



# BABAMIN KANATLARI'NDA "YOKLUĞUN ESTETİĞİ" YA DA "ÖLÜMÜN İMGESİ(ZLİĞİ)"

Hayriye Kapusuz

Öz

Sinema çalışmalarında film, kendi kapsamı dışındaki soruları yanıtlamak için bir araç ya da kendine içkin görsel-işitsel ve estetik nitelikleriyle düşünceyi inşa eden "eyleyen" olarak konumlandırılmaktadır. Filmin, varsayılan gerçekliğin bir temsili olduğu yaklaşımından hareket eden söylem ve temsil odaklı analiz yöntemleri, görsel-işitsel öğeleri önsel olarak belirlenen anlamın iletilicileri olarak kabul etmekte, görüntüyü dil ve gösterge sisteminin işleyişine tabi tutmaktadır. Görsel dönemeç ve yeni materyalizm yaklaşımları ise dil ve logos odaklı temsilci düşünceyi sorunsallaştırmaları bakımından aynı epistemolojik sorgulamadan hareket eder. Bu sorgulama, nesne ve özne arasında yapılan ayırım, epistemoloji ve ontoloji arasındaki ilişki ve bunlara bağlı olarak bilgi üretim pratiklerimiz üzerine düşünmeye yöneltilmektedir. Bu çalışmada, görsel dönemeç ve yeni materyalizm yaklaşımlarının film analiz yöntemleri için sundukları imkanlar, Kıvanç Sezer'in *Babamın Kanatları* (2016) adlı filminin analizi çerçevesinde tartışılmıştır. Görüntü tabanlı analiz ile araştırma pratiği arasındaki etkileşimden oluşan araştırma kategorilerinden biri olan "Yokluğun Estetiği" ya da "Ölümün İmgesi(zliği)" başlıklı analiz kategorisine odaklanılmıştır. Filmin içeriğinden ve söyleminden uzaklaşmayı deneyerek görüntünün kendisine yönelen analiz yöntemi, sinematografik bir operasyon olarak alan/alan-dışı düzenlemelerinin varlık-yokluk diyalektiğini, imgeleştirilemeyen (işçi) ölüm(ü) olgusunu ve ölüm kavramını/düşüncesini kurduğunu ortaya çıkarmıştır. Bununla birlikte yeni materyalizmin kabullerinden hareketle film üzerine/film ile yürütülen araştırma sürecinin, pratiğinin ve ortamının görme ve algılama biçimleri ve dolayısıyla bulguları üzerine etkilerinin yansıtılması, görüntünün araştırma nesnesi ile araştırma yöntemi arasındaki konumu üzerine düşünmeye yöneltilmiştir. Temsil ile temsil eleştirisi, metin/logos ile görüntü arasındaki işleyiş farklılığından, görüntü ve algı arasındaki ilişkiden hareket eden araştırma, görüntü merkezli bir çözümleme yönteminin dil ve göstergebilimsel bir araştırmaya kıyasla ne tür bilgi farklılıkları oluşturduğuyla, görüntünün bilgisiyile ilgilenmektedir.

**Anahtar Sözcüler:** Yeni materyalizm, görsel dönemeç, film estetiği, film analiz yöntemleri

Geliş Tarihi | Received: 09.07.2021 • Kabul Tarihi | Accepted: 20.01.2022

Arş. Gör., Philipps University of Marburg

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2623-2486> • E-Posta: [h.kapusuz19@gmail.com](mailto:h.kapusuz19@gmail.com)

## "THE AESTHETIC OF ABSENCE" OR "IMAGE(LESS) OF DEATH" IN MY FATHER'S WINGS

### Abstract

In cinema studies, a film is a means of answering questions beyond the film itself, an "agency" that uses its inherent audio-visual and aesthetic qualities to articulate an idea. Discourse- and representation-oriented analysis methods begin from the premise that film is a representation of assumed reality; they accept a film's audio-visual elements as transmitters of meaning and subject the image to the workings of the language and sign system. The visual turn and new materialism, however, approach things differently. Starting from the same epistemological position, they problematize representational thinking focused on language and logos, inviting us to reflect on the distinction between object and subject, the relationship between epistemology and ontology, and our practices of knowledge production. In this study, the possibilities the visual turn and new materialism offer for film analysis are discussed within the framework of an analysis of *My Father's Wings* (Kıvanç Sezer, 2016). Focusing on the interaction between image-based analysis and research practice, this study explores "The Aesthetic of Absence" or "Image(lessness) of Death." By moving away from the content and discourse of the film and focusing on the image itself, the film analysis method reveals that the dramatic content of the film—the unrepresentable phenomenon of death—is transformed into a cinematographic operation that articulates a concept and notion of death. Meanwhile, new materialism raises questions about the very act of reflection and the impact one's context has on modes of seeing and perceiving. It thus invites us to rethink the position of the image as a research object and research method. Starting from the critique of representation and representation itself, this study also considers the difference between text/logos and image, the relationship between image and perception, and the knowledge evoked by the image.

**Keywords:** New materialism, visual turn, film aesthetics, methods of film analysis.

## Giriş: Görüntünün ve Maddenin Epistemik Değeri

Araştırma sorularına bağlı olarak seçilen film analiz yöntemi, gerçekleştirilen araştırmanın epistemolojik ve metodolojik temelini belirlemektedir. Filmin, *a priori* kabul edilen bilgi ve anlamın ileticisi (temsil aracı) ya da anlam, algı ve düşünce biçimlerinin oluşturucusu olarak kavranması, araştırmanın hangi yöntemle yürütüleceğine yön vermektedir. Buna bağlı olarak filmin görsel-işitsel ve estetik öğeleri dışındaki soruları analiz kategorisi olarak belirleyen bir film çözümleme yöntemi ile filme içkin soruları ve film materyalini analiz birimleri olarak belirleyen analiz yöntemi arasındaki farktan bahsetmek mümkün. Araştırma sorularına bağlı olarak seçilen yaklaşımlar, (tündengelim ya da tümevarım) yöntem seçimini belirleyen temel etkenlerdir (Hagener & Pantenburg, 2020, s. 191). Filmin temsil ettiği varsayılan olguları analiz nesnesi olarak belirleyerek bunların içerik, metin, anlatı ve söylem çözümlemesiyle nasıl kurulduğunu inceleyen bir yöntem, varsayılan anlamdan hareket ederken görsel ve estetik yapıyı da dil ve gösterge sisteminin işleyişine tabi tutmaktadır. Dil, anlam, kültür ve temsil arasındaki ilişki üzerine kaleme almış olduğu yazısında Stuart Hall (2017, s. 7) dili, "şeylere anlam verdiğimiz" ve "içinde anlamın üretildiği ayrıcalıklı bir araç" olarak tanımlar. Anlamın dil aracılığıyla üretimi, düşüncelerimizi ve duygularımızı, kelimeler, sesler, işaretler veya görüntüler yoluyla temsil edebilmesinden, dilin temsili bir sistem olmasından kaynaklanmaktadır. Dil, kelimeler ve metin dışında anlam taşıyan her şey bir göstergedir. Tek başına anlam ifade etmeyen bu "parçalar", önsel kabul edilen anlamın aktarıldığı araçlar olarak işlev görmektedir. Anlamın inşasını dilbilimsel ve göstergebilimsel kavramlarla çözümleyen modeller, "dilsel dönemeç" ya da "söylemsel dönüş" yaklaşımının ilkelerini paylaşır (Hall, 2017, s. 14).

"Görsel dönemeç" (*pictorial turn*) ya da "ikonik dönemeç" (*iconic turn*) olarak da tanımlanan yaklaşım ise görüntü merkezli bilgi oluşumlarıyla ilgilenir. Anlamın oluşumunda (yalnızca) dil sisteminin belirleyici olmadığından hareket eden görsel dönemeç yaklaşımı, görüntünün temsili karakterinin yanı sıra bunların algı ve bilgi inşa etme imkânlarına odaklanır. Anlamın çözümlenmesinde göstergebilime başvurma sınırlayıcılığını, görüntüye göstergebilimsel açıdan yaklaşmayı ve göstergebilimin yöntemleriyle çözümlenmeyi sorunsallaştıran bu yaklaşım, görüntü-

nün bilgi aktarımına hizmet eden bir araca indirgendiğine dikkat çeker. Oysa görüntü, belirli algılama, anlam ve düşünce biçimleri ortaya çıkarabilmektedir (Bachmann-Medick, 2016, s. 247). Görüntü, bilginin görüntülenmiş bir nesnesi olmaktan çok, kendine içkin düzen ve düzenlemelerle, "olguların oluşumu ve oluşum sürecindeki kendi rolü üzerine düşünen" (Boehm, 2007, s. 30), anlam üreten, toplum ve dünyanın temsillerinden de öte bunları oluşturan şeyler olarak anlaşılmaktadır. Anlam üretmede dil kadar kurucu bir role sahip olan görüntünün "diskürsif logosa indirgenemezliğini" (Şan, 2020, s. 14) savunan yaklaşım, diğer yandan görsel ve sözlü temsil biçimleri arasındaki bağlantıya dikkat çekerek görüntünün dil ve logostan bağımsız ve ayrı düşünülmeceğini ileri sürer. Yaklaşımın temsilcilerinden Mitchell (1994, s. 16), görüntü ile dil arasındaki bu ilişkiyi vurgular. Mitchell'e göre görsel dönemeç yaklaşımı, "görsellik, aygıt, kurumlar, söylem, bedenler ve figüratifliğin karmaşık bir etkileşimi olarak görüntünün post-linguistik, post-semiyotik yeniden keşfidir". Mersch'e göre ise (2004, s. 99) ancak görme eyleminde ve üzerine çekilen bakışla yaratılan görüntüye dilbilimsel açıdan yaklaşmak, algı ve bakışın işlediği farklı ölçütleri anlamayı engeller. Görüntü, algı biçimleri ve bakış düzenlemeleri açısından incelenmelidir zira görüntüye ancak algılama yoluyla erişilebilir.

Diğer yandan görüntüler de en nihayetinde dilsel bir ifade ve yoruma bağlıdır. Dilbilimsel modelin ve dolayısıyla temsil düşüncesinin tamamen dışında konumlanan bir yaklaşımdan çok hareket noktasının bakış ve algı düzenlemelerinin oluşturduğu bir araştırma perspektifinden bahsetmek mümkün. Ayrıca görsel dönemeç yaklaşımının görsel kültür çalışmalarıyla eklemelenmesiyle ilişkili olarak eleştirel söylem analizlerine yöneldiği gözlemlenmektedir. Mitchell'in (2012) çalışmalarında görülebileceği gibi görüntü merkezli bilgi modeli politik eleştiriden, cinsiyet ve güç ilişkilerinden, özetle toplumsal, estetik ve politik bağlamdan ayrı düşünülmemektedir. Kültürel Çalışmalar, Görsel Kültür ve Postkolonyal Çalışmalar'la eklemelenen görsel dönemeç yaklaşımına dayanan araştırmalar, "görüntü nedir?" sorusu ile "görüntüler nasıl, nerede ve neden kullanılıyor, onları kim, hangi ilgiyle, hangi bağlamda üretiyor?" (Bachmann-Medick, 2008, s. 13) sorularını birlikte ele alır. Bu yaklaşım öncelikle bakış, algı ve duygulanım oluşturma biçimleri gibi görüntüye içkin analiz kategorilerinden hareket ederken, kültürel ve tarihsel olarak şekillenen algı biçimleri, görüntülerin sosyo-kültürel bağlamlardaki üretim ve dağıtım koşulları, manipülasyonu, görünürlük ve görünmezlik arasındaki ilişki gibi görüntünün politikliğine ilişkin sorulara yönelir.

