

-Araştırma Makalesi-

**Feminist Film Fenomenolojisi: Malgorzata Szumowska'nın Filmleri
Üzerinden Haptik Görselin Beden ve Dokunma ile İlişisini
Anlamlandırmak**

Bercestte Gülçin Özdemir*

Özet

Belgesel sinemada biçim ve model vermeye çalışma, belgeselin temsil ilişkilerini ve gerçeklikle olan çelişkili bFilm fenomenolojisi, filmler aracılığıyla dünyayı ve hayatı anlamlandırmaya çalışan bireyin kendisi, hayatın içindeki nesnelere, algının kendi içindeki algılama süreci ve bu süreçten doğan sorgulamalarla bireyin hayatla kurduğu ilişki üzerine çokça düşündürür. Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin* (1964) adlı eserinde, düşünsel imgenin, yok olanı var kılan görünümün, Varlığın kalbine yönelmesinin bir parantez açtığını belirtir. Bu çalışma, film fenomenolojisi alanında haptik imge ve beden ilişkisini analiz ederken, feminist film fenomenolojisi perspektifinden kazı yöntemiyle dokunsal algının bu ilişkideki yerini incelemektedir. Laura Marks'ın *Filmin Teni: The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, And The Senses* (2000) adlı kitabı, çalışmada ana hatları çizilen temel sorgulama konularının tartışılması için temel oluşturmaktadır. Bu çerçevede, Merleau-Ponty'nin feminist film fenomenolojisi alanındaki tartışmalara alan açan düşünceleri, çalışmada örneklem alınan *Elles* (Kadınlar, Malgorzata Szumowska, 2011) ve *Body* (Beden, Malgorzata Szumowska, 2015) filmleri üzerinden film ile seyirci arasındaki mesafeye felsefi bir perspektiften bakmanın yolunu açıyor ve filmin tenine dair fenomenolojik bakışı derinleştiriyor.

Anahtar Sözcükler: : Feminist Film Fenomenolojisi, Haptik Görsel, Beden, Kadın Karakter, Film Derisi

*Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, Türkiye.

E-mail: glcnzdmr.777@gmail.com

ORCID : 0000-0002-3742-2739

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1518944

Özdemir, B. G., (2025). Feminist Film Fenomenolojisi: Malgorzata Szumowska'nın Filmleri Üzerinden Haptik Görselin Beden ve Dokunma ile İlişisini Anlamlandırmak. *Sinefilozofi Dergisi*, Sayı:19, 141-158. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1518944

Geliş Tarihi: 19.07.2024

Kabul Tarihi: 02.10.2024



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

-Research Article-

**Feminist Film Phenomenology: Making Sense of the Haptic Image's
Relationship with the Body and Touch through the Films of Malgorzata
Szumowska**

Bercestte Gülçin Özdemir*

Abstract

Human sensations play an important role in the process of making sense of one's own existence. Phenomenology starts to ask questions about how knowledge is formed by focusing on the relationship between the subject and the object in the questioning of the individual about himself and life, and develops his own method. Film phenomenology makes think a lot about the individual who attempts to make sense of the world and life through films, about himself, about the objects in life, about the perception process within the perception itself, and about connecting the individual's relationship with life through the interrogations arising from this process. Maurice Merleau-Ponty, in his work *The Eye and Spirit* (1964), states that the intellectual image, the vision that makes the vanishing exist, is directed towards the heart of Being opens a parenthesis. While this study analyzes the relationship between haptic image and body in the field of film phenomenology, it examines the place of tactile perception in this relationship with the excavation method from the perspective of feminist film phenomenology. Laura Marks' *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, And The Senses* (2000) constitutes the basis for the discussion of the main questioning issues outlined in the study. In this framework, Merleau-Ponty's thoughts, which open up a space for discussions in the field of feminist film phenomenology, pave the way for a philosophical perspective on the distance between the film and the audience through the films *Elles* (Women, Malgorzata Szumowska, 2011) and *Body* (Body, Malgorzata Szumowska, 2015), which are sampled in the study, and deepen the phenomenological view of the skin of the film.

Keywords: Feminist Film Phenomenology, Haptic Visual, Body, Female Character, Film Skin

*Assoc. Prof. Dr., İstanbul University, Türkiye.

E-mail: glcnzdmr.777@gmail.com

ORCID : 0000-0002-3742-2739

Özdemir, B. G., (2025). Feminist Film Fenomenolojisi: Malgorzata Szumowska'nın Filmleri Üzerinden Haptik Görselin Beden ve Dokunma ile İlişisini Anlamlandırmak. *Sinefilozofi Dergisi*, No: 19, 141-158.

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1518944

Received: 19.07.2024

Accepted: 02.10.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Extended Abstract

According to Merleau-Ponty, phenomenology is self-supporting and self-founding as the disclosure of the world, and its most important achievement is expressed as bringing together extreme subjectivism and extreme objectivism in its notion of world or rationality. Film phenomenology, which opens invaluable areas of discussion for film philosophy, also contributes to feminist film theories in the context of this dialectic of thinking. In the field of cinema, discussions on touch and the body have continued with different perspectives over the last ten years. While the claims and questions raised by feminist film theories in the 1970s opened the existence of the female character in cinema to discussion with its various aspects, the inquiries based on feminist film phenomenology opened the representation of women in cinema to discussion in a more phenomenological and epistemological context. Film phenomenology makes a polyphonic contribution to cinema theories in order to understand the presentation of phenomena, films, while understanding the phenomena enables the advancement of phenomenology. The topics that are open to discussion in the field of film phenomenology do not only make the film understandable, but also help to establish the interaction between the film and the audience. Feminist theory's concerns with difference and the recognition, expression, and reevaluation of difference make it a close friend of existential phenomenological concerns about worldliness, reciprocity, and exchange, therefore, feminist phenomenological discourses have been used in cinema studies, in the relation of viewing issues to screen issues, and in the questioning of these areas close to the fields. While discussing the effects of the images penetrating under the skin of the film on the audience, Marks also paves the way for the phenomenological interpretation of the film.

*In film phenomenology, the excavation method to see the philosophical reflections of famous film theories, directors and even films with phenomenological practice; explanation method to shed light on film interpretations and explanations through the philosophies of famous phenomenologists, as the phenomenological practice aims; exemplification method, which aims to clarify a film sequence, which allows phenomenological studies to be carried out by being unnoticed or generally reflected on the film, unless it is taken into account by cinema theorists; extrapolation, which tries to predict what famous philosophers or thinkers would have said if they had said their phenomenological stand on a film; expansion is a method of extending certain phenomenological approaches of certain philosophers that opens the way for reflection on the film experience (Ferencz-Flatz & Hanich, 2016, pp. 6-10). In this study, the relationship between haptic images, body and touch in some of Szumowska's *Elles* and *Body* films are examined on the basis of feminist film phenomenology.*

The narrative strategies used in the representation of haptic images support the decoding of the codes found in the connections between the characters, the audience and the film. On the basis of analysis, using the excavation method, the concept of haptic, interpreted by Marx with a feminist approach, mediates the interpretation of images associated with female characters. In the phenomenological context, Merleau-Ponty's thoughts on the body and touch also take on the task of understanding the haptic visuals that stick to the skin of the film by adding depth to the analysis of the film in terms of feminist film phenomenology.

Giriş

Fenomenoloji, fenomeni betimlemeye dayanan bir yöntem olarak felsefe alanında kullanılan bir kavramdır. Duyularla algılanan, usla kavranan her şeyi dile getiren numen deyimi karşısı olarak kullanılan fenomen kavramı, Türkçe'de olay ve görüngü kelimeleriyle ifade edilmektedir. Hançerlioğlu, fenomenolojiyi, olaybilim olarak tanımlamaktadır (Hançerlioğlu, 1976, p. 158). Fenomenolojisinin konusu özdür (wesen), fenomenlerin ancak akılla erişilebilen idelerle ilgili içeriğidir. Edmund Husserl, bu alandaki öncü filozoflardan biri olarak fenomenolojinin yöntemini, özü (eidos, essence) görüleme olarak geliştirmiştir. Fenomenoloji bir felsefe dizgesi değil, bir yöntem olarak açıklanmaktadır (Akarsu, 1979, pp. 68-79). Gerçekliğin insan bilincinde algılandıkları ya da anlaşıldıkları halleriyle cisimlerden ya da olaylardan oluştuğu ve insan bilincinden bağımsız hiçbir şey içermediği noktasına

dayanan araştırma yöntemi, fenomenolojinin başka bir açıklamasıdır (Cushing, 2006, p. 266). Fenomenolojinin araştırma alanının, saf bilinç veya saf ben olduğu belirtilirken, saf benin, her yaşanan yaşantıda bulunan, her düşünenle düşünülen şeye ulaşan, her yaşantıda aynı kalan şey olarak ifade edildiği görülmektedir (Husserl, 2003, p. 19). Özel felsefi bir düşünme biçimi olan fenomenolojinin, bir düşünme yöntemi olduğunun altı çizilmektedir (2003, p. 51). Husserl'in Brentano'dan (onun da skolastik felsefeden) ödünç aldığı yönelimsellik kavramı fenomenolojinin yöntem olarak insan zihnine gösterdiği yolu bilincin anlamlandırılmasıyla ortaya koyar.

Bilinç yaşantılarının ya da bilinç edimlerinin ana yapısını ortaya koymaya çalışır. Husserl bu sözcüğü, fenomenlerin yapıları gereği hep "bir şeyin bilinci" olmalarını, hep bir şeye gönderme yapmalarını anlatmak için kullanır. Her bilinç yaşantısı bir nesneyi içerir; her bilinç yaşantısı "bir şeyin bilincidir. (Husserl, 2003, p. 114).

