir. Diğer taraftan plan, sinematografik olarak sadece mekânsal bir karşıtlığı değil, felsefi bir ayrışmayı vurgular. Yukarıya doğru bakış, benliği aşan bir şeye karşı açıklığı (Taylor, 1991, p. 41) işaret ederken aşağıya doğru bakış, kontrol olarak içkinliğe, istikrarın tanıdık zeminine bağlılığı işaret eder. Dolayısıyla, rasyonel kontrol altında kalma ve kendini bunun ötesine bir şeye açma karşıtlığında algısal dünyaların bölünmesi başarılı bir şekilde görselleştirilir.

Kızların kıyafetleri arasındaki zıtlık görsel olarak oldukça belirgindir; Irma, Miranda ve Marion eldivensiz ve şapkasız, Edith ise hala eldivenli ve şapkalıdır. Sinematografik olarak kıyafetlerdeki bu farklılık epistemik eğilimin bir göstergesi haline gelir; eldivenleri çıkarmak dokunsal aracıyı kaldırmak, şapkayı çıkarmak ise kendini ışığa ve gökyüzüne maruz bırakmaktır. Edith’in tercihi, doğayla temasa karşı kapalı olduğunu ve Viktorya dönemi kontrol rejimine olan bağlılığını gösterir.

Diğer taraftan, kızlar arasındaki ayrışma benlik yapılarındaki farklılığa da işaret eder. Irma, Miranda ve Marion, ruhların ve kozmik güçlerin etkisine açık, gizeme karşı savunmasız, büyümlü bir dünyayı karakterize eden geçirgen benliği, Edith ise aşkınlığa kapalı, özerklik duygusu ve anlam üzerindeki kontrolle tanımlanan tamponlanmış benliği (Taylor, 2007, p. 38) temsil eder.

Görsel 6’daki planda, Miranda’nın yüzüne doğrudan düşen yüksek kontrastlı güneş ışığı, onu alıcı bir modla kodlayarak çerçeveye içinde kızlardan ayrı bir yere yerleştirir. Miranda, böylece, dönüşümün taşıyıcısı haline gelir; diğerlerinin henüz onun işaretiyle algılamaya başladığı şeye çoktan uyum sağlamış karakterdir. Özellikle kayboluşa giden bu sahnelerde yaygın olarak kullanılan yumuşak odak, fiziksel ile metafiziksel arasındaki sınırı bulanıklaştırır. Miranda kameraya ya da Kaya’ya baktığında, yayılma deneysel gerçekliğin keskin çizgilerini ortadan kaldırır. Bu teknik, sinematografik olarak Schelling’in gerçek güzelliğin “sonluda ifade edilen sonsuzluk” olduğu, rasyonel algıyla tutulamayan veya tam olarak kavranamayan geçici ve aydınlık bir an olduğu kavramını vurgular.

Miranda’nın Kaya’yı gökyüzüne uzanıyor şeklinde betimlemesi (Görsel 7), Kaya’yı statik bir nesne olarak değil, dinamik bir hareket, yeryüzünü ve gökyüzünü birleştiren dikey bir itme gücü olarak algıladığını gösterir. Bu Schellingci bir *naturphilosophie* yaklaşımıdır; doğa, cansız bir madde değil, kendini organize eden bir üretkenlik, ruhu olan bir varlıktır.



Görsel 7: Kaya (Hanging Rock)

Görsel 7’de verilen planda, düşük açılı çekimle kızların gözünden gördüğümüz Kaya, mekânsal ilişkileri kökten değiştirir. Çerçeveyi büyük oranda kaplayan Kaya, sinematografik olarak haşmetli görünümüyle yüceyi temsil eder. Bu çekim, herhangi bir sabit ufuk çizgisini ortadan kaldırarak izleyicinin yönelimini istikrarsızlaştırır. Böylece Kaya, bir güç alanı ve ezici bir varlık gibi gösterilir.

Kızların gökyüzüne doğru yükselen Kaya’dan etkilenmeleri ve ona doğru çekilmeleri, Schellingci bir bakışla, doğanın üretkenliğine katılım olarak okunabilir. Bu durumda filmdeki yükseliş teması, sadece fiziksel bir eylem olarak değil, doğanın artık görülmediği, aksine gelişen, üretken bir güç olarak yaşandığı, Schellingci bir varoluş zeminine dönüş olarak okunabilir. Bu bağlamda, Edith’teki uyumsuzluk ve isteksizlik, ondaki yetersizliği ve bu katılımdan dışlanacağını ima eder.

Nitekim, tırmanışın ilerleyen sahnelerinde, Edith’in “*Burası çirkin!.. Ne zaman eve gideceğiz?*” diyerek doğadan korku ve tiksintiyle söz etmesi, Schelling’in “doğanın ötekiliğini inkâr eden insan bilinci” eleştirisini hatırlatır. Edith’in Kaya’dan duyduğu rahatsızlık, insanın doğanın aşkın gücü karşısında hissettiği varoluşsal huzursuzluğu simgeler. Edith, somut ve araçsallığa bağlı bir kişilik sergiler. Buna karşın Miranda’nın doğaya yönelişi, Schelling’in romantik doğa anlayışında olduğu gibi, insanın kendini doğanın tinsel akışında yeniden bulma arzusunun sinematik bir yansımasıdır.

Edith, Kaya’yı sevmediğini belirten ve ondan korkan tek kızdır: “*Neden sadece bu kütüğün üzerine oturup çirkin yaşlı kayayı buradan izlemiyoruz? Burası çirkin. Hiç bu kadar çirkin olduğunu düşünmemiştim yoksa gelmezdim!*” Edith’le diğer kızlar arasındaki uçurum sadece filmdeki karakter çeşitliliğiyle açıklanamayacak doneler içerir. Edith’in dış görünüşünün diğer kızlara kıyasla daha sönük oluşu, davranışlarındaki kabalık ve mızımlıklıkla birleştiğinde, romantik estetiğin güzellik kavrayışıyla karşıt bir konum oluşturur. Schellingci anlamda güzellik, yalnızca biçimsel değil, doğayla kurulan içsel uyumun bir ifadesidir. Bu nedenle filmde güzellik, zarafet, sükûnet ve teslimiyetle özdeşleştirilirken, Edith’in huzursuzluğu ve sabırsızlığı bu tinsel uyumdan yoksun bir bilinci temsil eder. Edith, dünyaya aşırı bağlı, otantik olmayan ve kendi varoluşunu doğadan yalıtmış insan tipinin sinema dilindeki karşılığıdır. “Kendimi pek iyi hissetmiyorum!” sözleri, onun doğanın çağrısına kapalı kalışını ve yalnızca gündelik, bedensel varoluş düzleminde hareket ettiğini gösterir. Schelling’in doğaya yönelik tinsel açıklığı savunan felsefesiyle bakıldığında, Edith’in bu dünyeviliği bir tür varoluşsal körlüğe işaret eder.

Kaya'ya yükseliş: Varlıkla Karışmanın Eşiğinde

Hanging Rock'a tırmanışta Miranda'nın "Daha uzağa gidemeyiz. Mademoiselle'e uzağa gitmeyeceğimize söz verdik." demesi üzerine kayalarla çevrelenmiş bir alanda dururlar. Buradan Miranda ile birlikte ufka doğru bakan Irma, "Keşke bütün gece burada kalıp ayın doğuşunu izleyebilsek" şeklinde özlemini dile getirir. Kızların pikniğe katılımı yasaklanan Sara hakkındaki sohbetinden sonra, kamera ağır çekimde kendi ekseninde dönen Miranda'ya kesme yapar (Görsel 8).



Görsel 8: Miranda ve yüzüne düşen Kaya'nın gölgesi

Görsel 8'de verilen üst üste bindirme (çift pozlama) planında, yüzü Kaya'nın gölgesiyle örtülen Miranda'nın doğayla etkileyici bir kaynaşması görülür. *Hanging Rock'ta Piknik* filmindeki en belirgin eşik anına işaret eden bu plan, tırmanışın fiziksel bir tırmanış olmaktan çıkıp metafizik bir düzleme evrildiğini vurgular. Miranda'nın önderliğindeki kızlar, doğayı yalnızca gözlemlemekle yetinmeyip daha yoğun bir deneyim arayışına yönelir. Araba yolculuğunda belirginleşen rasyonel ampirizm ile duygusal tepkinin birlikteliği, Kaya'ya tırmanış sürecinde daha da derinleşir. Kaya başlangıçta bir merak nesnesi olarak görünse de, Miranda için bu yönelim daha farklı bir anlam taşır. O, kendisinin de tam olarak adlandıramadığı bir sezgiyle bu mekâna çekildiğini hisseder. Sinematografik olarak, Kaya'nın artık dışsal bir manzara değil, bu ilk temasla bedende yer aldığı betimlenir. Yükseliş sekansı bağlamında bu, ontolojik geçirgenliğin başlangıcını işaret eder: kızlar artık sadece kayaya tırmanmazlar; aynı zamanda onun varoluş alanına emilmektedirler. Bu plan, Schelling'in doğayı "görünür tin" olarak kavrayan felsefesiyle güçlü bir biçimde ilişkilendirilebilir. Miranda, doğanın tinselliğini temsil eden bir figüre dönüşürken, doğanın sessiz etkinliği onun varoluşunda somutlaşır.

Pikniğin başında Kaya, *natura naturata* olarak görünür; bir manzara, gözlem ve ölçüm nesnesi olarak konumlanır. Ancak Miranda'nın yüzüne düşen Kaya gölgesi, yalnızca sinematografik bir efekt olmanın ötesinde, *natura naturans'* in izini açığa çıkarır; bu an, doğanın edilgen bir nesne olmaktan çıkarak özneleştiği ve kendi tinselliğini görünür kıldığı bir eşik işlevi görür.

Miranda'nın yukarı bakışı, düşük açılı kompozisyonla birleşerek onu gökyüzüne yükselen kayanın Görsel 6'daki çekimiyle hizalar. Bu bakış, yerle gökyüzü arasında bir aşkınlık vektörü oluşturur. Ancak yüzündeki gölgenin bu aşkınlığı kesintiye uğrattığı söylenebilir çünkü yükseliş saf bir yükseliş değil, sahiplenilme veya ele geçirilmedir. Bu noktada filmin sinematografisi anlamda bir belirsizlik yaratır: Miranda yüce olana doğru mu yükselmektedir, yoksa kadim ve içkin bir şey tarafından mı ele geçirilmiştir?

Kaya, gölgesiyle Miranda'nın yüzündeki güneş ışığını engeller. Buradaki keskin ışık ve gölge kontrastı kullanımı (*chiaroscuro etkisi*) gizemli bir başlangıcı çağrıştıran etki yaratır. Dolayısıyla, Miranda, bilinç ve trans hali arasında konumlandırılır. Yükseliş sekansı açısından bu, sosyal diyalogdan dil öncesi deneyime geçişe karşılık gelir. Bu geçiş pan flüt müziğiyle de pekiştirilir. Sahnenin devamında Irma'nın trans dansı yine üst üste bindirme tekniği Miranda'nın görüntüsü ile tek planda verilir (Görsel 9).



Görsel 9: *Trans halinde dans eden Irma ve Miranda*

Görsel 9'da verilen alt çekimli planda, iki ayrı beden tek bir görüntüde birleşmiştir. Kişisel sınırlar çözülmüş, Irma ve Miranda ortak bir trans halinin parçası olmuştur. Peter Weir, bu teknikle tırmanışı fiziksel bir olay olarak değil, tamponlanmış benlikten geçirgen, büyümlü bir varoluş biçimine doğru bir hareketle fenomenolojik bir geçiş olarak kurgular. Bu, filmdeki yükseliş temasının doğrusal nedenselliği giderek terk ettiği anlamına gelir. Hanging Rock'ta tırmanış, bir anlatı olmaktan çok bir ritüel halini alır. Irma'nın trans hali, Miranda'nın neredeyse mistik ifadesiyle birleşerek duyuşal teslimiyet ve birlik oluşturur.

Görsel 6'da Miranda, Irma ve Marion'un kendileri için yücelik duygusu uyandıran Kaya'ya doğru çekilmeleri, epistemolojiden ontolojiye geçişi işaret eder. Bu sahneler, söz konusu ontolojik durumu görsel düzlemde somutlaştırır. Onların kaya karşısındaki hayret duygusu ise, doğanın aşkın varlığını sezmenin bir biçimi olarak coşkulu bir trans hâline evrilir.