Görüntünün gerçeklik ve temsil ile ilişkisini yeniden kuran görsel dönemeç yaklaşımı, gerçeklik ve anlam üretimini dil, metin ve özne merkezli değerlendiren yaklaşımların eleştirisinden hareket eden, maddenin kendisini bir "eyleyen" olarak kavrayan yeni materyalizmin (*new materialism*) ön kabulleriyle kesişmektedir. Yeni materyalizm, dil gibi toplumsal olarak paylaşılan anlam sistemlerinin aracılığı ve öznelere arası etkileşim ile inşa edilen gerçeklikten hareket eden sosyal inşacı yaklaşımın söylemsel ve maddi biçimlerin ayrılmaz olduğu argümanını kabul etse de toplumsal aktörlerin etkileşimde bulunduğu maddenin "üretkenliği" konusunda ısrar eder, bunların söylemleri aktif bir biçimde "yeniden yazdığı", "teşvik" ve "test" ettiği tezini savunur (Coole & Frost, 2010, s. 26). Bununla birlikte inşacı yaklaşım, kültürü edilgen olarak kavradığı doğaya etki eden dışsal bir güç olarak sunduğu, doğanın kültür tarafından şekillendirilmeden önce herhangi bir söylem öncesi biçimde var olup olmadığı sorusunu belirsiz bıraktığı gerekçesiyle eleştirilir (Barad, 2007, s. 176). Coole ve Frost'a göre (2010, s. 3) (radikal) inşacılık, maddi fenomenleri ve süreçleri ihmal eden, "dili, söylemi, kültürü ve değerleri ayrıcalıklı kılan "kültürel dönemeç" yaklaşımı içinde konumlanır. Yeni materyalizme göre maddi alan kültüre veya söyleme indirgenemez. Gerçeklik ve anlam sosyal olarak inşa edilmiş bir çevrede ortaya çıksa da madde, düşünce, kavram ve kuram üzerinde etkilidir (Coole & Frost, 2010, s. 27).

Sosyal inşacılığın sınırlarını aşmayı deneyerek maddenin bilgi üretimindeki rolünü tartışan feminist bilim kuramcısı ve fizikçi Karen Barad, "posthümanist performatif" olarak adlandırdığı bir yaklaşım önerir. Araştırmacı öncelikle temsilci düşüncenin ontolojik olarak ayrık parçalara böldüğü "anlam" ve "şeyler" arasındaki düalizmin verili olmadığından hareket eder. Barad (2007, s. 132-133), dil ve temsile dayalı egemen epistemolojik yaklaşımın sınırlılıklarını aşabilmek için araştırma etiğini, yaklaşımını ve pratiğini ilgilendiren farklı yöntemlerin geliştirilmesi gerektiğini savunur. Bunun için maddi bedenleri posthümanist-performatif açıdan inceleyen yaklaşımın temelini oluşturan "faili gerçekçi ontoloji" (*agential realist ontology*) nosyonunu önerir. İlişkisel ontoloji olarak tarif ettiği bu yaklaşım öncelikle çeşitli biçimlerde sınır, nitelik ve anlamları yürürlüğe koyan madde ve maddi pratikler ile fenomenler/nesnelere arasındaki ilişkisellikten hareket eder. "İç-ilişkisel edim" (*intra-action*) olarak tanımladığı madde ve anlam arasındaki bu ilişkisellik, (Barad, 2007, s. 139) araştırılan, ölçülen ve gözlemlenen nesnenin araştırılan aygıtlara, ölçüm aletlerine radikal bir şekilde bağlı olduğundan hareket eder. Madde dünyanın dinamik gelişimine aktif bir şekilde katılır. Aygıtlar da önce-

den var olan veya sabit birimler değildir; bunlar da diğer düzenlemelere açık belirli pratikler tarafından oluşturulurlar. Fenomenlerin kendileri gibi aygıtlar da diğer maddi-söylemsel aygıtlarla etkileşime giren (maddi-söylemsel) fenomenlerdir. Maddenin epistemolojik, ontolojik ve politik statüsüyle ilgilenen yaklaşım için madde ne tarihsel ve sosyo-politik bağlamlardan bağımsızdır ne de tamamen onlara tabi olan, bunların saf bir temsilidir. Nedensellik daha ziyade etkileşim sürecinde ortaya çıkar. Birincil ontolojik birim, önceden belirlenmiş sınırları ve özellikleri olan bağımsız nesnelere değil, etkileşim halinde olan eyleyenlerin ontolojik ayrılmazlığı ve dolanıklığı olarak ifade edilen fenomenlerden oluşur. Bunlar yalnızca insanlar tarafından yürütülen laboratuvar çalışmalarının sonucu değildir, çeşitli maddi-söylemsel uygulamalar arasındaki etkileşimlerin ortaya çıkardığı "ilişki kalıpları" olarak ancak oluşum sürecinin bağlamsal sonuçlarıdır. Etkileşimler, nesne ve özne arasında "failî kesme" (*agential cut*) yapan maddi pratikleri kapsar. Bu nedenle bilgi ile (var)oluş pratikleri; epistemoloji ile ontoloji birbirinden ayrı düşünülemez, ancak bir "onto-epistemoloji" nosyonundan hareket edilebilir (Barad, 2007, s. 185). "Failî gerçekçi ontoloji" yaklaşımına göre fenomenler, ölçüm sırasında belirli konfigürasyonlar tarafından belirleninceye kadar var olmazlar. Barad (2007, s. 90-94), bilgi üretiminin madde ve söylem arasında sonuçlanmamış, her yeni failî kesme ile açılan bir süreç olduğundan hareket eden posthümanist-performatif ve temsilden hareket etmeyen diğer yaklaşımlar için kırınımsal metodolojiyi önerir (*diffractive methodology*). Fiziksel bir olgu olarak kırınım, dalgaların bir engelde dolanarak sapmalarını, maddelerin birbiriyle buluştuklarında oluşan değişimi ve farklılaşmayı ifade eder. Kırınımsal okuma yöntemi maddelerin, söylemlerin ve üretim aygıtlarının dolanıklığını gözeterek sınırların nasıl oluştuğunu ortaya çıkaran ve bu açıdan "konumlandırılmış bilgi" yaklaşımına dayanan bir analiz yöntemidir. Kırınımsal bir okuma, farklı teorik çerçeveleri birbirleri aracılığıyla düşünmeyi, bunları diyaloga sokmayı dener. Farklı kuramsal bakış açılarını birbirine karşıt ve kapalı bir biçimde okumak yerine, bilginin karmaşık ve "rizomvari" oluşumuyla ilgilenir. Hoppe ve Lemke'ye göre (2015, s. 268), failî gerçekçi ontolojinin güçlü yönlerinden biri, 'nesnellik' ve 'öznelğin' radikal belirsizliğini analizin başlangıç noktası olarak almasıdır.

## **Görsel Dönemeç ve Yeni Materyalizm Yaklaşımları Çerçevesinde Film Analiz Yöntemlerini Yeniden Düşünmek**

Görsel dönemeç ve yeni materyalizm yaklaşımları, dil ve logos odaklı

temsilci düşünceyi sorunsallaştırmaları bakımından aynı epistemolojik sorgulamadan hareket eder. Bu sorgulama, kelimeler ve şeyler arasındaki verili anlam ilişkileri, araştırma nesnesi ve öznesi arasında yapılan ayırım, epistemoloji ve ontoloji arasındaki ilişki ve bunlara bağlı olarak bilgi üretim pratiklerimiz üzerine düşünmeye yönelmektedir. Yaklaşımların temel kabulleri araştırma sorularının geliştirilmesinde, araştırmanın epistemolojik ve metodolojik çerçevesinin belirlenme sürecinde farklı bir düşünmeyi ve soru formüle etme biçimi teşvik etmektedir. İnsan merkezci dünya görüşü ve bilgi/anlam üretimini sorunsallaştırarak, madde/insan-dışı eyleyenlerin anlam üretimindeki aktif rolünü vurgulayan yeni materyalizm yaklaşımı bu açıdan maddi-söylemsel bir pratik olan görüntüyü de kapsamaktadır. Dolayısıyla görsel çalışmalar alanında yürütülen söylem ve temsil odaklı analizlerin epistemolojik temelini, görüntünün yapım prensiplerinin, sinemasal araçların, teknolojilerin ve kendi araştırma araçlarımız olarak maddi pratiklerin bilgi üretiminde oluşturduğu farklılıkları gözeten bir araştırma perspektifiyle genişletmek mümkün. Bu perspektif, film üretim pratiğinde teknolojik ve maddi unsurların anlam oluşturmadaki rolü ile bu etkileşimi ortaya çıkarmaya yönelik başvurduğumuz kendi araştırma yöntemini, aygıtları ve pratiğimizi de hesaba katmayı gerektirmektedir. Anlamın öncelikle görüntü ve estetik değişkenler ve araştırma pratikleri içinde nasıl oluştuğu sorusunu çıkış noktası olarak belirleyen bir çözümleme yöntemi diğer yandan, araştırma kapsamında incelediğimiz filmin seçimine dahi işlemiş olan temsil düşüncesinden bağımsız -temsil dışında- bir alanın mümkün olup olmadığı sorusunu sormaya yönelmektedir. Görsel dönemeç yaklaşımı ve yeni materyalizmin öne sürdüğü tezler ve önerdiği uygulama biçimleri bu noktada göstergebilimsel-eleştirel temsil analiziyle kesişmektedir. Gerçek olarak anlaşılan şeyin temsil edilme biçimine bağlı olduğundan hareket eden göstergebilimsel-eleştirel söylem çözümleme yöntemi (bkz. Schaffer, 2008) temsilin, gerçekliğin yansıması olduğu kavrayışının eleştirisi üzerine kuruludur. Buradan hareketle, temsil standardının tarihselliği ve kültürel özgüllüğüne ilişkin çözümlenmelere odaklanır (Schaffer, 2008, s. 85). Buna bağlı olarak "temsilin *nasılıyla*, dilin nasıl anlam ürettiğiyle, dilin 'poetiği' olarak adlandırılan" şeyle ilgilenen göstergebilimsel yaklaşım ile "temsilin etkileri ve sonuçlarıyla, [...] belirli bir söylemin ürettiği bilginin güçle nasıl bağ kurduğu, davranışları nasıl düzenlediği, nasıl kimlikler, öznellikler icat veya inşa ettiği, belirli şeylerin temsil edilme, düşünülme, uygulanma ve incelenme şeklini nasıl belirlediği, özetle dilin politikasıyla" (Hall, 2017, s. 14) ilgilenen söylemsel