Film fenomenolojisi, film felsefesi alanında, filme dair sorgulanan konuların, bağlamların, sinematografik öğelerin vb. gibi detay başlıkların, felsefi yaklaşımlarla, teorilerle anlamlandırılarak ve tartışmaya açılarak film analizlerinin gerçekleştirilmesine aracılık eden fenomenolojiye içkin bir film felsefesi alanı ve filmleri felsefi izlemekle anlamlandırma yöntemidir. Christian Ferencz-Flatz & Julian Hanich'e göre, film ile fenomenoloji arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır. Fenomenoloji, zihin ve beden birliğinin nasıl tezahür ettiğini anlatmaya çalışırken film de bunu yapmaktadır. Çeşitli konuları film fenomenolojisi bağlamında anlamlandırma ve analiz etme safhasında da farklı yöntem çeşitleri ortaya çıkmaktadır. Kazı, açıklama, örnekleme, ekstrapolasyon ve genişletme, filmlerin analizinde kullanılan beş farklı yöntemdir (Ferencz-Flatz & Hanich, 2016, pp. 6-10). Entelektüel tarihle örtüşen ilk film fenomenolojisi pratiği, ünlü film akademisyenlerinin, film teorisi okullarının VE fenomenolojideki belirli film yapımcılarının felsefi köklerini araştırmaktadır. Siegfried Kracauer'in Scheler ya da Husserl ile olan bağlantısı düşünülebilir. Bu bağlamda örnek verilecek olursa, Ian Aitken, Kracauer'in gerçekçi film teorisi ile Husserl'in fenomenolojisi ve özellikle de Lebenswelt kavramı arasındaki bağları çeşitli şekillerde göstermiştir. Kazı yöntemini detaylandırırken, kazı pratiğinin film fenomenolojisini doğru anlamamızı etkileyen bir yöntem olduğunu belirtmiştir (Ferencz-Flatz & Hanich, 2016, pp. 6-18). Bu çalışmada temel alınan; beden, dokunma ve haptik görsel konuları, film analizi çerçevesinde tartışmaya açılırken, bu analiz feminist film fenomenolojisi kapsamında gerçekleştirilmekte ve bu film fenomenolojisi analiz yöntemlerinden, kazı yöntemi çalışmada kullanılmaktadır. Kazı yöntemi, ünlü film kuramlarının, yönetmenlerin ve filmlerin felsefi yansımalarını fenomenolojik uygulamayla görülmesini ve anlaşılmasını sağlayan yöntem olarak belirtilmektedir (a.g.e). Bu yöntemin çalışmada kullanılmasının nedeni, kadın karakterlerin varoluş durumlarını, sorgulanan belirlenmiş konularla tartışmaya açarak analizin derinlikli bir felsefi izlekte gerçekleşmesini sağlamak ve saf beni düşünmenin yolunu filmlerin anlamlandırılmasıyla anlaşılır kılmaktır. Bu yöntemle filmler analiz edilirken haptik kavramının sinemada yarattığı etkinin de anlaşılması amaçlanmaktadır. Haptik zihinsel imajda gözler, dokunabilen organlar gibi işlev görmektedir. Bu kavram, 19. yüzyıl sanat tarihçisi Alois Riegl'in haptik ve optik imajlar arasında yaptığı ayrımlardan yola çıkarak türettiği bir kavramdır. Riegl bu kavramı, fizyolojiden ödünç alarak dokunma duyusuyla algılanabilen (tactile) bağlamında ilişkilendirmiştir. Haptik görsel, izleyiciyi anlatıya çekmek yerine görüntünün kendisini düşünmeye zorlamaktadır. Haptik görsel, diğer duyuşal görseller gibi, zaman-görüntü (time-image) sinemasına özel bir duygulanma-görüntüsü (affection-time) olarak da anlaşılabilir. Duygulanma-görüntüsü izleyiciyi, bedeninin içinden direkt zamanın deneyimine götürmektedir (Marks, 2000, pp. 162- 163). Film fenomenolojisi alanında çalışan Laura Marks'ın sinema teorileri bağlamında kullandığı kavramlarla film içinde kazı yapılarak filmdeki felsefi yansımaları bulmak ve Merleau-Ponty'nin düşüncelerinin araştırmada fenomenolojik yaklaşımla detaylandırılması da dayanak olarak kullanılmıştır. Teresa De Lauretis, politik bir müdahale olarak feminizmin, sinemada kadınların temsiline karşı gerekli bir duyarlılığı ikna edici bir şekilde savunduğunu

söylemektedir. Bu noktada, de Lauretis, fenomenolojinin, biliş/algı eyleminde hem özneyi hem de nesneyi fark etmemizi sağlayan bir temsil açıklaması sağladığını öne sürmektedir (Casebier, 2009, p. 127). İncelenen filmlerdeki kadın karakterlerin sunumunda fallosantrik bakışı temel alan anlatıların ideolojisinin nasıl ters yüz edildiği tartışmaya açılmakta ve özneliği anlamlandırılmaya çalışılan kadın karakterlerin temsilinin, beden ve dokunmayla ilişkisi haptik görseller aracılığıyla incelenmektedir.

Haptik Görselle Bedenin ve Tenin İzini Sürmek: Beden Filmi

Malgorzata Szumowska'nın *Body* (2007) filmi, ruh ve beden düalizminde ruha yüklediği yoğun yüceliği, Attorney, Olga ve Anna karakterleri aracılığıyla anlatmaya çalışırken haptiğin sinemada sunduğu etkiden yararlanmaktadır. Film anlatısı, olay odaklı ilerlemekten daha çok karakterlerin yaşantıladığı deneyimler odağında ilerlemektedir. Olay örgüsü çizgisinin filmin başlangıcından itibaren beliren eğilimli hali, izleyicinin çağdaş anlatı sineması örneğini izlediğini hatırlatmaktadır. Attorney'nin ve Anna'nın eşzamanlı hayatlarını olay örgüsüne taşıyan film, iki karakterin birbirinin hayatına girmesiyle film içeriğine yoğunlaşarak izleyiciyi düşünsel bir seyir deneyimine sokar. Anna, çocuğunu kaybetmiş bir psikiyatridir ve kendisine gelen hastaların ölüm gerçeğiyle başa çıkmalarını sağlamak için bir yöntem geliştirmiştir. Bu yöntemde, ölmüş tanıdıklar, yaşayanlarla iletişime geçebilmektedir ve buna inanmaktadır. Kendisi de bu yolla zorlu geçen sürecin içinden çıkmaya çalışmaktadır. Olga'nın annesinin ölümü ise, Olga ile Attorney'nin (baba karakteri) hayatla arasına mesafe çekmiştir. Bu mesafe o kadar kalın çizgilerle belirlenmiştir ki Olga ve Attorney arasında da görünür biçimde tezahür etmektedir. Filozofların düşünceleriyle paralellik taşıyacak biçimde ölüm hayatın içinde yüce ve olağan bir mertebeye koyulur, aslında geçici olanın, içinde yaşanan fani dünya olduğu vurgusunu yapar. Bu vurguyu yaparken bedenin insan hayatındaki rolü film anlatısı boyunca imlenir.

Olga'nın yaşamla bağlantısının kopması, annesinin ölümüyle gerçekleşmiştir. Annesinin ölümünden sonra yemek yemeden kesilerek bulemiabulimia hastası olan Olga'nın anoreksik görüntüsü yaşamın içindeki zayıflığını işaretler. Olga'nın zayıf vücudu, hayata karşı duruşunun ifadesidir. Yıpranmışlık, tutkusuzluk, hayattan zevk almama ve yemeyi reddetme halleri Olga'nın yaşamla arasındaki ilişkiyi açıklar. Olga'nın bedeni, hayata karşı isyanının somut halidir. Olga'nın bedenine ve zaman zaman yüzüne yapılan yakın planlar, izleyiciyi, haptik görüntünün doğasındaki görüntüye odaklanma hissine sürükler. Szumowska'nın, Olga'nın yüzü aracılığıyla yakın plan çekimle bağ kurduran görüntüleri, kendini arayan bir kadın ile kendini örgütlemekten alıkoyan bir babanın gerçekliğini bulanık bir suda bulmaya çalışan bir suret gibi görünür yapar. Film boyunca Olga'nın bedenine odaklanan izleyici, onun bedenindeki zayıflığı anlamlandırma çabası içine girerken, bedenin doğasına ilişkin sorgulamalara kapı aralar. Olga kustuğunda ya da grup terapisi esnasında kambur durduğunda adeta izleyici kumar ve kamburlaşır. Bu durum haptik görselin, zihinde yarattığı görme ediminin ulaşılır niteliğine götürür. Bu bakışı daha derinlikli anlatmak istersek Luce Irigaray'nin Irigaray'nin bakışa dair betimlemesi hatırlanmalı: "dünyayı keşfeden çocuk içeriyle dışarının aynı anlama geldiği bir ikamet etrafında daireler çizerken dünyayı, araştırır ve bilmeye sonsuz bir açlık duyar." (Irigaray Irigaray, 2021, p. 33). İmgesel düzenden çıkan bebek, simgesel düzene giriş yaptığında nasıl babanın yasasıyla karşılaşılıyorsa, Olga da annesinin ölümüyle adeta bir bebek gibi imgeselden çıkmak istemeyerek simgesel düzende zorla karşılaştığı babasının reddeder ve bunu yemek yemeyerek gösterir. Bu isyan hali, izleyicinin hissetmekte zorlandığı, ancak anlamlandırmaya çaba sarf ettiği anoreksik bir bedene gözlerle dokunma hissini vermektedir. Anoreksik beden izleyicinin mimetik zekasında yer alan düşünceleri somutlaştırır ve tenin bedenle ayrılmaz ilişkisini vurgular. Ten sadece vücudu dışarı karşı koruyan bir koruma değildir, aynı zamanda bedene dokunurken aracılık eden bir yüzeydir. Bu yüzeyin gözle görünür hali, bireyin dünyayla bağlantısında somut bir rol oynadığı gibi metaforik bir rol de sunar.



Görsel 1. Olga, terapist Anna ve terapideki diğer arkadaşlarıyla.

