

-Araştırma Makalesi-

**Görüntü ve Sesin Haptik Duyumsamasına
Sinematografik Bir Bakış: India Song**

Gülşah Altuğ*

Özet

Sinema teknik olarak gerçeğin basitçe yeniden üretilme ya da düşünsel bir yargının eksiksizce nihayete erdirilme çabası değildir. Tam tersine algıladığımız dünyaya dair gerçekliğin ancak ve ancak mesafeli bir kopyası, yaratıcı bir düşüncecinin özgün bir tezahürüdür. Bu açıdan kendi söylemini, akışını ve görsel-işitsel tasarımlarını ortaya koyarken, 'film-dünyanın' müstakil varoluşuna ancak kendine has görsel-işitsel ekipmanlarını dolaysızca çalıştırarak ulaşabilmektedir. Sinema bu potansiyeli ile başlı başına, gri gölgeler, çarpık yansımalar ve gelişi güzel belirip sonra kaybolan bulanık temaslarla örülmüş dünya imleyenlerinin, henüz ele geçirilmemiş duyular-arası deneyiminin çeşitli izdüşümlerini kendi suretinde, muhtelif biçimlerinde yeniden yaratabilme gücüne sahiptir. O halde, sinemayı teknik olanakları ve estetik varoluşu bakımından algımızda ifade bulan ve türlü tasarımlarla iç içe geçmiş zihinsel ve bedensel deneyimlerin, tatbik edilme ve görsel-işitsel izahlarının fenomenolojik bir sunumla yeniden canlandırılma süreçleri olarak düşünmemiz yerinde olacaktır. Bu çalışma, film fenomenolojisi izleğini takip ederek, Laura U. Marks'ın haptik (dokunsal) görsel ve işitsel imgeler kavramsallaştırmasından yola çıkmaktadır. Haptik ses ve görüntü olarak kavramsallaştırılan bu imgeler aracılığıyla, sinemada dokunsal/bedensel deneyimin olası duyular ya da duyular-arası bir belleği nasıl aktive ettiği, Marguerite Duras'ın India Song (Hindistan Şarkısı, Marguerite Duras, 1975) filmi üzerinden analiz edilmektedir. Film fenomenolojisi hattını takip eden bu çalışma, söz konusu filmin haptik estetik olanaklarına odaklanmakta ve India Song'da ses ile görüntünün sinematografik serimlenişi esnasında ortaya çıkan ayıksı karşılaşmaların, izleyicinin alışıldık algısal yerleşikliğini kesintiye uğratarak haptik duyumsamanın estetik koşullarını nasıl açığa çıkardığını tartışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: haptik ses, haptik görüntü, film fenomenolojisi, Hindistan Şarkısı, Marguerite Duras.

* Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye.

E-mail: gulsahaltug@gmail.com

ORCID : 0000-0003-1897-4711

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1668706

Altuğ, G. (2025). Görüntü ve sesin haptik duyumsamasına sinematografik bir bakış: India Song. *Sinefilozofi Dergisi*, (20), 214-229. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1668706>

Geliş Tarihi: 01.04.2025

Kabul Tarihi: 25.06.2025



-Research Article-

A Cinematographic Perspective on the Haptic Sensation of Image and Sound: *India Song*

Gülşah Altuğ*

Abstract

*Cinema is not technically an effort to simply reproduce reality or to fully finalize an intellectual judgment. On the contrary, it is only a distant copy of the reality of the world we perceive, an original manifestation of creative thought. In this respect, it can only reach the independent existence of the "film-world" by presenting its own discourse, flow and audiovisual designs and by directly operating its own audiovisual equipment. With this potential cinema, has the power to recreate in its own image, in various forms, the various projections of the as yet captured intersensory experience of the world signifiers woven with grey shadows, distorted reflections and vague contacts that appear and disappear randomly. In this case, it would be appropriate to think of cinema as a process of practicing mental and bodily experiences that find expression in our perception in terms of its technical possibilities and aesthetic existence and that are intertwined with various designs, and of re-enacting their audiovisual explanations through a phenomenological presentation. This study follows the traces of film phenomenology and starts from Laura U. Marks's conceptualization of haptic visual and auditory images. Through these images conceptualized as haptic sound and image, this study analyzes how haptic /bodily experience in cinema activates possible an intersensory memory through Marguerite Duras's *India Song* (Marguerite Duras, 1975). Following the line of film phenomenology, this study focuses on the haptic aesthetic possibilities of the film in question and discusses how the disjunctive encounters that occur during the cinematographic unfolding of sound and image in *India Song* interrupt the viewer's habitual perceptual situatedness and reveal the aesthetic conditions of haptic sensation.*

Keywords: haptic sound, haptic image, film phenomenology, *India Song*, Marguerite Duras.

* Res. Asst., Ankara Hacı Bayram Veli University, Türkiye.

E-mail: gulsahaltug@gmail.com

ORCID : 0000-0003-1897-4711

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1668706

Altuğ, G. (2025). Görüntü ve sesin haptik duyumsamasına sinematografik bir bakış: *India Song*. *Sinefilozofi Dergisi*, (20), 214–229. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1668706>

Received: 01.04.2025

Accepted: 25.06.2025



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

Extended Abstract

*In his essay *Film and the New Psychology* (1964), which was very early in his career, Maurice Merleau-Ponty argues that cinema is first and foremost a mosaic that develops in harmony with philosophical thought, able to appeal to all centers of perception simultaneously and to activate the senses. In Merleau-Ponty's perspective, cinema is an art of experience, full of phenomenological encounters, that reaches out to the visible and audible projections of the world with its distinctive audiovisual formulations and brings them into contact with the multisensory nature of human perception. Because just as it can effortlessly give the viewer a synthesis of the visible and the invisible, the sensible and the inaudible, temporary phenomena such as dreams, desires, and imaginations, and tangible realities, mediated by seemingly impossible layers, in its own essential existential practices, it can also organize a system of images that can appeal to all our senses simultaneously in a phenomenological way. In this context, the perceptual experience of a film should not be considered as a mechanical process consisting solely of deciphering the semantic integrity of the film or of receiving and processing audiovisual sensory information. On the contrary, it refers to a proactive experience shaped by the creative and active functioning of the dynamic potential of perception, that is, by the participation of multisensory perceptual practice. The experience of watching a film, then, is the feeling and acceptance of phenomena whose meaning has not yet been clearly given, that is, not yet fully elucidated in an internal or external sense, through an audiovisual perception exercise mediated by cinematic apparatus.*

*At this point, Laura U. Marks's view that cinema is not merely an audiovisual representation or transmission, but can trigger sensations inherent in perception through a specific cinematographic arrangement based on haptic organizations, gains importance. In her book *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (2020), Marks puts forward the idea that haptic images and haptic sounds can create a bodily viewing experience, particularly in what she calls intercultural cinema studies. According to Marks, such films are not fixed in a perceptual experience based solely on sight and hearing; they also activate a memory that inherently encompasses other senses that cannot be directly represented, such as touch, smell and taste. This theory of cinema proposed by Marks offers a cinematographic organization shaped by the aesthetics of haptic sensation; this organization deepens the perceptual participation of the viewer, clearly revealing the multi-layered nature of cinema that is not limited to sight or hearing but is experienced through the body. This situation, which manifests itself as the activation of haptic memories in the experience of watching a film, is possible, for Marks, through a dialectical organization between haptic image and haptic sound. Because these images, with their asynchronous and discordant designs that go beyond traditional cinema narrative patterns, force the viewer to react not only at the visual and auditory level but also at the bodily level. As a matter of fact, the haptic practices created in intercultural cinema works, which Marks particularly focuses on, have emerged as a way of overcoming the normative limits of the dominant cinema language and deconstructing mainstream film traditions. Marks defines this form of cinema as a type of narrative that is experienced not only with the eyes and ears but also with the body. In Marguerite Duras' cinema, it is possible to see the traces of this haptic aesthetics intertwined with the senses and the body. In her films, it is possible to observe that audiovisual cinematographic arrangements that directly engage emotional and bodily perceptions are adorned with haptic refractions that go beyond the sensory data based on sight and hearing.*

*This study will focus on Marguerite Duras's *India Song* (1975), which offers a rich context for observing the intertwined and reversible relations between the body and the senses in the perceptual experience and hapticity of the cinematographic image and for illuminating the multisensory and haptic capacity of cinema. In this context, following the path offered by film phenomenology, it will be discussed how and by what dynamics the duality of haptic sound and haptic image in cinema is created within a holistic film aesthetic that radically affects visions of bodily sensation.*

Giriş

Orada her şey birbirine kavuşur, yara, kapkara taşın buz gibi kesikliği, tehdit altındaki görün-
tünün ılık yumuşaklığı, her şey birbirinin içinde erir. Görüntüyle sözün bu mutlu karşılaşması
beni aydınlığa çıkarır, zevke boğar (Duras, 2008, p. 88).