yaklaşımı birleştirmektedir. Bu kavrayışa göre dil ve imge, basit bir kodlama ve kod çözümleme şeklinde işlememektedir. Hem görsel hem dilsel anlam biçimlerinde nesne, gerçeklik ve ilişkisellikler verili değildir. Gerçeklik, çeşitli eyleyenlerin katıldığı toplumsal süreçler ve temsil pratikleri tarafından oluşturulur. Görünürlük ve politik güç arasındaki ilişkiyi, görüntülerin toplumsal statükonun kalıcı olmasındaki etkisini, azınlık temsilinin mevcut statükoyu yeniden üretmeden nasıl inşa edilebileceğini irdelediği çalışmasında Schaffer (2008, s. 68), göstergebilimsel-eleştirel söylem analizinin yinelenen temsil biçimlerine değil, farklılıklar ve kopuşlar üreten süreçlerle ilgilendiğini belirtir. Bunun için temsillerin maddi-teknik oluşum koşulları ve estetik boyutuna odaklanır. Göstergebilimsel-eleştirel temsil yaklaşımı görsel ve dilsel anlam üretim biçimleri arasında bir ayırım yapmadığı gibi, dil ve göstergebilimsel yasalara göre işleyen temsili de saf bir yansıma, var olan bir anlamı iletmek olarak kavramamaktadır. Temsil daha ziyade bir şeyi anlam ifade etmeye yönelik yapılandırma ve form verme olarak anlaşılmaktadır (Schaffer, 2008, s. 81). Görüntünün ve maddenin epistemolojik değerini vurgulayan görsel dönemeç yaklaşımının ve yeni materyalizmin görüntü ve dil/metin arasındaki işleyiş farklılığından hareket ettiği noktada göstergebilimsel-eleştirel temsil analiz yöntemi bu kategorik ayırma karşı çıkar. Her iki yaklaşım yinelenen temsil biçimlerinden çok farklılık ve kopuşlarla, mevcut statükonun dışındaki imkânlarla ilgilenmeleri bakımından aynı araştırma amacını paylaşır. Aralarındaki temel fark ise görüntü ve maddenin dil sisteminden farklı işlediğine dair görüşte, temsil edildiği varsayılan bir olgunun araştırmanın çıkış noktası olarak belirlenmesinde ve görüntü düzenlemeleri ile maddi-söylemsel pratiklere bağlı olarak (araştırma sürecinde) oluşan bilginin temsil ile ilişkilendirilmesinde yatar.

Kırınımsal metodoloji için her konumlanma anının görünür kılınması esastır. Bilgi nesnelere ve öznelerin birbirine karıştığı pratikler, kişinin kendi konumu ve yorumlama etkinliğine yön vermektedir, zira bir şey ancak bu pratikler yoluyla görünür veya görünmez hale gelir. Uygulanan araştırma pratiğine bağlı olarak oluşan bilgi, kesinlik ve evrensellik iddiasını taşımaktan çok araştırma pratiği, araştırmacının konumu, deneyim ve ön yargıları ve çeşitli bağlamlar tarafından belirlenen "konumlandırılmış bilgi" (Haraway, 2001) olarak anlaşılmalıdır. Yeni materyalizm ile film çalışmalarının kesiştiği araştırmalarda çoğu zaman yaklaşımın kabullerinin film içeriğine aktarıldığı, analizlerde doğa-kültür, insan ve insan-dışı eyleyenler arasındaki etkileşimlerin posthümanist bir perspektiften incelendiği gözlemlenmektedir.



Yeni materyalizmin bilgi üretimi ile araştırma pratiği arasında kurduğu ilişki takip edildiğinde, filmsel pratiklerdeki madde, şeyler, insanlar, aygıtlar ve söylemler arasındaki dolanıklığın incelenmesinin yanı sıra bunları ortaya çıkaran kendi araştırma pratiğimiz, başvurduğumuz aygıtlar ve maddi düzenlemelerin yansıtılması gerekmektedir. Barad'a göre (2007, s. 185) ölçülen şey, cihaza ve ölçüm aletlerine radikal bir şekilde bağlıdır. Bunlar sınırlar çizerek farklı konumları belirler. Araştırmacılar da bu yapılanmanın bir parçasıdır ve bu yapılandırma içinde yapılan her faili kesme, araştırmanın 'nesneleri' üzerinde algılanabilir etkiler yaratır. Bu yaklaşım, başvurduğumuz film analiz yönteminde dikkate almamız gereken bir dizi etkene işaret etmektedir. Bunlar, Latour'un "Aktör Ağ Teorisi"ne dayanarak film alımlama koşullarına odaklanan Remter'in (2017, s. 98-99) belirtmiş olduğu gibi film izleme sırasındaki teknik ve maddi koşulları, Barad'ın faili kesme nosyonunu "kasıtlı ve provokatif bir biçimde" sinemasal temsilin göstergebilimsel bir analizi üzerinden okuyan Hofer'in (2017, s. 4-5) dikkat çekmiş olduğu gibi ekran boyutunu, filmin seyredildiği mekânı (filmin nerede ve nasıl seyredildiği) ve aygıt özelliklerini kapsamaktadır. Bu etkenler film izleme sürecini belirlediği gibi film yorumlama etkinliğimizi de yönlendirmektedir.

Buradan hareketle çalışmada, Kıvanç Sezer'in *Babamın Kanatları* (2016) adlı filmi sinematografik düzenlemeler ve araştırma pratiği arasındaki etkileşimden oluşan analiz kategorisi çerçevesinde incelenmiştir. Bu yaklaşım, filmin daha önce seyredilmiş olması ya da filmin içeriğinden ve temsil ettiği gerçeklikten tamamen bağımsız bir estetik analizin yapıldığı iddiasını taşımamaktadır. Daha ziyade filmin temsil ettiği anlamdan hareket etmek yerine -araştırma pratiğiyle ilişkili olarak- görüntülerle düşünerek, bunları bütünlüğünden ayırarak, yeniden düzenleyerek oluşan anlam ve kavramları hareket noktası olarak belirlemektir. Bunun için çalışmada öncelikle filmin ekran görüntüleri alınmıştır. Yaklaşık 5 cm ile 3 cm boyutundaki ekran görüntüleri elektronik ortamda toplamda 11 sayfada kronolojik sırasına göre dizilmiştir. Sonraki aşamada yazdırılan sayfalardaki ekran görüntüleri kesilerek parçalar halinde toplanmıştır. Böylece filmdeki olayların kronolojik sıralaması ve bütünlük bozularak, tek bir yüzeyde rasgele yeniden yerleştirilmiş; kamera açısı, çekim ölçeği, renk, karakter konumlandırılmaları gibi bir dizi görüntü düzenlemelerin çağrıştırdığı ve oluşturduğu kavramlar temel alınarak görüntü kategorileri oluşturulmuştur. Film kareleriyle geniş bir alan üzerinde düşünmek, bunları

yapboza benzer bir biçimde yan yana getirerek kategoriler oluşturmak, bağımsız bir görüntünün farklı bir düşünceyi çağrıştırmasına bağlı olarak oluşturulan kategoriye eklenmesi ya da yapının/kavramın değişmesi, analiz kategorilerinin bilgi ile deneyim ve algı, pratik ile teori arasındaki etkileşimden oluşmasına yol açmıştır. Bununla birlikte elektronik ortamda ve yazdırılmış görüntüler ile çalışmak, ekran boyutu ve değişen araştırma ortamıyla ilişkili olarak çeşitli maddi pratiklerin yarattığı farklılık ve kırımlar üzerine düşünmeye yöneltmiştir. Bilgisayar ekranında film karelerinin tamamının tek bir alan üzerinde düzenlenememesi ya da film kareleri arası yer değiştirmedeki esnekliğin yazdırılan görüntülere kıyasla daha sınırlı olması, araştırma sürecini zamansal ve düşünsel anlamda bölerken, yazdırılan karelerle çalışmak, uygulama ile düşünce oluşumu arasındaki eşzamanlılığın bölünmemesinde etkili olmuştur. Görüntü tabanlı araştırma yönteminde yapılan bu "failî kesmeler" ile görüntü, anlamın yansıtıldığı maddeden araştırma tekniğinin kendisine dönüştürülmüştür. Analiz, film söylemine bağlı kalınarak yapılan görüntü gruplandırmaları yerine, aynı anda araştırma yönteminin aracı ve araştırma nesnesi olarak görüntünün tümevarım ile tündengelim arasında etkileşimli bir biçimde oluşturduğu analiz birimlerinden biri olan "Yokluğun Estetiği" ya da "Ölümün İmgesi(zliği)" kategorisine odaklanmaktadır.

### **Babamın Kanatları: "Yokluğun Estetiği" ya da "Ölümün İmgesi(zliği)"**

Bu bölümde yorumlamayı deneyeceğim sahneler öncelikle alan/alan-dışı düzenlemelerle varlık/yokluk kavramları üzerine düşünmeye yönelten görüntülerden oluşmaktadır. Görsellerin aynı başlık altında gruplandırılması ve analiz kategorisinin oluşmasındaki etken, estetik kuruluşun (alan-dışı ve özgönderimsel teknikler, eksiltme ve alan-dışının çoğaltılması) ölüm kavramını çağrıştırmaları olmuştur. Sahnelerde tercih edilen görsel ve estetik yapının çağrıştırdığı duygu ve düşünceler ilk bakışta güvencesiz çalışma koşulları nedeniyle işçilerin içinde bulunduğu durumun görsel bir karşılığı olduğunu düşünmeye yöneltmektedir. Ancak film boyunca farklı biçimlerde kullanılan çerçevelenmeler, karakterlerin içinde bulunduğu koşulların doğuracağı muhtemel sonuçların ve etkilerin temsili ve karşılığı, bir çeşit "erken anlatımdan" çok daha fazlasıdır. Zira bu görsel yapı, estetik ile anlatı arasında doğrudan bir bağlantı kurmaya yönelttiği; yapısalcı bir analiz ve yorumu mümkün kıldığı, açık ve kesin bir anlam oluşturduğu anda, kurulan bağlantıları, neden-sonuç ilişkilerini ve sahnenin dramatik yapısını bölen taktikler olarak işlev gör-



Görsel 1 ve 2

mektedir. Bu "estetik paradoks ve yanıltmalar" yalnızca temsil edilen toplumsal gerçekliği ve anlamın kendisini sorgulamamızı talep etmekle kalmaz, aynı zamanda belirsizliğin, ikilemin, toplumsal gerçekliğin kendi çelişkisini açığa çıkarmaktadır.