Marks, *The Skin of Film* eserinde yazdığı düşüncelerini *Touch* eserinde geliştirerek Deleuze'ü eleştirdiği görülmektedir. Bbu eleştiriden mütevellit filmsel görüntülere dokunmanın daha derinlikli boyutu düşünülebilir. Deleuze'ün, filmsel görüntülerde ellere odaklanılmasını tartışarak bu durumu dokunsal bir duygu uyandırması açısından gereksiz hissettirdiği düşüncesini hatırlatır. Deleuze elin sunumunu tartışırken eli odağa koyduğu noktada onun film anlatılarındaki işlevselliğini işaretlemiş olur. Ellere bakmanın ya elleri olan kişiyle ya da ellerin kendisiyle özdeşleşme yoluyla dokunma duygusunu uyandırıyor gibi görüldüğünü aktarır (2002, pp. 7- 8). Olga'nın bedenine bakarak ona dokunan ve tüm duyularıyla filmi algılamaya çalışan izleyici kendi bedeni ve teniyle karakteri düşünürken filme dair filmozofik düşünme sürecine girer. Bedeni saran ten, dünyada oluşumuzu hatırlatır ve duyumsamanın yolunu açar.

Elsaesser ve Hagener için sinemadaki içeri ve dışarı, ben ve öteki arasındaki dönüşüm ve ihlal yapısına benzer. Ten bu noktada, içeri ve dışarı arasındaki bağı tartarken benliğe dair çıkarım yapılmasını sağlar. Zarfa benzeyen ten, kesik ve yarık olanı çağırıştır. Sinemanın bedenle bağına gerekçelendiren ten, cinsiyet belirleyicidir (Elsaesser & Hagener, 2021, p. 209). Olga'nın kendi bedeniyle kurduğu ilişkide ten ihlali hatırlatır. Yemek yemenin ihlali hayata tutunmanın da ihlalidir. Olga'nın iç dünyasındaki yarık, bedeninin zayıflığıyla dışa yansır. Bu nedenle izleyici, Olga'nın kendi bedenine mesafeli duruşunu anlamlandırırken onun bedenine gözleriyle dokunma anında uzaklık hissi hissedebilir. İzleyicinin tene ve bedene dokunma arzusunu açıklayan Sobchack, *The Piano (Pişano, Jane Campion, 1993)* filmini örnek gösterir. Sobchack filmi izlerken, cildinin dokunma arzusunun ekrana doğru aktığını, kendi kendine geri döndüğünü ve sonra tekrar ekrana döndüğünü betimler. Bu süreçte, Sobchack cildinin, ekranda gördüğü dokuya ve dokunsallığa karşı yoğun bir şekilde hassaslaştığını ancak üzerinde hissettiğinin ne Ada'nın taftanlarının ve yünlülerinin ne de gerçekte giydiği ipek bluzun özelliği olmadığını ekler (2004, p. 78). *The Piano* filminin Sobchack'e hissettirdikleri, beden, dokunmayla ilişkisinin yakın bağlantılılığına dikkat çektiği gibi kadın karakterin sunumunda kalıplaşmış sunum stratejilerinden farklı bir anlatı stratejisiyle kadın karakterin sunumunun gerçekleştirildiğini gösterir niteliktedir. Kadın karakterin özne oluşuna mahal veren anlatı stratejileri bu bağlamda filmin derisinin derinlikli katmanlarının algılanmasına olanak tanımaktadır.

Haptiğin Duyumsama ve Bedenleşmiş Seyirciyle İlişkisi

Merleau-Ponty'nin bedene ilişkin düşünceleri bu noktadan hareketle derinlemesine düşünce sürecine dahil edilebilir. Bedeni algılayabilmek duyumla başlar. Duyum, Merleau-Ponty açısından oldukça bulanık bir kavram olarak belirir, duyumu olduğu gibi kabullenen

klasik analizlerin ise algı fenomenini iskaladığını belirtmiştir (Merleau-Ponty, 2017, p. 29). Duyum, bedensel fenomenler perspektifinden anlam taşıyan bir biçimlenme içindedir, bu biçimlenmede karmaşık algılardan derece olarak farklı iken saf duyulur olanı kısıtlama gayretinde ilerleme göstermemektedir, bu açıdan Merleau-Ponty, duyumun fizyolojik tanımı olmadığını söylemektedir (2017, p. 37). “ [...] Cezanne bir tablonun manzarasının kokusunu dahi kendisine içerdiğini söylüyordu.” cümlesi (2017, p. 430) duyumun tahayyülle ve fenomenler dünyasıyla bağlantılılığını ortaya koyarken, duyumun sadece fizyolojik olmadığı vurgusunu da anlamlandırmaktadır. Olga'nın yaşamı deneyimlerken bedeni aracılığıyla yaşama mesafe koyuşu, dokunmanın bedenle ilişkisinin yakın bağlantısını göstermekte ve film derisiyle izleyicinin kurduğu ilişkide karakterin sunumunun ne denli önemli olduğunu hatırlatmaktadır. Marks'a göre, sinemasal karşılaşma yalnızca izleyicinin bedeni ile filmin bedeni arasında değil, aynı zamanda izleyicinin ve filmin duyularıyla da karşılaşmaktır (Marks, 2000, p. 153). Olga'nın yaşamı duyumsayışıyla, izleyicinin Olga'yı duyumsayışı arasındaki fark duyumun kendisinin ne kadar subjektif olduğunu ve soyutlama gerektirdiğini gösterir. Peki filmsel görüntülerdeki duyumsama hissi izleyiciyi nereye götürür?

Film boyunca Olga'nın içsel dünyası içinde geziniriz. Olga'nın düşündükleri, aileyle ilişkisi, annesine ve babasına karşı hissettikleri, hayata karşı tutumu onun ruhuna inmemiz sağlar. Bedenin dünya ile kurduğu bağlantı, insanın varoluş biçimini de etkiler. Bedeni diğer tarafa göçenlerin bu dünyaya bıraktıkları hüznler ise burada yaşayanların zorlu mücadelesi haline gelir. Bu noktada, Anna'nın ölümlerle iletişim kurarak Olga'ya yardım etmek istemesi, izleyicinin sadece bedeni duyumsamaya yönelik hislerini değil, bu dünya üzerinde var oluş halini de sorgulamaya açar. Attorney'nin ölüm sonrası hayata rasyonel bakma çabası onunla Anna arasındaki mesafeyi açar. Anna, Attorney'nin eşinin bu dünyayla bağlantı kurmak istediğini Attorney'e ve Olga'ya söyler. Attorney, uzun süre bu durumun saçma ve olanaksız olduğunu düşünür. Ancak, evde kendi kendine yanan sönen ışıklar, açılıp kapanan pencereler, kapılar, kendi kendine müzik setinin açılıp kapanması vb gibi olaylar Attorney'e bu durumlarda bir anormallik olduğunu düşündürmeye başlar. Var oluşunu şimdiye dek sorgulamayan Attorney, ölen birinin bu dünyayla bağlantı kurabileceği olasılığını yavaş yavaş düşünür. Bir gece bir odadan çıkan seslere doğru yönelir ve camların kendi kendine açılıp kapandığını görür. Bu esnada Attorney camda kendi yansımalarını görürken izleyici, Attorney'nin haptik görseleğe bulaşmış yansımasıyla camda karşı karşıya gelir. Bu yansıma adeta Attorney ve eşinin iç içe geçmiş metaforu gibidir, haptik sinemaya hizmet eden bu sahne, olasılığın ve fenomenlerin arkasındaki görünmeyenlerin tartışılmasına olanak sağlar. Dokunarak elleyebildiğimiz her şey bu dünyada ise, dokunamadığımız birçok şey bu dünyada var olmaz mı sorusunu sorabiliriz? Bedenle bu soruyu tekrar ilişkilendirebiliriz. Merleau-Ponty, bedeni, dünyada var olmanın aracı olarak görür. Bir bedene sahip olmak, bir canlı için bir ortama katılabilmek ve bazı tasarımlarla iç içe geçebilmesini sağlayarak oraya bağlanmasını kolaylaştırmaktadır (Merleau-Ponty, 2017, p. 127). Olga'nın zayıf bedeniyle ve izleyici arasında kurulan bağ, dünyada var olmanın somut bir örneği olduğu gibi hayata tutunmanın metaforik zayıf hali Olga ile gösterilmektedir. İzleyici adeta sinestetik yaklaşımla Olga'yı anlamlandırmaya çalışır. Dokunmanın bedenle ilişkisini sinestetik boyutta anlamlandırmaya çalışan izleyici için Olga'ya bakmak bu nedenle haptik kavramını hatırlatmaktadır. Juhani Pallasmaa, “ [...] Merleau-Ponty felsefesi insan bedenini deneyim dünyasının merkezi yapar.” cümlesinin önemi burada anlaşılır hale gelir (Pallasmaa, 2011, p. 50). Ancak, izleyici sadece Olga'nın bedenine gözleriyle dokunmaz, ölen annesinin ruhuna da haptik görseleler aracılığıyla dokunabilme olanağına erişir. Merleau-Ponty'e göre, dokunma deneyimi bedenimizin yüzeyine yapışır, onu önümüzde açamayız ve hiçbir zaman tam anlamıyla bir nesne haline gelmez, dolayısıyla “ [...] dokunan ben değilim, bedenim.” der (2000, p. 148). Ancak, haptik aracılığıyla sadece somut şekilde dokunma edimi gerçekleşmez, gözlerle dokunabildiğimiz gibi, ruhen de dokunabilmenin kapıları açılır. Böylece izleyici, Olga'ya, ölen annesine, Anna'nın ölen bebeğine bedenine ve ruhuna haptik kavramı bağlamında bakabilirken dokunmanın ötesini deneyimlemeyi de anlamlandırabilir. Bu seyircinin bedenlenme durumunu da işaret eder. Sobchack, bedenlenmeyi; insanın bedenini, bilincini, nesnellliğini ve öznelliğini içerdiğini

söyler (Sobchack, 2004, p. 4). Merleau-Ponty'nin de belirttiği gibi, bedenlenmiş bakış " [...] görünür olanın somut olanın içinde ve somut olanın görünür olanın içinde ikiye katlanmış ve çaprazlanmış bir şekilde konumlandırılması" olarak aktarılır (Sobchack, 2004, p. 100). Bu mesafede izleyicinin filmle ve karakterlerle kurduğu bağ, filmin önemli anlamlandırma aşamalarından biri olarak düşünülebilir. İzleyici gözleriyle de dokunabilir ve duyumsamak isteyebilir ruhen de bunu gerçekleştirebilir. Her iki dokunma isteği farklı şeylerdir. Ve bu iki dokunma ve duyumsama hissi, seyircinin bedenleşen konumuyla film arasında ilişki kurabildiğini gösteren olgulardır. Olga'nın hayatla arasında kurduğu kopuk bağlantı haptik görüntülerle izleyicinin zihninde soyutlamalar yapmasına da izin verir. Bu noktada seyircinin bedenleştirmesi ve duyumsama hem Marks'ın düşünceleri açısından hem de Sobchack'ın söylemleri bağlamında düşünüldüğünde, duyumsayan bedenin film deneyimi temelinde önemi anlaşılır hale gelir. Bu iki kavramı sentez şekilde düşünebilmek için, Olga'yı izleyen izleyiciyi anlamlandırabiliriz.