Bu sahnelerden önceki kızlar arasındaki Sara hakkındaki sohbet sembolik düzene -dil, hafıza ve anlatsal kimlik- aitken bu dans görüntüleri bu düzenin çöküşüne işaret eder. Konuşmaların yerini müzik, jestler ve sessizlik almıştır. Miranda ve Irma'nın bu trans halleri, ontolojik bir hali imler; benliğin ötesinde bir kaynakla teması vurgular. Dolayısıyla, bu görüntüler, Schellingci bir bakışla, kızları gözlemci durumlarından gizemli bir dünya çeken ve onları nesneleştiren doğanın nesneden özneye geçişini vurgular. Doğa artık gözlenen bir şey değil, özne üzerinde etkide bulunan, onu yazan ve dönüştüren bir güç haline gelir.

Diğer taraftan, bu dans sekansları benlik, doğa ve aşkınlık arasındaki sınırların radikal bir şekilde istikrarsız hale geldiği bir durumu görselleştirir. Dolayısıyla, *Hanging Rock'ta Piknik* filmindeki yükseliş sekansı, Schelling'in doğayı dinamik, kendini açığa vuran ve temelde ikircikli bir zemin, diğer bir deyişle aynı anda üretken ve istikrarsızlaştırıcı olarak kavrayışının sinematik bir canlandırması olarak okunabilir.

Miranda, Marion ve Irma farklı nedenlerle olsa da mistik haccın toposu vazifesi gören Kaya'ya tırmanma arzusu tarafından kuşatılmışlardır. Diğer taraftan, doğayla iç içe olmak, kızların alışık oldukları ahlaki kuralların ve düzenli yaşam rutinlerinin gevşemesini

hızlandırır. Bayan Appleyard'ın piknikte dahi sıkı sıkıya uygulanmasını istediği disiplin, özellikle kıyafetlerdeki küçük gevşemelerle sembolik olarak çözülmeye başlar. Eldivenlerin çıkarılması, çorapların, ayakkabıların ve şapkaların atılması; hatta en katı öğretmen bile korsesinden sıyrıldığının özellikle vurgulanması bu çözümlenin göstergeleridir.

Kızlar ayakkabı ve çoraplarını çıkarmış olarak ve sessizlik içinde tırmanışa devam ederlerken Edith şaşkınlık, korku ve telaşla onlara yetişmeye çalışır. Kızlar, aşağıda piknik yapan arkadaşlarını gördükleri bir noktada felsefi imaları olan konuşmalara başlarlar. Bu noktada Kaya'nın yaşı ve heybetinden gelen haşmetiyle onunla karşılaşan insan figürlerinin küçüklüğü arasındaki tezat keskin bir şekilde vurgulanır. Sadece öğrenci kızlar değil diğer ziyaretçilerin de Kaya'nın yanında karınca gibi kalması özellikle öne çıkarılmıştır. Marion aşağıdaki insanların Kaya'dan karıncalar gibi göründüğünü, şaşırtıcı derecede çok olduklarını ve çoğunun bir amacı yokmuş gibi göründüğünü söyler. Ancak "belki de kendileri tarafından bilinmeyen bazı gerekli işlevleri yerine getiriyor olabilecekleri" eklemesi Birlik nosyonuna atıf yapar. İnsanların tek tek bireysel varlıklarının önemli olmaması ancak doğanın bütünselliği içinde bir anlam ifade etmeleri de insan ve doğa ilişkisinin metafiziksel boyutuna dair önemli bir tespittir. Miranda ise, her şeyin tam da doğru zaman ve mekânda başlayıp sona erdiğini ifade ederek, kızların bakışlarını yeniden karşılarındaki Kaya'ya yönlendirir.

Filmde, teolojik bir tarzda olmasa da, pastoral tarzda bir sükunet ve dinginliğin benzeri izlenir; sanki ilahi bir tecelli olacaktı, o tecelliyi de sadece kızlar hissediyormuş gibi bir teslimiyet söz konusudur. Bu beklentiye uygun olarak yürüyüşlerine devam eden kızlar kendilerini kayalarla çevrili bir yerde bulurlar. Önce Miranda sonra diğer kızlar, sessizce yere uzanarak uykuya dalarlar (Görsel 10). Burada, onların fiziksel olarak yükseldiği iması hissedilir. İlk bakışta filmde pastoral bir huzur ve dinlenme gibi görünen şey, daha derinlemesine incelendiğinde kızların bir eşik ritüeli/ayini olarak anlaşılır; bu, bedenlerin sembolik olarak toplumsal düzenden çekilip Schellingci bir varoluş *zemini*'nde dönüşüme hazırlandığı bir geçiş sürecidir. Tırmanmanın yerini benliğin sınırlarının askıya alınma durumuna bıraktığı ve insan bedeninin Schellingci bir doğa alanına yeniden konumlandırıldığı bu süreç, bir dönüşüme işaret eder. Bu noktada metafizikle örtülü süreç trajik bir aşırılığa vardırılır.



Görsel 10: Miranda, Marion, Irma ve Edith

Görsel 10'da verilen yüksek açılı çekim, daha önceki izleyiciyi kızların yukarıya, aşkınlığa doğru bakışlarıyla aynı hizaya getiren düşük açılı çekimlerin aksine, onları yukarıdan izler. İnsan bakış açısı yer değiştirmiştir. Çerçeve, insan dışı veya kişisel olmayan bir bakış açısını benimsemiştir. Bu radikal bir tersine dönüşe yol açar; daha önce kızlar Kaya'ya bakarken, burada sanki Kaya onlara bakmaktadır. Bu durum, izleyiciye ve karakterlere tarafsız bir gözlemcinin

Kartezyen bakış açısını reddeder ve onları organik ve ezici bir sistemin içindeki katılımcılar olarak konumlandırır. Bu, Schellingci bir bakışla, bir tür gizli öznellik olarak *natura naturans*'in ortaya çıkışına karşılık gelir. Kamera artık insan algısına aracılık etmez; insanın artık görüşün merkezinde olmadığı bir dünyayı sahneler. Öznel otorite geri çekilmiştir.

Uyuyan kızların bedenleri, tırmanma, konuşma, karar verme gibi anlatsal eylemlerden sanki bir yerleştirilme, düzenlenme ya da emilme gibi bir durağanlığa geçer. Bunun sonucu olarak kızlar, birer özne olarak işlev görmeyi bırakıp daha büyük bir kompozisyonun içindeki unsurlara benzemeye başlamışlardır; taşlar, bitkiler veya doğal formlardan çok da farklı değildirler. Ayrıcalıklı konumundan mahrum bırakılan insan bedeni ve diğer yaşam formlarıyla aynı ontolojik düzleme yerleştirilir. Ritüel açısından bu, farklılaşmanın ortadan kaldırılmasına yönelik bir harekettir; kurban edilen beden, varoluş düzenleri arasında bir değişim alanı haline gelir.

Bu sahneleri çarpıcı kılan nokta, beden ile Kaya arasındaki doğrudan temastır; eldivenler, ayakkabılar ve çoraplar çıkarılmış, böylece bedenle toprak arasındaki engeller ortadan kalkmıştır. Kızlar uykudayken karıncaların çıplak ayaklarında gezinmesi ve sürüngenler aralarından geçmesi kurban işaretleri olarak görülebilir. Beden ve çevre arasındaki koruyucu bir sınırın olmaması, kurban mantığının gerektirdiği şeye karşılık gelir; kurban, açığa çıkarılmalı ve kendisine sunulduğu güçlere açık olmalıdır. Teolojik çağrışımlar taşısa da buradaki aşkınlık dışsal değil, *zemin*, üretken bir güç olarak Kaya ile temsil edilen doğaya içkindir. Görsel 8'de Kaya'nın gölgesinin izini taşıyan Miranda'nın yüzündeki görüntü, şimdi tüm vücuda yayılmıştır; beden artık sadece doğada değil; onunla bütünleşmiş durumdadır. Schellingci bir bakışla bu, şekillendirilmiş beden olarak ürün ile doğanın canlı süreçleri olan üretkenlik arasındaki ayrımın ortadan kalkması olarak okunabilir.

Kameranın piknik alanında ayakkabılarıyla uyuyan öğretmen ve öğrencilere kesme yapması, bir karşıtlığı ortaya koyar; piknik alanındaki uyku bir dinlenme iken Kaya üzerindeki uyku ontolojik bir teslimiyettir. Uyumayan sadece Bayan McCrow'dır; zarif şapkasıyla sanki bir yere gitmeye hazır durumda Hanging Rock'un yükseklerine bakar. Elinde bir geometri kitabı olsa da kameranın Kaya'ya kesme yapması, Bayan McCrow'un benliğin ötesinde bir şey tarafından çekildiğini ima eder.

Dolayısıyla kızların bu alandaki uykuları, psikolojik bir dinlenme değildir; metafizik bir durumdur. Diyalog sona erer, irade ortadan kalkar. Zamansal farkındalık askıya alınır. Uyku Schelling için fiziksel durumdan tinsel duruma bir tür geçiştir. Yaşamın döngüsü uykuda durmaz bir ortamdan diğerine akar. Bu durumda tin biz hatırlamasak bile düşüncelerle varlığını kesintiye uğratmaksızın burada devam ettirir; ruh uykudayken isteme, sevme nefret etme yeteneğini kaybetmez (Schelling, 2019, p. 59). Uyku tinselliğe uyanıklıktan daha yakındır ki ölümün de son uyku olarak adlandırılması bu ilişki içinde düşünülebilir. Kaya'da bir anda hipnoz altındaymışçasına uykuya kendilerini bırakan Miranda, Irma ve Marion uyandıktan sonra hiç konuşmazlar. Uyku öncesi ve uyku sonrası denilebilecek bir hal farklılığı keskin bir şekilde ayırt edilir; soru sormazlar, sohbet etmezler ve kalktıkları an saygılı bir teslimiyet içinde Kaya'nın içerisine girerler. Ritüel yapısının açık hale geldiği bu aşamada, Edith bu ritüelin katılımcısı değildir.

Onlara sükûnet veren Kaya, yükseliş için gerekli olan ontolojik düzleme giremeyen Edith'i çılgılık çılgılığa bırakır; bu, karşı ritüel bir kopuş olarak okunabilir. Böylece film, Schelling'in doğa karşısında insan bilincinin iki yönünü -biri doğayla özdeşleşen, diğeri ondan korkan- görsel olarak karşılaştırır. Edith'in korkusu, insanın doğanın tinini reddettiğinde içine düştüğü yabancılaşmanın bir ifadesidir. Edith'in teslim olmaya direnen tek kişi olarak panik, parçalanma ve kopma yaşar; deneyimi bütünleştiremediği için toplumsal dünyaya geri kaçmak zorundadır.

Kaya'dan piknik alanına doğru korkuyla kaçan Edith'in görüntüsü ona yukarıdan bakan, üst açılı bir çekimle verilir. Edith daha sonra bu kaçış esnasında yukarı doğru gelen Bayan McCraw'ı gördüğünü söyleyecektir. Filmdeki trajedi doğaya dalmanın bir tutulmaya dönüşmesidir. Kızlar, artık kontrolün kendilerinde olmadığı, onun manyetik, kapsayıcı ve yiyip bitiren güçlerine tabi oldukları bir noktaya kadar Kaya'nın boşluğuna dalarlar. Şeffaf olmayan ve açıklanamayan bir seçim süreci olsa da, Kaya sanki grubun en iyilerini almış, gerisini püskürmüştür. Miranda oldukça güzel ve ruhanidir; Marion ve Mc. Craw entelektüeldir; Irma güzel ve duygusaldır ancak filmde zenginliği vurgulanır nihayetinde bir süre sonra o da Kaya tarafından kusulur. Kaya güzellik, zarafet ve tinselliğin simgesi Miranda'yı ve bilgi ve zeka ile atfedilen karakterler Marion ve Bayan McCraw'ı alarak, insanlığın sunabileceği en iyi unsurları alıyor gibi görünür. Yazar tarafından ortadan kaybolmak üzere seçilenler, labirenti andıran Kaya'nın kalbindeki bilinmeyen bir Minotaur'a bırakılan en seçkin kurban niteliğinde görünür. Onları arayan görevliler bir tür labirentin içinde olduklarını hisseder ve vazgeçerler. Bladen kızların Kaya'ya çekilmesini Lewis Carroll'un *Alice Harikalar Diyarında* (1865) eserine benzetir; filmdeki gibi öznel bir mantığa dahil olan Alice de bir manzaranın girdabına tutulmuştur (Bladen, 2012, pp. 164-169) Kaya ulaşılmaz bir arzu nesnesine dönüşür. Miranda Alice gibi keşfetmeyi, ulaşılmaz bir şeyi aramayı temsil eder.