Tek çekimden oluşan sekansta (Görsel 1 ve 2) inşaat halindeki toplu konutun üst katlarından birinde çalışan işçilerin seslerini duyarız. Kadrajın ön kısmında omuz plan ölçeğinde Yusuf'la (Musab Ekinci) şantiyede çalışan işçilerden biri sohbet etmektedir. Kamera, yandan gördüğümüz iki karakterin arkasına konumlandırılmıştır. Aralarındaki kısa mesafede, kadrajın arka kısmında ve sohbet eden iki işçinin tam arasında konumlandırılan başka bir işçi, aşağıdan yukarıya çekilmekte olan vinç kovanını beklemektedir. Bir adım sonrası çerçeve dışında bırakılan boşluk ve yüksekliktir. Güvenlik bariyeri yoktur, işçi emniyet kemeri takmamıştır. Kamera, çerçevenin ön kısmında konumlandırılan iki işçinin bedeni ve görüntüsüne odaklanmıştır. Ancak sesin kaynağı arka plandaki işçidir. Bu nedenle Yusuf ile arkadaşının konuşmaları net bir biçimde anlaşılmamaktadır. Ancak işçinin utangaç ve mutlu yüz ifadesi, sahnenin arka kısmında gelişen ya da olacak olana tezattır. Genç işçi Yusuf'a aşık olduğu kadını anlatır. Bu sırada kadrajın arka kısmında bulunan işçi, kendisine ayrılan eylem alanının sınırlılığıyla izleyicinin düşüncesini ve duygusunu bölmektedir.

Bu plan sekans ve mizansen birbiriyle çelişen duyguları ve ihtimalleri aynı anda harekete geçirmesiyle yoğun ve karmaşık bir duygu ve düşünce inşası oluşturur. Bununla birlikte kısmen düşüncemizin bedenimizin öngörüsü tarafından oluşturulduğu ve/ya da düşüncemizin bedenimiz tarafından onaylandığı bir deneyim yaşatmaktadır. Bir kadraja kaç mekân, duygu ve düşünce sığdırılabilir? Minimalist bir görüntü kompozisyonuna rağmen sahnede ihtimaller çoğaltılmaktadır. Aynı kadrajın içinde yaşama ve aşka dair bir mekân ile ölüme dair bir mekân mevcuttur. Bu konumlandırma biçimi karakterlerin eylem alan-

larını bölerken aynı zamanda çalışma iskelesi veya korkuluk sistemi gibi yüksekten düşme riskiyle ilgili herhangi bir tedbirin alınmadığı bir alanda çalışan işçinin eylem alanını boş bırakarak mekânı zihnimizde ve imgelemimizde çoğaltmaktadır. Sohbet eden işçilerin bulunduğu "güvenli" alanla pencere boşluğunun bulunduğu alanda çalışan işçi aynı kadrajın içindedir. Ancak bir önemli farkla: Boşluğun hemen arkasında bulunan işçi, kadrajdaki karakterlerle paylaştığı (fiziksel) mekân ile seyirciden saklanan ve ancak imgelenen, "ne görülen ne de duyulana, ama yine de tam olarak mevcut olana işaret" eden çerçeve-dışı ("*hors-champ*") arasındadır. Çerçeveleme biçimi, sahnedeki tüm bilgi ve bileşenleri içine aldığı durumlarda da alandaki parçaları dışarıda bıraktığı ve bilinçli bir eksiltme ya da parçalama gerçekleştirdiğinde de her zaman zorunlu olarak bir "dışarı" ve bölünme oluşturur (Deleuze, 2014, s. 30). Bilinçli bir eksiltme olarak işlev gören alan-dışındaki görüntü, vinç kovanının kontrolsüzce ve son derece hızlı bir şekilde aşağıya inmesi ve malzemeleri almak için kovaya tutunmuş işçinin yüksekten düşmesiyle açılır. Kamera, kadrajın ön kısmında konumlandırılan iki işçinin inşaatın pencere boşluğuna doğru koşmalarını neredeyse ağır çekim yavaşlığında takip ederek, işçinin yerde kanlar içindeki ölü bedenini üst açıdan görüntüler. Dokuz saniyelik tek çekimden oluşan sekans bu görüntüyle sona erer. Sahnede çerçeve dışında bırakılan alanın fiziksel ya da somut olarak bütüne -inşaat alanına- ait olduğunu biliriz. İşçinin yüksekten düşmesinin ardından kullanılan kamera hareketi bu alan-dışında bırakılan imgeyi ve seyircinin imgelemine onaylar. İnşaatta çalışan işçinin yüksekten düşmesi, aynı karede bulunan diğer iki işçinin inşaattan düşen arkadaşlarının bulunduğu alana doğru hareket etmeleri, planın "kapalı sistemi" olan inşaat alanının anlamını değiştirir. Çalışma ve paylaşım alanı olarak inşa edilen mekân, her iki alanın da ölümün alanına doğru hareket etmesiyle dönüşür. Deleuze'ün, plan içinde gerçekleşen hareketlerin bütün ile parçalar arasındaki ilişkisine dair tespiti, söz konusu planda karşılığını bulur:

Dekupaj planının sınırlarının, plan da kapalı sistem içinde, kümenin öğeleri ya da parçaları arasında kurulan hareketin belirlenmesidir. Ama [...] hareket aynı zamanda, kümeyle arasında doğa farkı olan bir bütüne ilişkindir. Değişen şey bütündür, açıktır ya da süredir. O halde hareket bütünün bir değişimini ya da bu değişimin bir evresini, bir yönünü, bir süreyi ya da sürenin bir eklemlenmesini ifade eder. Öyleyse hareketin iç ve dış, arka ve ön kadar birbirinden ayrılamaz iki yüzü vardır: *Parçalar arasındaki bağdır ve bütünün duygulanımıdır [affection].*

Bir yanda, kümenin kesitleri gibi, bir kümenin her biri kendi içinde hareketsiz olan parçalarının karşılıklı konumlarını değiştirir; diğer yanda, hareketin kendisi, değişimini ifade ettiği bir bütünün hareketli kesitidir (Deleuze, 2014, s. 34).

Kadrajın ön kısmında konumlandırılan iki işçinin net görüntüsünün aksine arka kısımdaki işçinin flu görüntüsü aynı ikilemi yaratmaktadır. Kadrajdaki iki karaktere kıyasla arka alanda ve bulanık gördüğümüz işçi ise diğer yandan, kadrajın merkezine konumlandırılmasına bağlı olarak seyircinin dikkatini üzerine çekmektedir. İşçi ölümlerinin siyasi iktidarın söyleminde "görünmez" kılındığı gibi işçinin ölümüne neden olan eylem alanı da çerçeve-dışı bırakılır, kadrajın arka kısmında ve bulanık bir şekilde yer alır. Ancak aynı anda kadrajın merkezine yerleştirilerek seyirciyi bu gerçekliği görmeye zorlamaktadır. Gerçeklik algısı aynı kadrajda çoğaltılır. Çerçeve, hem işçi ölümünü yok sayan taşeron şirket ve ana firmaya hem de görünmez kılınan bu gerçekliğe aittir. İşçinin kadrajın arka planında ve boş bırakılan bir alanın arkasında hareket ediyor olması, seyircinin algısını ve imgelemine zorlamaktadır. Kadrajın ön kısmında inşaat seslerinden dolayı duymakta güçlük çekilen Yusuf ve arkadaşı arasında geçen konuşmayı duymak, arka alanda yüksekte düşebileceğini sezdiğimiz işçinin eylem alanını görmek ve aynı zamanda hissettiğimiz sonu inkâr etmek isteriz. Yaşamı olumlayan bir alan ile alan-dışında bırakılan ölümün mekânı; ölüme dair imge ya da ölümün imgesi(zliği) film boyunca farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır.

Kadrajın arka kısmında bulunan işçi, vinç kovanının aşağıdan yukarıya, bulunduğu noktaya konumlandırılması için aşağıya bakarak talimat vermektedir. Bulduğu noktaya ulaşan vinç kovanına uzanması -seyircinin yükseklik korkusuyla ilişkili olarak- istençdışı geri adım atma isteğine ve bedensel bir reflekse karşı koyamayışına neden olabilmektedir. Bu deneyim imge(sizlik) ile harekete geçirilmektedir. Yüksekten düşme ihtimali düşüncesi midir bedensel tepkiye yol açan ya da bedensel deneyimimiz ve tepkimiz midir düşüncüyü harekete geçiren? Soruyu bir varsayım olarak formüle ettiğimizde, kısmen düşüncemizin "bedenimizin öngörüsü" tarafından oluşturulduğu ya da düşüncemizin bedensel bir tepkiye neden olduğu bir deneyim olarak tarif etmek mümkün. Bu sahne ve sahneleme biçimi fenomenolojik yaklaşım ve performativite kavramını birlikte düşünmeye yönelmektedir. Shaviro'ya göre (1993, s. 26), bedensel tepkimiz düşüncemizden ve bilişsel olandan



Görsel 3 ve 4

önce gelir. Benzer bir noktadan hareket eden Sobchack'e göre (2004, s. 63) de (filmsel) deneyimlerimiz duyu ve beden aracılığıyla oluşur, filmi entelektüel ve bilişsel birikimlerimizden çok bedenimizle algılarız. Öznel bir deneyimden yola çıkarak aktarmayı denediğim filmin söz konusu sahnesinde karakterlerin bedensel eylemleri merkezde tutulmamasına rağmen karakterin bedeni ile seyirci bedeni arasında bir "duygulanımsal sinerji" oluşmaktadır. Bedenin de bakış gibi görünebilen şeyleri dokunarak onlarla birleştiğini, görme ile haptik olan arasında bir ilişki olduğunu iler süren Merleau-Ponty'nin tezi (akt. Robnik, 2007, s. 251) görünmeyen, alan-dışı bırakılan için de geçerlidir. Bu sahnedeki film-beden ilişkisi ile işçilerin şantiyede çalıştığı anları belgeleyen görüntülerdeki (Görsel 3 ve 4) bedensellik farklı işlev ve etkilere sahiptir.