Szumowska da bir röportajında filmde bedeni ne denli soyutlama yaparak düşündüğünü şöyle açıklar: "[...] Başlangıçta, bu durumla mücadele eden biriyle tanıştıktan sonra anoreksiya hakkında yazma fikrim vardı. Ancak sonuçta bu bana çok sınırlayıcı geldi. Burada bir sorun filmi yapmak istemedim, daha ziyade beden kavramını daha geniş bir şekilde araştıran bir şey yapmak istedim." (Szumowska, 2015). Bu noktada, Studlar'ın kadın özneliğini fenomenolojiyle ilişkilendirdiği söylemleri akla gelmektedir:

Algılama ve anlamaya yönelik özcü bir erkek paradigmasının, kadını öznellikten çıkararak genel bir 'insan' deneyimi paradigması haline gelmesine izin vermek yerine, kadınlar seyirci niyetliliğe yeniden yatırım yapmaya cesaret etmeli ve bir dünyayı ifşa etmek ile bu sözün karşısında kendini anlamak arasındaki bir tür 'diyalektik' olarak fenomenolojiye katılmalıdır. (Koivunen, 2015, p. 101).

O halde fenomenolojik yaklaşımla kadın karakterin bedenle ilişkisini feminist perspektiften nasıl okuyabiliriz? Martin Lefebvre, Charles Peirce'nin fenomenolojiye dair düşüncelerini şöyle aktarmaktadır: "Fenomenoloji ve onun gözleme dayalı 'yöntemi' Peirce için estetiğe çok yakındı; aradaki temel fark estetiğin normatifliğinde, yani idealler üretirken estetiğin saf fenomenolojik gözlemin bir adım 'ötesine' geçerek yalnızca genel olarak neyin hissedilebileceğini değil, neyin hissedilmesi gerektiğini de dikkate almasında yatıyordu." (Lefebvre, 2013, p. 259). Bu iki söylem, feminist film fenomenolojisinin özünü açıklar ve filmin kadın karaktere bakıştaki gizil eril yapıların ortaya çıkarılıp anlaşılmasına aracılık eder. Olga'nın bedeninin izleyici tarafından anlamlandırılma hali erkek egemen nazara ket vurmaktadır. Bu nedenle haptik görüntülerin izleyici ile film arasına koyduğu mesafe dokunmanın ontolojisi bağlamında anlaşılır hale gelmektedir.



Görsel 2. Olga, terapi sırasında terapistini dinlerken.

Szumowska, Olga'nın ruhsal durumunu, çevresiyle ilişkisini, ailesiyle bağlantısını izleyiciye gösterirken kadın yönetmenin bakış açısı çekimiyle bunu gösterebilmiştir. Bakış açısı çekimlerinde beden karakterle birlikteliği, Olga'nın dünyasından hayata bakabilmenin de önünü açar. Bu durum, feminist yaklaşımla gerçekleştirilen çekimin örneğidir. Yaşanan beden, öznel duygu ile nesnel bilgi arasında, duyarlar ile bunların duyu veya bilinçli anlamı arasında değişmeli bir tersine çevrilebilirliği hem sağlamakta hem de eylemsizleştirmektedir (Sobchack, 2004, p. 61). Burası, Sobchack'ın düşünceleri izleğinde derinleştirilirse, filmleri sadece gözlerimiz aracılığıyla deneyimlemediğimizi, algılar ve tüm bedensel varlığımızla, kültürlenmiş duyu organlarının tüm tarihi ve cinsel bilgileriyle zihnimizi bilgilendirerek olanı görüp, anladığımız ve hissettiğimiz algılanmış anladığımızı ve hissettiğimizi algılamış hale gelmekteyiz (2004, p. 63). Body filmi, feminist film fenomenolojisini sadece haptik görsellerle somutlaştırmamakta, bunun yanı sıra tahayyülü güçlendiren algılama süreçleriyle de buna destek vermektedir. Merleau-Ponty'nin "vücutum" [...] vücutum hem görendir hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir ve o zaman gördüğünde kendi görme gücünün öbür yanını tanıyabilir." der (Merleau-Ponty, 2012, p. 33). Zeynep Direk, Merleau-Ponty'nin tene dair düşüncelerini de hatırlatırken okuyucuya tekrar; beden, ten, dokunma ve görmenin ayrılmaz bütünlüğünü sunar. Olga'nın bedenine, tenine bakan izleyici kendi ontolojik varlığını da sorgular. Direk, ten bedeni çağırır, ama tenin kendisi beden değildir, der. Bedenin dünyadan olduğu ve ontolojik olarak ona ait olduğu vurgusu yapılır. Ten ve bedenin kendi içinde bütünleşik, ancak kendi adına münferit gerçekliklerine dair dikkatle düşünülmesi gereken ayrımları önemlidir. Direk, bu ayrımı, tenin, dünyaya ait olmanın ontolojik temeli olduğu düşüncesini aktarır. "Kısacası, ben dünyadan olduğum içindir ki dünyadayım, Varlık'tan olduğum içindir ki tendenim ve bedenliyim yani bedenli bir varlığım." diyerek bu sentez ilişki biçimini özetler (Direk, 2017, p. 187). Film, Merleau-Ponty'nin belirttiği gibi vücuda bakarken bedeni görür ve görmenin gücünün keşfedilmesine izin verir. İzleyicinin görüntü üzerinde hakimiyet eksikliğine bağlı sahnelerle birlikte, izleyicinin görüntünün figürleriyle ve ekranın kendisiyle bedensel bir ilişkiyi sorguladığı anları gösteren film, feminist film fenomenolojisinin tartışma alanlarına sunduğu görseller ve kadın bedenine dair yapılan temsil stratejisiyle katkıda bulunmaktadır. Bu durum, haptik görüntünün haptik sinemadaki yansımaları sunarken feminist film fenomenolojisine katkıda bulunur. Feminizm kadının kadın olarak var olabildiğini görünür kılma çabasıdaysa, feminist fenomenoloji de eril kalıplaşmış bilincinin özünü değiştirebilme çabasını göstermektedir. Film anlatısı, feminist fenomenolojinin sinemada düşünülmesinin yolunu açarken eril öze ait kalıp yargıların da dönüşümüne olanak sağlar..

Kadın Bedeninde Haptiğin İzi: *Elles* Filmi

Bu filmde film stili, tek bir hikayeye odaklanmadığı için çalışmada da tek hikaye üzerinden analiz yapılmamaktadır. Alicja ve Charlotte'un anlattığı hikayelerle ilerleyen anlatıda her hikaye birbirinden bağlantısız bir çizgide ilerlemektedir. Bu noktada, haptik görüntülerin feminist film fenomenolojisi bağlamında sorgulanabilir sahneleri üzerinden inceleme gerçekleştirilmektedir.

Szumowska'nın *Elles* (2013) filmi, Paris'te yaşayan genç kadın öğrencilerin kendi bedenlerini satmaları üzerine odaklanmaktadır. Anne adlı araştırmacı gazeteci, Paris'te yaşamakta güçlük çektiği için bedenini satmak zorunda kalan iki kadının hikayesini makale haline getirmeye çalışmaktadır. Alicja ve Charlotte adlı kadınlarla zaman zaman görüşen Anne, onların hikayelerini kayıt altına alırken bedene, kadına, kadınsılığa, varoluşa, toplumsal düzeninin kurallarına, eril tahakküme, kendi yaşamına ve dokunmaya dair sorgulamalar geliştirmeye başlar. Zaman zaman diegetik zaman zaman diegetik olmayan seslerle film anlatısı içine sürüklenen izleyici, kadınların hikayelerine odaklanırken çevreden gelen seslerden ve öykü zamanı dışındaki seslerden dahi rahatsız olmaz. Charlotte ve Alicja, erkeklerle yaklaştıkları anları anlatırken film kurgusu onların o anlarla ilgili deneyimlerini görüntülerle somutlaştırır. Zaman atlamalarıyla görüntüye gelen o anlar izleyicinin zihnindeki

görüntülere varlık kazandırır. Her iki karakterin hayatı düz bir anlatı çizgisinde anlatılmaz, her karakterin hikayesi çapraz anlatımlarla kesişir. Alicja'dan Charlotte'a, Charlotte'dan Alicja'nın hikayesine geçişler yapılır.

Her iki kadın da genç, güzel ve alımlıdır. Erkeklerle olan iletişimleri bedensel yakınlaşma üzerine kurulu olduğu için onların en seksapel halleri ve bazen en doğal halleri izleyiciye sunulur. Anne ise, bu hikayeleri dinleyen bir dinleyici olarak hikayeleri zihninde somutlaştıran ve anlamaya çalışandır. İzleyici ise, hikayelerin görünür sahneleriyle karşı karşıya kalanlar olarak her duyumsamaya açık olarak film boyunca konumlanır.