Kızların kaybolması sonrasındaki sahnelerde, sinematografi, okulun doğaya rasyonel bir düzen dayatma çabasının başarısızlığını yansıtacak şekilde değişir. Viktorya dönemi okulunun sert ve doğrusal kompozisyonları Hanging Rock'ın düzensiz ve organik kompozisyonlarıyla keskin bir tezat oluşturur (Görsel 11). Schelling, en yüksek sanatın doğanın bilinçsiz üretkenliğini ortaya çıkardığına inanıyordu. Film, Kaya'yı insan mimarisinden daha canlı göstererek, onu açıklamaya çalışan toplumdan daha derin ve daha otantik bir gerçekliğe sahip olduğunu savunur.



Görsel 11: Kaya (Hanging Rock)

Görsel 11'de alt açılı planda olduğu gibi, Weir'in kamerası, doğanın ve Kaya'nın yaşını, gizemini, korkutuculuğunu ve kuşatılabilirliğini sık sık vurgular; her iki sanatçı da bu oluşumu yalnızca bir manzara değil, neredeyse canlı bir varlık olarak ele alır. Kızlar yukarı çıktıkça, kamera onların ruh halinden giderek uzaklaşarak Kaya'nın jeolojik özelliklerini insan figürlerini ezici bir kompozisyon otoritesiyle çerçevelemesi filmde kaçınılmaz bir emilim duygusu yaratır.

*Hanging Rock'*ta Piknik filminde Kaya, anlatının merkezinde yer alır; haritalandırılmayan, denetlenemeyen ve üzerinde iz bırakılamayan bir bölge olarak betimlenir. Lindsay ve Weir, kaya oluşumunu ve çevresindeki doğal yaşamı -böceklerden kayada yaşayan hayvanlara,

ağaçlardan çalılara ve kızların geçtiği arazinin en küçük ayrıntılarına kadar- karmaşık bir ayrıntı zenginliğiyle sunar. Bu doğa betimlemeleri, Schelling'in doğa felsefesinde "bilinçsizlik durumundaki irade" olarak tanımladığı doğa anlayışını hatırlatır. Schelling'e göre doğa, başlangıçta kayalar ve toprak gibi tam bir bilinçsizlik hâlindeki iradede oluşur; daha sonra bu iradenin içinde yaşam filizlenir ve ilk biyolojik türler ortaya çıkar. Böylece cansız madde, yavaş yavaş tinsel bir etkinliğe dönüşür. Bu görüş, Rönesans düşüncesinin klasik öğretisiyle de örtüşür. Novalis'in *Sais Çırakları*'nda üstadın gösterişsiz bir taşı eline alıp uzun süre sevgiyle öpmesi (Novalis, 2017, p. 23), doğadaki her varlıkta sezilebilen bu tinsel çekimi duyumsama çabasını simgeler. Dolayısıyla sıradan görünen ve öznenin karşısında konumlandırılan taş, aslında insanın da ait olduğu birliğin, yani doğa-tin bütünlüğünün bir parçasıdır.

Doğa gizemli başlangıçlardan, karanlıktan hareketle adım adım bilinçsiz iradesini geliştirerek benlik bilincine erişir. Doğa bilinçsiz iradedir; insansa kendi bilincine varan iradedir. Doğada bir yıkım gibi görünen aşamalar da dahil olmak üzere görünen her türlü aşama, gelişmesinin bir aşamasındaki iradedir. Doğada iradenin kalp atışlarını izleyebiliriz; öncelikle tam bir bilinçsizlik durumundaki irade olarak kaya ve topraklar, sonra bitkiler ve hayvanlarla birlikte giderek gelişen bir bilinç gözlemlenir. Doğa bir şeye doğru, bir amacın gerçekleşmesine doğru uğraşmakta ancak ne olduğunun ne arzuladığının farkında değildir. İnsan da doğanın bir parçası olarak bir şeylerle uğraşır ama neye ulaşmak istediğini bilir; insan vasıtasıyla tüm evren kendisi hakkında daha yüksek bir bilince erişir (Berlin, 2004, p. 121). Kaya kendisiyle yüksek bilince erişeceği insanı bekler; bunun nazari fizik açısından anlamı yoktur; buna göre insan ve dünya iki ayrı oluşumdur ancak Schelling'in "dışındaki doğa ile içindeki tin bir ve aynı şey" görüşüne göre Edith istese de istemese de aynı öze sahiptir. Bunu algılayamayan ve doğayı ayrı bir nesne olarak gören insan ona yabancılaşır ve doğayla ilişki bir şiddet ve hükümlanlık ilişkisine dönüşür. Edith'in Kaya'ya dair "çirkin, yaşlı, uğursuz" gibi nitelendirmeleri bu mesafeli ilişkinin bir üst boyutunun düşmanlık olacağını işaret eder. Filmin doğa sahnelerinde doğa ve insan ilişkilerinin bir karşıtlık ilişkisi içinde konumlandırıldığı görülebilir. Okuldakilerin pikniğe giderken defaaten "vahşi doğa"ya karşı uyarılmaları, medenileşmiş insan algısını öne çıkarır. Bu doğa algısı film boyunca kendini gösterir; "çirkin ve yaşlı kaya; şeytani kayalar, uğursuz kayalar, tehlikeli kayalar" nitelendirmeleriyle kaya tamamen bir Öteki olarak işlenir. O mekan onlar için ötekidir; yan yana olabilecekleri ancak her durumda temkini elden bırakamayacakları, kendinden ne geleceği belli olmayan bir ötekilik tasviridir. Dolayısıyla, Kaya, insan ve doğa arasındaki daimi mücadelenin bir simgesi gibi gösterilmiştir (Oyarzun, 2022, p. 113).

Kayanın hantal genişliği ve haşmeti ilk görüşlerinde onları ürpertir ancak ürperti tanışıklıkla geçmeyecektir. Kaya film boyunca anıtsal bir hale bürünecek ve ancak eteklerinde dolaşabileceklerdir. Doğanın ruhunu kavramak onun sadece bildik ve tanıdık yönünü değil yabancı ve soğuk yanını da kucaklamakla mümkündür. Sonsuzluğun sonlu biçimlerle tam temsilidir aslında bu. İnsan gözünün ve algısının onu tam olarak kuşatamayışı öğrencileri -özellikle Edith'i- sersemletir. Bu karakterlerden beklenen anlamaya/anlamlandırmaya çalışmaları değildir; orada da medenileşmiş adetlerini harfi harfine sürdürmelerini istenmektedir, okulda aynı dakiklikte devam eden çay saati, ödev saati gibi rutinlerini orada da devam ettirmelilerdir (Oyarzun, 2022, p. 115). Okul müdürü Bayan Appleyard onları pikniğe gönderirken fazla güvenilmeyen ancak geçici barış anlaşması yapılan birinin yanına gönderir gibi bir tedirginlikle gönderir. Kaybolan öğrenciler bu boşluğu rutinden uzaklaştıklarında endişeyle karışık bir özgürlüğü ve neşeyi tatmış hissederler kendilerini. Öğretmenlerinden uzaklaşan kızlar doğaya bir tür tutulma hali yaşamışlardır; Kaya'daki davranışları hac esnasında tutulmaya uğrayan hacılarınkine oldukça benzer. Ayakkabılarını ve çoraplarını çıkarmaları ile huşulu sessizlikleri bunun en bariz örneğidir.

Bir röportajında, Weir, filminin büyük kısmında izleyicilerin zihninde önceden oluşmuş beklentiler ve çözümü olmayan bir gizem göz önüne alındığında, tehlikeli bir zeminde ilerlediğinin farkında olduğunu söyler (Mathews, 1985 , p. 89). Bunun üzerine, seyircinin

dikkatini polis soruşturmasının adımlarını takip etmekten farklı bir tür filme çevirecek kadar güçlü bir atmosfer yaratmasının gerektiğini düşünen Weir, kamera hızları konusunda bazı teknik denemeler yapmaya başlar. Bazı diyalog sahnelerinde konuşan karakteri normalde olduğu gibi saniyede yirmi dört kare hızında çekerken, dinleyen karakteri kırk sekiz ya da otuz iki kare hızında çeker. Bu tür çekim teknikleri ile Weir, izleyicinin farklı bir atmosfer yaşamasını amaçlar:

“Dinleyen karakterden, yavaş çekimi fark etmemek için göz kırpmamasını veya aşırı hareket yapmamasını isterdim, sonra bu tepkileri kesiştirirdim ve dinleyicinin yüzünde bir durgunluk elde ederdim. Bu şeyler gözle fark edilemezdi, ama sinema koltuğunda otururken çok farklı bir şey izlediğiniz hissine kapılırdınız.” (Mathews, 1985 , p. 89).

Dolayısıyla filmin hikayesi, kızların ve öğretmenin kaybolmasını polisiye bir arama-kurtarma ve çözülmesi gereken bir gizem olarak ele alsa da ölümlerini doğrulamaz. Bunun yerine, belirsiz bir eşik durumunu sürdürür ve kaybolma olayı bir efsaneye dönüşür; halk sık sık onları orada mahsur kılan bir güçten söz eder. Daha da ilginç onları arayanlar sanki görünmez bir sınır varmış gibi Kaya’nın içine giremezler; Michael, Miranda, Marion ve Irma’nın kaybolduğu yerde boşluğa girmeye cesaret ettiğinde epilepsi gibi bir krize girer ve kızların seslerini/önceki konuşmalarını duyar (Görsel 12). Bu türden sahneler Kaya’nın metafizik bir yönü olduğunu vurgular niteliktedir. Filmde güçlü bir şekilde öne çıkan esrarengiz bir unsur olarak zamanın askıya alınması, kırmızı bulutun varlığı, Kaya’da hiçbir şekilde ölçüm yapılamaması ve haritalandırılmamasıyla ilişkilendirilince yazarın buraya manyetik bir çekim alanı özelliği ve bilimsel akılla kuşatılamayan bir gizem yüklediğini düşündürür. Nesneye, veriye veya sisteme indirgenemeyen Kaya, Aydınlanma epistemolojisi için bir sınır durum haline gelir.

Michael ve Albert, kızları aramak için Kaya ortamına girdiklerinde, davranışları alana yakınlığın erkeksi rasyonaliteyi nasıl etkilediğini ortaya koyar. Panikleri, yönlerini kaybetmeleri ve takıntılı saplantıları, kızların daha önce sergilediği sınırların çözülmesini yansıtır; ancak bu kez daha keskin bir tehlike hissi eşlik eder. Michael’ın yaralı, hezeyan içindeki, bir kumaş parçasına tutunmuş neredeyse psikotik hali, Schelling’in ilkel doğanın kontrolsüz özlemi tarafından ele geçirilme olarak tanımladığı şeye benzeyen bir tür benlik kaybıdır. Ayakları daha yere basan Albert, farklı bir Schellingci tepkiyi yani varoluşsal yapıyı kaybetmeden Kaya’nın güçlerine açık olmayı somutlaştırır. Michael ve Albert arasındaki bu zıtlık, insan özgürlüğünün ya aydınlık bir düzene ya da kaotik bir güce doğru çekilebileceği yönündeki Schelling’in içgörüsü ile ilişkilendirilebilir; ikisi de ortadan kaldırılamaz ve dengesiz kaldıklarında her ikisi de yıkıcı olabilir.

Michael, kızların kaybolduğu yerdeki Kaya boşluğuna girmeye cesaret ettiğinde epilepsi gibi bir krize girer ve kızların seslerini, yankılarını ve önceki konuşmaların parçalarını duyar (Görsel 12). Zaman sanki doğrusal ilerlemeyi bırakmış, geçmiş ve şimdiki zaman bir aradadır. Michael, kızların varlıklarının devam ettiği bir alanda gibidir. Bu bağlamda, kızların kaybolması bir yokluk değil, farklı bir varoluş düzeni içinde devam eden bir varlıktır.