Bu fark, "teatral" ile "performativiteye" dayalı bir farktır. Performatif yaklaşım, belirli bir anlam taşıyan kültürel fenomenlerin ve süreçlerin yalnızca deşifre edilmesi gereken işaretler arası ilişkiler olmadığını, bunların yeni gerçeklikleri inşa ettiğini öne sürer (Fischer-Lichte, 2012). John L. Austin'in *Söz-Eylem Kuramı* üzerine dayanan performativite kavramı, temelde dilsel ifadelerin yalnızca bir durumu tarif etmediğine, bunları aynı anda eyleme dönüştürdüğüne dikkat çeker. İfade edileni aynı anda inşa etmelerinden dolayı gerçekliği kurarlar (akt. Fischer-Lichte, 2004, s. 31-32). Austin'in *Söz-Eylem Kuramı* üzerinden açıkladığı performativiteyi bedensel pratik ve eylemlere aktardığımızda film ve beden arasındaki ilişkiye yaklaşırız. Performativite kavramının 1990'lı yıllarda kültür kuramı ve kültür felsefesine girişiyle birlikte kültür ve temsil ilişkisi de tartışmaya açılmıştır. 1980'li yıllara değin kültür bilimlerinde, kültür bir metin, kültürel olgular işaretler aracılığıyla belirli anlamların aktarıldığı bir yapı olarak kavranmıştır. Kültür bilimleri içerisinde konumlanan bir araştırmanın başlıca amacı, metin olarak kavranan kültürü deşifre etmek ve anlaşılır bir metin olarak yorumlamaktır. 1990'lı yıllardaysa kültür bilimlerinde bir perspektif değişimi yaşanır. Bedensel eylemleri odağına

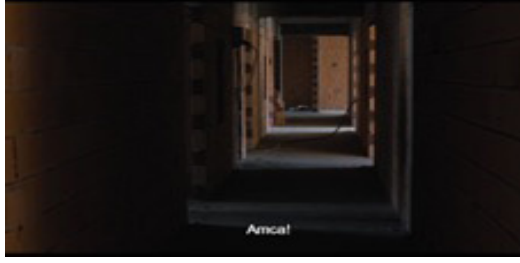
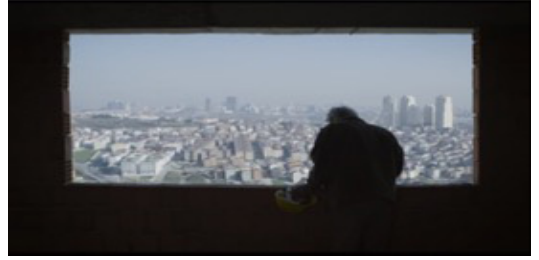
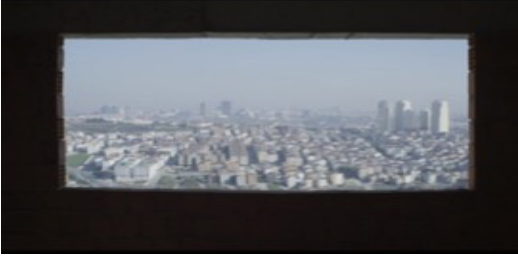
alan performatif bir kültür kavramı geliştirilir. Bedensel pratik olarak performativite, bilinene, deneyimlenmiş olana, sabit bir kimliğe göndermede bulunmak ve bunları ifade ve temsil etmek yerine, anlam olarak kimlikleri meydana çıkarmaktadır (Fischer-Lichte, 2004, s. 37). Performatif yaklaşım ayrıca kültür ve kültürel olguların sergilenişi ile alıcı (okur, seyirci, dinleyici) arasında bir etkileşimden hareket eder. Erika Fischer-Lichte, Avusturyalı tiyatro ve film yönetmeni Max Reinhardt'ın 1903 yılında sahneye koyduğu oyundan örnek verir. Reinhardt'ın oyununda Yunan mitolojisinde Miken kralı Agamemnon'un kızı Elektra'yı canlandıran oyuncu, canlandırdığı karakterin içinde bulunduğu karmaşık durumu, çektiği (fiziksel ve ruhsal) acıyı kendi fiziksel ve "semiyotik bedeni" arasındaki sınırı ortadan kaldırarak, seyirciye yeni bir deneyim yaşatır. Fischer-Lichte'ye göre (2012, s. 13), oyuncu bu performansıyla verili bir metni, yorumu, anlamı, "teatral göstergeleri" olduğu gibi aktarmak yerine, izleyicilerin duyularını zorlayan şok edici bir olaya dönüştürmüştür.

Konu edilen görüntüler (Görsel 1 ve 2 ve 3 ve 4) için bu denli fenomenal bir sahneleme biçimi ve etkiden bahsetmek mümkün olmasa da iki sahne arasındaki görsel kuruluş arasındaki farklılık, filmdeki karakterlerin bedeni ile seyirci bedeni arasındaki ilişkiyi açıklamada temel sağlamaktadır. İnşaatta çalışan işçilere ait yakın planlar (Görsel 3 ve 4) kesme ile arka arkaya getirilmektedir. Görüntüler, güvencesiz çalışma koşulları altında şantiyede çalışmanın bedensel ağırlığını belgeler niteliktedir. Çalışırken görüntülenen işçilerin bedensel eylemleri merkezde olmasına rağmen izleyicide bedensel bir tepkinin meydana gelmemesi, Görsel 1 ve 2'ye kıyasla aynı çerçevede bakışı, algıyı ve duyguyu bölen bir görsel kompozisyonunun kurulmamasıyla açıklanabilir. Yakın planlar ve kapalı çerçeveleme biçimi, karakterin çevresiyle ilişki kurulmasına izin vermezken, her bir çekimin kendisi bir bütün olarak algılanır. Dolayısıyla izleyicinin görüntüyü anlaması için gereken tüm unsurlar içerilmektedir. Diğer (Görsel 1 ve 2) mizansende ise oyuncuların bedensel eylemlerinin bu denli yoğun olmamasına, üstelik kadrajın karakterlerin konumlandırışıyla bölünmesine rağmen görüntünün arka kısmında inşaat kenarında bulunan karakterin görüntüsü ve açık çerçeveleme, öncelikle bedenimizin yorum ve tepkisine neden olabilmektedir. Ekranı görüntülenen karakterin eylemi, izleyicinin kendi bedensel deneyimini harekete geçirir. Boş bırakılan eylem alanının imgelemesi duyularımızı uyarır. Kadrajda görünmez olan, bedenimize işlemiş olan deneyim ve bilgileri ortaya çıkararak, bunları bedenimizle anlamlandırmamıza yol açar. Görmediğimiz yüksekliği, hafızamızdaki deneyimimizle "hissederek",

bedenleşmiş bir görme deneyimi yaşarız. Bedensel bir tepkiye neden olan, işçinin yüksekte düşmesinden çok görüntülenmeyen yüksekliğin hissettirdiği duygu ile imgelem arasındaki etkileşimdir. Karakterlerin kadrajdaki konumlandırışları ve kameranın konumuyla bakışımız ve düşüncemiz bölünür. Bakışımız, kadrajın odağında ve ön kısmında bulunan iki karakter ile arka planda ancak kadrajın tam merkezinde bulunan işçi arasında odaklanma ile bölünme arasında gezinir; işitme duyumuz görüntünün ön kısmında bulunmalarına rağmen seslerini güçlkle işittimiz karakterler ile çerçevenin arka kısmında bulunmasına rağmen çok daha net bir şekilde duyduğumuz karakterin söyledikleri arasında kalır. Sahnenin dokuz saniye içinde beden ve düşünce, çerçeve ve çerçevе-dışı, yaşam ve ölüm, görüntü ve ses arasında oluşturduğu gerilimin etkisi, inşaatta çalışan işçilerin yer aldığı sahnenin (Görsel 3 ve 4) etkisinden farklıdır. Her iki sahnede de nesnel kamera açısı kullanılmasına, seyircinin mesafeli ve bir gözlemci gözüyle olayları izliyor olmasına rağmen birinci sahne, görsel kuruluşu ve anlamını deşifre etmemizi talep etmekle kalmaz, seyircinin katılımını çok daha yoğun bir biçimde ve bedensel bir etki yaratarak talep eder. Şantiyedeki çalışma anlarını belgeleyen sahne ise algımızı ve odağımızı bölmeyen bir görsel anlatı sunmaktadır. İşçinin yüksekte düştüğü an, kadrajın ön kısmındaki karakterlerin arkasından yavaşça boşluğa doğru hareket eden kamera, klasik anlatı sinemasının eylem alanına odaklı bakış düzenlemesinden farklı bir amaca hizmet eder. Sahnenin doruk noktasında kesme ile seyirciye daha "konforlu" bir görüş alanı sunmak yerine aksine, neredeyse yüksek kare yapılmış bir çekimin yavaşlığında hareket ederek, yerde kanlar içinde yatan işçinin bedenini görüntüler. İzleyicinin sahnenin oluşturduğu bedensel ve duygusal etkilerinden, işçi ölümünün ardından hissettiği üzüntü ve öfkeden arınmasına, *katarsis* etkisinin oluşmasına imkân verilmemektedir. Aksine, bu duygular ölen işçinin babası ve inşaatta çalışan işçilerin sonraki sahnedeki tepkisizliklerinin gözlemci bir konumdan, nesnel kamera açısıyla görüntülenmesiyle daha da yoğunlaşır.

Görüntülenen eylemlerin devamlılığını, zaman, mekân ve karakterler arasındaki bağlantıyı bölen, seyircinin anlamı oluşturabilmesi için gerekli bilgilerin görsel ve dramaturjik düzlemde azaltılması ve atlanması olarak anlaşılan "eksiltme operasyonları", seyircinin imgeleme etkinliğini yoğun bir biçimde talep etmektedir. Bu estetik prensip, fenomenolojik olarak seyircinin bilinç alanını geçici olarak dönüştürerek yeniden düzenler (Hanich, 2012, s. 9). Film boyunca farklı biçimlerde oluşturulan alan/alan-dışı düzenlemelerinin kullanıldığı bir diğer