Henri Bergson, *Matière et mémoire* (1896) adlı eserinde, hafızayı bedende konumlanmış olarak anlamının bir yolunu açıklamaktadır. Bergson, kısmen, belleğin gerektiğinde kolayca ortaya çıkarılabileceğini varsaydığı ve belleğin gerçekleşmesine ilişkin bireysel ve toplumsal yasakları kabul etmediği için, somutlaşmış belleği hafife almaktadır. Bellek imajları ve vücudun modifikasyonları olarak iki türlü bellek ayrımı yapmıştır. Biri imajlarla, diğeri tekrarlarla ilgilidir. İlki nihai olarak eylemdir, çünkü bellek yalnızca eylem halinde bilince getirilebilir (Bergson, 2007, pp. 60- 63). Bergson, hafızanın bedensel duyumlarda gerçekleştiğini ve buna bağlı olarak sadece zihinsel değil, somutlaşmış bir süreç olduğunu, algının ise, vücudun zekâsına hitap ettiğini belirtir. Bergson'a göre bir görüntü görsel değil, çok duyusaldır, kişinin duyularının bir nesne hakkında algıladığı tüm bilgileri içermektedir. Algı sadece fenomenolojik bir şimdide değil, bireysel ve kültürel hafıza ile bir ilişki içinde gerçekleşmektedir (2000, p. 147). Merleau-Ponty ise, insanın cinsel tarihini, onun yaşamının anahtarı olarak görür, çünkü insanın cinselliğinde onun dünyaya, zamana ve diğer insanlarla olan ilişkisinde bunun yansımalarının ortaya çıktığını belirtmektedir (2017, p. 226). Bergson'un ve Merleau-Ponty'nin düşüncelerini yanımıza alarak kadın karakterlerin bedenine yönelen bakış, bellekle birlikte incelendiğinde toplumsalın izini sürmenin pratiğe dökülebileceğini, duyusalın izlerinin takibinin de gerçekleşebileceğini gösterir. Bu noktada hafızada var olan birçok şeyin izleyici tarafından da tekrar hatırlanabildiği sonucu ortaya çıkar. Filmsel zaman süreci içinde izleyici karaktere gözleriyle dokunarak sadece onu anlamlandırma sürecine girmez, aynı zamanda karakterin kişisel tarihinde neler deneyimlediğini de düşünür. Bu düşünme çizgisinde karakterlerin deneyimleri açısından onların bedenlerinde ve ruhlarında var olagelen duygular hafızayla, bedeninin yakın bağlantısını görünür kılar. Bu görünürlüğü somutlaştıran da haptiğin film sürecine teğellenmiş çizgisidir.



Görsel 3. *Elles* filminden bir sahne. Charlotte zorlayıcı bedensel yakınlaşma sırasında acı çekerken.

Haptiğin İzi Sinestetik İzleyiciyi Filmin Derisine Bağlarken

Şiddetin farklı çeşitlerini yaşayan iki kadının deneyimledikleri her olay, perdede özellikle kadın karakterlerin özdeşleşme hissine mesafe koymaktadır. Bu mesafe, fallosentrik egemenliğin, kadın bedeni üzerindeki şiddet içerikli hakimiyetidir. Kadınlar, bazen aşağılanır bazen şiddete maruz kalır bazen de erkeklerin iktidarsızlıklarıyla yüzleşirlerken onların çaresizliklerine tanık olurlar. Özellikle, kadınların olayları anlattıkları birleşme anları hem kadınların hem erkeklerin bedenlerinin çıplak gösterildiği anlardır. Bu durum, klasik anlatı sinemasının uyuşmalarını ters yüz eden bir strateji olarak kabul edilebilir, çünkü erkek bedeninin çıplaklığıyla verilmesi erkeğin iğdiş edilmesini akla getirir. Keza, ereksiyon problemi yaşayan iktidarsız erkek karakteri de sunan film, erkek egemen hazza ket vuran anlatı stratejisinin altını çizer. Kadın karakterlerin çaresizlikten dolayı bedenlerini satmaya çalışmaları, eril düzenin çığılığı olarak yansımaları bulduğu için film anlatısı feminist film teorisi bağlamında feminist bir film örneği değildir'i düşündürebilir. Ancak, ataerkil kodlarla çevrili olan bir düzende bu kodların kurallarıyla hayatlarını idame ettirmeye zorlanan kadın karakterler, bu düzenin hakkaniyetsizliğini gerçekçi bir perspektiften göstermektedir. Bu perspektifin temelinde ise haptik görsellerin sunumunun nasıl planlanacağı konusu önemlidir.

Film boyunca haptik görselin kullanıldığı birçok sahne izleyicinin zihninde açılan sorulara bir yenisini daha ekler ve daha felsefi bir izlekte film izleme deneyimi sunmanın da önünü açar. En önemli sahnelerden biri de Alicja'nın yaşlı bir erkekle deneyimlediği bedensel yakınlaşma sonrası romantik şarkılar eşliğinde şarap içerek şarkı söylediği anlardır. Kamera ön plandaki nesnelere blur hale getirirken, Alicja ve erkek müşteri net alan derinliği içinde netleşmiş şekilde iki blur nesne arasında sunulur. İzleyici Alicja'nın bedeninden uzaklaşarak yaşanan ana odaklanırken haptik görsel buna imkan verir. Bu imkan, Alicja'nın duygusal anlarının anlamlandırılmasına açık kapı bırakır. Feminist film pratiğinin önemle odağa aldığı konulardan biri de budur. Kadın bedeninin sunumunda gerçekleşen yapıbozum (klasik anlatı sinemasının kodlarını kıran sunum) haptiğin modern anlatı sinemasına katkı sağladığının göstergesidir, denebilir. Bu noktada kadın izleyicinin neler hissettiği, neler duyumsadığı soruları gündeme gelir. Anne'nin genç kadınlardan dinlediği hikayelerle kendi yaşamını ve kendi kadınlığını sorgulama hali izleyicinin de kendi kendisini sorgulayabilme ihtimalini düşündürür. Walter Benjamin, izleyicinin karakterle özdeşleşmesinin tek yolunun aygıtla özdeşleşme olduğunu söylerken aygıtın tutumunu alan izleyicinin test yaptığını dile getirmektedir (Benjamin, 2012, p. 63). Bu test sürecinde kadın izleyici, Anne'in de her duygu durumunu duyumsamaya çalışırken onun kendi derisinde izini sürdüğü duyguların da peşine düşer. Genç kadınların hikayelerini dinleyen Anne, kendi yaşamında bulduğu boşlukları anlamlandırmanın takipçisidir. Kadınlığı, var oluşu, eşyle ilişkisi, bedeni vb. gibi birçok olgu Anne tarafından sorgulanır hale gelir. Her türlü mutluluk, hüznün, acı, haz, arzu, yok olma isteği, varoluş halleri kadın izleyicinin derisine Anne'in derisinde hissettiği duygulardan geçerek teğellenir. Bu öyle bir teğeldir ki öykü zamanı kapansa da izleyicinin derisinde teğellenen hisler, izleyiciyi öykü zamanı dışında da sorgulamaya ve duyumsamaların tekrar düşünülmesine yol açar. Kadın karakterlerin arzu dolu halleri, mutsuzlukları, ağlarkenki çaresizlikleri, acıdan bağırırkenki isyanları ve sessizlik dolu anlarında görüntülerin bazen yakın planla çekildiği görülmektedir. Bu haptik görüntüler kadınların varoluşlarının adeta manifestosu olduğu gibi, kadın bedenine ait tüm duyguları ve duyumsamaları sunma çabasıdır. Haptiğin, şehvetle, aşkla buluşmasına bakıldığında, Sobchack'ın sinemasal deneyim fenomenolojisi sinema izlemenin etkileşimli karakterini vurgular dediği eseri, *The Address of the Eye* bu konuda önemli yol gösterici düşünceler üretmemizi sağlamaktadır. Sobchack, izleyicinin sinemasal alanı diyalojik olarak paylaştığını ve icra ettiğini savunur. Sinemasal algı sadece görsel değil, sinestetiktir, duyuların ve aklın ayrı olarak düşünülmediği bir eylemdir (Sobchack, 1992, pp. 270- 274). Marks'a göre, bu deneyimi yaşayan bedenlerden biri olarak sinestetik algıların, öncelikle görsel bir deneyim olarak düşündüğümüz şeye dokunmaktan bahsetmek, mantıklı görülmektedir (2002, p. 13). Anne'nin elleriyle yoğunlaşarak tavuğu sosladığı anda çıkan rahatsız

edici et sesi, midye kabuğunun içinden midyeyi çıkarıp elleriyle sıkarken hissettiği erotizm deneyimi anı ve o ana eşlik eden diegetik ses, Alicja ile hunharca yemek yerken ağzından dökülen makarna parçaları, hıncını limondan çıkardığı anda bıçakla elini kesmesi ve kanayan yaralı elini suya tutuşu Anne'nin izleyicinin derisiyle ve zihniyle kurduğu bağı imler. Bu imlemeyi feminist yaklaşımla incelemeye alırsak deriye bakışın eril düzende et'i imlediğini ve hatta kadın bedeninin meta nesnesi "et"i hatırlattığını toplumsal düzen göstergeleri içinde anlamlandırabiliriz. Bu mihenk noktasında beden felsefesi üzerine çalışan feminist teorisyen Elizabeth Grosz'un düşünceleri incelemeyi derinlikli kılabilir.



Görsel 4. *Elles* filminden bir sahne. Anne etleri yoğururken.