Görsel 12: *Michael ve Kaya*

Görsel 12’de Michael’ın üst açılı çekimle verilen plan, hem mekânsal yönelimi hem de öznel tutarlılığı istikrarsızlaştıran, ölçülemeyen doğal bir güç alanının sinematografik bir ifadesi olarak okunabilir. Plandaki en belirleyici biçimsel özellik, kaya boşluğunun içinden yapılan çerçevelemedir. Michael mekânsal hakimiyeti kaybetmiş bir şekilde yere yatmış bir durumda dışarıda, aşırı pozlanmış alandadır. Bu pozlama, Michael’ın nöbet benzeri durumuyla tutarlı bir halüsinasyona katkıda bulunur; görme duyusu güvenilmez hale gelir. Dolayısıyla, Michael’ın bulunduğu görünen alan soluk, istikrarsız ve bilebilir değilken, ön plandaki karanlık, görünmeyen alan otoriterdir ve ontolojik açıdan daha büyük bir ağırlığa sahiptir. Kaya artık bir konum değil, bir alan olayıdır.

Kamera Kaya’nın içinde konumlandığı için izleyici bakışı karanlığın içinden dışarıya doğru bakacak şekilde yönlendirilmiştir. Michael sadece izleyici tarafından değil, Kaya tarafından da gözlemlenmektedir. Buradaki tersine çevirme önemlidir; insan öznelliği artık algının merkezinde değildir; doğa öznel bir rol üstlenmektedir. Schellingci bir bakışla, Görsel 10’da olduğu gibi, doğa görünür ruhtur ve ruh görünmez doğadır. Sinematografi yine birincil algılayıcı olan insanı yerinden ederek bu karşılıklılığı vurgular.

Kaya, algıyı çevreler ve yönlendirir, katı bir nesne gibi değil, daha çok bir kuvvet alanı gibi davranır. Michael, yüzeyler arasında asılı kalmış gibidir, ne tamamen yere basmaktadır ne de dengededir. Schellingci bir bakışla bu, yine natura naturans’a karşılık gelir; doğa, statik bir uzantı değil, dinamik bir üretkenliktir. Dolayısıyla, Michael’ın deneyimlediği nöbet, bir tepki değil, ontolojik bir karşılaşma olarak okunabilir.

Görsel 12’deki plan, ayrıca, “gizem” olgusunun yetersizliğini görünür kılar. Normal de bir gizem, şu anda bilinmeyen ama nihayetinde bir açıklamanın olduğunu varsayar. *Hanging Rock’ta Piknik* filmi ise, açıklamanın yapısal olarak imkansız olduğunu çünkü fenomenin ontolojik bir zemine ait olduğu şeklinde bir alan inşa eder. Schellingci bir bakışla, Michael gizli ya da gizemli bir gerçeğe yaklaşmaz; o, hakikat ve görünüşün henüz birbirinden ayırt edilemediği bir alana girer.

Kayıptan bir hafta sonra Albert tarafından bulunan Irma’nın üzerinde korsesinin olmaması -ve hizmetçinin bu ayrıntıyı titreyerek aktarması- bu alandaki çözülmenin yalnızca bedensel değil, kültürel bir çözülme olduğunu da ima eder. Kadın bedenine, özellikle genç kızlara dayatılan kontrol ve kısıtlama düzeni doğanın ortasında, bir “dış kabuk” gibi soyulup atılır (Bladen, 2012, p. 164). Kızlar, Kaya’nın mistik alanına adım atabilmek için bu bedensel kısıtlamalardan arınarak neredeyse saf bir varoluş hâline bürünürler. Doğada tinlerinin birliğini

derinden hissetmeleri, onlara bir tür “evde olma” duygusu kazandırır. Bu durum, doğada bir tanıdıklık duygusunun varlığına ve her şeyin gizli bir biçimde birbirine bağlı olduğuna işaret eder; dünya, Schelling’in de ifade ettiği gibi, rastlantılar ve görünmez bağlantılarla örülü bir bütündür.

Hanging Rock’ta Piknik filminde, Irma’nın yeniden ortaya çıkışı, Schellingci zemin (*Grund*) olarak Kaya tarafından emildikten sonra varoluşla yeniden karşılaşması olarak okunabilir. Ancak olayla ilgili sessizliği, ontolojik bir ifade edilemezliği işaret eder; dil, zaten rasyonel düzen tarafından şekillendirilmiş bir alana ait olduğu için, bunu dile getirmek de mümkün görünmemektedir.

Öğrencilerin sorgulaması sırasında zorlanması yaşadığı ontolojik deneyimden sonra toplumsal düzenin tam içinde kalmanın imkansızlığına işaret eder. Irma’nın travması sadece psikolojik değil, metafiziktir; o, Kaya’yı hem bir köken hem de bir tehdit olarak, kimliğin öncesinde gelen ve onu yok eden bir şey olarak deneyimlemiştir. Diğer öğrencilerin histerik patlamaları, tek bir bireydeki çözülmenin sosyal organizmayı da etkilediğini gösterir. Viktorya dönemi düzeni, bu çözülmenin bastırılmasını gerektirir ancak Irma’nın varlığı bu bastırmayı imkansız kılar.

Miranda, *Hanging Rock’ta Piknik*’in kurgusal dünyasında sadece bir karakter değil, aynı zamanda varoluş düzlemleri arasında yani temsil, ahlak ve biçimle karakterize edilen Viktorya dönemi dünyası ile Schellingci doğa, belirsizlik ve oluşla karakterize edilen zemin (*Grund*) arasında bir arabulucu figürdür. Miranda’nın bu eşiksellik ya da sınırda olma durumu, filmde farklı sahnelerdeki kuğu motifiyle sembolik olarak ima edilir. Filmin başlarında Miranda’nın odasında biblo ve imge olarak görülen kuğu motifi, kayboluş sonrası çift pozlama tekniği ile verilir (Görsel 13). Zarafet, güzellik, saflık ve derin duygusal bağlılığı simgeleyen güçlü bir kültürel sembol olan kuğular, durgun göl ve nehirlerde yüzebilen ve havada uçabilen büyük su kuşlarıdır. Suda ve hava gibi iki farklı düzeydeki yaşamları, Miranda’nın iki varoluş düzeyi arasındaki eşikselliği çağırıştırır.

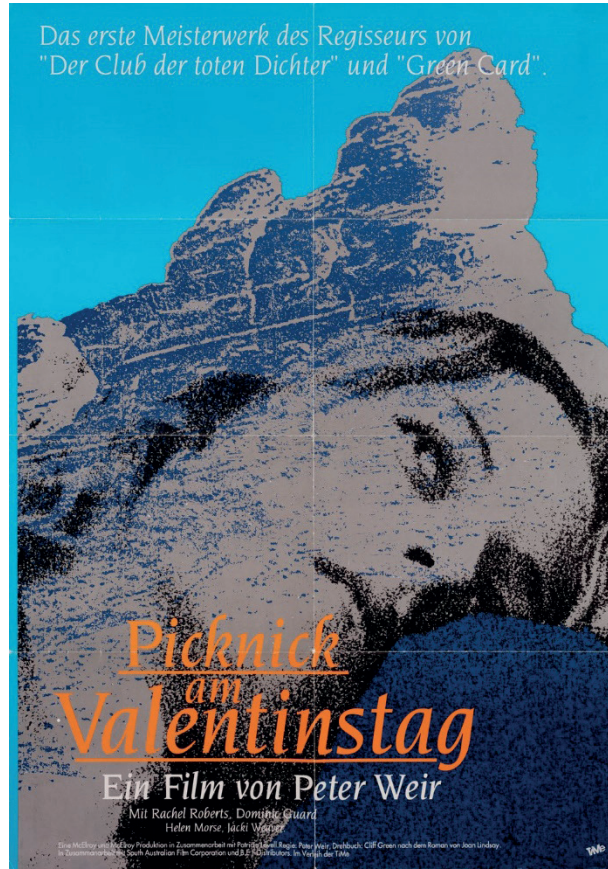


Görsel 13: *Miranda ve kuğu*

Görsel 13’teki üst üste bindirme tekniği, figür-zemin ayrımını ortadan kaldırır; Miranda’nın yüzü gölde yüzen bir kuğunun üzerine yerleştirilerek bir geçiş durumu vurgulanır. Yavaş çekim rüya gibi bir askıya alınma durumunu, yumuşak odak ise sınırların kaybolmasını ve geçişkenliğini ima eder. Bu bağlamda, görsel, sinematografik olarak ontolojik bir geçiş/değişimi işaret eder. Diğer taraftan, filmde, özellikle kuğuların süzülüşü ya da kuşların uçuşuyla eşzamanlı olarak arka planda verilen Miranda’nın şeffaf yüzü, izleyiciye onun doğayla görünmez ama derin bir bağ içinde olduğunu sezdirir.

Bayan Mademoiselle'in melekvari bir güzellik –Botticelli'nin meleği- olarak betimlediği Miranda, doğada birey öncesi temel varoluş durumuna döner. O artık bir melek gibi değil; doğal ortamdan ayırt edilemeyen ve doğaya karışan aşkınlık gibidir. Kuğu imgesi, filmde, bir shadowing kullanımı olarak bunu önceden ima eder; Miranda zaten bir geçiş halindedir, artık onu betimleyen sembolik düzenin sınırları içinde değildir.

İnsan ve doğa formlarının kompozisyonel birleşimi, soyutlaması ve temsili bir sonuca varmaya karşı direnciyle, doğayı bilinci hem üreten hem de içine çeken/emen canlı bir mutlaklık olarak sunar. Bu sunum, *Hanging Rock*'ta Piknik filmin Almanca posterinde de görülür (Görsel 14). Filmin felsefi özünü görsel olarak özetleyen bu grafik tasarım çalışması, filmin ele aldığı Schelling'in temalarını dile getirir; yaşayan Mutlak olarak doğa, özne-nesne ilişkilerinin istikrarsızlığı ve rasyonel düzenin çöküşü olarak yücelik.



Görsel 14: *Hanging Rock*'ta Piknik filminin Almanca posterini

Görsel 14'teki posterde, Görsel 7'deki plana benzer şekilde, çerçevenin büyük bölümünü kaplayan ve gökyüzüne uzanan Kaya oluşumu alt açılı çekimle görülür. Kaya yüzeyine çarpaz olarak yerleştirilmiş -Miranda'yı anımsatan- genç bir kadın yüzü, dikkat çekici kompozisyonu ile izleyici bakışını üzerine toplar. Poster, bu figürün Kaya'nın devasa jeolojik oluşumuyla görsel olarak kaynaştırıldığı bir görüntü sunar. Yüz ve Kaya'nın üst üste binme olgusu eşzamanlılığı ima eder; geçmiş (antik Kaya) ve şimdiki zaman (insan öznesi) tek katmanlı bir görüntüde bir arada var olur. Poster doğayı pasif bir arka plan (*natura naturata*) değil, aktif ve üretken bir güç (*natura naturans*) olarak sunar. Kaya'nın grenli dokularla stilize edilmiş olması, onun sadece jeolojik bir oluşum değil, daha derin, kendi kendini organize eden bir canlılığın tezahürü olduğunu ima eder.

Schellingci bir bakışla, bu, doğanın hareketsiz değil, üretken olduğu fikriyle örtüşür; doğa, sürekli olarak biçim ortaya çıkaran, altında yatan bir mutlakin görünür ifadesidir.

Paradoksal olarak bu canlılık duygusunu yoğunlaştıran posterdeki sadelik ve soyut ton, Kaya'yı anonimleştirerek arketipik olarak sunar.

İnsan yüzüyle Kaya arasındaki kaynaşma, özne ile nesne arasındaki klasik ayrımı ortadan kaldırır. Yüz, kayadan ayrı değil, onun bir parçasıdır; sanki bilinç doğanın kendisinin gizli bir özelliğiymiş gibi Kaya'dan belirmiştir. Schelling'in doğa felsefesinde özne ve nesne temelde ayrı değil; ikisi de aynı mutlak temelin farklılaşmış ifadeleridir. Poster bu ontolojik sürekliliği görselleştirir ve doğal dünyadan kaynaklanan insanın potansiyel olarak ona geri döndüğünü ima eder. Diğer taraftan, insan yüzü ile Kaya arasında gidip gelen izleyici bakışındaki algısal istikrarsızlık, Schelling'in zihin ve doğa arasındaki ayrımın mutlak değil, geçici olduğu iddiasını yansıtır.

Kayadaki yüz, algılayan bir özne olmaktan çok, Kaya tarafından varlığa getirilen bir figür gibidir. Bu anlamda, poster epistemolojik hiyerarşiyi tersine çevirir; öznenin doğayı bilmesi yerine, doğa özneyi görünür hale getiriyor ve içine alıyor / emiliyor gibi görünmektedir. Bu estetik seçim, Schelling'in doğayı bilincin ortaya çıkmasına neden olan bilinçdışı üretkenlik olarak görme fikriyle örtüşür.

