

Filmvisio

Araştırma Makalesi | Research Article

📄 Açık Erişim | Open Access

Torino Atı: Nietzsche Felsefesinin Sinematografik Bir İfadesi

The Turin Horse: A Cinematographic Expression of Nietzsche's Philosophy



Mert Belek ¹  

¹ İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo TV Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

Öz

Bu makalede, Daniel Frampton'un Filmozofi yaklaşımından hareketle, yönetmen Béla Tarr'ın *Torino Atı* (A *torinói ló*, 2011) filminde yaptığı sinematografik tercihlerin, filmin felsefi düşünce üretimine nasıl katkıda bulunduğu incelenmiştir. Çalışmanın temel amacı, kullanılan sinematografik unsurların, film-zihin tarafından film-düşünceye nasıl dönüştürüldüğünü ve filmin felsefi boyutuna nasıl katkıda bulunduğunu belirlemektir. Bu amaç doğrultusunda, filmdeki belirli sahneler üzerine çözümlemeler yapılmıştır. Bu çözümlemeler sonucunda, Tarr'ın, Nietzsche'nin "bengi dönüş" kavramındaki zamansal yapıyı filmde yansıtmak için uzun plan-sekanslar ve tekrar eden imgeler kullandığı görülmüştür. Yönetmenin, bu tercihleriyle Deleuze'nin "kristal imge" olarak tanımladığı, kronolojik zamandan farklı olarak, geçmiş, gelecek ve şimdinin iç içe geçtiği bir zamansallığı, film-dünya içerisinde görünür kılmıştır. Tarr, bu sinematografik tercihlere ek olarak, hareketli kamera kullanımıyla sahneler ritim ve mizansen kazandırmakta; dışavurumcu ışık kullanımı ve siyah-beyaz negatif film tercihiyle ise film-dünyanın genel atmosferine karanlık ve tekinsiz bir boyut eklemektedir. Bunun gibi sinematografik tercihler, filmin yalnızca görsel-işitsel bir yapıdan ibaret olmadığını, aksine film-zihin tarafından felsefi bir düşünme alanına dönüştürüldüğünü açıkça göstermektedir. Sonuç olarak, *Torino Atı* filmi, Frampton'un filmlerin kendilerine özgü biçimde felsefe yapabileceği yönündeki savının güçlü bir örneğini sunmaktadır. Tarr, minimalist ve avangart film anlayışıyla, Nietzsche'nin felsefi kavramlarını sinemasal düzleme başarıyla aktarmış; bu kavramları film-zihin aracılığıyla hem duyumsatmış hem de düşündürmüştür.

Abstract

This study examines how the cinematographic choices made by director Béla Tarr in *The Turin Horse* (A *torinói ló*, 2011) contribute to philosophical thought production, drawing on Daniel Frampton's Filmozofi approach. The primary aim of the study is to determine how the cinematic elements employed in the film are transformed by the film-mind into film-thought and how this transformation contributes to the film's philosophical dimension. In line with this objective, selected scenes from the film have been analyzed. As a result of these analyses, it has been observed that director employs long takes and recurring images in order to reflect the temporal structure inherent in Nietzsche's concept of "eternal recurrence." Through these stylistic choices, Tarr achieves what Deleuze describes as the "crystal-image," wherein the past, present, and future converge in a temporal structure that departs from linear chronological time, rendered visible within the film-world. In addition to these choices, Tarr uses moving camera techniques to add rhythm and mise-en-scène to the scenes; furthermore, through expressionist lighting and the use of black-and-white negative film, he introduces a dark and unsettling dimension to the overall atmosphere of the film-world. These cinematic strategies demonstrate that the film is not merely an audio-visual construction, but rather, is transformed by the film-mind into a philosophical space of thought. Consequently, *The Turin Horse* stands as a compelling example of Frampton's claim that films are capable of engaging in philosophy in their own unique ways. Through his minimalist and avant-garde cinematic approach, Tarr successfully translates Nietzsche's philosophical concepts into a cinematic form, and through the agency of the film-mind, both evokes and prompts reflection on these concepts.

Anahtar Kelimeler

Béla Tarr • *Torino Atı* • Filmozofi • Nietzsche • sinematografi

Keywords

Béla Tarr • The Turin Horse • Filmozofi • Nietzsche • cinematography



“ Atıf | Citation: Belek, M. (2025). *Torino Atı*: Nietzsche felsefesinin sinematografik bir ifadesi. *Filmvisio*, (5), 115-133. <https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2025.0002>

© This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. 

© 2025. Belek, M.

✉ Sorumlu Yazar | Corresponding author: Mert Belek mertbelek@windowslive.com



Extended Summary

In this study, the use of cinematography in Béla Tarr's film *The Turin Horse* (*A torinói ló*, 2011) has been examined within the framework of Daniel Frampton's film-philosophy approach, known as Filmosophy. As part of this analysis, selected scenes have been analyzed to investigate how the cinematic elements employed in the film are transformed by the film-mind into film-thought, and how this transformation contributes to the film's philosophical dimension.

The analysis reveals that the most prominent cinematic strategy in the film is Tarr's use of long takes and recurring images to reflect the temporal structure inherent in Nietzsche's concept of "eternal recurrence." Through this stylistic choice, Tarr achieves a cinematic imagery that aligns with what Deleuze defines as the "crystal-image," creating a temporal experience in the film-world where the past, present, and future intertwine, departing from the linear flow of chronological time. Consequently, Tarr effectively projects Nietzsche's concept of eternal recurrence into the film through cinematic elements, establishing a philosophical space of inquiry via the film-mind.

Within the film's narrative, the characters of the coachman Ohlsdorfer and his daughter, situated in an apocalyptic world, persist in their struggle for existence despite diminishing resources and the relentless storm outside their cabin. These characters, through their actions, reflect humanity's endless struggle against nature as portrayed within the film-world. In this context, the characters embody Nietzsche's concept of the "will to power" as a fundamental affirmation of life. The daughter's repeated act of drawing water from the well despite the storm serves as a manifestation of *amor fati* (loving one's fate and saying 'yes' to life) and the will to power directed toward nature. Through the character of the daughter, the film-mind contemplates Nietzsche's concept of the will to power. By employing moving camera techniques and extended long takes, the film vividly captures the daughter's routine of drawing water amidst the violent storm, effectively reflecting her inner will to power.

Moreover, the characters symbolize the human condition in a world that, following Nietzsche's proclamation of the "death of god," is deprived of any divine power that might halt the destructive flow of time. Thus, the film-mind reflects on and visualizes the idea that time is not merely a passing phenomenon but, rather, a destructive force that condemns humanity to eternal suffering. The use of expressionist lighting and the choice of black-and-white negative film are also identified as key cinematic strategies contributing to the film's dark and unsettling atmosphere. The diminishing light throughout the film is employed as an allegory of life itself, symbolizing the human descent into darkness and helplessness in the face of time's destructive power, following the "death of god," within the framework of the film-mind.

The study identifies that, through these cinematic choices, Tarr departs from classical narrative structures. Unlike conventional narrative cinema, Tarr employs long takes, minimal camera movements, and sparse dialogue, guiding the viewer toward a profound philosophical inquiry centered on Nietzschean concepts. By integrating these cinematic elements, Tarr unites both realistic and poetic/lyrical qualities within the same filmic experience. While Tarr's long takes offer a "realist" aesthetic consistent with Bazin's theory of "deep focus," the poetic and surreal construction of the cinematic world simultaneously echoes the tradition of avant-garde filmmakers.