Elizabeth Grosz, et kavramını Merleau-Ponty düşünceleriyle tekrar detaylandırır. Merleau-Ponty et kavramının, varlığı belirtmek için kullanılan bir terim olarak algılanabilir olduğunu, tamlık veya farklılık olarak algılanmaması gerektiğini ifade eder. Et kavramı Merleau-Ponty açısından ayrıcalıklı (canlı) bir kategoriyle ilişkilendirilmemekte, varlığın en temel ontolojik düzeyi olarak ifade edilmektedir. Etin, tersine çevrilebilir oluşu, kendi üzerine katlanma kapasitesi, içe doğru ruhsal durumlara ve dışa doğru dünyaya yönelik ikili yönelime sahip özellikleri olan bir varlık olduğu belirtilmektedir (Grosz, 2005, p. 125). Merleau-Ponty'nin ete getirdiği yorum bağlamında insan bedenindeki et ve hayvan bedenindeki etle kurulan ilişki Anne karakteri açısından sorgulamalı bir hale gelir. Anne'nin ruhsal durumu açısından kendisinin dış dünyayla iletişimi ve kendi içsel dünyası aracılığıyla kurduğu iletişimde et kavramı, diyalektik bir döngünün yansıması olarak görülebilmektedir. Et artık sadece bedenin bir parçası değil, yoğrulan, kıvrılan, parçalanan, yenebilen, hayvani iç güdülerle tüketilebilen bir olgu haline gelmektedir. Anne, elindeki etleri öyle hunharca yoğurur ki kadınların bedenine yüklenen eril fallosentrik tahakkümden adeta hıncını alır ve erkeklerin bakışı onun ellerinde yapısöküme uğrar. Haptik görseller, kültürel olarak üretilmiş duyularımıza bağlı tepkiler üretir, izleyici dokunsal imgeleri algılarken bu tepkileri dışa vurur. İçinde yaşanan toplumsal düzenin göstergelerine bakmak bu nedenle gerekli hale gelir. O halde, izleyicinin sinestetik özneler olarak hissettiği ve duyumsadığı her şeyin içinde haptik görsele dair uzantıların bulunduğunu ve bu haptik görselin izleyiciyi filme içkin yapan bir işlevi olduğunu söylemek anlamlıdır. Şiddetin sunumunun planlanması sinema tarihinde her zaman farklı şekillerde ortaya çıkar ve kadın yönetmenler açısından şiddetin temsil stratejisi izleyici öznenin sinestetik duyumsamalar üretmesi açısından düşünülen bir detaydır.

Şiddet anlarının yakın planla kadın karakterin yüzüne odaklandığı sahneler, Sobchack'ın *The Piano* filmi izlerken, yakın çekimde et ete ilk kez dokunduğunda dokunsal bir şok hissettiği değerlendirmesinin şiddetle yoğrulmuş bir çeşidini izleyiciye sunar. Kadın izleyici, kadın karakterin, fiziksel şiddet dolayısıyla çektiği acıyı teninde meydana gelen bir acıymışçasına deneyimler ve sanki daha önce bu denli şiddet içerikli bir sahneyi hayatı boyunca görmemişçesine şok haline girebilir. Bu şok hali, filmin derisiyle, izleyicinin derisini birbirine bağlayarak, izleyici-film arasında bir yakınlık kurar. Haptik görsellik, izleyicinin görüntüyü

oluşturmak, onu gecikmeden ortaya çıkarmak için çalışmasını gerektirir. Vivian Sobchack varoluşçu fenomenoloji terimlerini kullanarak bakma eylemini “ [...] hem benim hem de vizyonumun nesnesinin birbirini oluşturduğu bir eylem” olarak ifade etmektedir. Marks, bu karşılıklı kurucu mübadelede özneler arası bir erotizm tohumu bulmaktadır. Özneler arasılıkla, bir seyirci ile bir sinema eseri arasındaki karşılıklı bir tanıma ilişkisini kastettiğini bu bağlamda belirten Marks, içerikleri ne olursa olsun haptik imgelerin, bakan ile imge arasında özneler arası bir ilişki kurdukları için erotik olarak nitelendirilebileceğini söylemektedir (2000, p. 183). *Elles'* de kadın karakterleri fiziken zorlayan sahnelerde ve kadın karakterlerin acı çektiği anlarda erotik yapı söküme uğrar. Çünkü bu sahnelerde erkek karakterler güç gösterisini elinde tutsa da onların iktidarını temsil eden penisin haz mekanizmasıyla sık sık oynanır ve erkek egemen nazarın haz mekanizmasıyla da oynanmış olur. Charlotte'a ve Alicja'nın bedeninin erkekler tarafından zorlandığı sahnelerde kadınlar edilgen durumdayken erkek karakterlerin bu sahneler sonrası duygusal çöküşleri onların adeta mağlubiyeti gibidir. Bedensel yakınlaşmalar arasında kadın karakterlerin hikaye anlatıcılığına döndüğü sahnelerde izleyici filmle arasına mesafe koyar. Charlotte'un hikayesini ve kendine ait düşüncelerini anlattığı bir sahnede kameraya doğru konuşması yabancılaştırma efekti ile birlikte özdeşleşme mesafesini hatırlatır ancak izleyicinin derisinde hissettiği acılar ve hüznler adeta nakış gibi işlenmiş şekilde izleyici zihninde kalmıştır. Zihne nakışlanan acı ve hüznü içkin sahneler, filmsel zamanın dışında akan izafi zaman kavramını imlemektedir. Yakın plan çekimlerde kadın karakterlerin yüzlerindeki ifadeye zaman zaman net odaklanma yapılırken zaman zaman da odak kaydırılır ve görüntüler belirsizliğe doğru bulanık sunulur. Bu görüntü stratejisi ve anlatının içinde var olan haptik görseller, izleyicinin zihninde var olan isyanın da güçlenmesinin önünü açar. Kadın izleyici, *Elles'*deki tüm kadın karakterlerin duyularına yaklaştığı gibi, duygularını da güçlü hislerle hissetme eğilimine girmektedirler. Haptik sinemanın gücü de burada yatmaktadır. Bedeni tüm çıplaklığıyla, bedensel yakınlaşma sahneleri içinde sunulan kadınlar, haptik görsellerin yarattığı duygulanımlarla bedenin toplumsal düzen içine yerleşmiş kodlarla algılanmasının önünü keser. Kadınların bedeni artık erkek egemen nazarın bakışını erteleyen ve ket vuran gerçek bedenler haline gelir. O bedenleri, et haline getiren eril düzen kendi içinde devrilir, ve bu devrilme feminist bir film stili yaklaşımıyla gerçekleşir.

Haptik Karakteri Anlamlandırmak: Bedeni Feminist Yaklaşımla Düşünmek

Chelsea Birks, filmin bedeninin seyirci ile ilişkisine dair düşüncelerini aktarırken izleyicinin özdeşleşme haline gönderme yapar:

Hem dokunsal/Deleuzyen bir perspektiften yazan Martine Beugnet hem de daha analitik/ampirik bir yaklaşım benimseyen Tim Palmer, yeni aşırılıkçı filmlerin yarattığı ekran-seyirci ilişkisini doğrudan ve dolaysız olarak tartışıyor, sanki duygulanım bir şekilde film bedeni ile seyircinin bedeni arasındaki ayrımı ortadan kaldırıyormuş gibi.” (Birks, 2015, p. 133)

Buradan hareketle Szumowska, feminist film fenomenolojisi bağlamında, kadın bedenini imleyen etin varlığını seyirciye tekrar düşündürerek bedenin dokunmayla ilişkisini hatırlatırken beden politikaları tartışmalarının da tekrar düşünülmesinin önünü açar. Karakterle özdeşleşme yaşayan izleyici açısından duyumsamanın ötesine geçen hisler ve zihinsel sorgulamalar açısından haptik karakteri anlamlandırmak nasıl olur, sorusu gündeme gelir. Marks'ın, haptik karakterlere nasıl ulaşılır sorusunun cevabı, *Elles'* de film anlatısının biçimine yönelik anlatı stratejisinde yatmaktadır. Odaktaki değişiklikler, grenlilik, az ve fazla pozlamanın etkileri gibi belirtilen prohaptik özellikler, Szumowska'nın anlatı stratejisinde yer alan çekim tekniğinin içine sızmıştır. Haptik görsellerin, izleyiciyi doğru dürüst göremeyecek kadar yakına çektiği bu durum Marks açısından erotik bulunmaktadır. Haptik sinemada tanımlanan erotik ilişki, sınırlı görünürlüğe ve izleyicinin görüntü üzerinde hakimiyet eksikliğine de bağlı olarak ifade edilmektedir. Anne ve Alicja'nın birbirlerini uzun saatler dinledikleri bir zaman dilimi içinde, dans ederek tüm dertlerini unutulmaları ve aralarında gelişen yakınlığın, odağın belirsizleşmesiyle muğlak fakat yoğun bir his yaratma hali, haptik sinemanın içine sızan

erotizmi imlemektedir, denilebilir. Keza, bu muğlak ilişkide izleyicinin görüntü üzerindeki hakimiyet eksikliği de erkek egemen nazara ket vuruşun diğer bir örneğidir. Bu sahne, filmdeki en haptik görsellerin sunulduğu sahnedir. Karakterler arasında yaşanan duygusal yakınlık bulanıklaşan ve netlikten sıyrılan görsellerle verilirken haptiğin gücü yine ortaya çıkar ve bu görseller onların arasındaki homo erotik yakınlışmanın görünür göstergeleri haline gelir. Doğal ortam sesine karışan fondaki şarkı, kadınların kollarının en sonunda birbirini sarması belirsizleşen görsellerle duyumsamayı güçlü hale getirir. Steven Shaviro, sinemasal deneyimin güç ilişkilerini sadece ideoloji meselesi olmaktan çıkarıp, görüntüyü dokunsal hale getiren ve doğrudan sinir sistemini uyararak sosyal sorumluluk üreten bir deneyim olduğunu vurgular (Shaviro, 2006, p. 52). Shaviro'nun düşünceleri feminist yaklaşımla düşünüldüğünde, kadın bedeninin politik bağlamda sorgulanmasını gündeme getirir. Bu noktada duyularla algılanmanın kendini örgütlenme biçimi olduğunu ve bunun tarihsel koşullara bağlı olduğunu hatırlamak önemlidir (Benjamin, 2012, p. 56). Keza beden politikası çalışan feminist teorisyenler de çeşitli deneyim biçimlerini tarihsel koşullarla açıkladıkları gibi toplumsal düzenin var olan kuralları bağlamında tartışmaya açarlar.