Görmeyi kuramlaştırma atılımları, sanat tarihinin yanı sıra bilim ve kültür tarihindeki baskın postulat olan göz-merkezci algının ve görme deneyiminin sınırlarını bir hayli çizen Batı'nın görsel geleneği çevresinde şekillenmiştir. Orta Çağ'ın bitiminden Rönesans'a kadar, bedenın algısının göz-merkezci bir paradigmaya indirgendiğini, görmeye ontolojik ve epistemolojik bir ayrıcalık tanındığını söylemek mümkündür. Rene Descartes, "görmeyi tarihsel olarak duyuların en evrenseli ve en soylusu", Herakleitos ise "gözleri kulaklardan daha doğru tanıklar" olarak kabul etmiştir (Pallasmaa, 2016, p. 19). Benzer şekilde Rönesans'ın başlarında yeşermeye başlayan Avrupa sanatına özgü perspektifli temsilin icadı, gözü algılanan dünyanın merkezî noktası ve insanı bu noktanın yerleşik ve biricik öznesi olarak kabul etmiştir. Fakat buradaki perspektifli bakışın kimliği, yaşayan canlı bir bedenden dolayımlanmış devingen, tarafsız veya sahici bir bakış değildir. Her şeyi tek boyutlu gören mutlak tanrısal bir vizyondur. Zeynep Sayın imgenin dokunuşa ve bedene dayalı tüm izlenimlerini askıya alan bu bakışı, Florenski'nin *Tersten Perspektif* (2007) kitabına yazmış olduğu sunuş metninde şu şekilde özetler:

Yeniçağa özgü görme biçimi derken ilk aşamada kastedilen, kaçınılmaz olarak merkezi perspektif-
tir: resim mekânında neyin önce, neyin arkada ve neyin uzakta, neyin yakında olduğunu belirleyen
bu sanatsal yöntem, kartezyen egemenliğin uzantısıdır: onun sayesinde dünya ehlileştirilmekte,
karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürülmektedir. Ehlileştirilen bu uzama, gö-
zün karşısında ve gözün nesnesi olarak konumlandırılan 'beden' de dahildir (Sayın, 2007, p.10).

Perspektif algısı, görmeyi özünde ait olduğu bedenden yalıtmış ve onun dokunmada vücut bulan uzamsal niteliğini eksiltmiştir. Dolayısıyla burada gözün görme pratiği niceliksel olarak saptanabilir, hesaplanabilir bir doğrusallığa sahip hareketsiz optik bir mercek gibi tasavvur edilmiş, bakışın karşısında yer alan dünya ise adeta ebedi bir uykudaki statik görünmede sabitlenmiştir. Juhani Pallasmaa *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular* (2016)'da gözü bedenden ayı tutan bu idealleştirilmiş göz-merkezci pratikleri ve görmenin diğer duyular arasındaki baskın hükümlanlığını bu noktada tartışmaya açmaktadır. Zira görme, diğer duyular gibi dokunma duyusunun bir uzantısıdır Pallasmaa'ya (2016, p.13) göre ve tüm duyular bir dokunma kipi olarak dokunsallıkla ilintilidir. Bedenin kendiliğine olan bilincini, kim olduğunu, dünyada nerede bulunduğunu hatırlatan görsel ve sessel hafızası, daimî olarak dokunsal bir sürekliliğin içinde yoğurulmaktadır. Dolayısıyla hiçbir duyum merkezinin bir diğerine ayrıcalığının olmadığı, tüm duyuların ortak bir tözü olan kendilik imgesi, dünya deneyimiyle ancak böylesi bir süreklilik içinde kaynaşmakta ve bütünleşmektedir. Nitekim, Maurice Merleau-Ponty'nin (2019) fenomenolojik izleğinde de görmenin diğer duyular arasında bir önceliği ya da ayrıcalığı yoktur. Dünyanın manzaraları arasında gezinen göz, görmenin tek başına öznesi değildir, o sadece bedenli (*embodied*) bir varoluşun eklentisidir. Pallasmaa gibi Merleau-Ponty de burada bir ortaklık ve bütünsellik kurar: Görünür dünya ile görünür dünyanın içine batmış ve dünyanın tenine sarılmış beden aynı devinme tasarılarına tabi olmakta ve aynı varlıksal mevcudiyetin bütüncül parçalarını meydana getirmektedir (Merleau-Ponty, 2019, p. 32). Yani gören bakış, görünür bir varoluştan ya da duyumsanır dünyanın tüm duyuları çağıran varoluşundan ayrı düşünülemez. Kuşkusuz algılayan özne sahip olduğu bedensel duyuları ile dünyaya demir atan, dünyaya köklenen ve ancak bedenli bir varlık olmak statüsü ile dünyayla temas edebilen canlı bir organizmadır. Bedenin yekpare organik bir bütün olduğunun altını çizen Merleau-Ponty (1964, p. 50), duyular arasındaki söz konusu ayrımı bertaraf ederken şu noktayı vurgulamaktadır: "Algım görsel, dokunsal ve işitsel verilerin toplamı değildir: Tüm varlığımla bütünsel bir şekilde algılarım; şeyin benzersiz bir yapısını, aynı anda tüm duyularıma hitap eden benzersiz bir varoluş biçimini kavrarım".

O halde algının doğum anı tüm diğer varoluşların dünyasına, duyuların ortak deneyiminin dünyasına zorunlulukla açılmaktadır.

Göz-merkezci kartezyen perspektif rejiminin bir ürünü olan dünyanın dışına itilmiş bedensiz öznenin ampirik ve devinimsiz bakışı, modern çağın teknik ve mekanik pratiklerinden, kültürel üretimin tüm alanlarına ve sanat eserlerindeki görsel temsillere kadar sirayet etmiştir. Fakat on dokuzuncu yüzyılda fotoğraf ve sinemanın icat edilmesi, hegemonik gözün bu merkezi zeminini sarsmış ve bakışın kaderini değiştirebilmiştir (Berger, 2011, p. 18). Bu bağlamda, kamera artık salt bir çerçeveleme aracı değil, zamanı ve mekânı kesintisiz olarak yeniden üreten bir algı düzeneği olarak bakışın merkezileştiği, çoklu perspektiflerin devreye girdiği ve görmeye dayalı algının zaman içinde akışkan bir hâl aldığı görsel rejimleri beraberinde getirmiştir. Bunun yanı sıra yirminci yüzyılın görüntü yoğun evreninde sinema sanatının, kendi imaj kaynaklarını analiz etme ve potansiyelini keşfetme sürecinde geçirdiği evrimi de göz önünde bulundurmamak gerekir. Burada bahse konu olan önemli atılım, fenomenolojik perspektifin yaygınlaşarak sinema alanına dahil edilmesidir. Bu evrim, sinemanın görme duyusunun ön planda olduğu harekete ve anlatıya odaklı yapısına ve özellikle de görsel-işitsel sinematografik dizimlerin algılama süreçleri üzerindeki tesirine yeni bir eklenti ve bakış açısı sağlamıştır.

Maurice Merleau-Ponty'nin öncüsü olduğu ve Stanley Cavell, Noël Burch, Vivian Sobchack, Laura U. Marks gibi film fenomenologlarının çalışmalarıyla gelişen film fenomenolojisi geleneği, sinemanın yalnızca görsel-işitsel bir temsil aracı ya da söylemsel bir aktarım pratiği olarak değerlendirilmesine yeni bir perspektif önermektedir. Zira bu noktada, bedenin derinliklerindeki ve yüzeylerindeki duyusal işlevlere hitap edebilen çok duyulu imajlar sistemi olarak sinemanın, nesnel düzlemde okunup analiz edilen ve çoğu zaman tekdüze işleyen görüntü ve ses birliğinden ziyade, öznel ve bedensel kavrayışlara sonsuz derecede açık, duyular-arası bir belleğe yüzünü çevirmiş olduğunu söylemek mümkün hale gelmiştir. Dolayısıyla, filmsel imajın seyirci tarafından nasıl algılandığı, duyumsandığı ya da anımsandığını da gündemine alan fenomenolojik izlek, filmlerin sunduğu görsel-işitsel imgeleri yalnızca göze ya da kulağa kök salan iki boyutlu bir duyum pratiği olarak görmez; aksine sinemayı duyular-arası bir izleme deneyimi olarak ele alarak bu çok yönlü algı sürecini derinlemesine irdelemeye çalışır.

Maurice Marleau-Ponty'nin *Film and the New Psychology* (Film ve Yeni Psikoloji, 1964) başlıklı makalesi, sinema ile fenomenoloji arasındaki bağlantıyı ela alan ilk denemelerden biridir. Merleau-Ponty bu metinde filmlerin her sanat eseri gibi, izleyici ile etkileşiminde her an yeni bir yüzünü gösteren bir tabiata sahip olduğunu vurgulamaktadır. Her şeyden önce algıyı mekanik bir duyumlar yığını olarak kabul edemeyeceğimizi ifade eden Merleau-Ponty (1964, p. 48), bahse konu olan metninde görsel-işitsel referanslarıyla sinema filmlerini, tek tek sahnelerin toplamına ya da imgelerin ardışıklığına indirgenen bir kolaj olarak değil, tüm duyuların birbiriyle etkileşime girerek anlam kazandığı, canlı ve dinamik bir mozaik olarak ele alır. Özellikle sinema, sanatsal bir iradeyi eline alıp düşünceyi ve teknik çabayı aynı yöne doğru ivmelendirdiğinde, algısal dünyanın tüm izlenimlerini canlı kanlı ortaya koyabilen ve tüm duyulara aynı anda hitap edebilen bir sanat formuna dönüşebilmektedir. Tam da bu sebeple film imajlarının çok duyulu katmanları beden ve bilinç, görme ve duyumsamanın birlikteliğini talep ederek 'kendinden başka şeylere' hiç tükenmeyen sinematografik gönderimler zincirinin bambaşka tezahürlerine ulaşır bunları bizlere açabilmektedir. Nihayetinde sinemanın kendinde olandan 'başka'ya yönelme biçimleri, şüphesiz ki yine kendinde olan görsel ve işitsel ekipmanları aracılığıyla olabilmektedir. Laura U. Marks *Filmin Teni: Kültürlerarası Sinema, Bedenleştirme ve Duyular* (2020) kitabında, bu ekipmanları *haptik* (dokunsal) teknikler olarak kavramsallaştırmaktadır. Filmde ses ve görüntü olarak kendini gösteren *haptik* imgeler, seyirciyi öznel olarak bedenleştirilmiş bir yoldan bu imgelere karşılık vermeye davet etmektedir. Böylece görmenin ve işitmenin kendisinin de dokunsal olabileceği hatta dokunma, koklama, tat alma gibi temsil edilemez diğer duyusal izlenimlerin sinematik

deneyimle ortaya çıkabileceği ve bu sayede duyular-arası bir belleğin örgütlenebileceği bir yaklaşım ileri sürmektedir.