In contrast to the fast-paced editing and narrative continuity characteristic of classical cinema, Tarr's distinctive approach presents time and space with a unique rhythm, inviting viewers into a cinematic language that emphasizes the internal dimension of events, evoking existential solitude and philosophical reflection through its poetic expression. This article explicates this original formal structure by analyzing selected scenes from the film. The findings reveal that Tarr deliberately distances himself from the formal conventions of classical narrative cinema in *The Turin Horse*. Through the use of long takes, minimal camera movements, and sparse dialogue, Tarr transforms the viewer from a passive recipient of narrative into an active participant engaged in philosophical reflection on Nietzsche's concepts through film-thought. In this regard, *The Turin Horse* stands as a compelling example of Frampton's claim that films can engage in philosophy in their own distinctive ways. Tarr, by employing cinematic elements in a deliberate and creative manner, demonstrates his position as an auteur who activates the practice of film-thinking and positions cinema as an original medium for philosophical inquiry.

Torino Atı: Nietzsche Felsefesinin Sinematografik Bir İfadesi

“Zaman, kekeleyen bir sonsuzluktur.”

- Umberto Eco

Bu makale çalışması film felsefesi bağlamında, Daniel Frampton’un Filmozofi yaklaşımını temel alarak, *Torino Atı* filmini analiz etmektedir. Bu kuramsal çerçeve ışığında, çalışmanın temel sorunsalı, *Torino Atı* filminin, sinematografik unsurlar aracılığıyla kurulan film-dünya içerisinde, Nietzsche’nin felsefe kavramlarını nasıl düşündüğünü ve bu kavramları sahneler içerisinde nasıl yansıttığını ortaya koymaktır. Bu doğrultuda, seçilen sahneler, sinematografik açıdan analiz edilerek söz konusu aktarım çözümlenecektir. Bu filmin amaçsal örneklem olarak seçilmesinin temelinde ise, anlatı yapısının doğrudan Nietzsche’nin felsefi kavramları üzerine temellendirilmiş olması ve bu düşünsel altyapının, film boyunca tutarlı biçimde işlenmiş olması yatmaktadır. Tarr, avangart ve minimalist üslubuyla, Nietzsche’nin felsefesine birçok filminde yer vermiş olsa da *Torino Atı*, bu filmler arasında, bu düşünsel temaları en açık ve yoğun şekilde işleyen yapıt olmasıyla öne çıkmaktadır.

Tarr, söz konusu avangart ve minimalist film anlayışıyla, Avrupa sanat sineması içerisinde yer alan, önemli auteur yönetmenlerden birisidir. András Bálint Kovács (2010, s. 147), *Modernizmi Seyretmek* eserinde Tarr’ı; Jim Jarmusch, Aki Kaurismäki ve Abbas Kiarostami gibi minimalist auteur yönetmenler içerisinde değerlendirir. Kovács bu yönetmenlerin, 1990’larda modern minimalist sinemanın gerilemesine rağmen, bu geleneğe uygun filmler üreterek, minimalist sinemayı günümüze taşıdıklarını vurgular. Bu yönetmenlerden birçoğu gününüzde de minimalist filmler üretmeye devam etmekte ve bu filmleriyle uluslararası film festivallerinden ödüller kazanmaktadır. Aki Kaurismäki’nin *Sararmış Yapraklar (Koulleet Lehdet)* filmiyle, 2023 yılında Cannes Film Festivali’nde almış olduğu “Jüri Ödülü” buna bir örnektir. Tarr ise, 1977 yılında çekmiş olduğu ilk uzun metraj filmi *Aile Yuvası (Családi tüzfézssek)* ile başladığı yönetmenlik kariyerini sürdürmeme kararını almıştır. Tarr, *Londra’daki Adam (A Londoni Férfi)*, 2007) filminden sonra yapmış olduğu basın açıklamasıyla, gelecek uzun metraj filmi ile yönetmenlik kariyerini sonlandıracağını duyurmuştur. Kariyerinin zirvesindeyken ve filmleri dünyanın önde gelen festivallerinde gösterilirken yönetmenin böyle bir kararı alması, sinema dünyasında şaşkınlıkla karşılanmıştır. Tarr’ın son uzun metraj filmi ise, 2011’de gösterime giren *Torino Atı (A torinói ló)* olmuştur. Tarr, son filmi *Torino Atı*’nın senaryosunu Macar yazar László Krasznahorkai ile yazmıştır. Senaryo, filozof Friedrich

Nietzsche'nin 3 Ocak 1889 tarihinde, Torino'da başına gelen bir olaydan ilham alınarak yazılmıştır. Filmin başında bu olay, dış ses ile seyirciye aktarılır:

“Nietzsche postaneden mektuplarını almak amacıyla Carlo Alberto ile altı numaralı evinden dışarı çıkar. Bu sırada ondan pek de uzak olmayan bir mesafede, iki tekerlekli bir at arabası sürücüsü inatçı bir atla uğraşmaktadır. Sürücünün tüm aceleciliğine rağmen at, hareket etmeyi reddeder. En sonunda sürücünün sabrı taşar ve atı kırbaçlamaya başlar. Nietzsche, sinirden köpüren bu adamın gaddarlığına bir nokta koymak ister; olayın gerçekleştiği yere giderek kollarını atın boynuna dolar ve ağlamaya başlar. Alberto, Nietzsche'yi aceleyle eve götürür. Nietzsche sonraki iki gün boyunca divanın üzerinde sessiz bir şekilde yatar. İki gün sonunda ise son sözlerini söyler: “Anne, ben bir aptalım” (*Mutter, ich bin dumm*). Bu sözlerinden sonra sessiz, uysal ve bunalmış bir vaziyette annesi ve kız kardeşi ile bir 10 yıl daha yaşamıştır. Ata gelince, bildiğimiz bir şey yok.”

Marijeta Bradić'e göre (2024, s. 134), Tarr'ın hayvan imgesi dahil belirli imgelere odaklanmasında, Krasznahorkai'nin etkisi büyüktür. Bu iki sanatçı, uzun yıllar süren iş birliklerine imza atmışlardır. Tarr, olgunluk döneminde Krasznahorkai'nin birçok romanını sinemaya uyarlamıştır. Bunlar arasında *Şeytan Tangosu* (*Sátántangó*, 1985) ve *Karanlık Armoniler* (*The Melancholy of Resistance*, 1989) öne çıkmaktadır. Bu iş birliği, Krasznahorkai'nin düzyazısına özgü belirgin unsurları sinemaya taşımıştır. Bunlar kıyamet atmosferi, zamanın ağır ilerleyişi ve yoğun hayvan imgeleridir. Tarr bu motifleri, kendi üslubunca filmlerine yansıtır. *Torino Atı* filminde ise kullanılan bu gibi motifler, Nietzsche'nin felsefesine işaret etmektedir.