Görsel 5, 6 ve 7

sahne (Görsel 5, 6 ve 7) şantiyenin üst katlarından birindeyiz yeniden. Kamera, odanın penceresi için yapılmış olan boşluğun tam karşısında konumlandırılmıştır. Sinema perdesini anımsatan pencere boşluğu, görüntünün kendi maddeselliğini hatırlatır. "Çerçeve içinde çerçeve" biçiminde düzenlenen, kendini referans alan özgönderimsel bir imaj içinde İstanbul'un şantiyeye ve beton yığına dönüşmüş haliyle karşı karşıya bırakılırız. Bir önceki planda İbrahim'in (Menderes Samancılar) şantiye merdivenlerini güçlükle çıktığını görürüz. İbrahim merdivenleri çıkarken nefes nefese kalır. Kamera, şantiye merdivenlerinden üst kata çıkan İbrahim'i arkadan takip eder. Kesme. İbrahim görüntüde yoktur. Çerçeve-dışında olup olmadığına dair bir işaret bulunmamaktadır. İbrahim ve inşaat işçilerinin yaşadığı zorluklar aktarılırken, film kendi yapım ve gösterim prensibini neden görünür kılmaya ihtiyaç duyar? Tek plan çekimine kıyasla geçişlerle oluşturulan alan dışı ve eksiltmeler, görsel kuruluşun farklılığına rağmen benzer düşünce ve duyguları çağırır. Alan/alan-dışı düzenlemesi yeniden varlık ve yokluk, yaşam ve ölümü düşünmemize yol açar. İbrahim'in film boyunca tedavisi ve ailesi için gerekli parayı bulmaya yönelik çabalarının sonuçları sürekli olarak ertelenir. Bu nedenle çoğu zaman çözüm bulma çabası içinde ya da beklerken görürüz İbrahim'i. Seyirci de İbrahim'in giderek büyüyen çaresizliğine rağmen çabalarının sonuçlanmasını bekler. Bu nedenle film boyunca sürekli olarak hatırlatılsın ve önceki sahnelerden birinde işçi cinayetine şahitlik etmiş olsak da ölüm ihtimalini düşünmek yerine çabasının sonuçlanmasını bekleriz. Ayrıca klasik dramatik yapının beş evresin-

den biri olan ve genellikle hikâyenin ortasında ulaşılan doruk noktasının filmin ilk bölümünde (işçinin şantiyeden düşüp yaşamını yitirdiği sahne) yer alması, benzer bir gelişmenin yaşanacağı ihtimalini zayıflatmaktadır. Ancak ölüm ihtimali film boyunca çerçeveleme düzenlemeleriyle hissettirilir. Şantiyenin üst katında bulunan İbrahim'in sonraki planda yer almaması, çerçeveyi anımsatan görüntünün kendisiyle baş başa kalmamız bir an da olsa İbrahim'in çerçevenin dışında olmaya karar verdiğini, karakterin ölümünü düşündürür. Ancak yaklaşık beş saniye sonra İbrahim çerçevenin sol tarafından görüntüye girer. Ölüm sahnesinde işçinin inşaattan düşmesinin ardından kamera alan dışına yönelirken, burada karakter alan-dışından alana doğru yer değiştirir. Böylelikle "ekran içinde ekran" yanılması da İbrahim'in ölmüş olma ihtimali de çürütülür. Ancak kısa bir süreliğine. Elinde inşaat kaskı, öksürerek ve nefes almakta zorlanarak pencere boşluğundan dışarıya, çerçeve-dışına bakan İbrahim, başını aşağıya eğer. Kesme. Yusuf, kameraya doğru hareket eder. Kamera yine bir gözlemci gibi olayın tam karşısına konumlandırılmıştır. Kameraya doğru yürüyen Yusuf, kapı boşluklarından birinde durur. Birkaç saniye İbrahim'in içinde bulunduğunu tahmin ettiğimiz, alan-dışı bırakılan odanın kapı eşiğinde bekleyerek içeriye bakar. İçeriye doğru adımını attığı an "apo" (amca) diye seslenir. İbrahim'in varlığına mı ya da yokluğuna mı seslenmektedir? Kapı boşluğundan içeriye girer. Birkaç saniyeliğine Yusuf da alan dışında kalır. Kesmenin ardından İbrahim ile Yusuf'u görürüz. Alan/alan-dışının geçişlerle oluşturulduğu sahnede bir kez daha sahneleme biçimi ve kamera konumlandırılışlarının sezdirmediği anlam(lar) hikâyenin akışını ima ederken, tahminlerimizi ve duygumuzu sekteye uğratar. Şantiyedeki merdivenleri zorlanarak çıkışını aktaran plandan itibaren İbrahim'in çerçevede olduğu ve çerçeve-dışı bırakıldığı planların sıralaması, "İbrahim", "alan-dışı", "İbrahim", "alan-dışı", "İbrahim" şeklindedir. Yusuf'un sahneye girişine değin yalnızca İbrahim'i görürüz. İbrahim'in bulunduğu bu tek kişilik sahnede karakter sıklıkla kadrajın dışında bırakılır. Çerçeve dışında bırakılmasına bağlı olarak yaşamına son verdiğini düşündüğümüz an, ekran karşısında izlediğimiz bir kurgu (*fiction*) olduğunu hatırlatan "çerçeve içinde çerçeve" inşasıyla karşı karşıya bırakılırız. Düşünce ve duygumuz alan dışında bırakılan İbrahim'in muhtemel akıbetiyle ilgili sorularla meşgulken, "film dünyasının" içerisine bu denli yoğun bir biçimde davet edilmişken, bu "öзgönderimsel görüntü" aynı anda bir yabancılaştırma etkisi yaratır. Filmde genel olarak gerçekçi bir anlatı estetiği ("filmde gerçekçilik") ile inşaat işçiliği ve çalışma koşullarının temsili, başka bir deyişle, olgusal



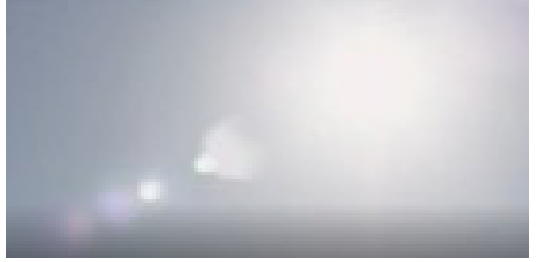
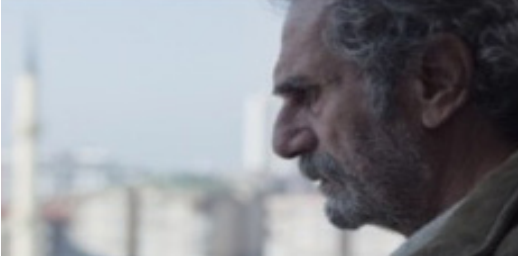
Görsel 8, 9 ve 10

bir gerçekliğe gönderme olarak "filmin gerçekçiliği" arasında bir uyumdan bahsetmek mümkün. Ancak bu sahnede seyircinin neredeyse kurgusal bir hikâye olduğunu unuttuğu ve "filmin gerçekçiliğine" kapıldığı anda kurmaca bir hikâyeye karşı karşıya olduğunu hatırlatan, hikâyeye yabancılaştıran estetik yaklaşımlar mevcuttur. İbrahim'in alan dışı bıraktığı an, filmin kendi maddeselliğine, gösterim pratiğine bir gönderme olarak "çerçeve içi çerçeve" planı, seyircinin bir anlığına hikâyeden kopmasına neden olmaktadır. Bu estetik strateji, (öz)düşünümSELLİK kavramını ayna metaforu üzerinden açıklayan Kuhn'un (2011, s. 384-385), aynadaki görüntünün temsil niteliğinin, özdeşlik ile ötekilik arasındaki gerilime bağlı olduğu tezini anımsatır. Aynaya bakışın, özdeneyim ya da özün parçalanması olarak algılanması, üçüncü merci olarak aynanın, yani aracın nasıl düşünüldüğü ya da düşünülüp düşünülmediğiyle ilgilidir. "Ara-mekân" olarak araç ne kadar görünmez kılınırsa, kendilik ile ötekilik ayrımı da buna bağlı olarak ortadan kalkmaktadır. Aynı işleyişi ve mantığı sahnedeki görsel kuruluş biçimine aktarmak mümkün. İbrahim'in şantiyedeki merdivenleri zorlanarak çıkışını aktaran plandan hemen sonra karşı karşıya kaldığımız "çerçeve içi çerçeve", aracın kendisini görünür kılarak "filmin gerçekçiliği" ile "filmde gerçekçilik" arasında bir kırılma yaratmaktadır. Sahne bu anlamda, (öz)düşünümsel an ile temsil eden modu birleştiren "üstkurmaca" (*metafiction*) (Metten ve Meyer, 2016, s. 23) niteliği taşımaktadır.

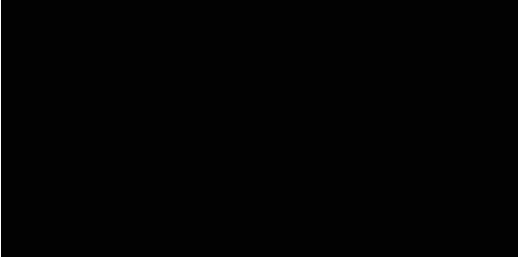
Anlatının ardışıklığını bozmaya yönelik estetik stratejilere rağmen sahnenin sonunda film estetiği ile hikâye bütünlüğü tutarlılık sürdürü-

rülür. Alan ve alan-dışı bu anlamda o an için sahnede veya planda görmediğimiz ama mevcut olduğunu bildiğimiz bir alana işaret eder. Söz konusu sahne (Görsel 8, 9 ve 10) ise tam da bu noktada diğer sahnelerden ayrılır. Burada dramaturjik ve estetik yöntemler ile "filmin gerçekçiliği" ve "filmde gerçekçilik", "temsil rejimi" ile "estetik rejim" arasındaki çelişki giderilmemekte, nedensellik ilişkisinin kuruluşu engellenmektedir. İbrahim yeniden şantiyenin üst katlarından birindedir. Kamera, şantiyedeki kapı boşluğunu ve karakterin eylem alanının karşısına konumlanmıştır. İbrahim, kapı boşluğunun içindeki alandadır. Çerçevenin sağ ve sol kısmında kapının duvarlarını görürüz. Kadraj, mekânı dikey olarak boşluğa doğru açar, yatay düzlemde ise duvarları kadraja alarak sınırlar. Çerçevenin merkezinde kapı boşluğunu, boşluğun içinde ise -yandan- İbrahim'i görürüz. Elde taşınan kamera yavaşça kapı duvarına doğru yaklaşarak İbrahim'in çerçeve dışındaki alandan çerçeve içine girişini kaydeder. Bu alanda bir sağa, bir sola yürüyen İbrahim toplamda dört kez alan-dışında kalır ve her seferinde tekrar kapı boşluğundan geçer. Kamera bu gidiş gelişlerini tek çekimle kaydeder. Kadrajın arka planı, ilk sahneyi (Görsel 1 ve 2) hatırlatan pencere boşluğunu ve İbrahim'in daha önce üst kata çıkıp bu boşlukla karşı karşıya kalışını hatırlatır. Karakterin ruhsal ve duygusal gerilimini bu kez bedensel ifadesiyle de yansıtan sahne, alan-dışının oluşturduğu düşüncenin görsel karşılığını sunmayı geciktirir. Dört kez çerçeve dışında kalan İbrahim'in kadraja girdiği üçüncü an, kamera artık kapı boşluğuna yaklaşmıştır. İbrahim yürümeye devam etmek yerine bu sefer boşlukta bekler. Ardından kadrajın sol tarafından tekrar alan-dışına hareket eder. Kamera yavaşça takip eder İbrahim'i. Alan-dışında kalan kısımda, önceki sahnede genç inşaat işçisinin düşüp yaşamını yitirdiği, kadrajın sağ kısmına kadar uzanan boşluklardan biri vardır. İbrahim'i görmeyiz. Boşluğun sol tarafında şantiye duvarı vardır. Tek bir "mantıklı" olasılık kalır geriye: İbrahim'in kendisini bu boşluktan aşağıya bırakmış olması. Kesmenin ardından Yusuf'u yatağında uzanırken görürüz. Sonrasında beklentilerimizi, varsayımlarımızı, düşünce ve duygularımızı boşa çıkaran bir planla karşı karşıya kalırız: İbrahim ranzada uzanmaktadır. Hikâyenin akışını bölen düzenlemelere rağmen klasik anlatı geleneğini sürdüren önceki sahnelere kıyasla, burada sahnenin sonunda baş başa kaldığımız görüntü ile sonraki sahnenin açılışı, "temsili rejimin" rasyonel kurmaca mantığını ve ardışıklığını ters yüz etmektedir. Zira alan-dışında kalan İbrahim ve kadrajdaki şantiye boşluğu tek mantıklı ihtimal olan ölümünü, sonraki sahnede İbrahim'i ranzasında uzanarak göstermesiyle boşa çıkarmaktadır. Bu ayrık an ve çelişki, fil-