Sue L. Cataldi, her duygusal deneyimin en az iki yönü olduğunu ve hiçbirinin diğerinden ayrı olarak anlaşılır olmadığını dile getirmektedir. Ancak Cataldi, bu deneyimleri kapalı ve özel olarak deneyimlenen öznel alanında merkezleyen öznelci duyguların açıklamasının hatalı olduğunu belirtmektedir. Duygusal deneyim, "[...] yaşadığımız bedensel eti dünyanın etiyile iletişimsel olarak iç içe geçirme" dediği şeyi içermektedir. Merleau-Ponty'i yorumlayan Cataldi, Merleau-Ponty'nin Cataldi, 'duygusal kendisinin "[...] duygusal olarak kör kavrayış görüşü ile dokunsal algı veya duygusal his" arasındaki bağlantıyı kurmadığına işaret etmektedir. Anne Rutherford, Cataldi'nin James Gibson'ın (Gibson'ın dokunsal görme tartışmasıyla ekolojik algı kuramı, görme ve somutlaştırma kuramlaştırması arasındaki eksik bağlantıyı sağlarken, duyguyu somutlaşmış duygulanım olarak anlamayı analiz etmek için çok önemli bir sıçrama tahtası sağlamış olur) haptik görseli, Merleau-Ponty'nin cinsel ideallığı ve duyguların teorileştirilmesi arasında sağladığı bu köprü, duygusal deneyimin anlaşılması için en üretken bağlantı noktasını ve bunun sinema izleyiciliğinin somutlaşmış vizyonu ile ilişkisini sunmaktadır, diyerek belirtir (Rutherford, 2003). Rutherford, sinemanın sadece hikâye anlatmadığını, aynı zamanda kendini izleyicinin derisinin altına yerleşen bir etki, olay ve an yaratmakla ilgili olduğunu ifade etmektedir. Sinemayı fenomenolojik bağlamda anlamlandırmaya çalışırken Rutherford'un ve Grosz'un düşünceleri bizi, sinemanın ontolojik oluşsallığını da diğer taraftan imlemektedir. Film anlatısının sunduğu kadın karakterlerin duygusal deneyimleri ve dokunsal algılarının arasındaki ilişki Merleau-Ponty'nin düşünceleri bağlamında temel alınarak tekrar tartışmaya açılmalı. Özellikle kadın izleyici temelinde haptik görsellerin yarattığı özdeşleşme halinin Cataldi, Rutherford ve Grosz söylemleriyle düşünüldüğünde feminist bir yaklaşımla sunulduğu değerlendirilmesine ulaşılabilir. Bu düşünüş izleğinde karşımıza çıkan beden politikaları tartışmalarının feminist film fenomenolojisine katkıları olduğunu da görürüz. Burada Sobchack'ın "[...] bedenlerimiz onu film deneyiminde anlamlandırıcı bir varlık olarak deneyimliyor." cümlesi akla gelir (Sobchack, 1992, p. 278). İzleyicinin bedeni ile filmin bedeninin teğellenmesi filmin algılanması bağlamında önemliyen karakterlerin anlamlandırılmasının bedene yüklenen göstergeler açısından anlaşılması da önemlidir. Marks'ın da belirttiği gibi haptik karaktere ulaşmanın özünde haptik görseller olduğu gibi, haptik sinemanın içine sızan erotizm de bulunmaktadır. Anne ve Alicja arasında gerçekleşen yakınlık önce empatiyle gün yüzüne çıkar ve kadının kadını anladığı duygusal bir yakınlıkla devam eder. Burada izleyicinin karakterlerle özdeşleşirken ataerki düzenin kuralları içinde belirlenmiş beden politikalarında kadının kadına bakışındaki empati hissi ve kodlanmış haz göstergelerinin eril mekanizması gerçekliğiyle yüzleşilir. Bedenin dünya üzerinde, erkek tahakkümüne dayalı şekillendirilmiş imgeselliği, cinsiyetlendirilmiş bedenlerin doğasını bu nedenle sorunsal kılar. Alison Stone, bedenlerin "toplumsal cinsiyetli" olduklarını, bu nedenle "bedenlenmiş toplumsal cinsiyet" veya "bedenlenmiş iktidar ilişkileri" kavramlarını, cinsiyetin anlamına içkin olduğunu düşünür (Stone, 2019, p. 122). Moira Gatens, Stone ile

örtüşen düşüncelere sahiptir. Gatens, insan bedeninin kültürde yaşandığını ve bedenin işleyişine dair bakış açılarının da kültürel üretimler olduğunu belirtmektedir (Gatens, 2018, p. 68). Toplumsal cinsiyetin fallosentrik düzende konstrükte edildiği göz önünde alındığında; beden ile bağlantılı kullanılan kavramların ve bağlamların da feminist felsefeciler tarafından neden sorunsallaştırdıkları anlaşılır hale gelmektedir. Buradan hareketle, özcü feministlerin tartışmalarının süregelen çizgiden kopması da ivme kazanmaktadır. Kadın bedeninin, özsel bir cinsel fark iddiasında olanların gereksinim duydukları ontolojik temel, Gatens'in cinsel fark düşüncesinde yer almamaktadır. Ona göre analiz edilmesi gereken, biyolojik söylemin böyle bir statünün sağlanmasında nasıl gerçekleştirildiğidir. Kadın bedeni, dişillik ve kadın kavramlarının kendi tarihsel ve söylemsel bağlantıları açısından incelenmesi gerekliliği de Gatens'in savunuları arasındadır. Gatens, kadın bedeninin kültürde inşa edilme biçiminin deneyimini; Luce Irigaray, Helen Cixous, Adrienne Rich tarafından araştırıldığını bu bağlamda öne sürmektedir (2018, pp. 131- 133). Feminist felsefenin beden politikası tartışmaları, bedene imlenen anlamların eril gücünün gündelik yaşam pratiğinde, bir kadının varoluşu üzerinde nasıl tezahür ettiğini açıklar niteliktedir. Kate Ince, Agnès Varda'nın *La Pointe Courte* (1955) filminde, Merleau-Ponty'nin "hakikatte temellenen çelişki" söylemini bu film aracılığıyla gündeme getirirken kültürel göstergelerin beden politikaları üzerindeki kurallarını hatırlatır. Ince, kendi sinemasını diyalektik olarak niteleyen Varda'nın filminde, kişisel ve toplumsal arasındaki hakikati tanımlarken iki gerçekliğe atıfta bulunduğunu söyler: "[...] kendini arayan bir çiftin gerçeği ve kendi kendini örgütleyen bir köyün toplumsal gerçeği vardır." der. Ince açısından Varda, kadınsı olanı, feminizmi, dişil özneliği, deneyimi ve arzuya dair olanı kültürel bir kurgu içinde temsil ederken feminist film fenomenolojisine katkı sağlamaktadır (Ince, 2013, pp. 611- 613). Film anlatılarında bedenleri sunulan kadın karakterlerin, birçok duygu durumunu bedenleri aracılığıyla duyumsamaları ve bu duyumsamaların görünür ifadesini yüzlerine yansıtmaları, izleyicinin, karakterleri duyumsamalar yoluyla anlamlandırmalarını gerekçelendirir. Ince'in yaklaşımıyla sadece arzuya dair olan değil toplumsal gerçeklikle ilişkilendirilerek dahil edilen hakikatlerin aralanması önemlidir, denilebilir. Keza; Barker, Marks, Sobchack'e göre, sinemada görme yalnızca optik değildir, duyumsal ve dokunsaldır, bedensel duyuları sensoryum boyunca dolaştırır (McHugh, 2015, p. 839). Sensoryumda anlamlandırılan her şey izleyicinin filmle bağ kurmasını sağlar. Bu noktada, Szumowska'nın haptik görsellerle duyumsama yolunu açması, feminist film fenomenolojisinin beden politikaları tartışmalarının çoklu düşünme yollarını da aralamaktadır.

Sonuç

Haptik görsellerin, bakan ile imge arasında özneler arası bir ilişki kurduklarının, izleyici ile görüntü arasındaki ideal ilişkide, izleyicinin kendisini görüntüde kaybetmesi ve orantı duygusunu kaybetmesi olasılığının daha yüksek oluşu durumu haptik sinemadaki yerine dair önemli mesafe özellikleridir. İzleyici ile görüntü arasında bir gerilimin ima edilmesi; görülen şeyin görüştüğü ve sinemaya kelimenin tam anlamıyla mevcut olmayan diğer duyularla yaklaşılması gerektiği konusunda keskin bir farkındalık uyandırması gibi özellikler ise, *Elles*'in çekim tekniği stratejisinde ve film anlatısının kadın karakter temelinde gelişen içeriğinde görülen özellikler olarak öne çıkmaktadır.

Film fenomenolojisinin etkileşimli karakterinin bu alanda çalışan teorisyenlerce vurgulandığı göz önünde alındığında, *Elles* ve *Body* filmleri bu etkileşimi izleyici ile arasında kurduğu özdeşleşmeyle gerçekleştirdiği söylenebilir. İzleyicinin aktif, edilgin, yansıtılabilir, temsili nitelendirmelerinin de ötesine geçerek, derisinde hissettiği duygulanımlar, filmin derisine sızan feminist yaklaşımın iz sürücüsü betimlemesini yapmaktadırlar. Möbius şeridinin içinden geçen bir sıvı gibi şeritle birliktelik sağlayan izleyici, döngünün içinde filmle diyalektik ilişki içine girmektedir. Tenle düşünmenin, zihne sirayet etmesini sağlayan haptik sinemanın haptik görüntüleri, tahayyül etmenin sonsuz dünyasını izleyiciye aralattırmaktadır. Mimetik zeka kadar, entelektüel zekanın da bu tahayyül sürecine ortak olduğu etkileşim süreci, izleyici ile film arasında ilişki kurarken ikisi arasında görünmez bir derinin bağını da pekiştirmektedir.