Çalışma bu kuramsal perspektif ışığında Marguerite Duras'ın *Hindistan Şarkısı* filmi üzerinden *haptik* duyumsama mekanizmalarını incelemeye almaktadır. Duras'ın *Hindistan Şarkısı* filmi pek çok açıdan, geleneksel sinema anlatısının 'doğal tavrına' ve 'algı araçlarına' meydan okuyarak, görüntünün ses üzerindeki ve görmenin işitsel olan üzerindeki önceliğini sorgulayan ve dönüştüren bir sinematografi yaratmaktadır. Çok duyulu dünyanın imajlarına ve insan algısının duyular-arası izlenimlerine görsel-işitsel aygıt aracılığıyla erişmeye çalışan film, bedenlenmiş bir sinema deneyimini görme ve işitme duyusunu paradoksal bir zeminde yeniden işleyerek *haptik* bir duyumsama rejiminde olanaklı hale getirmektedir. Duras, *Hindistan Şarkısı*'nda ses ile görüntüyü spekülative bir şekilde ayırtmakta ve senkronizasyonunu bozmaktadır. Filmin görüntü imajları dış ses içinde erirken, adeta hayali bir bakış gibi hareket eden kamera, görüntüyü sabitleyemez bir anımsama pratiğinde yeniden kışkırtmaktadır. Bu noktada Marguerite Duras'ın *La Femme du Gange*¹ (Marguerite Duras, 1974) filmi üzerine açıklamalarının yer aldığı kısa önsöz metnindeki ifadeleriyle bir benzerlik kurulabilir: "Bu aslında iki ayrı film: Seslerin filmi ve görüşün filmi" (Duras, 1973, p.62). Duras, ortaya koyduğu film bu biçimini provakatif bir tonda irdelediği metninde, kendi özerkliklerinde birbirleriyle konuşan bu iki filmin arasında -tek bir film yüzeyinde üst üste yazılmalarının ve aynı anda izlenmelerinin dışında- hiçbir bütünleyici bir ilişki ya da birbirlerine bağlandıkları bir an bulunmadığını vurgulamaktadır. Onlar sanki film dışındaki bir malzemeden fırlamış da filme has bir düzenlemede yeniden bir araya getirilmiş gibidirler (Duras, 1973, p. 62). Zira burada bahsi geçen görüntü ve ses arasındaki uyumsuzluğu, sahneye koyuş tekniği açısından *Hindistan Şarkısı* filminde de görebilmek mümkündür. *Hindistan Şarkısı*'nda yer alan ve kime ait olduğu bilinmeyen zaman-dışı sesler ve bu seslerin tamamlayıcısı olmayan maddi bir gerçeklikten yoksun görüntüler arasında Gilles Deleuze'ün (2021, p. 306) ifadesi ile bir 'yark' oluşmaktadır. Nitekim çalışmanın temel sorgusu, *Hindistan Şarkısı*'nı meydana getiren bu 'iki ayrı filmin', görünür ve işitilir izdüşümlerinde yaratılan duyular-arası/duyumlar-arası *haptik* deneyime odaklanarak, bu deneyimin estetik prensiplerini derinlemesine irdelemek ve tartışmak üzere şekillenmiştir.

Sinemada Haptik Olanaklar

Film fenomenolojisine ilişkin yaklaşım odakları, filmlerin yalnızca zihinsel bir eylemle kavranmadığı, zihinsel süreçlerin bütünüyle bedene içkin olan karmaşık algılarla hemhal olduğu dolayısıyla filmsel imajların tüm duyulara aynı anda seslenen bir algılama ufku olarak kavrandığı görüşü üzerinde yoğunlaşmaktadır. Öyle ki algılama süreçlerine ilişkin bu bakış filme dair olan tutuma işaret etmektedir. Film, dünyanın bedensel ve zihinsel olarak türlü belirleşlerindeki anlam katmanlarına ulaşan ve onların görsel-işitsel algısını genişleten ve dönüştüren ve Daniel Frampton'un (2013) tartışmaya açtığı zeminde, 'film-zihin, film-beden ve film-varlık' şeklindeki algı fenomeninin çok yönlü üsluplarına evrilen, duyusal ve bilişsel bir oluşumdur. Algının ve onun ifade tarzlarının bir başarısı olarak film, tıpkı zihnimizin ve bedenimizin bize bir nesnede algısal ve ifadesel niyetlerimizi gerçekleştirmemiz için algısal ve duyumsal araçlar sağlaması gibi, dünyanın duyumsanabilir ve hissedilebilir yansımalarına kendi teknolojik mekanizmalarını etkinleştirerek ulaşabilmektedir (Sobchack, 1992, p. 204, 205). Dolayısıyla film fenomeni, salt görmeye ya da işitmeye hizmet eden bir sunumun tezahürü değil; tüm duyuları aynı anda harekete geçirebilen, dünyanın bitmek

¹ Yerleşik film yapımındaki güç dengelerini ve temsil stratejilerini bir tür yapı bozumuna uğratan görsel-işitsel senkron kurallarının ihlali, Duras'ın film yapıcılığı alanındaki ilk denemelerinde mevcuttur. Ancak Duras, görsel parçalarla film seslerini net bir şekilde ayırma adımı *La Femme du Gange* (1974) filmi ile atmıştır (Royer, 2019, p. 40). *La Femme du Gang*'ın ardından *India Song* (1975), *Son nom de Venise Dans Calcutta Désert* (1976), *Le Navire Night* (1979), *Agatha et les lectures illimitées* (1981) gibi pek çok filminde görüntülerin ve seslerin asenkronik kullanımlarına rastlamak mümkündür.

tükenmek bilmeyen görsel-işitsel manzaralarının düzenlenişine yönelik yeni bir dikkat tarzı olarak açığa çıkmaktadır. Sinematik deneyiminin fenomenolojik soruşturması bu noktada, doğası gereği zihin ve beden birlikteliğini talep eden sinemanın algı ve duyum verilerinin gücüne odaklanmaktadır. Fenomenolojik bakış, sinemayı yalnızca bir anlatım aracı olarak ele almak yerine, zihin ve beden arasındaki sınırları bulanıklaştıran, toplumsal ve kültürel hafızayı canlandıran çok katmanlı duyuşsal bir deneyim alanı olarak kavramamızı mümkün hale getirmektedir.

Gilles Deleuze (2021), modern sinemaya atfettiği *zaman-imge* sinemasında, Henri Bergson'un belleğin duyularda şekillendiği teorisine dayandırarak sinemanın bedenle ilişkilenen çok duyulu niteliğine gönderme yapmaktadır. Deleuze'e göre (2021, p. 231), "sinema zihinle, düşünceyle olan bağlarını (artık bedenin aracılığı ile değil) bedenle kurar". Zaman-imge sinemasında bedene yönelen sinematik veriler *saf optik ve sessel durum (tasvir)* olarak nitelendirilmektedir. *Saf optik ve sessel durumlar/ingeler, hareket-imge* sinemasındaki olduğu gibi "bir eylem tarafından tetiklenemedikleri gibi bir eyleme de uzanmazlar" (Deleuze, 2021:29). Onlar bütün sinematografik efektleri duyu-motor türünden olmayan, özgürleşmiş bedensel duyumsamalara feda ederek zamanın doğrudanlığının hissiyle ve düşüncenin sezgisel bütünlüğüyle dolaysızca ilişkilenen yeni türden bağlantılar keşfederler (Deleuze, 2021, p. 24). Elbette burada kastedilen bağlantılar, modern sinemanın yeni biçimlerinde duyuşsal düşünceye açılan ve bedene dair yeni görme ve işitme rejimleri örgütleyebilen ve dünyayı hissederek onunla sezgisel olarak ilişkilenen sinemasal deneyime has bağlantılardır.

Laura U. Marks (2020) Deleuze'un *saf optik-sessal imgesi, duyu imgesi* ve Bergson'un *hatırlama imgesi*'nden beslenerek '*haptik² dokunsal/duyuşsal imge*' kavramsallaştırmasını ortaya atmaktadır. Marks'ın (2020, p. 224) deyimiyle, "*haptik* imgeler, diğer duyumsal imgeler gibi, kendisini zaman-imge sinemasına ödünç veren ve Deleuze'un *optik imgeler* şeklinde gönderme yaptığı şeyin bir altkümesidir". Bu açıdan, *haptik imgeler* zaman-imge sinemasında herhangi bir harekete yani *aksiyon imgeye* bağlanmaksızın zaman deneyimini beden aracılığıyla yakalayan, Deleuze'un "saf optik, sessel (ve dokunsal) imgeleri"yle benzerlik göstermektedir (Deleuze, 2021, p. 35). *Haptik* imge ve bu imgede açığa çıkan *haptik* algılama, optik kaynakların salt görmeye dayalı domine edici perspektifini aşarak, sinemanın görsel algı ve bedensel duyuları birleştiren duyular-arası deneyimine güçlü bir görünürlük kazandırmaktadır.