Filmde Nietzsche'nin felsefesi alegorik olarak, at arabacısı Ohlsdorfer, kızı ve atlarıyla birlikte her gün vermiş oldukları varoluş mücadelesi üzerinden aktarılır. Baba ve kızı, bozkırın ortasında bir kulübede yaşarlar. Kulübenin dışarısında bitmek bilmeyen bir fırtına vardır ve şiddetini her geçen gün artar. Bununla birlikte, evin içerisindeki ateş ve erzak her geçen gün azalır. Yok oluşa doğru sürüklenen ev ve onun sakinleri, tıpkı entropi tarafından yok olmaya giden kozmosu anımsatır. Fransız filozof Gaston Bachelard (2023, s. 35) da evin gerçek anlamda bir kozmos olduğuna değinir. Bachelard, ev ile ilgili şunları söyler: “Ev olmasa insan dağılmış bir varlık olurdu. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar” (Bachelard, 2023, s. 38). Ev, tıpkı ana rahmi gibi, insanı dış kötülüklerden korur. Ancak filmdeki kulübe, zamanla bu koruyucu işlevini yitirir ve güvenli bir sığınak olmaktan uzaklaşır. Köse ve Alanka'ya göre (2014, s. 26), kulübenin bu işlev kaybı, Nietzsche'nin “tanrı öldü” söylemiyle doğrudan ilişkilidir. Düzenin ve anlamın yitirildiği, metafizik dayanakların çözüldüğü bu dünyada, artık hiçbir sığınak mutlak güvenli sayılamaz. Bu bağlamda, bu metafizik çöküşü sinematografik bir dille nasıl aktarıldığını ele

almadan önce, filmin düşünsel temelini oluşturan, Nietzsche'nin kavramlarına değinmek yerinde olacaktır.

Nietzsche Felsefesinde İki Temel Kavram: “Tanrı Öldü” ve “Bengi Dönüşü”

Nietzsche'nin felsefesi büyük ölçüde, “tanrı öldü” söylemi üzerinden şekillenir. Nietzsche, “tanrı öldü” söylemine ilk defa *Şen Bilim*'de yer verir. Bununla birlikte, *Böyle Buyurdu Zerdüş* kitabının başında da bu konuya değinir. Zerdüş, ormanda karşılaştığı ermişe, ormanda ne yaptığını sorduğunda “Şarkılar yapar ve söylerim, şarkılar yaparken de güler, ağlar ve mırıldanırım: böylece tanrıyı överim” cevabını alır; Zerdüş bu cevaptan sonra şöyle düşünür “Olacak iş mi bu? Yaşlı ermiş, ormanda henüz duymamış tanrının öldüğünü” (Nietzsche, 2022, s. 6). Nietzsche'ye göre tanrının ölümü, geleneksel metafiziğin ve klasik ahlak anlayışının çöküşü ifade etmektedir. Grayling (2019, s. 317) *The History of Philosophy* kitabında bu sözü, benzer şekilde, şöyle yorumlar: “(...) Buna göre ‘Şen Bilim’de ‘tanrı öldü’ açıklaması sadece ateist bir iddia değildir, teizmin temelleri üzerine inşa edilen her şeyin çöktüğünün de bir ilanıdır.” Bu değerlerin çöküşü, kaçınılmaz olarak nihilizmle sonuçlanmıştır. Nietzsche (2010, s. 48) bu durumu *Güç İstenci*'nde “Nihilizm bir neden değil, sadece çöküşün mantıksal sonucudur” diyerek ifade eder. Bu mantıksal sonuç ise Aydınlanma düşüncesidir denilebilir. Batı'da özellikle 18. yüzyılda ivme kazanan Aydınlanma düşüncesi, birçok siyasi ve dinî otoritenin gücünü yitirmesine neden olmuştur. Aydınlanma düşüncesi, evreni anlamlandırmak için bilimsel bakış açısını benimsemiştir; bununla birlikte, tanrı kavramı ya tamamen reddedilmiştir ya da tanrı evrene müdahale edemeyen bir seyirci konumuna yerleştirmiştir (Cevizci, 1999, s. 89). Böylece, Batı'daki bu dekadans, nihilizmi “mantıksal bir sonuç” olarak ortaya çıkarmıştır.

Nihilizm, birçok alanda olduğu gibi, zaman kavramını da köklü bir şekilde değiştirmiştir. Zaman eskiden, tanrıdan akıyor ve ona geri dönüyordu; daimî oluşuyla tanrı, zamanın manasızlığına son veriyordu (Savater, 2008, s. 117). Hristiyanlar dünyadaki acıları, tanrının birer sınavı olarak görüyorlardı; onlar bu sınavdan geçerek, zamanın yıkıcılığından müreffeh, cennette sonsuz bir yaşama kavuşacaklarına inanıyorlardı. Nietzsche, Hristiyanlık inancındaki bu varlığın aşkın ve değişmez metafizik kabulünün kökenini, Platon ve Sokrates'e dayandırır; ona göre, Sokrates'le birlikte başlayan bu metafizik “yanılgı”, öğrencisi Platon aracılığıyla aktarılmış ve sürdürülmüştür. Nietzsche (2023, s. 25) *Putların Alacakaranlığı* eserinde bu durumu şu sözlerle dile getirir: “Sokrates bir yanılgıydı: tüm iyileşme ahlakı, Hristiyanlarınki dahil, bir yanılgıydı...” Platoncu-Hristiyan metafizik kabulüne karşıt olarak Nietzsche, “bengi dönüş” anlayışını koyar. Nietzsche bu düşüncesiyle, daimî hareket eden, değişen bir enerji anlayışını benimser. Böylece, aktivite ve süreç Nietzsche'nin anlayışında, temel kavramlar haline gelir. Nietzsche'nin bu teorisinin sonucu, sonsuz

zaman içerisinde her şeyin -çünkü atom sayıları ve onların konfigürasyonları sonlu- mutlak bir şekilde, kendine özdeş olarak, tekerrür edeceği fikridir (Pfeffer, 1965, s. 179). Nietzsche (2022, s. 155) bu “sonsuz tekrar” fikrine, edebi bir dille, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*’te yer verir: “(...) Geriye uzanan bu uzun sokak: bir sonsuzluk barındırıyor. Ve ileriye uzanan şu uzun sokak: o da bir başka sonsuzluk (...) ‘Düz olan her şey yalandır’ diye homurdandı cüce, aşağılamayla. ‘Her hakikat eğri büğrüdür, zamanın kendisi de bir çember.’” Nietzsche, acılardan kaçmayı sağlayan bir “öte dünya” inancının yerine varoluşun sonsuz döngüsünü koyar ve bu sonsuz döngünün getirmiş olduğu varoluş acısının kabullenilmesini ister. Richard Schacht (2024, s. 324), Nietzsche’nin bengi dönüşü düşüncesine yönelmesindeki bu nedeni, şu sözlerle açıklar: “Bu fikri benimsemesinin sebeplerinden biri, bu fikrin dünyanın bir tür çizgisel, teleolojik anlamda geliştiği, bir tür önden tesis edilmiş nihai ereğe veya son-duruma doğru ilerlediği yollu bütün görüşleri tam tekml reddini bir darbeye ifade etmesinin mümkün kılmasıdır.” Nietzsche’nin varoluşundaki bu yaklaşım, “yeni değerler” için ödenmesi gereken bir kefalet gibidir. Allan Megill’a (2022, s. 55) göre ise Nietzsche’nin amacı, kültüre bir duygu ve eylem dolaylılığı bu düşünce yoluyla yerleştirebilmektir. Nietzsche (2003, s. 80) ise amacını, *Ecce Homo* eserinde şu sözlerle açıklar:

“Benim ödevim, insanlığın en yüksek aşamada kendi benliğini kavrayacağı, geriye dönüp bakacağı, ileriye bakacağı, rastlantının, papazların egemenliğinden kendini kurtaracağı, niçin, neden sorunlarını ilk kez bir bütünlük içinde ortaya koyacağı bir anı, büyük öğle’yi sağlamaktır, ödevim böyle bir anlayışın zorunluluğu ile bağlantılıdır, onun sonucudur.”