Dolayısıyla, poster, filmin hikayesini resmetmekten ziyade, metafiziksel anlamını ortaya koyar; bu, öznenin dinamik, gizemli bir doğal zemine dönüşmesi/çözülmesidir. Schellingçi terimlerle, bu sadece bir doğa imgesi değil, doğanın kendisini düşündüğü bir görüntüdür.

Filmin sonunda intihar eden Sara'nın ölümü, Schellingci bir bakışla, onun sadece trajik bir figür olarak değil, bilinç ile bilincin doğal zemini arasında başarısız bir arabulucu olarak okunabilir. Miranda gizemli bir birliğe ya da bütünlüğe geçişi temsil ederken, Sara Mutlak'a karşı engellenmiş ya da çarpıtılmış bir ilişkiyi somutlaştırır. Bu, *zemin*'e duyulan özlemin yoğunlaştığı ancak hiçbir şekilde tatmin edilemediği bir durumdur.

Schelling'in doğa felsefesinde, bilinç bilinçdışı bir üretkenliğe dayanır ve insan bir özne olarak bir bireyleşme süreciyle ortaya çıkar. Doğa kendini bilinçli varlıklara dönüştürürken özne kendini kendine özgü bir merkez olarak istikrara kavuşturur. Bilinçdışı boyut, Sara'da güçlü bir duygusal yoğunluk ve sezgisellik olarak görülmesine rağmen bilinçli yaşama entegre değildir. Nitekim, okul içinde marjinal bir kişilik yapısı sergileyen ve bu yüzden müdire Appleyard tarafından pikniğe gitmesi yasaklanan asi ruhlu Sara'nın sosyal entegrasyonu eksiktir. Diğer taraftan, kimliği duygusal olarak özellikle Miranda'ya bağımlı olan Sara, istikrarlı bir benlik duygusu sürdürmekte zorlanır. Dolayısıyla, Sara ne doğada kök salmış ne de kültür içinde güvenli bir şekilde bireyleşmiştir. Ontolojik açıdan bir eşik durumunda var olan Sara'nın varoluşunda bilinçdışı bilinci zenginleştirmez ve onu alt eder; kayıp olayından sonra okulda yaşanan bir dizi olumsuz gelişme, müdirenin acımasız cezalandırmaları ve okuldan atılması onu intihara sürükler.

Dolayısıyla, Sara'nın ölümü, *zemin*'e dönüş girişiminin başarısız bir örneği olarak okunabilir. Ancak bu ölümde, Miranda'nın aksine, bir emilim veya süreklilik hissi yoktur. Schellingci bir bakışla, Miranda'nın yolculuğu Schellingci *zemin*'e doğru bir geçişle, diğer bir deyişle *natura naturans*'a yeniden entegrasyonla, Sara'nın hikayesi ise dünya içinde bir çöküşle sonuçlanır. Bu bağlamda, metafiziksel uyumsuzluğun bir figürü olarak Sara, Miranda ile sadece zıtlık oluşturmakla kalmaz; benliği bir tamamlanma olarak barındırabilen aynı *zemin*'in, arabuluculuk başarısız olduğunda yokluk, inkar ve çöküş olarak da ortaya çıkabileceğini göstererek filmin ontolojisini tamamlar.

Filmin sonunda, kayıplar okulu istikrarsızlaştırdıkça, Appleyard giderek paranoya ve parçalanmaya kapılarak rasyonel egonun kırılmasını ortaya koyar. Hayata anlaşılır bir yapı dayatma yönündeki Viktorya dönemi iradesini temsil eden Appleyard'ın Hanging Rock'taki ölümü ise kontrol edilemez Kaya karşısında rasyonel iradenin çöküşünü temsil eder. O, Kaya'ya meraktan değil, düzenli dünyasının çoktan dağılmış olmasından dolayı gider. Varoluş dayanağını kaybeden Appleyard, sonunda kendisini dehşete düşüren kökene doğru çekilir.

Schelling, *zemin'in* (*Grund*) önceliği gasp edip varoluşu desteklemek yerine yönetmeye çalıştığında kötülüğün ortaya çıktığını savunur. İnkâr, otoriterlik ve acımasızlıktan kaynaklanan Appleyard'ın ahlaki çöküşü, bu tersine dönüşü gözler önüne serer. Onun ölümü sadece hikayenin sonu değil, aynı zamanda metafizik bir tamamlanmadır; uyguladığı düzen, egemen olmaya çalıştığı güç tarafından yutulur.

Sonuç

Hanging Rock'ta Piknik, kayıp ve gizem temaları etrafında şekillenen modern sinema örnekleriyle birlikte düşünülebilse de, bu temaları ontolojik bir düzleme taşıması bakımından özgün bir konumda yer alır. *L'Avventura* (Macerà, Michelangelo Antonioni, 1960) ve *A Ay* (A Ay, Reha Erdem, 1988) filmleri bunlara örnek verilebilir. *L'Avventura*'da, genç kadının ıssız bir adada ortadan kaybolması asla açıklanmaz. Film bunu çözülmesi gereken bir olay olarak değil, giderek önemini yitiren bir kopuş olarak ele alır. *A Ay* filminde ise, 11 yaşındaki Yekta teyzesi Neyir ile birlikteyken kayalık bir alanda ağaçlar arasında aniden kaybolur. Bu kayboluş, mito-poetik bir düzlemde işler. Her iki filmde de kayboluş olguları, *Hanging Rock'ta Piknik*'teki gibi doğada kaybolan karakteri tasvir eder ve psikolojik, nedensel veya anlatısal bir kapanışa direnerek anlatının rasyonel çerçevesini yıkar. Ancak, metafizik düzeyde, bu ortadan kaybolmalar doğa, benlik ve gerçekliğin farklı ontolojilerini kodlayarak farklılaşır. *Hanging Rock'ta Piknik*'te kaybolma, fenomenal düzeyi aşan bir karşılaşmayı yani insan ile doğa arasındaki ontolojik ilişkinin sınırlarına işaret eden daha kökensel bir kırılmayı ifade eder.

Hanging Rock'ta Piknik, doğanın akılla çözülemeyen büyüsunü, insan bilincinin sınırlarını ve Romantik doğa düşüncesinin güncel yankılarını sahneye taşıırken natüralist bir anlatıyı aşarak doğayı akılla çözülemeyen bir "gizemli Tin" olarak kurar. Bu yönüyle, Schelling'in doğa felsefesinde ortaya koyduğu doğa ile tin arasındaki özdeşlik fikrini sinemasal bir dile dönüştürür. Film, natüralist anlatı ile efsanevi duyarlılığın özgün bir bileşimini sunar. Kurgu, yüzeyde sıradan bir dedektiflik öyküsü olarak ilerleyebilecek imkânlar barındırsa da, doğaüstü tekinsizlik imaları, sıkça vurgulanan paranormal çekim gücü ve doğa ile bazı karakterler arasında kurulan sezgisel ilişki, filmi bu çerçevenin ötesine taşır. Bu bağlamda filmde medeniyet ile doğa, toplum ile yalnızlık, kurallar ile onların aşılması ve güzellik ile kayıp gibi eşik deneyimler, tek bir gizem etrafında düğümlenir. Ancak burada belirleyici olan soru şudur: Hem romanda hem de filmde ısrarla korunan bu gizem, yalnızca yorum çokluğunu teşvik eden estetik bir belirsizlik midir, yoksa insan ve doğa ilişkisine dair fenomen alanını aşan ontolojik bir imkâna mı işaret eder? Film, izleyiciyi bir yandan kaybolan öğrencilerin akıbetine ilişkin anlatısal gizem üzerine düşünmeye sevk ederken, diğer yandan antik kayanın haşmeti ve tinsel bir öz taşıyıp taşımadığı sorusuyla yüzleştirir. Bu nedenle filmdeki gizem, yalnızca anlatısal bir strateji olarak değil, doğanın insan bilincini aşan boyutunu açığa çıkaran ontolojik bir açıklık olarak değerlendirilmelidir.

Hanging Rock'ta Piknik filminin kalıcı gücü ve başarısı, merkezine aldığı gizemi çözmeyi reddetmesinde ve Kaya'yı düşünce ve yorumu aşan bir varlık olarak sürdürmedeki ısrarında yatmaktadır. Bu ısrar aynı zamanda felsefi bir titizliktir; Kaya -Schelling'in *Ungrund'u* gibi- anlama indirgenemez çünkü anlamın koşulunun kendisidir. Diğer taraftan, filmin Schelling'in doğa ve güzellik felsefesini sinematik biçimde başarıyla gerçekleştirmesi, onu Andrei Tarkovsky'den Terrence Malick'in filmlerine uzanan felsefi sinema geleneğinin bir parçası haline getirir. Bu nedenle *Hanging Rock'ta Piknik*, felsefeyi tematik bir içerik olarak kullanmaktan ziyade, felsefi düşüncüyü biçimsel yapısı içinde somutlaştıran önemli bir sinema örneği olarak öne çıkar.

Kaynakça

Alan Sümer B. (2019). "Schelling Felsefesinde Romantizm ve Doğa-Sanat İlişkisi". *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 27, 263-280.

Berlin, I. (2004). *Romantikliğin Kökleri* (M. Tunçay, Çev.). Yapı Kredi.

Bladen, V. (2012). The Rock and the Void: Pastoral and Loss in Joan Lindsay's *Picnic at Hanging Rock* and Peter Weir's Film Adaptation. *Colloquy: Text, Theory, Critique*, 23, 159-184.

Castell, D. (1976). "Weir, Weird, and Weirder Still": The Riddle of Hanging Rock. D. Thomson (Ed.), *Peter Weir: Interviews* içinde (pp. 79-84). Univ. Press of Mississippi.

Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları* (Ç. E. Babaoğlu, Çev.). Kalkedon

Ertene, M. (2020). Çevirmenin önsözü. F. W. J. Schelling içinde, *Sanat Felsefesi* (M. Ertene & S. Arslan, Çev., ss. 5-18). Doğu Batı Yayınları.

Fichte, J. G. (2000). *İnsanın Belirlenimi* (H. Z. Ülken, Çev.). Doğu Batı Yayınları.

Goethe, J. W. v. (1988). *Doğa İncelemeleri* (N. Nirven, Çev.). İlhan Yayınları.

Hartmann, N. (2021). *Schelling Doğa-Özgürlük-Mitoloji*, (S. Günenç, Çev.). Fol.

Klee, P. (1964). *Modern Sanat Üzerine* (İ. Usmanbaş, Çev.). Dost Yayınları.

Lindsay, J. (2014). *Picnic at Hanging Rock*, Penguin Books: New York

Mathews, S. (1985). Years of Living Dangerously: The Last Wave, The Plumber, Gallipoli, The Year of Living Dangerously. D. Thomson (Ed.), *Peter Weir: Interviews* içinde (pp. 85-104). University Press of Mississippi.

May, R. (2012). *Varoluşun Keşfi* (A. Babacan, Çev.). Okuyan Us.

Novalis. (2017). *Sais Çırakları* (M. B. Albayrak, Çev.). Notos.

Oyarzun, E. V. (2022). "Deleuzian Time and the Elemental Rhythms of Nature in Joan Lindsay's *Picnic at Hanging Rock* (1967)". *English Studies*, 103(1), 113-137.

Schelling, F. W. J. (2016). "Felsefi Sistemimin Sunumu" (O. E. Bektaş, Çev.). *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 22, 441-472.

Schelling, F. W. J. (2019). *Clara* (M. B. Albayrak, Çev.). Ayrıntı.

Schelling, F. W. J. (2020). *Sanat Felsefesi*, (M. Ertene&S. Arslan, Çev.). DoğuBatı.

Schelling, F. W. J. (2001). *System of Transcendental Idealism*, The University Press of Virginia.

Soykan, Ö. N. (2016). *Schelling, Yaşamı Felsefesi Yapıtları*. Bilge Kültür Sanat.

Taylor, C. (1991). *The Ethics of Authenticity*, Harvard University Press.

Taylor, C. (2007). *A Secular Age*, Cambridge, Harvard University Press.

Filmler:

Antonioni, M. (Yönetmen). (1960). *L'Avventura* [Sinema Filmi]. İtalya: Cino del Duca.

Erdem, R. (Yönetmen). (1988). *A Ay* [Sinema Filmi]. Türkiye: Maya Film.

Weir, P. (Yönetmen). (1971). *Homesdale* [Sinema Filmi]. Avustralya: Film Development Corporation.

Weir, P. (Yönetmen). (1974). *The Cars That Ate Paris* [Sinema Filmi]. Avustralya: Australian Film Development Corporation.