Marks *haptik* terimini, 19. yüzyıl sanat tarihçisi Alois Riegl'in *haptik* ve *optik* imgeler arasında yaptığı ayırmadan türetmiştir (2020, p. 222). *Haptik* görsellik Marks'ın çalışmasında görmeyi nasıl algıladığımızla ilgili bir sorunun cevabı olarak klasik anlamıyla *optik* görsellikten ayrı tutulmaktadır. *Optik* görsellik, görme ediminde izleyen özne ile izlenen nesne arasındaki bir ayrılığı ifade ederken *haptik* bakış izleyicinin algılamadaki yatkınlığı ile nesnenin yüzeyindeki biçimi ve dokuyu, nesnenin tasvir ettiği kadarıyla, illüzyonistlik bir derinlik olmadan algılamayı içerir (Marks, 2020, pp. 222-223). Yani *optik* algı daha çok görüntünün mesafeye dayalı temsil gücüyle ilişkilenmektedir. *Haptik* algı ise görüntünün maddi varlığına, yüzeyine, dokusuna, sezgisine ve hissiyatına bir ayrıcalık tanımaktadır. Burada kastedilen asıl önemli şey, duyu deneyiminin dokunma ve kinestetik (bedensel duyum zekâsı) gibi başka hallerini de harekete geçirme kabiliyeti taşıyan *haptik* görselliğin bedenle kurduğu ilişkinin *optik* görsellikten çok daha fazla olmasıdır. Marks'ın (2020, p. 222) deyimi ile "*haptik* görsellikte, gözlerin kendileri dokunma uzuvları gibi işlev görmektedir". Hatta *haptik* imgeler dokunma, koklama, tat alma gibi temsil edilemez duyuları film deneyiminde mümkün kılabilir. Bu noktada Marks *haptik* görsellik teorisini diğer bir ifadeyle *haptik* görsellik rejimini, imgeyi bedene ve diğer duyulara yakınlaştırma yönteminin bir arayışı olarak; görmenin *optik* bakışa has üstünlüğüne bariz bir eleştiri getirme gayesiyle ortaya koymaktadır. Dokunsal görüntülerin anlaşılaktan ziyade deneyimlenmesi gerektiğini vurgulayan Marks (2020, p. 248), sinemanın ekipmanlarından olan sesin de *haptik* bir niteliğe sahip olduğunu

² *Haptik* terimi, Yunanca *haptō* (ἅπτω) fiilinden türemiştir ve "dokunmak, temas etmek" anlamına gelmektedir.

ifade etmektedir. *Haptik* işitmenin merkezinde yer alan sinematografik ses, sinestezik³ (bileşik duyum) karakteri ile duyu deneyiminin başka alanlarında, duyumlar-arası bağlantıları devreye sokabilme potansiyeli taşımaktadır. Sinematik evrende sesler dokuları, görüntüler kokuları çağrıştırırken filmin içinden dışarıya taşan bambaşka duyumsama imgeleri meydana gelebilmekte ve bu aşamada Marks'ın (2020, p. 248) dediği gibi bedenle dünya arasındaki sınırlar belli belirsiz hissedilebilmektedir: "Yaprakların hışırtısı soluğumun sesine karışabilir ya da aksine gümbürtü göğüs boşluğuma yerleşip bedenimi içeriden hareket ettirebilir". Yani Marks'ın bahsettiği bu karşılaşmada dünyanın saf görüntülerini ve seslerini yansıtan filmin duyu ekipmanlarıyla -ses ve görüntü kuşağı- izleyicinin bedensel duyumları etkileşime girmektedir.

Haptik imge duyu-motor sistemini kesintiye uğratarak, zamanın duyu izlenimlerine açılan ve algıyı derin düşünmeye geri çağıran bir sinema deneyimi yaratmaktadır. Çünkü temelde *haptik* imgeler görsel-işitsel pürüzsüzlüğü ya da netliği reddeden ve izleyicinin görsel şölene veya bilgilendirici referanslara dair beklentilerini boşa çıkaran imgelerdir (Marks, 2020, p. 241). Deneyisel etnografik belgesellerde, videolarda, video denemelerde oldukça yaygın olarak kullanılan *haptik* imgeler, algıda net bir şekilde belirginleşmeyen ve yoğun duyu çağrışımlarla sentezlenen tezahürler barındırır. Onların "incelikleri, suskunlukları ve şaşırtıcı derinlikleri", izleyiciyi duyumlarıyla düşünmeye, duyu bir keşif içinde imgelerle bedensel yoldan ilişkileneceği çağırılmaktadır (Marks, 2020, p. 16). Laura U. Marks'ın bu bakış açısı, sinema eserlerini⁴ yalnızca iki duyuya hitap eden görsel-işitsel bir aktarım olarak görmenin ötesine geçerek, tüm duyumlara seslenen, tensel ve dokunsal bir deneyim alanı olarak değerlendirmemize olanak tanımaktadır. Bu açıdan sinema, bedenleştirilmiş ve duyumsanabilir *haptik* bilgiyi film yüzeyindeki görsel ve işitsel verilere yayan ve bu verilerle izleyicinin bedensel etkileşimleri kurmasını sağlayan, duyu algıları aktive eden bir aygıt haline gelmektedir. Nitekim Marks'ın *haptik* imgeleri salt bir simge tasviri değildir; izleyiciyi bedenleştirilmiş sinematik deneyimin aktif bir eyleyeni olarak o imgeyi kurmaya, o imgeye tanıklık etmeye o imgeyle çok-duyu bir alışverişi girerek ilişkileneceği davet etmektedir. Bu imgeler, izleyiciyi pasif alıcı değil, bedensel bir katılımcı ve anlam yaratan bir özne olarak yeniden tanımlamaktadır. "İzleyici ve film, insan ve makine, biri kan ve doku, diğeri ışık ve selüloit olarak aralarındaki büyük farklılıklara rağmen, dünyada bulunmanın, dünyayı görmenin ve kavramanın belirli yollarını paylaşırlar" (Barker, 2009, p. 8). Bu da demektir ki, izleyici, dünyanın varoluş kiplerini film deneyimine içkin olarak yeniden duyumsar, bedensel belleği aracılığıyla yeniden canlandırır ve filmle kurduğu ortaklaşalık içinde bu kipleri kendi varoluş alanında yeniden üretir.

³ Sinestezik algı, iki ya da daha fazla duyumun bir arada hissedilmesi yani bir duyunun diğeri tetikleyerek duyumların iç içe geçtiği bileşik bir algılama sürecini ifade eder. Bu bağlamda, görsel algının bedenlenmiş bir duyum vizyonunun tarafından deneyimlenmesine olanak sağlamaktadır. "Sinema çalışmalarında, sinestezik yaklaşıma giden yol, 1990'larda Jonathan Crary'nin Gözlemcinin Teknikleri (1990) ve Steven Shavero'nun Sinematik Beden (1993) gibi 'somutlaştırılmış görüş' üzerine yapılan çalışmalarla ve daha da açık bir şekilde Linda Williams'ın (1989), Vivian Sobchack'ın (1992) ve Laura U. Marks'ın (2000) çıkarı açan çalışmalarıyla açılmıştır" (Laine & Strauven, 2009, p. 252).

⁴ Laura U. Marks burada sinema eserleri olarak özellikle, bedenleştirilmiş deneyimin toplumsal dinamiklerine görünürlük kazandıran, kültürel bilgilerin ve kimliklerin etkileşimde olduğu, çoğunlukla Beyazlardan oluşan Avro-Amerikan Batı'sında bir azınlık olarak yaşama deneyimini yansıtan 'Kültürlerarası sinema' yapımlarını incelemektedir. Marks, bu deneyimi anlamak için sözlü tarih, dış sesler ve diyaloglar gibi anlatım biçimlerini kullanan etnografik belgeseller ve deneyisel video eserlerini, *haptik* görsel-işitsel tasarımlarıyla öne çıkan önemli örnekler olarak ele almaktadır. Bu yapımlar Marks için, kültürel farklar ve kimlikler arasındaki geçişkenliği ve bu geçişlerin toplumsal, bedensel algılar üzerindeki etkisini gözlemlemeyebileceğimiz yapımlardır. Dolayısıyla Kültürlerarası sinema eserleri, çok katmanlı, bedenleştirilmiş deneyimleri Laura U. Marks'a göre en güçlü sinemasal ifade biçimleri olan *haptik* görsel-işitsel tasarımlar aracılığıyla izleyicisine sunabilmektedir (Detaylı bilgi için bkz. Marks, 2020).

Görüntü ve Sesin Sinematik Evreni

Sinemada ses ve görüntünün birlikteliği, sesin basitçe duyulur olanı çağırması ve görüntünün kadraja yerleşeni görünür olarak imlemesi ve bunların kadersel bir kurguda belirli parametrelerle bir araya getirilmesinden ibaret değildir. Ses ve görüntü arasındaki bağlaşımlar, karşılıklı olarak anlamların, ifadelerin, çağrışımların değiş-tokuş edildiği, diyalektik bir etkileşim sürecini beraberinde getirir. Bir film, sinematografik yanılısamanın perçinlenmesi, ya da dramatik bir eylemin koşullarının aydınlatılması adına sesle, sözcüklerle, diyaloglarla tamamlanması, müzikle süslenmesi gereken bir eksiltti olarak düşünülemez. Sesin ve görüntünün daha temelden birbirini gereksindiren sinemasal kodların belirlenimleri içinde birbirinin anlamını ve ifadelerini derinleştiren, dönüştüren özsel referansları vardır. Deleuze'e (2021, p. 283) göre, "duyulan ses görsel imgenin bileşeni olarak bu imgede bir şeyi görünür kılmaktadır". Öyle ki, ister karakterlerin sesi (digetic) olsun ister çerçevenin içinde kaynağını hiç göremediğimiz dış ses olsun (non-diagetik) görüntü sesin sessizliğinde, sesin tonlanışında, sesin vurgusunda yahut sesin duraksamasında, kendi ifade gücünü kazanır. Dolayısıyla filmde sözcüklere dökülen sessel referansların abartılı veya eksilttili kullanımı, zenginlikleri veya boşlukları, netlikleri veya yapaylıkları, bir karakterin içsel dünyasını birçok görsel betimlemeden daha güçlü bir şekilde gözler önüne serebilmektedir (Merleau-Ponty, 1964, p. 56). Görüntü de burada yalnızca optik bir temsil olarak kalmaz; sesle kurduğu ilişki içinde derinlik, yoğunluk ve ritim kazanır. Fakat görüntüler bazen sesin boşluklarına dolarak sesi pekiştirmek bazen de manipülatif bir tonda yeni boşluklar ve belirsizlikler yaratmak üzere düzenlenebilir. Hatta "görüntü ve ses birbirinin temsil edebilir oldukları şeyin sınırını göstermek adına birbirlerinin altını oyabilir" (Marks, 2020, p. 59). Paskal Bonitzer (2018, p. 27) görüntü ve ses arasında filmin algısını biçimlendiren güç dengelerindeki değişimi şu sözlerle ifade etmektedir:

Sesin otoritesi, hissedilir bir görünüş içine hapsediği için kameranın objektifinin ve izleyicilerin gözünün çifte egemenliği altında kaldığı için, kendini eleştiriye, en azından bir eleştiriye, en hızlı eleştiri olan "bakışın eleştirisi"ne tâbi tutulmuş bulur. Görüntü bir sabitleştirici rolü oynar; sesin sabitleştiricisi olan, onun iktidarını (çınlamasını, gürülüğünü, başıboşluğunu, tedirginlik yaratma gücünü) kısıtlar. Ses görüntüyle bağlarını koparıp gittiğinde ve ona dışarıdan *off-uzaydan*, alan-dışı'ndan musallat olduğunda ise işler değişir. Ses bu durumda, görüntüyü ve dolayısıyla görünün yansıttığı gerçek'i avucunun içine alır, bakışın kolaycı eleştirisinin ağzı da böylece kapanır: O zaman, düşünmek gerekir ama: Buna vakit var mı ? Merleau-Ponty boşuna mı "Film düşünülmez, algılanır," diye yazmıştı ?

Dolayısıyla, geleneksel sinema anlayışında görüntü ve ses birbirini tamamlayan iki unsur olarak kodlanırken, modern sinemada birbirleriyle rekabete girebilir, birbirlerini kesintiye uğratıp birbirlerini örtebilir ve kendi kaynaklarından bağımsız bir bileşen, bir sürem oluşturabilirler (Deleuze, 2021, p. 286). Modern sinemanın sunduğu estetik yaklaşımlarda ses artık yalnızca görüntüyü destekleyen bir unsur değildir; görüntüyle etkileşime girsin ya da girmesin algıyı dönüştüren bağımsız bir güç, sinematografik bir özerlik olarak öne çıkar. Ses kuşağını oluşturan ses ve sessizlik örüntüleri yani sessizliklerin, monologların ve diyalogların dağılımı ya da bir müzik parçasının yerli yersiz araya giren tınısı, Merleau-Ponty'nin (1964, p. 56) ifadesi ile, "görüş ve sesin metriklerinin üstünde ve ötesinde sinematografik bir metriğin" oluşmasını sağlamaktadır. Bu metriği modern sinemada düşündüğümüzde, sesin ve görüntünün birbirini tamamlamak yerine, çeşitli karşıtlıklar ve muğlaklıklar içinde film yüzeyinde çatallanarak bir araya geldiğini; Deleuzecü (2021, p. 299) vurguyla "yeni bir imge analitiği" olarak izleyicinin algısını çok yönlü harekete geçirip duyusal deneyimi, serbest dolaylı ve aynı zamanda tersine çevrilebilir bir imge estetiğinde derinleştirdiğini söylemek mümkündür. Fakat burada ortaya çıkan yeni imge analizinde görsel olan ile sessel olanın dağılımı aynı görsel-işitsel imgede yani filmin kendisinde gerçekleşir. Son tahlilde Merleau-Ponty'nin (1964, p. 57) dediği gibi "film, kendisinden başka hiçbir şey ifade etmez".

Dünyaya dair görsel-işitsel manzaraların yaratıcı görünür ve duyulur izdüşümlerini sunan sinema, en sıradan algımızdaki bulanıklıkları, lekeleri, gölgeleri, yanılmalara ve her an yeniden değişebilen duyu katmanları kendi sinematografik akışına dahil ederek, algının mutlak olmayan, akışkan doğasını deneyimlenebilir hale getirmektedir. Eğer “bir film düşünülmez, algılanır” (Merleau-Ponty, 1964, p. 58) bir mevhumsa, tartışmasız izleyicinin hem zihinsel hem de bedensel algılarının sürekli devrede olduğu devinimli ve çok duyu bir tasarı olacaktır. Dolayısıyla, Laura U. Marks’ın (2020) *haptik* kavramıyla tartışmaya açtığı şey, imgelerin yalnızca gözle ya da işitsel olarak değil adeta dokunarak deneyimlendiği duyu bir alana yönelik, özellikle dokunma hissini, dokunma hafızasını harekete geçiren ve tümüyle bedensel algıyı etkinleştiren bir sinema estetiğinin imkânlarına işaret etmektedir. Çünkü sanat ve özellikle de sinema, varlığımızın karmaşık ve dağınık bütünlüğünü, yaşanmamış kavramlara bölüp kategorize etmeye çalışan düzenli fakat indirgeyici varoluşsal yaklaşımlara karşı, bizi bu kavramların asi varoluşsal sentezine geri döndürecek güce ve kudrete sahiptir (Tuck, 2011, p.177).

Şimdiye kadar yürüttüğümüz bu tartışmalar ışığında, klasik film geleneklerini bozan, görsel-işitsel malzemeyi deneysel biçimde yeniden keşfeden ve sinematik algının çok yönlü doğasını açığa çıkaran Marguerite Duras’ın *Hindistan Şarkısı*’nın, duyuların birlikteliğini ve özellikle *haptik* duyumsama ile dokunma duyusunun sinestetik (bileşik duyu) ve kinestetik boyutlarını, film deneyiminde nasıl mümkün kıldığı bağlamında yeniden ele alınması, bu alandaki teorik birikimi derinleştirmek adına anlamlı görülmüştür. Buradan hareketle, sinema teorisinde görsel merkezlikten işitsel deneyime yönelen güncel dönüşüm de göz önünde bulundurduğunda, filmin sunduğu estetik ve algısal açımları yeniden tartışmak önem arz etmektedir.

***Hindistan Şarkısı* Filminde Görüntü ve Sesin *Haptik* Kırılmaları**

Sinematik deneyimini, iki ayrı düzlemde yani ses ve görüntü kuşağında özgünleşen aynı zamanda birbirlerine gevşekçe bağlı duyu kategorilerdeki bu öğelerin bir duality olarak ele alacak olursak, akla kuşkusuz Marguerite Duras filmleri gelecektir. Duras’ın sinematografisindeki ses ve görüntü arasındaki bölünme ve eş zamansızlık, şüphesiz ki izleyiciye algısal alışkanlıklarını altüst eden, alışılmadık bir dünya vizyonu sunar. Deleuze (2019, p. 191) bu durumu modern sinemanın kendi evrimi ile görsel-işitsel ekipmanları arasında yarattığı sinematik bir yarıma çabası olarak tanımlar. Deleuze’ün ifadesi ile (2019, p. 191), “çağdaş yönetmenler işitsel ile görsel arasında temel bir yarı, bir açıklık meydana getirmiş olmaları ile tanınırlar”. Öyle ki görsel-işitsel yaratıcısı olarak yönetmenin, görsel-işitsel malzemeyi bir bütünlük arayışına tabi kılmadan açıklığın her iki tarafına serpiştirmesi Deleuze’e (2019, p. 212) göre modern sinemayı tanımlayan en önemli niteliktir. Duras’ın sineması da tam olarak bunu yapar: Anlatının dokusunda ince bir yarı açar. Onun filmlerinde söylenen ve görülenin bağlantısız ve raslantısal karşılaşması, görsel-işitsel malzemenin sadece iki boyutlu duyumsanan sınırını aşan, adeta izleyicinin tenine nüfuz eden ve bedeninde yankılanan temasa dayalı sinematografik bir akış oluşturmaktadır. Bu temas, anlamın sınırlarını bulanıklaştırarak izleyiciyi yalnızca bir anlatıyı takip etmeye değil, imgelerle, seslerle ve sessizlikle örülü bedensel bir deneyime çağırır. Bu açıdan Duras filmlerindeki ses ve görüntünün tutarsızlığı ya da asimetrisi, anlatının odağını ve zaman-uzam algısını bütünsellikten saptırarak, görüntüler, sesler ve sözcüklerin diğer duyuları tetiklediği bir sunumun kapılarını aralamaktadır. Ana akım film anlatı geleneklerini yapı bozumuna uğratan bu sinematografik eğilim, görüntü ve ses kuşağı arasında gidip gelmeleriyle ve bazen de filmin önceliğini göze değil işitsel olana kaydırmasıyla, filmlerin duyu dünyasıyla izleyici arasında bedensel bir yakınlık hissi uyandırır. Duras’ın kendine özgü biçiminde yarattığı görsel-işitsel kopukluklara dayalı estetik stratejilerin, dokunma, koklama ve tatma gibi çoklu duyu deneyimleri yine görsel-işitsel aygıt aracılığıyla simüle eden *haptik* organizasyonlarla iç içe geçtiğini gözlemlemek mümkündür. Bu organizasyonlar özellikle *Hindistan Şarkısı* filminde

cesurca işlenmiştir. Filmin tamamına yayılan ve nerden geldiği bilinmeyen tekinsiz dış sesler, aksiyonu imkânsız hale getiren durağan görüntülerle birleştiğinde, görsel-işitsel verilerin asenkron kurgusuna dayalı sinematografik bir tasarım meydana getirmiştir. Marks'ın (2020) kültürlerarası sinema olarak adlandırdığı filmlere benzer şekilde, bu estetik yapı, *haptik*leşen ses ve görüntüdeki *haptik* bilgiyi izleme deneyiminde belirginleştirerek, izleyicinin çok duyulu algısını ve tüm duyuları içeren belleğini aktive etmektedir.