Nietzsche (2021, s. 14) *Tan Kızıllığı* eserinde, eski değerlerin artık tamamen çürüdüğünü, inanmaya değmez duruma geldiğini vurgular ve “büyük öğle” olarak tanımladığı bir dönemin gerekliliğini savunur. Bu aşama onun için “değerlerin yeniden değerlendirildiği” ve “yeni değerlerin” yaratıldığı bir eşik aşamasını temsil etmektedir. Nietzsche (2021, s. 128) *İyinin ve Kötünün Ötesinde*’de bu hedefi açıkça dile getirir: “Umutlarımızla nereye varacağız peki? Yeni felsefecilere, başka bir seçim hakkı yok; yeterince güçlü ve özgün tirlere, karşıt değerlendirmeleri başlatıp ‘ebedi değerleri’ yeniden değerlendiren, baş aşağı eden; geleceği haber edenlere (...)” Nietzsche, felsefesini tam da bu amaç doğrultusunda şekillendirmiş ve çöken eski değerlere karşı, yaşamı yücelten yeni değerleri savunmuştur; onun zaman ve varlık kavramsallaştırmaları da eski değerlerin yerine, yeni değerlerin yaratılmasına yöneliktir.

Nietzsche’nin bu felsefe yaklaşımı, kendinden sonraki birçok filozofu ve sanatçıyı derinden etkilemiştir. Örneğin Çek yazar Milan Kundera’nın, *Var Olmanın Dayanılmaz Hafifliği* romanının üzerine kurulu olduğu ana temalardan birisi bengi dönüş kavramıdır. Kundera (2023, s. 11), romanına şu sözlerle başlar: “Ebedi dönüş düşüncesinde gizemli bir yan vardır ve Nietzsche öteki

düşünürleri sık sık şaşırtmıştır bu düşüncesiyle; düşünün bir kere, her şey tıpkı ilk yaşandığı biçimiyle yineleniyor ve yinelenmenin kendisi de sonsuza kadar koşuluyla yenileniyor!” Kundera, bu sonsuz döngü anlayışının, bütün güzellik, yücelik arayışını boşa çıkardığını ve varoluşa kattığı bu “hafiflikle”, “mutlak anlamın” kaybolmasına neden olduğunu söyler. Kundera dışında edebiyatta, Thomas Mann, Jorge Luis Borges, Herman Hesse gibi yazarlar, bu sonsuz döngü fikrini eserlerinde, açık ya da kapalı bir anlatımla işlemişlerdir denilebilir.

Tarr ise bu döngüsel, yıkıcı ve tekdüze varoluşu, kendi özgün sinemasal üslubuyla, *Torino Atı* filminde inşa ettiği film-dünya aracılığıyla yansıtır. Bu bağlamda, yalnızca anlatının değil, tüm sinematografik unsurların da bu düşünsel yapıyı görünür kılmak amacıyla bilinçli bir şekilde yapılandırıldığı görülmektedir.

Makalenin Yöntemi ve Amacı

Giriş bölümünde belirtildiği üzere, bu makale çalışması, Frampton’un “Filmozofi” yaklaşımını temel almakta ve film analizini bu çerçeve içerisinde gerçekleştirmektedir. Frampton (2022, s. 20) bu yaklaşımını şu sözlerle açıklar: “Filmozofi, filmi bir tür düşünme olarak ele alır, film-varlığa ve film biçimine dair bir kuram geliştirir. Filmozofinin film-varlıkla ilgili temel kavramı, deneyimlediğimiz imaj ve seslerin kuramsal yaratıcısı olan ‘film-zihin’dir.”

Frampton, film-düşünmenin, film-zihin tarafından, yani filmin kendisi tarafından, gerçekleştirildiğini vurgular. Ona göre, film-zihnin düşünmesi için bir film-dünya gereklidir. Film-dünya ise yönetmen tarafından, çerçevesi net bir şekilde çizilerek tasarlanır, yani “Film-dünya düşünülüp tasarlanmış ve düzenlenmiş bir dünyadır” (Frampton, 2022, s. 19). Yönetmen film-dünyayı; imajlar, kadrarlar, renkler, çekim ölçekleri, ses efektleri vb. biçimsel unsurlardan yararlanarak oluşturur ve film-zihnin düşünme kapasitesini belirler. “Odaklama, kurgu, kamera hareketi, ses, kadrar...- bunların hepsi anlatılmakta olan öykü ile belli bir ilişkiyi ‘düşünür’”(Frampton, 2022, s. 25).

Frampton’ın Filmozofi ile vurgulamak istediği temel düşünce, filmlerin kendilerine özgü biçimlerde felsefe yapabilme potansiyeline sahip olduğudur. Frampton (2022, s. 26) “Filmin felsefeye, yeni türde bir düşünce ekleyebileceğini kabul etmemiz gerekir” diyerek, bu düşüncesini açıkça belirtir. Bu bağlamda film, seyirciyi felsefi sorgulamalara dahil eden bir düşünme pratiği olarak da konumlanır. “Nihayetinde her tür film-düşünme kavramı, seyircinin film aracılığıyla düşünmeye, yeni düşünceler üretmeye sevk edildiği savının yörüngesindedir” (Frampton, 2022, s. 154).

Frampton (2022, s. 217) Filmozofinin temel kavramları doğrultusunda, filmleri çözümleyerek, filmlerin özgün düşünme süreçlerini nasıl ortaya koyduklarını göstermiştir. Bu bağlamda, bu çalışmada da Filmozofinin kavramlarından yararlanılarak, amaçsal örneklem olarak seçilen *Torino Atı*

filmi analiz edilecek ve filmin bir felsefe yapma pratiği olarak nasıl işlediği ortaya konulacaktır. Böylece film-zihnin, Nietzsche'nin felsefi kavramlarını nasıl düşündüğü ve bu kavramları, Tarr'ın inşa ettiği film-dünya aracılığıyla nasıl görünür kıldığı açıklanacaktır.

Torino Atı'nda Film-Düşüncenin Biçimlenişi

Sinematografi yönetmenlerin objektif seçimi, ham film tercihi, kameranın konumu, kameranın sahne içerisindeki hareketi ve ışıklandırma gibi konularda bulunduğu tercihler sonucunda oluşur (Barnwell, 2011, s. 126). Sinematografik tercihler, bir filmin atmosferini, anlatısını ve seyircinin duygusunu doğrudan etkileyen en temel unsurlar içerisinde yer alır. Bu nedenle, neredeyse her yönetmen, anlatmak istediği hikâyenin içeriğine uygun ve onu destekleyen bir biçimi, sinematografik unsurlar aracılığıyla filmin geneline yaymaya çalışır. Tarr da bu yönetmenlerden birisidir. Tarr, *Torino Atı* filminde, zamanın yıkıcılığını film-dünya içerisinde oluşturmak için birçok sinematografik tercihte bulunur. Tarr'ın bu sinematografik seçimlerin başında, anlatının karanlık atmosferiyle uyumlu olarak, birçok filminde tercih ettiği gibi, 35 mm siyah-beyaz negatif film kullanması gelmektedir. Andr s B lint Kov cs, Tarr sineması üzerine yazmış olduğu *Bela Tarr Sineması: Çember Kapanır* eserinde, yönetmenin bu bazı tekrarlayan sinematografik unsurlarına yer verir. Kov cs,  zellikle Tarr'ın 1990'larda gelişen Steadicam teknolojisini filmlerine yer vermesiyle birlikte, filmlerinde kamera hareketlerinin artışa geçtiğini vurgulamaktadır; bu oran konusundaki tek istisna ise en son filmi *Torino Atı*'dır. Bu filmde Tarr daha stabil bir kamera kullanımını tercih eder; filminin sadece %30'unda kamera hareketli kullanılır, bu oran önceki    filminde şöyledir: *Santango* (1994) %60, *Karanlık Armoniler* (2000) %70, *Londra'dan Gelen Adam* (2007) %75 (Kov cs, 2015, s. 123).