Weir, P. (Yönetmen). (1975). *Picnic at Hanging Rock* [Sinema Filmi]. Avustralya: McElroy & McElroy.

Weir, P. (Yönetmen). (1977). *The Last Wave* [Sinema Filmi]. Avustralya: McElroy & McElroy.

Weir, P. (Yönetmen). (1989). *Dead Poets Society* [Sinema Filmi]. ABD: Touchstone Pictures.

Weir, P. (Yönetmen). (1998). *Truman Show* [Sinema Filmi]. ABD: Paramount Pictures.

C'est Pas Moi ve İmgenin Çağrışımsal Rolü

Barış SAYDAM*

Özet

Bu çalışma, Leos Carax'ın *C'est pas moi* (Ben Değilim, Leos Carax, 2024) filmi üzerinden sinemasal imgenin çağrışımsal işlevini analiz etmektedir. Çalışma, sinemayı yalnızca bir hikâye anlatma aracı olarak değil, imgeler aracılığıyla düşünce ve anlam üreten bir alan olarak ele alır. Modern sinemada imgenin, klasik sinemada olduğu gibi neden-sonuç ilişkisine dayalı anlatı yapısını kırarak izleyiciyi aktif bir anlamlandırma sürecine dahil ettiği savunulmaktadır. Bu bağlamda film, parçalı yapısı, tekrar eden imgeleri ve kopuşlarla dolu anlatımıyla Gilles Deleuze'ün "zaman-imge" kavramının çağdaş bir örneği olarak incelenir.

Makale, Deleuze'ün hareket-imge ve zaman-imge ayrımı ile Roland Barthes ve Christian Metz'in göstergebilimsel yaklaşımlarını, André Bazin'in ontolojik gerçeklik anlayışını kuramsal çerçeve olarak kullanır. Bu teoriler ışığında imgenin sabit bir anlam taşımadığı, aksine çok katmanlı, akışkan ve çağrışıma açık bir yapı sunduğu ortaya konur. Filmdeki imgeler, temsilin ötesine geçerek hafıza, kimlik ve öznenin parçalanması gibi temaları açığa çıkarır. Ben Değilim filminin anlatıdan çok bir deneyim alanı kurduğunu ve imgeyi çağrışımsal, zamansal ve açık uçlu bir düşünme pratiğine dönüştürdüğünü ileri sürer. Bu yapı, izleyiciyi pasif bir alıcı olmaktan çıkararak anlamı aktif biçimde kuran bir özneye dönüştürür.

Anahtar Kelimeler: İmge, modern sinema, göstergebilim, hafıza, çağrışımsal anlam

*Dr. Öğretim Üyesi, İstanbul Nişantaşı Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Türkiye
E-mail: baris.saydam@nisantasi.edu.tr
ORCID: 0000-0002-4344-2613

Saydam, B. (2026). *C'est Pas Moi* ve İmgenin Çağrışımsal Rolü. 8. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu Tam Metin Kitabı içinde (ss. 135-142).

C'est Pas Moi and the Associative Role of the Image

Barış SAYDAM*

Abstract

*This study analyzes the associative function of the cinematic image through Leos Carax's film *C'est pas moi* (It Is Not Me). The study considers cinema not merely as a means of storytelling, but as a space that generates thought and meaning through images. It argues that in modern cinema, the image breaks the cause-and-effect narrative structure of classical cinema, actively engaging the viewer in a process of meaning-making. In this context, the film, with its fragmented structure, recurring images, and narrative full of ruptures, is examined as a contemporary example of Gilles Deleuze's concept of "time-image."*

The article utilizes Deleuze's distinction between movement-image and time-image, along with the semiotic approaches of Roland Barthes and Christian Metz, and André Bazin's ontological understanding of reality, as its theoretical framework. In light of these theories, it is shown that the image does not carry a fixed meaning, but rather presents a multi-layered, fluid, and associative structure. The images in the film transcend representation, revealing themes such as memory, identity, and the fragmentation of the subject. The author argues that the film "It Is Not Me" establishes an experiential space rather than a narrative, transforming the image into an associative, temporal, and open-ended thought practice. This structure transforms the viewer from a passive recipient into an active subject who constructs meaning.

Keywords: Image, modern cinema, semiotics, memory, associative meaning

*Assist. Prof. Dr., İstanbul Nişantaşı University, Faculty of Art and Design, Türkiye
E-mail: baris.saydam@nisantasi.edu.tr
ORCID: 0000-0002-4344-2613

Saydam, B. (2026). *C'est Pas Moi ve İmgenin Çağrışımsal Rolü*. In Proceedings of the 8th International Symposium on Cinema and Philosophy (pp. 135-142).

Giriş

Sinema, yalnızca hikâye anlatan bir sanat formu değildir. Aynı zamanda imgeler aracılığıyla anlamın üretildiği, çoğaltıldığı ve çağrışımların yaratıldığı bir düşünme alanıdır. Özellikle modern ve deneysel sinema pratiklerinde imge, temsilin ötesine geçerek çağrışımsal bir işlev üstlenir. Anlatıyı neden-sonuç zincirine bağımlı gelişen çizgisel bir yapıdan kopararak izleyiciyi aktif bir anlamlandırma sürecine davet eder. Bu bağlamda Fransız yönetmen Leos Carax'ın *C'est pas moi (Ben Değilim, Leos Carax, 2024)* filmi, imgenin çağrışımsal potansiyelini merkezine alan bir sinema deneyimi sunar. Filmde imgeler, yalnızca birer görsel unsur olarak yer almazlar. İmgeler aynı zamanda hafıza, kimlik ve öznenin parçalanma süreci gibi modern temaları açığa çıkaran, izleyicinin zihninde yeni bağlantılar kurmasını sağlayan dinamik bir anlam üretim aracına dönüşür.

Bu çalışmanın temel odağı, *Ben Değilim* filminde imgelerin nasıl bir çağrışımsal ağ kurduğu ve bu ağın anlatı, özne ve izleyici deneyimi üzerindeki etkilerinin nasıl çözümlenebileceğidir. Filmin çok katmanlı ve açık uçlu bir çağrışım alanı yaratarak sinemasal anlatıyı nasıl dönüştürdüğü sorunsallaştırılmaktadır. Bu problem çerçevesinde çalışma, imgenin düşünsel ve duygusal çağrışımlar yaratan bir yapı olarak işlevlerinin izini sürmektedir. Bu doğrultuda, imgenin zamansal süreklilikten koparak nasıl bir parçalanma ve yeniden birleşme süreci yarattığı, izleyicinin algısal ve bilişsel katılımını nasıl tetiklediği tartışılacaktır. Ayrıca filmdeki anlatı stratejilerinin kimlik ve özne kavramlarını nasıl yeniden yapılandığı da analiz edilecektir.

Yöntem olarak bu çalışma, nitel bir film analizi yaklaşımını benimsemektedir. Film, sekans düzeyinde çözümlenerek imgesel tekrarlar, görsel motifler ve montaj ilişkileri üzerinden incelenecektir. Çalışmanın temel kuramsal eksenini Deleuze'un hareket-imge ve zaman-imge ayrımı oluşturmaktadır. Bu ayrım, filmde eyleme dayalı sürekliliğin kesintiye uğramasını ve geçmiş ile şimdinin görüntüler aracılığıyla kurduğu ilişkileri incelemek için kullanılmaktadır. Barthes'ın yan anlam yaklaşımı, tarihsel ve kültürel göndermelerin çağrışımsal boyutunu, Metz'in sinema göstergebilimi ise görüntülerin düzenlenişindeki anlam ilişkilerini değerlendirmeye katkı sunmaktadır. Bazin'in ontoloji anlayışı, arşiv görüntülerinin kaydedilmiş gerçeklikle bağıni tartışmak için ele alınmaktadır. Seyircinin konumu bakımından Baudry'nin aygıt yaklaşımı ile Mitry'nin algısal anlamlandırmaya ilişkin görüşleri birbirinden ayrılarak değerlendirilmektedir. Böylece kuramcılar, aynı imge anlayışını paylaşan bir bütün olarak değil, filmin zamansal, göstergebilimsel, ontolojik ve algısal özelliklerini açıklamak için başvuru farklı yaklaşımlar olarak kullanılmaktadır.

A. İmgenin Kurulumu ve Çağrışımsal Anlamları

Sinema, doğası gereği imgeler aracılığıyla düşünen ve anlam üreten bir sanat formudur. İmge, yalnızca estetik bir tanımın ötesinde, sinemanın ontolojik ve epistemolojik temellerine uzanan bir tartışmayı gerekli kılar. Klasik temsil anlayışında imge, dış dünyanın bir yansıması ya da yeniden sunumu olarak kavranırken, modern ve özellikle de çağdaş sinema pratiklerinde imge, temsil ettiği nesneden bağımsızlaşarak kendi başına bir anlam üretim alanına dönüşmüştür. Bu dönüşüm, imgenin sabit ve tekil bir anlam taşıdığı fikrini de sorgular. Çağdaş teoriler, imgenin çok katmanlı, akışkan ve çağrışıma açık bir yapı olarak yeniden düşünülmesini zorunlu kılmaktadır.

Fransız düşünür Gilles Deleuze sinema üzerine geliştirdiği kuramda imgeyi yalnızca bir temsil aracı olarak görmez. Deleuze, sinemayı kavramsallaştırırken, sinema onun için doğrudan düşüncenin bir formu olarak ele alınır. Deleuze'e göre sinema, imgeler aracılığıyla düşünür ve bu imgeler, hareket-imge ve zaman-imge olarak iki temel kategori altında incelenebilir. Deleuze'e göre modern sinemada duyu-motor bağların çözülmesiyle imge, artık eylem zincirinin bir halkası olmaktan çıkar. Saf optik ve sessel durumlar aracılığıyla zamanın dolaysız görünüşüne açılır. Bu geçiş, hareket-imgenin kriziyle zaman-imgenin doğuşunu belirler (Deleuze, 2021, s. 11-12). Bu bağlamda imge, belirli bir şeyi doğrudan temsil etmekten çok düşüncenin kendisini açığa çıkaran bir olay haline gelir. Benzer şekilde, Roland Barthes imgeyi göstergebilimsel bir perspektiften ele alarak, onun sabit bir anlam taşımadığını, aksine

çoklu anlam katmanları ve çağrışımlar üreten bir yapı olduğunu ileri sürer. Barthes'a göre her imge, düz anlam (denotation) ve yan anlam (connotation) düzeylerinde işler ve özellikle yan anlam katmanı, kültürel kodlar aracılığıyla çoğullaşır (2022, s. 28). Bu durum, yönetmenin bir film içerisinde neyi gösterdiği üzerine odaklanan klasik film okumalarını geri plana iter. Barthes'ın yaklaşımı, gösterilenin yerine aslında o göstergeyi ortaya çıkaran göstergeler rejimine dikkat çeker. Christian Metz ise, sinemayı bir dil sistemi olarak ele alırken, imgenin bu sistem içerisindeki yerini göstergebilimsel bir çerçevede analiz eder. Metz'e göre sinema, klasik anlamda bir dil (langue) olmasa da "dil benzeri bir sistem" (langage) olarak işlev görür ve bu sistemin temel birimi imgedir (1974, s. 58). Ancak bu imge, sabit bir gösteren ile gösterilen ilişkisine indirgenemez. Film evreni içerisinde üretilen imge, gerçekliğin izini taşıyan "indeksikal bir yapı" olarak izleyicide güçlü bir gerçeklik etkisi üretir (Metz, 1974, s. 102). Bu bağlamda imge, hem bir gösterge hem de duyusal bir deneyim alanı olarak çift katmanlı bir işleve sahiptir. Barthes ve Metz'in yaklaşımı, imgenin yalnızca neyi temsil ettiğinden çok, nasıl bir anlamlandırma süreci ürettiğine odaklanması bakımından önemlidir.