Hindistan Şarkısı, Laos⁵ dilinde şarkı söyleyen bir dilenci kadının dış sesiyle açılır. 1937'nin Kalküta'sında, Fransız Büyükelçiliği'nde geçen hikâyede, film boyunca hiç görmediğimiz bu kadının görüntüler arasına sızan çığlıkları, haykırıları, kahkahaları ve hatta nefesindeki duraksamaları film yüzeyinde yankılanan ayrık bir ses dokusunu meydana getirir. İzleyici, Michel Chion (1994, p. 129)'un ifadesi ile bu seslerin *akusmatik* (acousmatic) karakterini duyumsar. *Akusmatik* sesler, filmin görüntü evreninde kasıtlı olarak nereden geldiği somutlaştırılmayan, ekran dışı bırakılmış, "kaynakları görülmeden duyulan sesler" dir (Chion, 1994, p. 71). Filmin bütününde ara ara işitilen kaynağı yahut nedeni görselleştirilmemiş *akusmatik* ses, filmde sömürgeleştirilmiş toplumun ötekisi⁶ olan dilenci kadının sesiyle sunulur. Ancak bu ses, kaynağıyla, filmle, görüntülerle "bir tür belirsizlik içinde" kaynaşırken "görüntülerin ne tam anlamıyla içinde ne de tam anlamıyla dışında" konumlanır (Chion, 1994, p. 129). Yerli yersiz belirdiği, kaynağı özellikle izleyiciden gizlendiği ve film yüzeyinde tıpkı bir hayaletin sesi gibi salındığı için duyumsama edimindeki merakı daha da pekiştirmektedir. Nihayetinde, göze hiçbir referans vermeyen hatta McMahon'un (2012, p. 88) deyişi ile, "gözle görünür şekilde, görüntü düzleminden dışlanan" ve görüntü izinden yoksunlaştırılan dilenci kadın, kolonyal toplumun görülmek istenmeyen, dışlanmış bir figürüdür. Lakin filmde, Fransız sömürgesinin kalesi olarak tasvir edilen büyükelçilik sarayının duvarlarında huzursuzca yankılanan sesiyle varlık kazanır, bu mekânda dolaylı da olsa somutlaştırır. Marks'ın (2020, p. 47) kültürlerarası sinema imgelerinde olduğu gibi dilencinin görsel imgesi, "sessizliği ya da kültürel bulunmayışı ve tereddüdüyle göze çarpar". Zaten tam da görüntüde bulunamayışıyla, sesindeki anlaşılması güç sözcüklerle yani kendi boşluklu, örtük imgesinin bıraktığı izlerle *haptik*leşir ve izleyiciyi bu imgenin boşluklarını doldurmaya davet eder. Filme sirayet eden *haptik* ses kelimenin tam anlamıyla görüntüsel olanın hegemonik iktidarını sarsacak ve görsel alanın kesintisiz akışında bir gedik açacak güçtedir. Optik imgenin dayanaklarını güçlendiren görme deneyimine dair, görülecek bir şey olmadığında 'GÖRME'nin anlamının ne olduğunun sorgusuyla bizi yüzleştiren de işte bu *haptik*leşmiş sesin varlığıdır (Marks, 2020, p. 98). Çünkü kendi imgesini büyük bir yücelikle görünür kılmaya çalışan dilencinin yüksek frekanstaki tiz sesi, filmin yüzeyine fısırlarak izleyicinin sesin ardında gölgelen bu imgeye dair algısını paradoksal biçimde filme geri çağırmaktadır. Tıpkı resmi tarihin egemen tarifleri içinde kaybolmaya yüz tutmuş kültürel belleğin kendi görülür ve duyulur imgesini zamanda ileri ve geri giderek tekrar yakalaması gibi, bedensiz öznenin *haptik* sesi de "kollektif bellekleri

⁵ Batılı izleyici ilk aşmada dilencinin Hint dillerinden birini konuştuğunu varsayabilir. Duyulan kelimeler anlaşılmasa bile hikâye ile bağlantısı açısından bu varsayım olasıdır. Fakat, daha sonra dış ses aktarımlarından kadının Laos'un Savannakhet bölgesinden geldiğini ve Laos dilinde konuştuğunu öğreniriz. Anlatıcı ses: "Hintli değil, Savannakhet'ten geliyor" dediğinde, duyumsayan için bu bilgilendirmenin neden gerekli olduğu anlaşılır. Filmde 'karmaşık' bir kültürel dilin yaşayan temsilcisi dilenci kadın, "bedenine, okumayı güç bela öğrenmek zorunda kaldığı bir dil henüz kazanmadığı" (Marks, 2020, p. 134) için yalnızca belli bir azınlığın otantik sesiyle kültürel belleği aktaran ve filmin ses kuşağına yediren bir figürdür. Duras'ın ifadesiyle Savannakhet'li dilenci kadının artık bir isme yahut cisimleştirilmeye ihtiyacı yoktur: "O, dili unutmamıştır, çocukları unutmuştur, doğum yerini, Battambang'ı unutmamıştır, ama yerin adını unutmuştur...Oysa, yeryüzünde kimse dilenci kadının adını anımsamaz" (Duras, 2008, p. 86).

⁶ Pascal Bonitzer, dilenci kadının film anlatısında yalnızca işlevsiz bir diyalektik öteki değil, bütünüyle alan dışı, tamamen yabancı ve yabanıl bir figür olarak konumlandırıldığını; filmde anlatıyı bir hayalet gibi enine kat ederek gizlice dönüştüren delici bir unsur haline geldiğini belirtmektedir: "Dilenci kadın ve cüzzamlılar, gerçek'te toplumsal birer parazit ve artık oldukları gibi filmin öykülenmesinde de kelimenin tam anlamıyla parazit ve artıklar" (Bonitzer, 2018, p. 124). Nitekim filmde dilenci kadının sesi, filmin anlatısına sızarak onu kesintiye uğratıp istikrar-sızlaştıran bir parazit işlevi görmektedir.

harekete geçirmenin bir aracı olarak” izleme deneyiminde yeniden bedenleştirilmeye çalışılır (Marks, 2020, pp. 52, 96).

Hikâyenin dışından, kadrajın ötesinde görünmeyen bir alandan ve üstelik beklenmedik bir tarzda yükselen bedensiz sesin ürkütücü kahkahaları, anlık duraksamaları ve anlaşılmaz dilde söylediği şarkılar, görme duyusunun kıtlık noktasından ivmelenerek bedensel bir izlemeyi kaçınılmaz hale getirmektedir. Royer’in (2019, p. 91) ifadesiyle bu görüntüsüz sesler, “izleyicinin bedenlenmiş tepkilerini” uyaran bir işitme deneyimi yaratması için tasarlanmıştır. Çünkü burada anlamsal kodlar içine sıkıştırılmayan ya da *hareket-imge* sinemasında olduğu gibi nedensel bağlantılar kurmaya zorlanmayan izleyicinin, *haptik* sesin maddiliğiyle bütünleşmesi beklenir. Chion’un (1994, p. 31) vurguladığı gibi, “bir sesin duygusal, fiziksel ve estetik değeri yalnızca ona attığımız nedensel açıklamayla değil, aynı zamanda kendi tını ve doku nitelikleriyle, kendi kişisel titreşimiyle de bağlantılıdır”.

Bedenler ve sesler arasında çok katmanlı uyumsuzluklar ve gecikme noktaları yaratan film, somutlaştırılmış özne-nesne ilişkilerini veya karakterlerin sesi ve görüntüsü arasındaki özdeşleşme yapılarını parçalar ve böylece duyum çoğulluğunun estetik açılımlarını sunar. Baş rollerini Delphine Seyrig (Anne-Marie Stretter), Michael Lonsdale (Lahor Konsolos Yardımcısı), Claude Mann (Micheal Richardson), Mathieu Carrière (Almanya Konsolosluğu Ataşesi) ve Vernon Dobtcheff (Georges Crawn)’ın paylaştığı filmde izleyici film boyunca hiç konuşmayan karakterlerle karşılaşır. Filmde sadece dış ses tasarısıyla oluşturulan ses kuşağı -karakterlerin bilinmeyen bir zaman ve uzamdan duyulan konuşmaları, filmin hikayesinin boşluklarını doldurmaya çalışan anlatıcının soru cevaplarla yönlendirilmiş sessel aktarımları ve dilenci kadının sesi- karakterlerin sessiz bedenleri üzerine gelişi güzel dağılmaktadır. Royer’in (2019, p. 42), belirttiği gibi filmde “bazen dış ses ve görüntü tesadüfen birbirine bağlanabilir, kelimeler ve imgeler ince bağlantılar ve benzetmeler örebilir, izleyiciler tarafından metaforik çağrışımlar oluşturulabilir”. Fakat sessiz bedenlerin görüntüsü ve onlara karşılık gelecek kadraj dışı sesler arasında her zaman bir kayma, gecikme ve boşluk bulunur. Genellikle eş zamansal bir bağlantıdan kopuk ilerleyen bu asenkron tasarımda, ses ve görüntünün çelişkili karşılaşması mutlak bir şekilde mantıksal kavramayı askıya alır, film yüzeyinde kapanmaz bir açıklık meydana getirir.

Bu açıklık sinematografik olarak nasıl belirir? Söz, görmediğimiz bir hikâyeyi anlatır, görsel imge hikâyesi olmayan ya da artık olmayan yerleri gösterir. Yani boş yerleri. Hikâyenin boş yerlerini. Bu, görmediğimiz hikâye ile hikâyesi olmayan, boş görüş arasında gerçek bir kısa devre-dir, buradan sonra son derece etkileyici bir duygu ve yaratım çıkar (Deleuze, 2019, pp. 212-213).