Tarr sinemasındaki uzun çekimlerin artışında ise, böyle bir istisna yaşanmamaktadır. Tarr her filminde artan bir çekim uzunluğuna yer vermiştir. Bu açıdan bakıldığında *Torino Atı*, 2014 yılına kadar çektiği filmler arasında, ortalama 240 saniye çekim uzunluğuyla, Tarr'ın en uzun çekim uzunluğuna sahip filmidir; bu orana en yakın filmi ise, ortalama 219 saniye çekim uzunluğuyla, bir önceki filmi *Londra'dan Gelen Adam*'dır (Kov cs, 2015, s. 121).

Tarr bu gibi sinematografik anlatı unsurlarını kullanarak zor bir içi başarır ve hem gerçekçi hem de ş irsel/lirik özellikleri aynı anda filmin içerisinde, birçok filminde olduğu gibi bir araya getirir. Kovacs (2015, s. 70), Tarr'ın gerçekçi ve ş irsel unsurları biçimsel olarak bir araya getirmesinde, bu "aşırı uzun"  ekimlerinin önemine özellikle dikkat çeker ve uzun çekimlerin etkisini şöyle dile getirir: "Bir uzun süreli çekimin temel etkisi, özellikle hareketli kamerayla ilişkili olduğunda, insan bakışının s rekliğine  yk nmektedir. Tabii bu bakış içe bakış olabilir veya dış dünyaya yönelebilir,

sadece gerçek olanları değil her türden ortamı gösterebilir.” Tarr’ın uzun çekimleri, Bazin’in alan derinliği kuramıyla uyumlu olarak “gerçekçi” bir yapı sunarken, kurulan sinemasal dünyanın “şiirsel” ve “gerçeküstücü” yapısıyla da Luis Buñuel, Abel Gance, Fritz Lang gibi avangart yönetmenlerin filmlerine öykünür. Tarr’ın *Torino Atı* filminde, bu gerçekçi ve şiirsel unsurlar, Nietzsche’nin düşünceleri etrafında şekillenir ve yönetmene özgü sinematografik kullanımla seyirciye aktarılır. Tarr’ın, *Torino Atı* filminin açılışında yer verdiği uzun plan-sekans da filmin tamamına yayılan bu uzun çekimlerin ilk örneğidir. Bu sahneyle Tarr, filmin genel ritmini ve atmosferini açılıştan sunar.

Görsel 1

Filmin açılış sahnesi (00:03:38)



Dört buçuk dakika süren bu plan-sekansta kamera, alt açıdan, atı ve sahibini çeker. Bu uzun plan-sekansın yanı sıra, filmin siyah-beyaz yapısı, hikâyenin kasvetli atmosferini ilk plandan itibaren güçlü bir şekilde yansıtır. Tarr, bu açılış plan-sekansla, film-dünyanın biçimsel yapısını ortaya koyar ve film-zihninin zamanı nasıl duyumsadığını seyirciye gösterir.

Filmin hikâyesinin büyük bir bölümü, at arabacısı baba ve kızının, günlük rutinlerini izlediğimiz kulübede geçer. Bazı sahnelerde, yemek yemeyi ve hareket etmeyi reddeden, yaşama iradesini yitirmiş atın bulunduğu ahıra geçilir. Film-zihninin odağında genel olarak baba ve kızın kulübedeki yaşamı bulunur. Baba ve kız ise birbirlerinden kopuk karakterlerdir. Baba ve kızın arasındaki iletişimsizliği ve kopukluğu biçimsel olarak yansıtmak için genellikle bu iki karakter ayrı kadrâjlarda konumlandırılır. Birlikte oldukları genel açılarda ise Tarr onları, birbirlerinden uzak noktalarda konumlandırır ve aralarındaki boşluğa nesneler yerleştirerek set çeker.

Görsel 2*Kulübe (01:01:31)*

Film-zihin, karakterlerin bunalımlı ruh hallerini film-dünyada yer alan pencere, kapı gibi mekandaki eşyalar aracılığıyla duyumsar ve düşünür. Fotoğrafçılıkta, “doğal çerçeveleme” olarak adlandırılan bu kompozisyon biçimi, film-zihin içerisinde bir anlam kazanır. Bu çerçeveleme içerisinde karakterlerin konumlandırılması, onların içsel sıkışmışlıklarını hissedilmesini sağlar ve film-dünyanın kasvetli atmosferini, biçimsel düzlemde pekiştirir.

Görsel 3*Çerçeve içerisinde çerçeve (02:08:17)*

Bu karanlık atmosfer, sesin yaratıcı kullanımıyla daha da güçlenir. Filmin ses paleti, fırtınanın uğultularını ve tiz melodileri harmanlayarak özgün bir işitsel doku oluşturur. Neredeyse hiç kesilmeden, arka planda yankılanan şiddetli rüzgâr sesi, filmin kasvetli havasını pekiştirir. Mihaly Vig'in bestelediği müzikler ise, filmin ses dünyasının bir diğer yapı taşıdır. Tayla Berger ve Jonathan

Berger (2014, s. 9) “Not with a Bang... Silence, Noise and Musical Nihilism in Bela Tarr’s *A torinói ló*” makalesinde, filmdeki partiyonların tamamının diyatonik olduğunu ve tarih boyunca kadere boyun eğme, acı ve ıstırap ile simgesel bir bağ kurmuş si minör tonundan hiç sapmadığını belirtir. Bu kullanım, filmdeki müziklerin tıpkı karakterlerin günlük ritüellerine tutsak olmaları gibi, si minöre tutsak olmasını ifade eder.

Film-zihin, film-dünyadaki, baba ve kızının kulübedeki bu günlük rutinlerini (giyinmeleri, patates yemeleri, ateş yakmaları, kuyudan kulübeye su taşımaları, içki içmeler vb.) uzun plan-sekanslarla ve birbirini tekrarlayan sahnelerle gösterir; böylece film-düşünüş, Nietzsche’nin bengi dönüşü kavramını, imgesel boyutlarda ele alır ve seyirciyi bu kavram üzerine düşündürür. Paolo Stellino’nun (2024, s. 235) “Nietzschean Themes in Béla Tarr’s *The Turin Horse*” makalesinde belirttiği gibi, birbirlerini tekrar eden günlük rutinlerin kurguda verilmesiyle yaratılan döngüsellik, Nietzsche’nin bengi dönüşü kavramına işaret eder. Nietzsche’nin bu kavramı ise, özellikle Herakleitos’un ontolojisinden izler taşır. Herakleitos için varlık, ebedi bir devinim içerisinde; bu devinim ise ‘arkhe’ olarak gösterdiği “ateşin” ‘logos’a uygun olarak, yanıp sönmeye geçişle gerçekleşir. Herakleitos ateşin bu sonsuz devinimini şu sözle açıklar: “Her şey ateşe dönüşür ve ateş her şeye. Eşyanın altınla ve altının eşya ile takas edilmesi gibi” (Herakleitos, 2016, s. 103). Nietzsche, Herakleitos’un bu oluş temelli felsefesini, kendi felsefesine yakın bulur ve *Platon Öncesi Filozoflar* kitabında Herakleitos’un oluş temelli felsefesini şu sözlerle açıklar:

“Herakleitos’un sezgisi: “O” diyebileceğimiz hiçbir şey yoktur. Herakleitos *varlığı* reddeder. Olanı ve akıp gideni bilir (...) Fakat olan, sonsuz dönüşüm halindedir ve bu sonsuz dönüşümün yasası kesinlikle “Bir”dir, yani ateş (...) Dolayısıyla, Herakleitos yalnızca *Biri* görür ama Parmenides’ininde tam ters bir anlamda. Şeylerin bütün nitelikleri, bütün yasalar, her doğum ve ölüm Birin varoluşunun sürekli tezahürüdür (Nietzsche, 2022, s. 192).”