Jean-Louis Baudry ise sinemasal aygıt kuramı çerçevesinde imgeyi "ideolojik bir yapı" olarak ele alır. Baudry'ye göre sinema, teknik aygıtı (kamera, projeksiyon, karanlık salon) aracılığıyla izleyiciyi belirli bir özne konumuna yerleştirir ve bu süreçte imge, ideolojik bir yanılsama üretir (1974, s. 45). Özellikle tekil görüntüler arasındaki farklılıkların projeksiyonda silinmesi ve anlatısal sürekliliğin kurulması, izleyicinin bütünlüklü bir özne olarak konumlanmasını desteklerken bu bütünlüğü üreten teknik işlemleri görünmez kılar (Baudry, 1974, s. 42-44). Dolayısıyla imge bir temsil biçimi olmasının ötesinde, aynı zamanda öznenin kurulmasında etkin rol oynayan bir ideolojik aygıtın da parçasıdır. Bu yaklaşım, imgenin tarafsız bir gerçeklik sunmadığını, aksine belirli bir bakış rejimini yeniden ürettiğini vurgular. Baudry'nin yaklaşımı, bu tartışmaya görüntülerin anlamlandırılmasından farklı bir düzeyde katılır. Seyircinin görüntüler karşısındaki konumunun sinemasal aygıt tarafından nasıl üretildiğini sorgulamaya olanak verir. Jean Mitry ise imgeyi daha fenomenolojik bir perspektiften ele alarak, onun algısal ve bilişsel boyutlarına odaklanır. Mitry'ye göre sinemasal imge, ne tamamen nesnel bir gerçekliktir ne de salt öznel bir kurgudur. İzleyicinin algısı ile film evreni arasında kurulan dinamik bir ilişki söz konusudur (Mitry, 1997, s. 63). Bu bağlamda imge, hem dış dünyaya referans veren hem de izleyicinin zihinsel süreçleri aracılığıyla anlam kazanan çift yönlü bir yapıya sahiptir. Mitry'nin yaklaşımı, imgenin anlamını metnin içinden dışına taşır. İzleyicinin algısal katılımında anlamın aranması gerekliliği çağrışımsal analiz için önemli bir zemin sunar. Öte yandan André Bazin, imgenin ontolojisine dair geliştirdiği düşüncelerle bu tartışmanın temel taşlarından birini oluşturur. Bazin'e göre sinema, fotografik temeli sayesinde gerçekliğin ontolojik izini taşır ve bu nedenle diğer sanat dallarından ayrılır (2011, s. 18-20). Sesin Oluşumu Sonrası Kurgulama Evrimi başlığıyla yazdığı makalede, özellikle derin odak ve uzun plan sekans gibi çeşitli sinema tekniklerinin kullanımının, imgenin gerçekliğe müdahale etmeden onu açığa çıkarmasına olanak tanıdığına değinir (Bazin, 2011, s. 47-50). Bu perspektifte imge, gerçekliğin sürekliliğini koruyan bir tanıklık işlevi görür. Bu yaklaşım, modern sinemada imgenin giderek temsilin ötesine geçerek daha parçalı ve çağrışımsal bir yapı kazandığı düşüncesini güçlendirir.

Bu kuramsal yaklaşımlarla birlikte düşünüldüğünde, filmlerde yaratılan imgelerin tekil bir tanıma indirgenemeyeceği açıkça görülmektedir. İmge, bir yandan gerçekliğin izini taşıyan ontolojik bir yapı, diğer yandan ideolojik bir aygıtın parçası, dil benzeri bir sistemin temel birimi ve algısal bir deneyim alanı olarak farklı düzlemlerde işlev görmektedir. Bu çok katmanlı yapı, imgenin çağrışımsal potansiyelini de doğrudan belirlemektedir. Zira imge, tam da bu çoğulluk sayesinde sabit bir anlamdan kaçarak, izleyiciyle birlikte sürekli yeniden kurulan bir anlam alanına dönüşmektedir.

B. Zaman-İmge ve Ben Değilim

Deleuze'e göre klasik sinema, "hareket-imge" rejimi altında işler. Bu yapıda imgeler, neden-sonuç ilişkisine dayalı bir anlatı içinde düzenlenir ve zaman, hareketin bir türevi olarak

dolaylı biçimde temsil edilir (Deleuze, 2014, s. 47-49). Ancak İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan modern sinema, bu harekete dayalı devinimsel şemayı kırarak yeni bir imge türü üretir: Zaman-imge. Bu yeni rejimde imge, artık hareket aracılığıyla zamanı dolaylı biçimde sunmak yerine zamanı doğrudan deneyimlenebilir kılar. Zaman-imgenin en temel özelliği, eylem ile algı arasındaki bağın kopmasıdır. Klasik sinemada karakterler gördüklerine tepki verir ve bu tepki anlatıyı ilerletir. Oysa zaman-imgede karakterler çoğu zaman eylemsizdir; görürler, beklerler, hatırlarlar ama bu durum doğrudan bir eyleme dönüşmez (Deleuze, 2021, s. 11-12). Bu kopuş, duyu-motor şemasının yönlendirdiği anlatıyı zayıflatır ve saf optik ve sessel durumların öne çıkmasına olanak tanır (Deleuze, 2021, s. 34).

Herzog, Deleuze'ün sinema yaklaşımını filmlerin kendi süresini ve zamansal ilişkilerini üretebilmesi üzerinden değerlendirir. Hareket-imge ve zaman-imge ayrımını yalnızca çizgisel anlatı ile parçalı anlatı arasındaki karşıtlık üzerinden kurmanın yetersizliğine değinir. Herzog'a göre belirleyici olan, görüntülerde hareket ile zamanın nasıl bir ilişki içinde düzenlendiğinin ortaya koyulmasıdır (2000, s. 3-5). Bu yaklaşım, *Ben Değilim*'deki kesintilerin ve tekrarların işlevini daha yakından incelemeyi gerektirir. Filmde geçmişe ait bir görüntünün yeniden belirmesi, yalnızca yönetmenin yaşamındaki bir dönemi temsil etmekle sınırlı kalmamaktadır. Görüntünün yeni bağlamı, geçmiş ile şimdinin ilişkisini yeniden kurabilir. Bu nedenle filmin zaman-imgeyle ilişkisi, parçalı biçiminin yanında, görüntülerin birbirlerini zamansal olarak nasıl dönüştürdükleri üzerinden de tartışılmalıdır.

Deleuze'ün "kristal-imge" kavramı, zaman-imgenin en yoğun biçimlerinden biridir. Kristal-imge, geçmiş ile şimdi, gerçek ile sanal olanın iç içe geçtiği bir yapıyı ifade eder. Bu tür imgelerde zaman çizgisel değil, katmanlı ve eşzamanlıdır. İzleyici, tek bir zaman düzlemini takip etmek yerine farklı zaman katmanlarının bir arada var olduğu bir deneyimle karşı karşıya kalır (Deleuze, 2021, s. 100-103). Zaman-imge aynı zamanda boşluklar, kopuşlar ve süreksizlikler üzerinden işler. Deleuze, modern sinemada saf optik ve sessel durumlara karşılık gelen optik göstergelerin (opsign) ve ses göstergelerinin (sonsign) ortaya çıktığını belirtir (Deleuze, 2021, s. 15). Bu tür imgelerde artık hareketin yönlendirdiği bir anlatı yoktur. Bunun yerine izleyici, doğrudan görsel ve işitsel durumlarla baş başa kalır (Deleuze, 2021, s. 14-15). Bu durum, imgenin temsil edici işlevinden uzaklaşarak çağrışımsal ve düşünsel bir alan açmasını sağlar. Bu bağlamda zaman-imge, yalnızca estetik bir kategori değildir. Özne, hafıza ve gerçeklik algısının yeniden yapılandırıldığı bir sinemasal düşünme biçimidir. İzleyicinin pasif bir "hareketi takip eden nesne" olmaktan çıkararak imgeler arasındaki boşlukları dolduran ve anlamı aktif biçimde kuran bir özneye dönüşme sürecini özetler.

Leos Carax'ın *Ben Değilim* filmi, klasikanlatısinemasının harekete dayalı sürekliliğini askıya alan yapısıyla Deleuze'ün zaman-imge kavramının çağdaş bir örneği olarak değerlendirilebilir. Film, Pompidou Müzesi'nden gelen "Şu an neredesin, Leos Carax?" sorusuna karşı Carax'ın yaratıcı bir yanıtıdır. Bu yanıt, sadece otobiyografik bir dünya inşa etmez. Yönetmen, filmde doğumundan filmin çekildiği zamana kadar olan süreci de içerisine dahil eden, kişisel ile kolektif olanın birbirinin içerisine geçtiği, geçişli ve çağrışımsal bir anlatı evreni kurar. Film, hareketin yönlendirdiği bir anlatı oluşturmak yerine, parçalı ve süreksiz imgeler aracılığıyla ilerler. Bu yapı, beraberinde imgenin göstergebilimsel ve ontolojik statüsünün dönüşümünü de ortaya koyar. Bu noktada Metz'in sinemayı "dil benzeri sistem" olarak kavramsallaştırması önemli bir açılım sunar. Metz'e göre sinemasal imge, her ne kadar bir gösterge olarak işlese de, klasik dil sistemlerinden farklı olarak doğrudan gerçekliğin izini taşır ve bu nedenle güçlü bir gerçeklik etkisi üretir (1974, s. 102). *Ben Değilim* filminde bu gerçeklik etkisi korunmakla birlikte, imgeler arasındaki bağın koparılmasıyla anlamın sabitlemesi engellenir. Böylece imge, Metz'in tanımladığı göstergebilimsel işlevini sürdürürken, aynı zamanda bu işlevin sınırlarını zorlayan bir yapıya dönüşür. İmge artık belirli bir gösterilene işaret etmekten çok, izleyiciyi sürekli ertelenen bir anlam alanında dolaştırır.

C. Yüzü Olmayan Otoportre

Carax'ın filmindeki imgeler, açık bir yapı sergiler. Anlatı boşlukları, kopuşlar ve süreksizlikler, izleyiciyi anlamı tamamlamaya zorlar. Filmin bütün imgeleri ortak bir kavram etrafında birleşir. Carax filminde kendisini değil, kendisinin bıraktığı izleri (yarattığı imgeleri) gösterir. Anlam, tam da bu karşılaşma alanlarında karşımıza çıkar. Bununla ilgili olarak, filmde aralarda gözükten bir replik vardır: "Yüzü olmayan otoportre." Bu, Carax'ın Pompidou Müzesi'nin sorusuna karşılık olarak ürettiği çalışmadaki tarzını da genel olarak sinemaya yaklaşımını da özetlemektedir. Filmde, Carax'ın yüzü yerine imgeleri, sesi yerine sessizliği, kimliği yerine yaşadığı kimlik krizini görürüz. Klasik portre, kişinin yüzünü merkeze alır. Yüz, kimliği sabitler: "Bu kişi budur." Carax ise tam tersini yapar. Film boyunca Carax, "ben" dediği yerde çoğu zaman kendi yüzünü kullanmaz. Başrol oyuncusu Denis Lavant'ı, onun oynadığı Monsieur Merde karakterini, ilham aldığı Jean-Luc Godard'ı, eski film parçalarını, kızını, köpeklerini, arşiv görüntülerini ve dünya tarihinden şiddet manzaralarını gösterir. Film, geçmiş eserleri hatırlatırken yönetmenin onlarla bugünkü ilişkisini de görünür kılar. Bunun somut örneklerinden biri, kapanış jeneriği sonrasında Annette kuklasıyla yeniden kurulan, *Kötü Kan* (*Mauvais Sang*, 1986) filmindeki Modern Love şarkısı eşliğinde Denis Lavant'ın koştugu sahnedir. Önceki sahnenin başka bir beden ve sahneleme düzeniyle tekrarlanması, geçmişin değişmeden geri gelmediğini düşündürür (Iturregui-Motiloa, 2025, s. 232). Yani Carax'ın "ben"i artık tek bir yüz değildir. Parçalara ayrılmış ve dağılmış pek çok imgeden oluşan bir arşivdir. Film, "Leos Carax kimdir?" sorusuna bir vesikalık fotoğraf yerine imgeler bütünüyle cevap verir. Bu paradigmatik yaklaşım, yönetmenin filmlerinde oluşturduğu imgeler dünyasının sadece kendisine ait olmamasından kaynaklanır. Filmde gördüklerimiz Carax'ın dünyasının parçalarıdır ama öte yandan bu imgeler sinema tarihinin, içerisinde yaşadığı dünyadaki siyasi tarihin ve etkileşimde olduğu çevrenin izleriyle anlam kazanır. Film bu açıdan, açık biçimde Godard'ın geç dönem sinemasına, özellikle *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) adlı eserindeki kolaj, yazı, ses ve arşiv mantığına yakındır. Godard'da olduğu gibi Carax'ta da kimlik, anlatılan bir şey olmaktan çok montajlanan bir şeydir. Geleneksel portredeki yüzün sabit anlamına karşın, Godard ve Carax sineması montajı kullanarak parçalanma, karşılaşma, sıçrama ve çelişki yaratır. Blümlinger'in ifade ettiği gibi otoportresini yapan kişi, aynı zamanda bir arayışın da içerisinde (2023, s. 125). Bu anlamda filmdeki otoportre, ressamın aynaya bakarak yaptığı otoportreye benzemez. Daha çok, bir yönetmenin montaj masasında kendisine ait olan ve olmayan görüntüleri yan yana getirerek kurduğu bir "zihin-imge"dir.