Sinemanın başlangıcından bugüne, klasik sinema anlatılarının da aslında yapmaya çalıştığı budur. İdeolojik bağlamda verili göstergelerin imlediği stereotipik karakterlerle, uyuşmaların verili stiliyle izleyici karşısına çıkan ana akım filmlerde dahi izleyicinin derisine çengel atılmak istenmektedir. Bu çengelle, izleyicinin filmle bağlantısının güçlendirilmesi sağlanarak, sinemanın büyümesine kapılmaları istenmektedir. Bu noktada en büyük sorun, yapısöküme uğratılması gereken kodlarla çevrili ideolojilerin ve yaklaşımların klasik anlatı sinemasında var olmasıdır. *Elles*, *Body* gibi çağdaş anlatı sineması örnekleri, yerleşikleşen, eril göstergelerle belirlenmiş periferiden uzaklaşmaya niyeti olmayan kalıpları alaşağı eden anlatı stratejileriyle izleyici karşısına çıkmaktadır. Haptik sinemada, kadın karakterlerin duygularına eşlik etme imkanı bulan ve onlarla özdeşleşme yaşayabilen kadın izleyiciler, haptik görsellikte, kadın izleyiciliğe atfedilen görüntüye aşırı yakın olma durumunu deneyimlemektedirler. Jane Stadler'in somutlaşmış öznelliğe yaptığı vurguda film izleyicisi ve bu tür bir öznelliğin mümkün kıldığı özenli etkileşimli filmler, karakterlerin, hikayelerin "deneyimsel fenomenolojisine" izin vermektedir. Bu noktada, tüm fenomenolojik araştırmalarda olduğu gibi, odak çekme yönteminin önemine değinen Stadler, filmlerin meydan okumasını açıklarken neyin etik olarak uygun olup olmadığına dair kavramlarımız, ilgi etiği, feminist etik, erdem etiği, sosyal adalet ve bunlarla ilgili güncel tartışmaları da içermektedir, der (Bergen-Aurand, 2009, p. 465). Bedene ve dokunmaya dair sahnelerin izleyiciye sunulmadığı anlarda, genç kadınların deneyimlerini izleyicinin tahayyülüne bırakarak müstehcen kelimelerle ifade etmeleri, koku duyumuyla anlatmaya çalıştıkları hisleri, görünen olmayan ama görünürlüğe vücut veren anlatım stratejileridir. Feminist film fenomenolojisinin, feminizme sunmaya çalıştığı katkılardan biri de bu noktada yatmaktadır. Tahayyülde olanın, görünmez niteliği, aslında görünürün bir anlamda ifadesidir. Duyumların, duyguların, anlatımların somut görsele evrilmeden de sunulabiliyor oluşu, feminist film fenomenolojisinin anlatı stratejilerini güçlendirme görevi görmektedir. Merleau-Ponty tarafından bedene yüklenen anlam, insanın bedene içkin tüm yan anlamlarını ve bedenini ilişkiye girdiği tüm bağlamları ve süreçleri sorgulamaya açmasına tabi kılar. Bedenin, dokunma deneyiminin önüne bütün organlarıyla atılması ve kendisiyle birlikte dokunulan dünyanın bir tipolojisini taşıdığı belirtilir (2017, p. 418). Bu noktada, bedenini dokunmayla olan ilişkisi ve bu ilişkinin bir film anlatısında kadın karakterlerin sunumu üzerinden tekrar düşünülebilir oluşu, Merleau-Ponty'nin bedenle ilgili düşüncelerinin filmin derisinde somutlaşma halini gösterir niteliktedir.

Feminist film pratiğine katkı sunan haptik görüntüler, bedenini sunumundaki feminist bakış açısının geliştirilebileceğini gösterirken filmlerin anlamlandırılması üzerinde fenomenolojinin etkisini de feminizmle ilgili bağlamlar temelinde tartışmaya açmaktadır. Szumowska'nın çalışmada analiz edilen filmleri bu noktada, feminist film fenomenolojisinin düşünmeye zorladığı haptik görsellerin varlığının altını çizer. Bu altını çizme yöntemi, bedenini metaforlarla ya da direkt olarak sorgulamaya açılmasını sağlar. Merleau-Ponty'nin belirttiği gibi dil, varlığın uzantısıdır, buradan hareketle bu uzantının erillikten uzaklaşması gerekliliği feminist sinema açısından önemlidir, denilebilir. Haptik sinemanın uyuşmalarını kullanan *Elles* ve *Body* filmleriyle eril dil dönüşüme uğrar. Eril bakışın, erkek egemen hazzın ve eril dilin radikal şekilde ters yüz edildiği bu filmler haptik sinemada fenomenolojik yansımasını sunarlar. Zihin ve beden ikiliğinin film derisiyle birleştirilerek düşünülmesi sinemanın fenomenolojik bağlamda tartışmaya açılmasına ön ayak olur. Bu nedenle, filmlerdeki görüntülerin izleyici zihinlerinde açtığı delikler aslında birer soru işareti gibi belirir. Bu soru işaretleri haptik aracılığıyla filmi anlamlandırmanın kapısını açar. Szumowska, bedenini dokunmayla ilişkisini haptik görseller aracılığıyla izleyiciye sunduğu gibi bu görseller aracılığıyla filmin fenomenolojik açıdan düşünülmesini aracılık ederken feminizmin film fenomenolojisiyle düşünüşünün yollarını aralar.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Akarsu, B. (1979). *Çağdaş felsefe akımları*. Milli Eğitim Basımevi.
- Bergson, H. (2007). *Madde ve bellek: beden ve tin ilişkisi üzerine bir deneme*. (I. Ergüden, Çev.). Dost.
- Bergen-Aurand, B. (2009). Film/ethics. *New Review of Film and Television Studies*, 7 (4), 459-470, <https://doi.org/10.1080/17400300903307050>
- Benjamin, W. (2012). *Pasajlar*. (A. Cemal. Çev.). Yapı Kredi.
- Birks, C. (2015). Body problems: new extremism, Descartes and Jean-Luc Nancy. *New Review of Film and Television Studies*, 13 (2), 131- 148, <https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1009355>
- Casebier, A. (2009). *Film phenomenology: toward a realist theory of cinematic representation*. Cambridge University Press.
- Chamarette, J. (2015). Embodied worlds and situated bodies: feminism, phenomenology, film theory. *Signs*, 40 (2) (Winter), 289-295.
- Cushing, T. J. (2006). *Fizikte felsefi kavramlar 2: felsefe ve bilimsel kuramlar arasındaki tarihsel ilişki*. (B. Ö. Sarioğlu. Çev.). Sabancı Üniversitesi.
- Direk, Z. (2017). *Dünyanın teni: Merleau-Ponty felsefesi üzerine incelemeler*. Metis.
- Elsaesser, T., Hagener, M. (2021). *Film kuramı: duyular yoluyla bir giriş*. (B. Soner, B. Yıldırım, Çev.). Dipnot.
- Ferencz-Flatz, C. & Hanich, J., (2016). What is film phenomenology ?. *Studia Phaenomenologica*, 16, (Special Issue), 11-61.
- Gatens, M. (2018). *İngesel bedenler: etik, güç ve bedensellik*. (D. Eren. Çev.). Otonom.
- Grozs, E. (2005). *Time travels: feminism, nature, power*. Allen&Unwin.
- Hançerlioğlu, O. (1976). *Felsefe ansiklopedisi: kavramlar ve akımlar 2*. Cilt (E-I). Remzi.
- Husserl, E. (2003). *Fenomenoloji üzerine beş ders*. (2. Baskı) (H. Tepe. Çev.). Bilim ve Sanat.
- Ince, K. (2013). Feminist phenomenology and the film world of Agnès Varda. *Hypatia*, 28 (3) (SUMMER), 602-617.
- Irigaray, L. (2021). *Doğmak yeni insanın başlangıcı*. (N. Sağlam, Çev.). Fol.
- Koivunen, A. (2015). The Promise of touch: turns to affect in feminist film theory, feminisms: diversity, difference and multiplicity in contemporary film cultures. In L. Mulvey and A. B. Rogers Eds., *Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*, (pp. 97-110). Amsterdam University Press.
- Lefebvre, M. (2013). On some epistemological problems in film theory. *New Review of Film and Television Studies*, 11 (3), 247-261, <http://dx.doi.org/10.1080/17400309.2013.800803>
- Marks, U. L. (2000). *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- Marks, U. L. (2002). *Touch: sensuous memory and multisensory media*. Minneapolis University Press.
- McHugh, E. Kevin. (2015). Touch at a distance: toward a phenomenology of film. *GeoJournal*, 80 (6) Special Issue on Media Geography in the 21st Century, 839-851.

-
- Shaviro, S. (2006). *The cinematic body*. (5 th printing). University of Minnesota Press.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture*. California Press.
- Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: a phenomenology of film experience*. Princeton University Press.
- Stone, A. (2019). *Feminist felsefeye giriş*. (Y. Cingöz, B. Tanrıseven, Çev.). Otonom.
- Szumowska, M. (Yönetmen). (2011). *Elles*. [Sinema Filmi]. Fransa, Polonya, Almanya: Slot Machine Zentropa International Poland, Zentropa International Köln, Canal+ Poland, ZDF Shot Szumowski, Liberator Productions.
- Szumowska, (Yönetmen). (2015). *Body, (Cialo)*. [Sinema Filmi]. Polonya: M3 Film.
- Szumowska, (2015). A kind of liberation: an interview with Małgorzata Szumowska about 'body / ciało', <https://www.popmatters.com/magorzata-szumowska-interview-2495476825.html>
- Pallasmaa, J. (2011). *Tenin gözleri: mimarlık ve duyular*. (A. U. Kılıç, Çev.). Yem.
- Ponty, M. M. (2017). *Algının fenomenolojisi*. (E. Sarıkartal, E. Hacımuratoğlu, Çev.). İthaki.
- Ponty, M. M. (2012). *Göz ve tin*. (A. Soysal, Çev.). Metis.
- Rutherford, A. (2003, 2 Şubat). Cinema and embodied affect. https://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/embodied_affect/