Adrian Bardon (2023, s. 10) Herakleitos’un bu zaman kavrayışıyla, idealist felsefeden ayrıştığına ve zamanı doğaya içkin, nesnel bir süreç olarak belirlediğine dikkat çeker. Deleuze (2010, s. 46) de *Nietzsche ve Felsefe* eserinde, Herakleitos’un presokratikler arasında oluş temelli felsefesiyle farklı bir yere konumlandığını vurgular; bu açıdan, Nietzsche’nin bengi dönüşü kavramının temelini oluşturduğunu savunur ve şunları söyler: “Presokratikler arasında bile belki yalnızca Herakleitos oluşun ‘yargılanmadığını’, yargılamayacağını ve yargılanması gerekmediğini, yasasını başka bir yerden almadığını, ‘haklı’ olduğunu ve yasasını kendinde barındırdığını biliyordu.” Bu bağlamda, kulübedeki ateşin gün geçtikçe zayıflaması ve sonunda sönmeye geçmesi, Nietzsche’nin bengi dönüşü kavramına temel oluşturan, Herakleitos’un ateşin devinimi üzerinden ifade ettiği, doğaya içkin ve döngüsel zaman anlayışının bir metaforudur. Altıncı güne gelindiğinde, gaz lambasının içindeki

yağ dolu olmasına karşın yanmaması, “ateşin” bütünüyle sönüşünü, yaşamın nihayete erişini ve yeni bir döngünün eşiğine varıldığını simgeleyen en belirgin göstergedir.

Görsel 4

Filmin başı (00.25.32)



Görsel 5

Filmin sonu (02.20.46)



Film içerisindeki döngüsel zaman kullanımı, Deleuze’un zaman-imge kavramıyla da örtüşür. Deleuze filmleri, hareket-imge ve zaman-imge olarak ikiye ayırır. Hareket-imge filmleri genel olarak klasik anlatıya sahip filmlerdir denilebilir; bu filmlerde zaman, çizgisel bir akış içerisinde sunulur. Buna karşılık zaman-imge filmleri, zamanı geçmiş, şimdi ve gelecek olarak bölmez; zamanın doğrudan imgesiyle, zaman bütünlüklü olarak verilir (Rushton, 2023, s. 80). Deleuze (2021, s. 122) zamansal katmaların böyle bir arada oluşunu “kristal imge” kavramıyla açıklar: “Kristal, artık zamanın hareket kaynaklı dolaylı bir imgesini değil, dolaysız bir zaman-imge açığa çıkar. Zaman

soyutlanamaz, daha iyisini yapar: hareketle olan tabiiyetini tersine çevirir (...) Zaman aynı anda şimdinin geçmesini sağlar ve geçmişi kendinde korur.” Deleuze, filmlerinde kristal imaj bulunan Alain Renoir, Max Ophüls, Federico Fellini gibi yönetmenlerin, geçmiş ile şimdiyi, virtüel ile aktüel zamanı bir ve aynı olarak gördüklerini belirtir; bu durumun da “dairesele zamanı” oluşturduğunu ve böylelikle geçmişle şimdinin kusursuz bir bağlılık sağladığını vurgular (Bogue, 2021, s. 142). Tarr da zamanın böylesi bir kristal imgesini oluşturarak, Nietzsche’nin bengi dönüş kavramındaki döngüsel zamansallığını film-dünyada yansıtmayı başarır. Birbirini tekrarlayan bu döngüsel imajlar geçmiş, geleceği ve şimdiyi iç içe sunar. Bununla birlikte, Deleuze’ın *Fark ve Tekrar* (2021) kitabında vurguladığı gibi, Nietzsche’nin bengi dönüş kavramı aynının “basit bir tekrarı” değildir; aksine, her dönüş kendi içerisinde “farkı” da barındırır ve böylece tekrar, farkın yeniden üretildiği yaratıcı bir süreç halini alır. Deleuze bu süreci şu sözlerle ifade eder: “Ebedi dönüşün hem baş döndürücü bir hareket olduğunu, genel olarak Aynı’nın dönüşüne sebep olmaksızın, yarattığı gibi dışarı atan, ürettiği gibi yıkan bir seçme kuvvetini haiz olduğunu unutsaydık ondan geriye ne kalırdı?” (Deleuze, 2021, s. 32). Bu bağlamda film-zihinde tekrar eden imajlar ve sahneler tam olarak aynılık içermez; aksine, plan-sekanslar içlerinde farklılıkları barındırır. Rancière (2020, s. 64) de filmde, çok küçük değişiklikler içeren bir sürekliliğin bulunduğunu ifade eder; ona göre, Tarr’ın kullandığı plan-sekanslar, sürekliliğin doğasına saygı duyan yapılarıyla, bu küçük değişimler içeren sürekliliğin filme aktarılabildiğini mümkün kılar. Bu sayede film-zihin, kaynakların giderek azaldığı ve yok oluşa doğru sürüklenen bir evren tasviri sunarken, aynı zamanda tekrar eden günlük rutinlerle, zamanın döngüsellliğini aktarır.

Film-düşünceyi harekete geçiren bir diğer sinematografik tercih ise, bazı plan-sekanslarda kullanılan, hareketli kameradır. Hareketli kamera kullanımı, seyirciyi sahnenin içerisine çeker ve bununla birlikte kameranın karakterlere yaklaşıp uzaklaşmasıyla sahneye ritim kazandırır. Bu hareketli kamera kullanımları, filmin sadece %30’unda bulunur. Tarr için bu hareketli kamera kullanımları mizansenin kurmada, sahne içi ritmi oluşturmada ve sürdürmede büyük bir öneme sahiptir. Komşunun kulübeye geldiği sahne, hareketli kamera kullanımının, en açık örneğidir.