Duras filmde sürekli olarak bedensiz/öznesiz sesler ile dilsiz/sessiz bedenler arasında gidip gelirken, ses ve görüntü düzleminde birbiriyle bütünleşmeyen, irrasyonel kesmelerin durdurulamaz bir hareketini yaratmaktadır. Bahse konu olan bu hareket Deleuze’ün (2021, p. 308) ifadesiyle, *hotonom imge*⁷’ye yol açar: “Görsel olan ile sessel olan, biri işitsel imge diğeryse optik imge olan iki *hotonom imgeye* yol açacaktır ve bu imgeler aralarındaki irrasyonel kesmeyle sürekli olarak ayrılmış ya da ayrılmış olacaktır”. *Hindistan Şarkısı*’nda bu ayrılığın iki cephesi -konuşulan olay ile olayın boş imgeleri- *hotonomik* biçimde karşımıza çıkan ses ve görüntülerdir; bunlar tartışmasız olarak kendi özerkliğini ve estetik yarasını ayrı ayrı kazanmış imgelerdir. Ancak, artık karmaşık bile olsa birbirine bağlı, bütünlüklü bir düzenin iki ayrı unsuru yani çoktan filmin temel bileşenleri haline gelmişlerdir. Öyle ki Deleuze’ün (2021, p. 308) açtığı parantezle, bu iki imge, parçalanamaz bir sinematografik akış içinde yeni bir tutarlılıkla bir araya geldiğinde, birbirine eşlenmeyen karşılaşmalarının ritmini bu şekilde yakalayabilmiştir:

⁷Anlaşıldığı üzere Deleuze *hotonomi* kavramını, doğrudan özerkliği ifade eden *otonomi* ve dışsal etkileşimlere, kurallara, yasalara göre bağımlılık geliştirebilen anlamındaki *heteronomi* kelimelerinin özgün bir bileşimi olarak önerir. Deleuze’ün sinema teorisinde, *hotonom* görüntü ve ses imgeler, birbirinden bağımsız oldukları ölçüde mevcudiyet kazanırken aynı zamanda filmin estetik katmanlarında sürekli etkileşim içindedir. Bu iki imge arasındaki gerilim, her iki öğenin de kendi özerk varoluşsal kiplerini koruyarak film yüzeyinde buluşmasını ve böylece izleyiciye çok duyulu bir deneyimin sentezini sunmasını sağlar.

“Yeni iç içelik, spesifik bir zincirlenme⁸”. Bu bağlam, Marks’ın (2020) kültürlerarası sinemada imgelerinin yalnızca temsili görsel-işitsel öğeler olmadığı düşüncesiyle bütünleşmektedir. *Hindistan Şarkısı*’nda, imgelerin çelişkili veya rastlantısal bir montaj pratiğinde zincirlenişi, *haptik* görüntü ve sesler arasındaki gerilime izleyiciyi yeni bir duyuusal deneyenime zorlayan diyalektik bir hareketti meydana getirmiştir.

Marks’ın (2020, p.10) filmin bir ‘ten’ gibi hassas ve iletken olduğu benzetmesinden hareketle, sadece görsel-işitsel duyuusal bilgilerin aktarımıyla sınırlı kalmayan film imgeleri bedenle doğrudan temasa geçen ortak bir dokuda birleştiklerinde diğer duyu belleklerini de aktive ederler. Zira, duyu-motor şemasının mahkumiyetinden kurtulmuş karmaşık ve zengin dokular oluşturmuş iki imgenin *hotonomisini* sunan *Hindistan Şarkısı*, ses ve görüntünün sonsuza dek ayrıışan perspektiflerini, ortak bir doku içinde özenle sentezlemektedir: “Birbirlerine dokunduklarında ölürler fakat sadece, onları ayrı tutan, bu nedenle aşılmaz olan ama yine de aşılmaz olduğu için hep aşılan limitte birbirlerine dokunurlar” (Deleuze, 2021, p. 318). Buradaki dokunsallık dinamiği yalnızca filmin sinematografik tasarımında, imgeler arasındaki ilişkide meydana gelmez; aynı zamanda görsel-işitsel izin maddileştiği yerden yani filmin teninden izleyicinin bedenine yayılır. İşte, bu iki imgenin sonsuz bir devinimle karşılaştığı, görsel ve sessel olanın birbirini sürekli aşarak birbirine meydan okuduğu döngü, izleyiciyi bu imgelerdeki *haptik* bilgiyi açığa çıkarmaya yani filmde görünen ve işitilenin ötesinde dokunsallaşanı duyumsamaya yönlendirir.

Film, izleyiciye görsel-işitsel hattı tutarlı ve eş zamanlı bir olay örgüsü ya da aksiyonla güdülenmiş bir bağlam kurmadığı gibi, görülen ve işitilen bilgilerin ipuçlarına dair somutlaşmış algı yapılarını da yapıbozuma uğratar. Daha filmin başlarında dış ses aktarımlarından, Anne-Marie Stretter’in (Fransız sömürge yöneticisinin karsısı) kendini boğarak intihar ettiğini öğreniriz. Ses, Stretter’in ölüm anına dair imgeyi çoktan filme kazınmış olsa da bu intihar ne görüş mesafesinde ne de görüntü düzleminde gerçekleşir. Nitekim, beyaz toplumun solgun ve ikiyüzlü zarafetinin görsel bir simgesi olan Stretter’in intihar eylemi film boyunca ertelenerek havada asılı kalır. Yine dilenci kadının görünmeyen imgesinde olduğu gibi dış ses aktarımlarında bahsi geçen, bölgede marjinalleşmiş, hastalıklı ve ölüm kokan cüzzamlı bedenlerin görüntüsüne de rastlamayız. McMahon’un (2012, p. 104) deyimi ile, “sinema, görme yerine sinematik bir körlüğü, doluluk yerine eksikliği öne çıkarmalı” ki algının gerçek doğasına erişebilsin. Dolayısıyla görsel imgelerin bu istikrarlı bulunamayışları, erteleme ve bekleme anları, yeni ifadelerle evrilen ve filme başka duyuları çağırان verimli boşluklardır. Zira, Marks’ın (2020, p. 47) çalışmasının odak noktası olan kültürlerarası sinema eserleri, görseelliğin bir yanılısama olduğu fikriyle, görsel arşivin kültürel belleği temsil etme kudretine duyulan inançsızlıkla öne çıkar. Çünkü kültürel bilgiler, tarihin zamansal hareketi içinde aşınır, uzamsal deviniminde silikleşir (Marks, 2020, p. 51). Bu açıdan, onları tekrar yakalamanın yolu, görsel imgenin bir çeşit yokluk estetiğinde, yeni bir ifade biçimi olarak tekrar yaratılmasından geçer. *Hindistan Şarkısı*’nda bu ifade biçimleri kadraj dışından filmin görsel kayıtlarına -boş mekanlara ve karakterlerin sessiz bedenlerine- sinen ve simgesel sestən çok daha fazla bilgiyi içeren *haptikleşen* sesler aracılığıyla desteklenir. Filmde *haptikleşen* dış ses, duyu-belleklerini aktive ederek görünmeyi sezdiren, bulunmayı çağırان yahut zar zor okunabilir imgeleri aydınlatan, görsel uzamı kadrajın sınırlarının dışına doğru genişleten seslerdir. Deleuze’ün ifadesi ile “perde dışı görülmeyen söz, işitilen ama görülmeyen, perde dışı görsel uzamın bir boyutudur...Onu görmeyiz ama bu sebeple görsel değil diyemeyiz. Fiili olarak onu görmeyiz. Ama perde dışı ancak görsel kadrajı, geçip aşan bir şey olarak tanımlanabilir” (Deleuze, 2019,

⁸ Deleuze, filmde zamansız seslerin, sessiz görsel imgelerle zincirlenmesini ‘sessiz bir stratigrafi’ olarak tanımlar: “*India Song* bize (iç ve dış, görelı ve mutlak, atfedilebilen ve atfedilmeyen, hiçbirı sınırsız gücü ya da son söze sahip olmadan hepsi rekabet eden ve komplo kuran, birbirini bilmeyen, birbirini unutan) bütün sesleri duyuran bir sessel imge ile bize sessiz bir stratigrafiyi (diğer taraftan konuştukları zaman bile ağızlarını kapalı tutan kişiler, öyle ki söyledikleri şimdiden geçmiş zamandadır, oysa yer ve olay, elçilikteki balo, yanan eski bir katmanı ören ölü tabakadır, başka bir yerdeki başka bir balodur) okutan bir görsel imge arasında yarı dengeli sıra dışı bir denge kurar” (Deleuze, 2021, pp. 312-313).

p. 212). O halde bir imgeyi görmek ya da işitmek, filmde orada olana bakmak veya onu işitmek değil⁹; filmle duyuşsal bir alışverişe girerek boşlukları tamamlamak, henüz bulunmayanın görsel-işitsel kodlarını çözerek onu duyu belleklerine yeniden çağırmaktır. Filmde durmaksızın kendi görsel imgesini arayan sesler, boş ve bağlantısız mekânları sardığında, “kendi hayaletlerini gömen zamanın ıssız katmanlarını hafızaya geri çağırır” ve “görsel imgeyi arkeolojik, stratigrafik ve tektonik bir yapıya” dönüştürmeye meyleder (Deleuze, 2021, p. 297).