D. Kişisel Olanın Politikliği

Film yalnızca kişisel değil, aynı zamanda politiktir. Carax'ın otoportresi, dünya tarihinin şiddet imgeleriyle kesintiye uğrar. Anlatının arasına savaşlar, diktatörler, felaketler, modern dünyadaki siyasi olaylar girer. Yönetmenin kişisel sinema yolculuğu ile imge üretiminin politik gücü birlikte vurgulanır. Godard'ın İkinci Dünya Savaşı sonrasında sinemasında, özellikle de geç dönem belgesellerinde sorduğu soruyu Carax da sorar: Bir sanatçı, dünyanın felaketleri karşısında hâlâ sadece kendi yüzünü gösterebilir mi? Carax'ın cevabı da Godard'ın cevabıyla aynıdır. Kendi yüzünü merkeze koymak yerine, yüzünü geri çeker ve dünyaya, imgelere, ölüme, savaşa, sinema tarihine yer açar.

Öte yandan Bazin'in sinemasal imgenin ontolojisine dair geliştirdiği düşünceler, filmin imgesel yapısını farklı bir düzlemde değerlendirmeyi mümkün kılar. *Ben Değilim*'de kullanılan arşiv görüntüleri, yüzler, mekân parçaları ve belgesel estetiğini çağrıştıran sekanslar, bu ontolojik bağın korunmasını sağlar. Ancak Carax, bu gerçeklik izini klasik sinemadaki gibi çizgisellik ve süreklilik içinde sunmak yerine parçalayarak yeniden düzenler. Bazin, fotoğrafik görüntüyü nesnenin varlığını ve zaman içindeki sürekliliğini koruyan bir oluşum olarak değerlendirir (2011, s. 19-20). Bu bağlamda Carax'ın imgesi, gerçeklikle kurulan bu ontolojik bağı parçalı ve kırılğan bir zaman deneyimi içinde yeniden kurar. İmge, artık ne yalnızca gerçekliğin bir izi ne de belirli bir anlamın taşıyıcısıdır. Zamanın katmanlı yapısını ve anlamın çoğulluğunu aynı anda açığa

çıkaran bir düşünme alanıdır. Film, bu katmanları birbirine eklemleyerek imgeyi sabit bir temsil birimi olmaktan çıkarır ve onu hem düşüncenin hem de deneyimin merkezi haline getirir.

Film, bir hikâye anlatmak yerine fragmanlar, hatıralar ve görsel çağrışımlar üzerinden ilerler. Bu yapı, Deleuze'ün tanımladığı anlamda bir "zaman-imge" rejimini oluşturur. Zaman, parçalı ve eşzamanlı bir deneyim olarak ortaya çıkar. Colleen Kelsey'nin Carax'la gerçekleştirdiği 2012 tarihli görüşmede Carax, filmlerinin birkaç imge ve duygudan başladığını, bunlar arasındaki karşılıkları montaj aracılığıyla araştırdığını belirtir (Kelsey, 2012). Bu açıklama, *Ben Değilim*'in imgesel kuruluşunu düşünmek için de bir başlangıç noktası sunar. Filmde sahneler birbirini açıklamaz, tam tersine birbirini kesintiye uğratar. Böylece imge, anlatının taşıyıcısı olmaktan çıkarak anlatının kendisini dağıtan bir unsur haline gelir. Filmde belirli imgelerin tekrar etmesi (yüzler, arşiv görüntüleri, karanlık mekânlar, bedensel parçalanmalar) rastlantısal değildir. Bilinçli bir imgesel stratejinin parçasıdır. Bu tekrarlar, klasik anlatıda olduğu gibi tematik pekiştirme amacına hizmet etmez. Hafızanın döngüsel yapısını görünür kılmak için kullanılır. Tekrar eden imgeler, her geri dönüşte yeni bir anlam üretir. Sabit bir gösterilene işaret etmek yerine anlamı çoğullaştırırlar (Barthes, 2022, s. 11). Örneğin aynı yüz ya da görüntü, farklı bağlamlarda tekrarlandığında artık aynı değildir. İzleyicinin belleğinde yeni ilişkiler kurar. Bu filmde sinema, geçmişte kalan yaşantıların imgeler aracılığıyla şimdide yeniden belirmesine olanak tanır. Bu bağlamda tekrarlar da anlatsal bir işlevden çok ontolojik bir işleve sahiptir. İmge, geçmişin izlerini bugüne taşıyan bir hayalet gibi davranır. Geçmiş zamanın izlerini şimdide görünür kılmaya yarar. Eski filmlerinden sahneler, aile fotoğrafları, ses kayıtları... Bunlar geçmişin kanıtı olarak karşımıza çıkmazlar. Bunların her biri geçmişin hayaleti olarak verilir. Carax'ın filminde geçmiş asla kaybolmaz, biçim değiştirerek dolaşır. Eski görüntüler kesintili, düzensiz, çoğu zaman bağlamsız gelir. Bunun nedeni belleğin çizgisel bir akış içerisinde olmamasıdır. Parçalanmış hafıza izleyicide hem kayıp hem de nostalji duygusunu birlikte uyandırır.

Filmin en belirgin özelliklerinden biri, imgeler arasındaki boşlukların ve kopuşların yoğunluğudur. Ani kesmeler, açıklanmayan geçişler ve tamamlanmamış sekanslar, izleyicinin beklentisini sürekli boşa çıkarır. Bu boşluklar, bilinçli olarak yaratılmış bir anlam stratejisidir. Metz'e göre sinemasal anlam, imgeler arasındaki ilişkiler kadar, bu ilişkilerin kopuş noktalarında da üretilir (1974, s. 68). *Ben Değilim*'de bu kopuşlar, izleyiciyi pasif bir alıcı olmaktan çıkararak anlam üretimine zorlar. Film, imgeler arasındaki ilişkileri bütünüyle açıklamayarak bir belirsizlik alanı kurar. Bu saklama hali, filmin estetik stratejisinin merkezindedir. Filmde anlam, ne anlatı tarafından sabitlenir ne de imge tarafından doğrudan sunulur. Aksine anlam, izleyici ile imge arasındaki karşılaşmada ortaya çıkar. Deleuze'ün zaman-imge kavramı ile birlikte düşünüldüğünde, bu süreç daha da netleşir: İzleyici, imgeler arasındaki boşlukları doldurarak zamanın parçalı yapısını anlamlandırmak zorundadır. Böylece izleme eylemi, pasif bir tüketimden ziyade aktif bir düşünme pratiğine dönüşür. Bu çözümleme açısından seyirci, imgeler arasında bağlantılar kurarak filmin anlamlandırılmasına katılır. *Ben Değilim*, izleyicinin bu katılımını öne çıkaran bir örnektir. Film, anlamı sunmak yerine anlamı oluşturacak koşulları yaratır. Anlamı bulacak kişi seyircinin kendisidir. Bu bağlamda film, imgeyi klasik temsil mantığından kopararak onu çağrışımsal, zamansal ve açık uçlu bir düşünme alanına dönüştürür.

Sonuç

Bu çalışma, Leos Carax'ın *Ben Değilim* filminde sinemasal imgenin çağrışımsal işlevini zaman, kimlik ve kişisel hafızanın politik tarihle ilişkisi üzerinden incelemiştir. Filmde eski yapımlardan alınan sahneler, aile görüntüleri ve tarihsel kayıtlar, yönetmenin yaşamını kronolojik olarak açıklayan bir bütün oluşturmaz. Bu görüntüler, montaj aracılığıyla farklı bağlamlara taşınarak birbirlerini yeniden anlamlandırır. İmgenin çağrışımsal rolü de bu ilişkilerde belirir. Bir görüntü, kaydettiği kişi veya olayla bağını korurken, yanına getirilen görüntüler, yazılar ve sesler aracılığıyla yeni düşünsel ve duygusal bağlantılara açılır.

Deleuze'ün zaman-imge kavramı, filmde görüntülerin eyleme dayalı bir süreklilik içinde düzenlenmemesini ve geçmiş ile şimdinin birbirine açılmasını değerlendirmeye olanak

sağlamıştır. Bununla birlikte, filmin parçalı oluşu tek başına onu zaman-imge kapsamında ele almak için yeterli değildir. Bu okumayı mümkün kılan, geçmişten gelen görüntülerin şimdiki anlatımı kesintiye uğratması ve farklı zamanların aynı sinemasal deneyim içinde karşılaşmasıdır. Carax'ın montajında geçmiş, tamamlanmış bir yaşam öyküsünün geride bırakılmış evresi olmaktan çıkarak yönetmenin kendisine ve dünyaya ilişkin sorularını biçimlendiren bir unsur olarak yeniden belirir.

Filmin otoportre niteliği, kişisel olanla kolektif olanın karşılaşmasında belirginleşir. Carax kendisini yalnızca yüzü, sesi veya yaşamına ilişkin bilgiler aracılığıyla sunmaz. Kendi filmlerinin, yakınlarının, sinema tarihinin ve politik şiddetin görüntüleri arasında kurduğu ilişkilerle görünür hale gelir. Böylece otoportre, tamamlanmış bir kimliğin tasvirinden çok, kişinin hangi görüntülerle hatırladığına ve kendisini hangi tarihsel ilişkiler içinde düşündüğüne yönelik bir araştırmaya dönüşür. Kişisel arşivin dünya tarihinden görüntülerle kesilmesi, yönetmenin yaşamını çevresindeki olaylardan bağımsız anlatmasını da güçleştirir.

Bu çözümlemenin ortaya koyduğu temel sonuç, *Ben Değilim'*de çağrışımın görüntülere sonradan eklenen bir anlam katmanı oluşturmaktan ziyade filmin kuruluşunu belirleyen bir ilişki biçimi olduğudur. Tekrarlar, kesintiler ve görsel-işitsel karşılaşmalar, seyirciye farklı bağlantılar kurma imkânı sunar. Ancak bu açıklık sınırsız değildir, filmin seçtiği ve yan yana getirdiği malzemeler tarafından yönlendirilir. Çalışma, seyirci tepkilerini doğrudan araştırmadığından, söz konusu katılımı filmin biçimsel yapısının sunduğu bir olanak olarak değerlendirmektedir. Bu çerçevede Carax'ın filmi, sinemasal otoportreyi bir yaşamın temsilinden, geçmiş görüntülerle şimdiki sorular arasında kurulan bir düşünme pratiğine dönüştürür.

Kaynakça

- Barthes, R. (2022). *Görüntünün retoriği, sanat ve müzik* (Ö. Albayrak & A. Cengiz, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Baudry, J.-L. (1974). Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. *Film Quarterly*, 28(2), 39–47. <https://doi.org/10.2307/1211632>
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?* (İ. Şener, Çev.). Doruk Yayınları.
- Blümlinger, C. (2023). Description of a self-portrait: Jean-Luc Godard, 1930–2022. *Radical Philosophy*, 2(14), 122–127.
- Carax, L. (Yönetmen). (2024). *C'est pas moi* [Film]. CG Cinéma; ARTE France Cinéma.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket-imge* (S. Özdemir, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema 2: Zaman-imge* (B. Yalım & E. Koyuncu, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Godard, J.-L. (Yönetmen). (1988–1998). *Histoire(s) du cinéma* [Video deneme dizisi]. JLG Films; Gaumont; La Sept; France 3; Télévision Suisse Romande; Vega Films.
- Herzog, A. (2000). Images of thought and acts of creation: Deleuze, Bergson, and the question of cinema. *InVisible Culture*, (3). <https://doi.org/10.47761/494a02f6.5d226cb3>
- Iturregui-Motilola, V. (2025). La herencia de su nombre: Autoalusión y remake en Holy Motors y *C'est pas moi*, de Leos Carax. *Área Abierta*, 25(2), 223–239. <https://doi.org/10.5209/arab.99227>
- Kelsey, C. (2012, 17 Ekim). Léos Carax, motorized. *Interview Magazine*. <https://www.interviewmagazine.com/film/leos-carax-holy-motors>
- Metz, C. (1974). *Film language: A semiotics of the cinema*. Oxford University Press.
- Mitry, J. (1997). *The aesthetics and psychology of the cinema*. Indiana University Press.