Film boyunca, baba ve kızın yaşamış olduğu kulübeye gelen tek kişi, ‘patikas’ı (Macar votkası) biten bu komşularıdır. Onlardan patikas isteyen komşuları, uzun bir monoloğa başlar. Bu sahnedeki monoloğu plan-sekans ile veren Tarr, ayrıca kamera hareketlerini etkili bir şekilde kullanır. Steadicam ile çekilen bu sahnede ilk önce kamera, kızı takip eder. Kız komşuya patika doldururken kamera odağını, masadaki baba ve komşuya kaydırır; daha sonra kamera, onlara doğru yavaşça yaklaşmaya başlar. Dışarıdan gelen komşunun söylemleri, Nietzsche’nin felsefe argümanlarının birer tekrarı gibidir. Özellikle komşu, Nietzsche’nin, “tanrı öldü”, “güç istenci” ve filmin üstüne

kurulu olduğu “bengi dönüş” kavramlarına aşağıdaki ifadelerle atıfta bulunur, “(...) dokunma ve elde etme ve neticesinde de yozlaştırma. Asırlardır bu şekilde devam ediyor. Sürer, sürer ve sürer. Sadece bu bazen gizli gizli, bazen kaba bir şekilde... Tek değişmeyen şey bu durumun devam etmesi.” Kamera komşunun yakın çekimine (close-up shot) doğru geçiş yapar ve böylece söylemin vurgusunu artırır. Komşunun “...ve tanrı veya tanrılar olmadığını anlamak ve kabul etmek zorunda kaldılar” sözlerinde kamera, yaklaşma hareketini tamamlayarak yakın çekime geçiş yapar. Böylece genel bir açıdan, giderek komşunun yakın çekimine doğru kesintisiz bir geçiş yapılır ve sahnenin ritmi ile mizansenin oluşturulur.

Frampton’un belirttiği gibi film-zihin, bu sahnede de olduğu gibi, karakterler üzerinden düşünce eylemini gerçekleştirebilir. Böylelikle, karakterlerin diyalogları kurulan mizansen içerisinde, filmin temel anlamını oluşturan düşünceye eklemlenir. “(...) Filmozofinin organikleştirmeye ve genişletmeye çalıştığı da mizansen geleneğinin işte bu yönüdür: Yani, filmin hep karakterlerini ve nesnelerini düşündüğü, bu düşünmenin de bizzat filmin dramatik ve düşünceye bağlı yönelimi olduğu fikri” (Frampton, 2022, s. 147).

Görsel 6

Amors Plan (01:04:09)



Görsel 7*Yakın plan (Close-up shot) (01:05:12)*

Hareketli kamera kullanımının bir diğer örneği ise, Ohlsdorfer'nin kızının kuyudan su almaya gittiği sahnelerde görülür. Hareketli kameranın buradaki kullanımı, kulübenin dışarısındaki fırtınanın şiddetini seyirciye etkili bir şekilde aktarır. Buna ek olarak, Tarr fırtınaya rağmen kızın kararlılıkla kuyuya doğru ilerleyişini göstererek, Nietzscheci anlamda yaşama iradesinin, “güç istencinin” bir temsilini ortaya koyar. Nietzsche (2010, s. 409) “güç istenci” kavramıyla, her varlığın gücünü artırma ve genişletme yönündeki temel istencini vurgular: “Benim fikrim, her spesifik beden, uzayın tamamına hâkim olmak ve gücünü (güç istencini) artırmak ve bu artışa direnenleri tümünü geri püskürtmek için çaba gösterdiği yönündedir.” Nietzsche, Hristiyanlık inancının ve çileci idealin bu istence ket vurarak, insanı kendi doğadan ve maddi varoluşundan tamamen kopardığını belirtir. Nietzsche (2023, s. 180) bunu şu sözlere ifade eder: “Çileci idealden kalkarak yön kazanan şu istemenin gerçekten neyi dile getirdiğini artık kendimizden saklayamayız. Bu, insandan hatta daha fazla hayvandan hele hele maddeden duyulan nefretti.” Nietzsche bu anlayış yerine, “dünyayı bir bütün olarak olumlayan” güç istencini koyar. Güç istencinin merkezinde ise amor fati (kader sevgisi) yer alır; bu Dionysosçu bir tavırla, yaşamı tüm yönleriyle olduğu gibi kabullenmeyi ve onu sevmeyi içerir (Eco ve Fedriga, 2024, s. 137). Nietzsche, insanın çileci idealleri reddederek, güç istenci doğrultusunda yaşamın sonsuz döngüsünü kabullenmesini ve “yeni değerler” yaratarak, varoluşuna anlam katmasını savunur. Böylece insan yeniden doğayla bir bütün olabilecektir. Bu çerçevede, kızın fırtınaya rağmen kuyudan rutin olarak su çekmesi, amor fati'nin (kaderini sev ve yaşama ‘evet’ de) ve doğaya yönelen güç istencinin bir tezahürüdür. Uzun plan-sekanslar içerisindeki hareketli kameranın bu rutini takip etmesi, mizansen aracılığıyla, film-zihnin Nietzsche'nin “güç istenci” kavramını imgesel düzlemde ifade etmesini sağlar; böylece seyirci, kavram üzerinde düşünmeye ve film-düşünceye aktif olarak katılmaya davet edilir.

Görsel 8*Kuyu / hareketli kamera kullanımı (01:14:17)*

Bu gibi kamera hareketlerine, dışavurumcu aydınlatmanın, aydınlık ve karanlık arasındaki yüksek kontrastı eşlik eder. Tarr tarafından tercih edilen dışavurumcu aydınlatma, film-dünyanın atmosferinin oluşturulmasında oldukça önemli bir paya sahiptir. 1920'lerde, Alman Dışavurumculuğu ile sinemaya aktarılan bu ışıklandırma stili, ışık-gölge oyunları ile birlikte, bozulmuş perspektifler ve kaba geometrik şekillerle, iç dünyanın görselleştirilmesini sağlamıştır (Coşkun, 2017, s. 84). Dışavurumcu aydınlatma, 1950'lerde sinemada önemli bir stilistik olgu halini alır; özellikle bu dönemlerde, Dışavurumcu aydınlatma, kara filmlerin (film noir) vazgeçilmez stilistik bir parçası olur (Brown, 2011, s. 69). Tarr, kara filmlerdeki tekinsiz atmosferi oluşturmada, en önemli unsurlardan birisi olan bu aydınlatma stilini, kendi filmine aktarır ve böylelikle filmdeki tekinsizlik hissini görsel olarak artırır.

Görsel 9*Aydınlatma (02:24:26)*

Buna ek olarak, filmde gittikçe azalan ışık, “ateş” metaforunda olduğu gibi, yaşamın bir alegorisi olarak kullanılır. Gittikçe azalması ve yok olması, “tanrının ölümüyle” zamanın yıkıcılığı karşısında savunmasız kalan insanın, karanlığa sürüklenişini sembolize eder. Hristiyanlık inancında, Tanrı’nın dünyayı altı günde yarattığına, yedinci günde ise dinlendiğine inanılır. Bu anlatı, Eski Ahit’in ilk kitabı olan “Yaratılış” (*Genesis*) içerisinde yer alır. Tanrı’nın ilk gün, ışığı yarattığı ve onu karanlıktan ayırdığı, ikinci gün gökyüzünü yarattığı, üçüncü gün kara parçalarını ve denizleri meydana getirerek bitkileri yarattığı, dördüncü gün Güneş, Ay ve yıldızları var ederek zamanı gece ve gündüz olarak birbirinden ayırdığı, beşinci gün deniz canlılarını ve kuşları yarattığı, altıncı gün kara hayvanları ve insanları yarattığı, yedinci gün ise yaratılışı tamamlayarak dinlenmeye geçtiği kitap içerisinde anlatılır. Tarr, bu inanışı adeta ters düz eder ve altı gün boyunca dünyanın yok oluşa sürüklenişini gösterir; yedinci gün ise bir dinlenme anı değil, boşluk ve çaresizlik anıdır. Baba ve kızı, bu nedenle, filmin sonunda karanlık içerisinde oturur çünkü yaratılışın ilk aşaması olan “ışık”, burada yokluğuyla sürecin tersine çevrildiğini gösterir. Bu son sahne, Nietzsche’nin “son insan” olarak tanımladığı, aşılması gereken varoluş biçiminin film-zihindeki yansımasıdır. Her türlü anlamın erozyona uğradığı bu durumu Nietzsche (2022, s. 11) *Böyle Buyurdu Zerdüş* eserinde, kültürel bir çöküşün yansıması olarak değerlendirir. Ona göre bu durum, ancak yeni değerlerin ve “yeni insanın” yaratılmasıyla aşılabilecektir. Söz konusu çöküş, son sahnede ışığın tamamen yokluğu ve mutlak karanlık aracılığıyla, görsel olarak ifade bulur. Bu bağlamda, ışık kullanımı da diğer sinematografik unsurlar gibi film-dünyanın derinliğini ve estetik bütünlüğünü desteklemekte ve film-zihin tarafından gerçekleştirilen film-düşünüş sürecine katkıda bulunmaktadır.