Hindistan Şarkısı’nın bazen fısıltılarla ya da anlaşılmasız gürültülerle bazen de India Song’un güçlü blues melodileriyle bütünleşen ses aktarımları; sıcaktan, musondan, tozdan, tütsüden, ölümün ve cüzzamın tatlı kokusundan (çiçek kokusu) bahsederken, bu imgelerin sinestezik bağlantılarını filme davet eder. İntihar, cüzzamlı bedenler, ölüm, tütsü ve çiçeklerin kokusu; açlık, acı, sürgün ve arzu gibi duyuşsal izlenimlerle iç içe geçtiğinde, izleyiciyi görme ve işitme dışındaki duyuşları keşfetmeye, bedensel ve hafızaya dayalı çok katmanlı bir algı evrenine yönlendirir. Film, ses imgelerinin farklı bir şekilde dinlenmesini talep ettiği gibi, görsel izlerin çok duyulu görüntü estetiğini de farklı bir şekilde görmeyi ve onları sestten bağımsız olarak değerlendirmeyi bekler (Royer, 2019, p. 56). Kameranin hikâyesinin geçtiği mekânda panoramik hareketleri, nesnelerin yüzeyleri ve karakterlerin bedenleri üzerinde oldukça yavaş ritimdeki kaydırmaları dokunsal bir hareketi taklit etme girişimi olarak düşünülebilir. Zira, dingin ve durağan şekilde ilerleyen kameranın yatay kaydırma hareketiyle aşırı yakın çekimlerinin kombinasyonu, izleyiciyi *haptik* görüşe adapte etmeye çalışır. *Haptikleşen* görüntü karşısında, “gözlerimiz, görüntünün anlamını anlamak için bir araç olmaktan çıkıp, tenin grenini, sıcaklığını ve nemini hisseden parmaklar gibi olur” (Royer, 2019, p. 59). Nihayetinde Marks’ın (2020) görsel-işitsel izlerin maddiliği olarak ifade ettiği şey, film imgelerinin tek tek ayırt edilmesinden ziyade, onlarda açığa çıkmayı bekleyen dokuların, renklerin, kokuların ya da tatların izleyicinin algısında çağrışımsal olarak yakalanmasıdır. Böylece filmle tüm duyuşların devrede olduğu bedensel ve *haptik* bir temasın kurulması mümkün hale gelir. *Hindistan Şarkısı*, bu bağlamda güçlü bir sinematografi sunmaktadır.

Sonuç

Hindistan Şarkısı, duyuşsal algının sınırlarını zorlayan estetik yapısıyla, sinemanın yalnızca görme ve işitme duyuşlarına hitap eden bir anlatı biçimi olmadığı; algının beden ve zihin birlikteliğini talep eden çok duyulu doğasının izlenimleriyle dolu sinematografik bir tasarım ortaya koymaktadır. Film, görsel-işitsel imgeleri alışılmadık bir asenkron kurgu ile birbirine dokundurarak, iki farklı duyuşsal alanın modern sinemaya has uyumsuzluklarla çevrili karşılaşmasında izleyiciyi, çok duyulu belleğin diğer duyuşları aktive eden duyuşlar-arası deneyimine, yani bedensel algının rolünü anlamaya ve keşfetmeye yönlendirmektedir. Bu süreç, film dünyasının görsel-işitsel duyum verilerinin potansiyel dinamiklerini aşmaya yarayan ve filmin duyumunu bütünüyle bedene yayan *haptik*/dokunsal organizasyonlar üzerinden gerçekleşmektedir. Filmde, görsel ve işitsel unsurların sıra dışı bir şekilde harmanlandığı bu *haptik* organizasyonlar, görüntü ve ses kuşağındaki imgelerin anlatsal ilişkilerini çözme sürecini yapıbozuma uğratar. Bu açıdan filmin estetik biçimi, izleyiciyi konvansiyonel bir izleme deneyiminden, yani yalnızca göz ve kulağa dayalı algılamaya pratiğinden uzaklaştırarak, bedensel algının devrede olduğu yeni bir izleme deneyimiyle baş başa bırakmak üzere tasarlanmış, fenomenolojik bir yaklaşım sergiler. Filmin *haptik* donanımları, bu bağlamda çalışmanın ana malzemesini oluşturmuş ve omurgasını teşkil eden film fenomenolojisi perspektifini desteklemiştir.

Filmde, dilenci kadının görüşün iktidarının sınırlarını aşan ve hem film estetiğinde hem de politik düzlemde ayyuka çıkan kadraj dışı sesiyle, sinemasal olarak yitip gitmiş bir zamandan duyulan müzik ve insan seslerinin organizasyonu, görüntü kuşağının hayaletimsi atmosferini

⁹ Nasıl ki filmin duyuşsal algıları, görüntü için tekdüze bir “görüyorum” kelimesinde, ses için de “işitiyorum” kelimesinde tam karşılığını bulamaz, her ikisini de kapsayan yeni bir formül gereklidir: “Duyuyorum (hissediyorum)” (Eisenstein, 1985, p. 87).

peşinden sürüklemeye çalışır. Tam da bu noktada, kendi suskunluklarına hapsolmuş ve bir çeşit uyurgezerlik halinden mustarip karakterlerin bedenlerinin sessiz görüntüsü, bu seslere yerleştiğinde, yalnızca görünen ve işitilen imgelerinin ötesinde, *haptikleşen* karşılıklarını bulurlar. Klasik film anlatı geleneğinde olduğu gibi, tamamlayıcı nedensellik bağlarıyla güdülenmemiş, zamansal ve uzamsal açıdan belirli bir takip rotasına sürüklenmemiş görüntü ve ses imgeler, görülmeden duyulan, duyulmadan görülen, duyulmayanı görmeye, görülmeveni duymaya olanak tanıyan *haptik* organizasyonlarla desteklendiğinde, duyular-arası belleği ve saf bedensel algıyı izleme deneyimine davet etmektedir. Nitekim, bu estetik yönelim, film imgelerinin *haptik* ve dokunsal olan yüzeylerinin katmanlarını duyumsama sürecinde pekiştiren fenomenolojik bir sinema deneyimine kapı aralar.

Marguerite Duras, *Hindistan Şarkısı*'nda görsel ve işitsel unsurların algısını dönüştüren yenilikçi bir sinema estetiği yaratmış ve duyusal deneyimleri iç içe geçiren bir film dili geliştirmiştir. Film, yalnızca görsel-işitsel unsurlarının asenkron kurgusu ile değil, aynı zamanda diğer duyularla kurduğu bağlantılarla, algının çok katmanlı doğasını, çağrışımsal izlenimlerini ve duyusal kalıntıları yeniden canlandırmayı amaçlayan bir sinematik vizyon ortaya koyar. Bu yaklaşım, izleyicileri yalnızca anlatıdaki yenilikle buluşturmaz; aynı zamanda filmdeki dokunsal gramer ve eşgüdüksüz zaman ile uzamın iç içe geçtiği yapı sayesinde, duyusal algının etkileşimli duyular-arası belleğini aktive edebilmektedir. Anlaşılabileceği üzere, Duras'ın parçalanmış anlatısı izleyiciden bir çözüm beklemez; aksine, izleyicinin filmle doğrudan bütünleşmesini, kendini filmin ellerine bırakmasını, Laura U. Marks'ın (2020), deyimiyle filmin 'ten'ine kazınmış olan imajların maddiliğini kendi bedeninde duyumsamasını istemektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Barker. J. M. (2009). *The Tactile Eye Touch and the Cinematic Experience*. ABD: University of California Press.
- Berger. J. (2011). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bonitzer. P. (2018). *Bakış ve Ses*. (İ. Yaşar, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Chion. M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. (C. Gorbman, Çev. & Ed.), ABD: Columbia University Press.
- Deleuze, G. (2019). *Foucault Üzerine Dersler: Bilgi*. (A. Baran, Çev.), İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II: Zaman-İmge*. (B. Yalım & E. Koyuncu, Çev.), İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Duras. M. (1973). *Nathalie Granger, suivi de La femme du Gange*. France: Éditions Gallimard
- Duras, M. (Yönetmen). (1975). *India Song* (Sinema Filmi). France: Sunchild & Les Films Armorial.
- Duras, M. (Yönetmen). (1974). *La Femme du Gange* (Sinema Filmi). France: Service de la recherche de l'ORTF.
- Duras, M. (2008). *Yeşil Gözler*. (N. Güngörmüş, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Eisesntein, M. S. (1985). *Film Biçimi*. (N. Özön, Çev.), İstanbul: Payel Yayınevi.
- Frampton. D. (2013). *Filmozofi: Sinemayı yepyeni bir tarzda anlamak için manifesto*. (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Laine, T. & Strauven, W. (2009). The synaesthetic turn, *New Review of Film and Television Studies*. Vol. 7, No. 3, September, pp. 249–255. United Kingdom: Routledge, Taylor and Francis Journal.
- Marks, U. L. (2020). *Filmin Teni: Kùltürlerarası sinema, bedenleştirme ve duyular* (S. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.
- McMahon, L. (2012). *Cinema and Contact: The Withdrawal of Touch in Nancy, Bresson, Duras and Denis*. United Kingdom: Modern Humanities Research Association and Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Sense and Non-Sense*. (H. L. Dreyfus & P. A. Dreyfus, Çev.) Amerika: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2019). *Göz ve Tin*. (A. Soysal, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Pallasmaa, J. (2016). *Tenin Gözleri: Mimarlık ve duyular*. (A. U. Kılıç, Çev.), İstanbul: Yem Yayın.
- Royer, M. (2019). *The Cinema of Marguerite Duras: Multisensoriality and Female Subjectivity*. United Kingdom: Edinburgh University Press.
- Sayın, Z. (2007). *Sunuş: Tersten Perspektif*. (Y. T. Kılıç, Çev.), (pp. 7-36). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, ADB: Princeton University Press.
- Tuck, G. (2011). *Art, Cinema, Sex, Ontology: Maurice Merleau-Ponty and the In-visible of Cinema*. (H. Carel & G. Tucki, Eds.), (pp. 171-197). United Kingdom: Palgrave Macmillan.