min "estetik rejime" (Rancière) en yakın olduğu andır. Sinemada homojen ardışıklığın, rasyonel kurmaca mantığının ters yüz edildiği ve aykırılıkların oluşturulduğu bu anlar Gönen'in ifadesiyle (2008, s. 45), "senaryodaki olayların zorunlu akışını ifade eden temsili rejimin dışında, askıya alınan ölü anın güzelliğinin ve ayrık gücünün duyumsandığı estetik rejimin" özellikleridir. Bu ayrık an, film boyunca sezdirilen ölüm düşüncesini ve seyircinin beklentisini gerçekleştirilmeden İbrahim'i çıkmazdan kurtarır. Klasik anlatı zincirinden koparılan ve bu homojen anlatıyı kesintiye uğratan geçiş, hayatı ve yaşamı olumlayan bir an yaratır. "Algı düzeninin" ve "duyusal hiyerarşinin" sarsılmasıyla oluşan bu belirsizlik ve muğlaklık, estetik ve politik olanın birleştiği, "yeni bir insanlığın vaat" edildiği (Rancière, 2008, s. 85) bir andır. Bu paradoksal estetik kuruluşla olumlanan, film boyunca ölümle burun buruna bırakılan, taşeron şirket, yükleyici firma, sağlık ve çalışma hukuku tarafından terk edilmiş işçinin bir anlayışına da olsa yaşamı seçmesidir. Ancak filmde bu politik bir *gestus* ile yapılmaktan çok aksine, mekân düzenlemesi ve görsel kuruluşun karakterin ölümünden başka bir ihtimale yer vermemesine rağmen, karakterin yaşamı seçmesinin nedenini cevapsız bırakarak yapar. Sahneyi filmin bütünlüğüyle ve özellikle sonraki sahneyle ilişkilendirmeyi engelleyen, kapı veya pencere boşlukları bulunan odanın içinde gezinen İbrahim'in alanını mümkün olduğunca sınırlayan bir çerçeveleme sonrası karakteri kadrajın dışında bırakarak yalnızca ölümü düşündürmesidir. Şantiyedeki boşlukları çerçeveye alarak katlanan alan-dışı düzenlemelerinin çoğalttığı belirsizlik, çerçeve-dışının görünmesiyle birlikte sahnenin sonunda İbrahim'in öldüğüne dair kesin bir yargıya varmamıza yol açmaktadır. Belirsizliğe ve aynı anda kesin bir çıkarsama yapmaya yönelen, görsel düzlemde ve mekânla ilişkili alan-dışı çoğaltmaları ile eksiltme operasyonlarının aynı anda kullanılması ya da eksiltmelerin çoğaltılmasıdır. Bu görsel anlatı, tutarlılık ve düzen oluşturmanın aksine algı alışkanlıklarını kırarak, düzen duygusunun yok edildiği bir an oluşturur. Kameranın bir oda içinde gezinen İbrahim'in arkasına konumlanarak, sıkışmışlık ve çıkmazlık hissini İbrahim'in mekândaki sınırlı eylem alanı ve çerçeveleme biçimiyle tercüme etmesi (İbrahim iki oda arasında, kamera İbrahim'in bulunduğu odanın arkasındaki odada konumlanmıştır), kameranın yavaşça İbrahim'in bir görünüp, bir kaybolduğu kapı boşluğuna doğru yaklaşarak görüş alanını daha da daraltması, şantiye duvarının bulunduğu iki tarafı da çerçevenin içine alarak mekânın kendi yapısıyla teknik ve biçimsel açıdan bir "işbirliğine" girişmesiyle alan boşluklarını farklı biçimlerde çoğaltması, kadrajın sol kısmından gelen gün ışığı yan-



Görsel 11, 12 ve 13



sımasının yine bir kapı veya pencere boşluğuna işaret etmesi, İbrahim'in görüşümüzde bu alana doğru hareket etmesi ve son görüntüde müziğin sonlanmasıyla yalnızca rüzgar sesinin duyulması, yokluk ve ölüm düşüncesini ortaya çıkarırken, kesme ile sonraki sahnede İbrahim'in ekranda belirmesi düşüncenin kesinliğini ve mantığını parçalar.

Filmin "temsili rejim" ile "estetik rejim" arasında sürekli olarak er-telediği ölüm, filmin sonunda gerçekleşir. Ancak bu kez belki de ölümü görselleştirebilecek en uygun estetik düzenlemeyle: "[...] ya bütün vurgunun tek bir nesne üzerinde toplanmasıyla [...] ya da kümenin kimi alt kümelerden arındırılmasıyla" oluşturulan "seyrelmenin en uç noktası olan ekranın tamamen siyaha ya da beyaza dönüşmesiyle" (Deleuze, 2014, s. 25-26). Görsel 11, 12 ve 13'te yakın plan ölçeğinde kameraya doğru yürür İbrahim. Öfkeli ve kararlı bir ifadesi vardır. Mistik bir müzik eşliğinde şantiyeden manzaralar aktarılır. İbrahim şantiyenin onuncu katındadır. Yavaş adımlarla kameraya doğru yürür. Birkaç adım sonra kamerayla aynı hizadadır. Yüzünü yandan, yakın planda görürüz. Şantiye boşluğuna yaklaşmıştır. Kadrajın sol kısmında ise beyaz ve açık mavi renklerde gökyüzü, bir caminin minaresi ve binalar yer almaktadır. İbrahim'in yüzü kadrajın sağ kısmındadır. Çerçevenin büyük bir kısmı sığ alan derinliğindeki bulanık görüntülere ayrılmıştır. İbrahim aşağıya bakar. Başını hafifçe sağa ve sola çevirir. Nefes alış hızlanır. Gözleri dolmaya başlar. Rüzgâr sesini işitiriz. Müziğin sesi giderek artarak İbrahim'in nefes alışını bastırır. İbrahim, başını yukarıya, gökyüzünde parlayan güneşe doğru kaldırır. Kesme. Kamera parlayan güneşi gösterir. Ekran beyazlara bürü-

nür. Kesme. Siyah ekran.

İncelenen diğer görüntülerde olduğu gibi çerçeveye girmeyen, imgeleştirilemeyen, beyaz ve ardından siyaha dönüşen ekran görüntüsü halini alan ölümdür. Görüntülerde çerçeve-dışında bırakılan inşaattaki boşluklar ya da ölümü maddeleştirmiş olan bir beden, ölümün imgesinden çok ona ait bir şeydir, zira ölüm ancak mecazi olarak tasvir edilebilir. Öldürme eylemi, öncesi ve sonrası aktarılabilir (Hurth, 2004, s. 8). Analiz edilen görüntülerdeki sinematografik operasyonlar ya da "sinema-fikri" (Deleuze'den akt. Gönen, 2008, s. 54) olarak kasıtlı alan/alan-dışı düzenlemeleri, varlık-yokluk diyalektiğini, imgeleştirilemeyen (işçi) ölüm(ü) olgusunu ve ölüm kavramını/düşüncesini kurar. Bu anlarda görüntü, söylemin ve anlamın aktarıldığı bir araç halinden çok, bakış düzenlemeleriyle kavramı, düşüncüyü, algı ve duyguyu harekete geçiren bir estetik pratik olarak işler.

### **Sonuç: Görüntüyü Deneyimlemek**

1990'lı yıllarda ortaya çıkan görsel dönemeç yaklaşımı, görüntüyü temsil nesnesine indirgeyen modellere karşılık olarak bilimsel rasyonalite yaratan bir bilgi aracı olarak kavrar. Bunun için öncelikle dil ve metnin oluşturduğu ya da aktardığı (verili) bir anlama ilişkin ön bilginimizin "askıya alınması" önerilir. Bu öneri, Husserl'in fenomenolojik yaklaşımını medya çalışmaları üzerinden okuyan Hartmann'ın (2003, s. 301), fenomenolojik yöntem tanımlamasında ifade etmiş olduğu gibi, "anlamın temeli olarak işlev gören tüm önyargıları ve kültürel değerleri azaltma" çabası olarak anlaşılabilir. Benzer bir noktadan hareket eden Kappelhoff'a göre (2018, s. 3-7), görüntülerin kompozisyonel anlatım niteliklerini "önceden var olan ve hareketli görüntüde temsil edilen anlam yapılarının (anlatılar, fikirler, ideolojiler) araçları olarak sınırlamak yerine, bunlar her şeyden önce algı, duygu ve anlam ufkunu oluşturan ve inşa eden şeyler, [...] görmenin ve işitmenin ortaya çıkmasına izin veren algılama(nın) eyleyenleri" olarak anlaşılmalıdır. Temsil ile temsil eleştirisi, metin/logos ile görüntü arasındaki işleyiş farklılığından, görüntü ile algı arasındaki ilişkiden hareket eden görsel dönemeç yaklaşımı, görüntü merkezli bir araştırmacının dil ve göstergebilimsel bir araştırmaya kıyasla ne tür bilgi farklılıkları oluşturduğuyla, görüntünün bilgisiyle ilgilenir. Filmin içeriğinden ve söyleminden uzaklaşmayı deneyerek görüntünün kendisine odaklanan, estetik kuruluşların yönlendirdiği algı biçimlerine bağlı olarak oluşan bilgilere yönelen film analiz yöntemi diğer yandan filmin söy-

lem ve temsil evreninden bağımsız, temsilden, (ön) bilgidен "arınmış" bir alanın mümkün olup olmadığı sorusunu beraberinde getirmektedir, zira görsel-işitsel bir anlatım aracı olan filmin içeriği ve metni anlamlandırma sürecinin kurucu bir unsurudur. Bu bir bakıma imkânsızdır da zira "temsilin ötesinde kalan dahi ancak onun içinde veya sınırlarında ortaya çıkabilir" (Mitchell, 1994, s. 419). Analiz kategorisi olarak belirlenen görüntünün maddeselliği ve estetik niteliklerinin harekete geçirdiği algı biçimleri, söylem/metin analizinin en başta belirlediği ve sınırladığı kavramların dışındaki bilgilerin ortaya çıkmasını mümkün kılmaktadır. Estetik ve temsil odaklı araştırmalar kaçınılmaz olarak iç içe geçse de analiz kategorisi olarak görüntü düzenlemelerini belirleyen bir film analiz yöntemi, dil, kavram ve düşünce arasında kurulan ilişkinin ve oluşan bilginin ötesinde, görüntülerle düşünmeyi, sinematografik bir düşünme biçimini teşvik etmektedir.