Sonuç

Bu makale çalışması, Daniel Frampton’un Filmozofi yaklaşımından hareketle, Béla Tarr’ın *Torino Atı* filmini incelemiş ve filmin sinematografik unsurlar aracılığıyla nasıl bir film-düşünüş ortaya koyduğunu analiz etmiştir. Filmozofinin temel kavramı olan film-zihnin, bu bağlamda, sadece bir anlatı sunmakla kalmayıp, aynı zamanda kendine özgü biçimde felsefe yapabilen bir film-varlık olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Tarr’ın tasarladığı film-dünya; minimalist ve avangart yapısı, uzun plan-sekanslara dayalı anlatı biçimi, tekrarlayan imgeselliği, yaratıcı ses tasarımı ve dışavurumcu ışık kullanımı, Nietzsche’nin başta “bengi dönüş” ve “tanrı öldü” olmak üzere, genel felsefesini, film-zihin içerisinde ele almasına olanak tanımıştır. Filmde tasvir edilen dünyanın, kaçınılmaz bir şekilde fırtınayla yok oluşa doğru sürüklenmesi gibi belirli imgesel unsurlar, Nietzsche’nin felsefesinde merkezi bir yere sahip olan metafizik çöküşün sinemasal yansımaları olarak ortaya çıkmıştır. Böylelikle, bu ve

bunun gibi kavramsal yapılar, yalnızca teorik bir söylem olmaktan çıkarak, görsel-işitsel bir yapı içerisinde beden bulmuştur.

Bu açıdan Tarr'ın sinematografik tercihleri, Nietzsche'nin felsefesini sinemasal bir düzlemde ele alınmasına olanak tanımış ve özgün bir felsefi pratiği gerçekleştirilmesine zemin hazırlamıştır. Bu açıdan *Torino Atı*, Frampton'un filmlerin özgün bir şekilde felsefe yapabileceği savının bir karşılığı olmuştur. Tarr ise, sinematografik unsurları bilinçli ve yaratıcı bir biçimde kullanarak film-düşünüş pratiğini harekete geçiren ve sinemayı felsefi düşünce üretiminin özgün bir yolu olarak konumlandıran bir auteur yönetmen olduğunu göstermiştir.



Hakem Değerlendirmesi	Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek	Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review	Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest	The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support	The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri	Mert Belek (Doktora Öğrencisi)
Author Details	¹ İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo TV Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  0000-0002-5929-7713  mertbelek@windowslive.com

Kaynakça | References

- Bachelard, G. (2023). *Mekânın poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). Minator Kitap.
- Barnwell, J. (2011). *Film yapımının temelleri* (G. Altıntaş, Çev.). Literatür Yayınları.
- Berger, T. & Berger, J. (2019). Not with a Bang . . . Silence, Noise and Musical Nihilism in Béla Tarr's *A torinói ló*. *Journal of Film Music*, 7(2), 5-20. <https://doi.org/10.1558/jfm.31323>
- Bogue, R. (2021). *Deleuze, Sinema ve felsefe* (E. Ekinci, Çev.). Küre Yayınları.
- Bradić, M. (2024). The human and the non-human in the prose of László Krasznahorkai and film of Béla Tarr. *Studia Ethnologica Croatica*, (36), 131-152.
- Brown, B. (2011). *Sinematografi kuram ve uygulama* (S. Taylaner, Çev.). Hil Yayın.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Coşkun, E. E. (2017). *Dünya sinemasında akımlar*. Phoenix Yayınevi.
- Deleuze, G. (2022). *Fark ve tekrar* (B. Yalın & E. Koyuncu, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2010). *Nietzsche ve felsefe* (F. Taylan, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II – Zaman-imge* (S. Özdemir, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Eco, U. & Fedriga, R. (2024). *Felsefe tarihi 6 / Marx'tan beşerî bilimlerin doğuşuna* (L. Tonguç, Çev.). Alfa Yayınları.
- Frampton, D. (2022). *Filmozofi* (C. Soydemir, Çev.). Metis Yayınları.



- Grayling, A. C. (2019). *The history of philosophy*. Penguin Books.
- Kovács, A. B. (2015). *Bela Tarr sineması: Çember kapanır* (M. İbiş, Çev.). Hayalperest Yayın Evi.
- Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek* (E. Yılmaz, Çev.). De Ki Basım Yayım.
- Köse, H., & Alanka, Ö. (2014). Tekdüze yaşamın metafizik şiddeti: Torino Atı. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (20), 9-31. <https://doi.org/10.16878/gsuilet.97078>
- Kundera, M. (2023). *Varolmanın dayanılmaz hafifliği* (F. Özgüven, Çev.). Can Yayınları.
- Megill, A. (2022). *Aşırılığın peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida* (T. Birkan, Çev.). Metis Yayınları.
- Pfeffer, R. (1965). Eternal recurrence in Nietzsche's philosophy. *The Review of Metaphysics*, 19(2), 276-300.
- Nietzsche, F. (2023). *Ahlakın soykütüğü üstüne* (A. İnam, Çev.). Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2022). *Böyle buyurdu Zerdüşt* (M. Tüzel, Çev.). İş Bankası Yayınları.
- Nietzsche, F. (2003). *Ecce Homo: Kişi nasıl kendisi olur?* (İ. Z. Eyuboğlu, Çev.). Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2010). *Güç istenci* (N. Epçeli, Çev.). Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2021). *İyinin ve kötünün ötesinde* (A. İnam, Çev.). Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2022). *Platon öncesi filozoflar* (N. Nirven, Çev.). Pinhani Yayınları.
- Nietzsche, F. (2023). *Putların alacakaranlığı* (R. Minareci, Çev.). Can Yayınları.
- Nietzsche, F. (2021). *Tan kızılığı* (Ö. Saatçi, Çev.). Say Yayınları.
- Rancière, J. (2020). *Béla Tarr, ertesi zaman* (E. Karakaya, Çev.). Lemis Yayınları.
- Rushton, R. (2023). *Deleuze'den sonra sinema* (Y. Aydınlık, Çev.). Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Savater, F. (2008). *Nietzsche'nin ideası* (S. Nilüfer, Çev.). İletişim Yayınları.
- Schacht, R. (2024). *Nietzsche* (O. Karayemiş, Çev.). Say Yayınları.
- Stellino P. (2024). Nietzschean themes in Béla Tarr's *The Turin Horse*. *Film-Philosophy*, 28(2), 226-247. <https://doi.org/10.3366/film.2024.0267>
- Tarr, B. (Yönetmen). (2011). *Torino Atı*. (Film). TT Filmmühely.