Çalışma, *Babamın Kanatları* filminin görüntü düzenlemelerini merkeze alarak, bunların araştırma pratiği ve tasarımının da etkisiyle harekete geçirdiği algı deneyimi ve biçimlerine odaklanmıştır. Dolayısıyla araştırmanın hareket noktasını oluşturan, filmin içeriği ve söyleminin (neoliberal politikalar ve küresel kapitalizm eleştirisi, güvencesiz çalışma koşulları, işçi cinayetleri) sinematografik düzenlemelerle nasıl temsil edildiği sorusundan ziyade öncelikle benzer kavram ve duyguları çağrıştıran görüntü kompozisyonlarıdır. Benzer kompozisyon biçimlerinden oluşan görüntüler, alan-dışı düzenlemeleri ve karakter konumlandırmalarıyla kadraja alınan boşluklarla ilgilidir. Algımızı, dikkatimizi, düşünce ve duygumuzu odaklayan ve aynı anda dağıtan bu düzenlemeler, bakışı kadrajın içindeki boşluklara yöneltirken, imgelememizi kadrajın açtığı boşluğun ötesiyle meşgul eder. Alan/alan-dışı düzenlemeleri, aynı kadrajın içinde yaşamı olumlayan bir alan ile ölüm tehlikesini ima eden ve alan-dışı bırakılan bir alanın oluşturulması ve bu boşluğun kadraj dışı da bırakılmasıyla (Görsel 1 ve 2) ya da mekânın kendi yapısal özelliklerini kullanarak (şantiyedeki pencere boşlukları ve bina yüksekliği), karakterin çoğaltılan boş alanlardaki eylem ve durumuna ilişkin bilgiyi sunmasıyla (Görsel 5, 6 ve 7; 8, 9 ve 10; 11, 12 ve 13) inşa edilir. Maddi-söylemsel bir (aygıt) düzenlemesi olan görüntü ve görüntünün çerçeve dışında bıraktığı alan, filmde bir "faili kesme" olarak işlerken, diğer taraftan karakterlerin bulunduğu merkezden uzaklaşarak şeylerin dünyası ile ilişki kurar (Görsel 11, 12 ve 13). Bakışı çerçeve dışına yönlendirerek, çerçevenin kapalı bir temsil olarak kurulması engellenir, temsil yeniden işlenir. Bu "merkezsizleştirme hareketi" ile çerçeve, "temsil ve gerçeklik arasındaki



karşıtlık temelinde tasarlanmak, verilenin bir ontolojisini sunmak yerine, çerçevenin performatif bir ontolojisi geliştirilir" (Moskatova, 2021, s. 150).

Araştırma pratiğimiz sırasında yaptığımız her bir "faili kesme" anlamları görünür ve aynı zamanda görünmez kılar ve olguyu farklı şekilde ortaya çıkarır. "Konumlandırılmış bilgi" kavramıyla yeni materyalizm yaklaşımının teorik ve yöntemsel temelini oluşturan Haraway'e göre (2001, s. 283), araştırmacı ve bilgi, bilgi üretim teknolojilerine, epistemolojik kalıplara, toplum ve iktidar biçimlerine bağlı olarak "konumlandırılmıştır". Diğer bilgi biçimlerinin üzerinde duran tek ve evrensel bir bilgiden çok, ancak çeşitli bilgi biçimlerinin "kısmiliğinden" söz edilebilir. "Görüntüyle düşünme" ile "görüntünün kendisi üzerine düşünme"yi birleştirmeyi deneyen araştırma, görüntünün araştırma aracı ve nesnesi olarak yaptığı "faili kesmelerle" oluşturduğu araştırma kategorisine odaklanmıştır. Çalışmada maddi-söylemsel bir pratik olarak görüntü, bilgi üretim sürecinin bir parçası/eyleyeni, aynı zamanda görüntüye içkin nitelikleri bağlamında araştırılan nesne olarak konumlandırılmıştır. Bununla birlikte yeni materyalizmin kabullerinden hareketle, film üzerine/film ile hangi ortamda ve aygıtlarla çalışıldığı, bilgi üretim süreci ve pratiğinin görme ve algılama biçimleri ve dolayısıyla bulguları üzerine etkilerini ve oluşan kırımları hesaba katmak, görüntünün kendisini araştırma aygıtı olarak düşünmeye yönelmiştir. Filminden alınan ekran görüntüleriyle yapılan gruplandırmada görüntünün kendisi bir "araştırma aygıtına" dönüşerek, diğer yandan dijital ortamda yapılan araştırmanın sınırlılıklarını ortaya çıkarmıştır. Çalışmada başvurulan kavramsal ve deneyime dayalı düşünmeyi birleştiren araştırma pratiği, düşüncenin tamamlanmış eserlerle harekete geçirildiği gibi sanatın ve bilimsel bilginin çeşitli teknik ve yöntemlerin uygulanma sürecinde de ortaya çıktığı tezine dayanan, "kuramı ve uygulamayı, düşünce ve deneyimi yeniden ilişkilendiren [...] pragmatik deney" (Bee & Egert, 2020, s. 10) nitelikleri taşımaktadır. Bu çalışma pratiği, görüntüyü/filmi kuram ve kavramların illüstrasyonuna indirgememeyi, bunları "pratik düşünme biçimleri" (Bee & Egert, 2020, s. 10) olarak kavramayı önerir.

## Kaynakça

Ağın, B. (2012, Haziran). The agency question: animal as the subject/object/abject in Hollywood. 5. Biennial Konferansında Sunulan Bildiri, EASLCE, Tenerife.

Bachmann-Medick, D. (2008). Gegen Worte – Was heißt ›Iconic/ Visual Turn‹?, *Gegenworte | Hefte für den Disput über Wissen*, 20, 10-15.

<http://bachmann-medick.de/wp-content/uploads/2012/10/Bachmann-Medick%20Iconic%20Turn:Gegenworte.pdf>

Bachmann-Medick, D. (2016). *Cultural turns: new orientations in the study of culture*. De Gruyter.

Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.

Bee, J. & G. Egert (2020). Experimente lernen, Techniken tauschen. Zur Einleitung. J. Bee & G. Egert (Ed.), *Experimente lernen, Techniken tauschen: Ein spekulatives Handbuch* (s. 7-26). Nocturne.

Boehm, G. (2007). Iconic Turn. Ein Brief. H. Belting (Ed.), *Bilderfragen: Die Bildwissenschaften im Aufbruch* (s. 27-37). Wilhelm Fink Verlag.

Coole, D. & Frost, S. (2010). Introducing the new materialisms. D. Coole & S. Frost (Ed.), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics* (s. 1-43). Duke University Press.

Deleuze, G. (2014). *Sinema I: hareket-imege* (Çev. S. Özdemir). Norgunk.

Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp.

Fischer-Lichte, E. (2012). *Performativität: Eine Einführung*. transcript.

Gönen, M. (2008). *Paradoksal sanat sinema*. Versus.

Hagener, M. & Pantenburg, V. (2020). Die Lenkung der Aufmerksamkeit. M. Hagener & V. Pantenburg (Ed.), *Handbuch Filmanalyse* (s. 191-194). Springer.

Hall, S. (2017). *Temsil: kültürel temsiller ve anlamlandırma uygulamaları* (Çev. İ. Dündar). Pinhan.

Hanich, J. (2012). Auslassen, Andeuten, Auffüllen: Der Film und die Imagination des Zuschauers – Eine Annäherung. J. Hanich & J. Wulff (Ed.), *Auslassen, Andeuten, Auffüllen: Der Film und die Imagination des Zuschauers* (s. 7-32). Wilhelm Fink.

Haraway, D. (2001). Situiertes Wissen: die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive. Sabine Hark (Ed.), *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie*, (281-298). Leske + Budrich.

Hartmann, F. (2003). Medienphilosophische Theorien. S. Weber (Ed.), *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus* (s. 290-320). UTB

Hofer, K. P. (2017). Repräsentation als agentieller Schnitt? Provokationen und Potentiale im Verhältnis von New Materialism und (feministischer) Filmwissenschaft. *Open Gender Journal*, 1, 1-19.

Hoppe, K. & Lemke, T. (2015). Die Macht der Materie: Grundlagen und Grenzen des agentiellen Realismus von Karen Barad. *Soziale Welt*, 66, 261-279.

Hurth, E. (2004). Matthias-Grünewald.

Kappelhoff, H. (2018). *Kognition und Reflexion: Zur Theorie filmischen Denkens*. De Gruyter.

Kuhn, M. (2011). *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. De Gruyter.

Mersch, D. (2004). Bild und Blick. Zur Medialität des Visuellen. C. Filk, M. Lommel & M. Sandbothe (Ed.), *Media Synaesthetics: Konturen einer physiologischen Medienästhetik* (s. 95-122). Halem.

Metten, T. & Meyer, M. (2016). Reflexion von Film – Reflexion im Film. T. Metten & M. Meyer (Ed.), *Film. Bild. Wirklichkeit: Reflexion von Film - Reflexion im Film* (s. 9-71). Halem.

Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. The University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. (2012). *Seeing through race*. Harvard University Press.

Moskatova, O. (2021). Apparate des Sichtbaren. Neomaterialistische Zugänge zur Agentialität der Bilder. B. Jung, K. Sachs-Hombach & L. Wilde (Ed.), *Agency postdigital. Verteilte Handlungsmächte in medienwissenschaftlichen Forschungsfeldern* (s. 145-178). Herbert von Halem.

Nünning, A. (2016). Perspektiven der Kulturwissenschaften im internationalen Kontext. *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, 1, 70-75.

Pınar, E. (2021, Ekim). Yerellik, yeni maddesencilik ve sinema: Türkiye'de duyuşal etnografik sinema pratikleri. 21. Türkiye Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansında Sunulan Bildiri, Kadir Has Üniversitesi, İstanbul.

Rancière, J. (2005). *Die Aufteilung des Sinnlichen: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. b-books.

Rancière, J. (2008). *Ist Kunst widerständig?* Merve.

Remter, M. (2017). *Die Erfahrung des Unsichtbaren. Evokation im Dokumentarfilm*. readbox.

Robnik, D. (2007). Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie. J. Felix (Ed.), *Moderne Film Theorie* (s. 246-280). Bender.

Schaffer, J. (2008). *Ambivalenzen der Sichtbarkeit.  ber die visuellen Strukturen der Anerkennung*. transcript.

Sezer, K. (Y netmen). (2016). *Babamın Kanatları* [Film]. Türkiye: Nar Film & İstanbul Digital.

Shaviro, S. (1993). *The cinematic body*. University of Minnesota Press.

Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture*. University of California Press.

Şan, E. (2020). İmajı d Ő nmek. *Cogito*, 97, 5-16.