

-Araştırma Makalesi-

Sinematik Atmosferin Felsefi Niteliği

Işkın Özbulduk Kılıç*

Özet

Bu çalışmada atmosfer olgusu görsel-işitsel estetik niteliğinin ötesinde sinemanın ontolojik ve fenomenolojik yapısının asli bir bileşeni olarak konumlandırılmaktadır. Kıta felsefesi çerçevesinde ele alınan atmosfer, temsilin ötesinde, izleyicinin bedensel duyumsama alanına doğrudan yönelen ve kavram öncesi bir varlık biçimi olarak tanımlanır. Çalışmanın temel argümanları, atmosferin filmin dünyasında özerk bir varoluş alanı yarattığını; bunun yalnızca mekânın veya olayların çevresinde şekillenen geçici bir "hâl" değil, varlığın duyumsal boyutu olduğunu ileri sürmektedir. Atmosfer, izleyici ile film arasında algısal ve duyusal bir eş-yapı kurar; görsel-işitsel öğeler ise bu oluşun yalnızca tetikleyici unsurlarıdır. Bu bağlamda atmosfer, bilgiyi veya anlamı sabitlemekten ziyade, düşüncenin kavramsallaşmadan önce filizlenebileceği, anlamın askıya alındığı bir deneyim alanı sunma potansiyeline sahiptir. Makale, atmosferin sinemada nasıl inşa edildiğinden çok, neden felsefi bir mesele olarak ele alınması gerektiğini tartışır. Bu perspektif, Yol kenarı (Pirselimoğlu, 2017) filminde zamansal belirsizlik, mekânsal muğlaklık, sessizlik ve boşluk gibi estetik araçlar üzerinden örneklendirilir. Sonuç olarak çalışma, atmosferi, sinemada düşüncenin ontolojik ön-koşulu ve varoluşsal bir deneyim biçimi olarak konumlandırır.

Anahtar Kelimeler: Sinematik Atmosfer, Kıta Felsefesi, Yol kenarı, Mekan

*Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniveristesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Türkiye.

E-mail: iskin.ozbulduk@hbv.edu.tr

ORCID : 0000-0003-4801-7381

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1758151

Özbulduk Kılıç, I. (2025). Sinematik Atmosferin Felsefi Niteliği. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 191-209. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1758151>

Geliş Tarihi: 04.08.2025

Kabul Tarihi: 23.10.2025



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

-Research Article-

The Philosophical Quality of Cinematic Atmosphere

Işkın Özbulduk Kılıç*

Abstract

*In this study, the phenomenon of atmosphere is positioned not merely as a visual-auditory aesthetic quality but as a constitutive element of cinema's ontological and phenomenological structure. Within the framework of continental philosophy, atmosphere is conceived beyond representation—as a pre-conceptual mode of existence that directly addresses the spectator's bodily field of perception. The central arguments of the study suggest that atmosphere creates an autonomous domain of existence within the cinematic world; it is not a transient "state" formed around space or events, but rather the sensorial modality of being itself. Atmosphere establishes a co-structure between spectator and film, while visual and auditory elements serve merely as its triggers. In this sense, atmosphere does not stabilize knowledge or meaning; instead, it provides an experiential field in which thought may germinate prior to conceptualization and where meaning is suspended. The article argues not so much for how atmosphere is constructed in cinema, but for why it should be addressed as a philosophical issue. This perspective is exemplified in *Yol kenarı* (Pirselimoğlu, 2017) through aesthetic devices such as temporal ambiguity, spatial indeterminacy, silence, and emptiness. Ultimately, the study situates atmosphere as both the ontological precondition of thought in cinema and a mode of existential experience.*

Keywords: Cinematic Atmosphere, Continental Philosophy, *Yol kenarı*, Space

*Asst. Prof., Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Fine Arts, Department of Visual Communication Design, Türkiye.

E-mail: iskin.ozbulduk@hbv.edu.tr

ORCID : 0000-0003-4801-7381

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1758151

Özbulduk Kılıç, I. (2025). Sinematik Atmosferin Felsefi Niteliği. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 191-209. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1758151>

Received: 04.08.2025

Accepted: 23.10.2025



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

Extended Abstract

The concept of atmosphere in cinema is often seen as a secondary layer—an aesthetic extension of the narrative structure, shaped by audiovisual choices. However, this study argues that cinematic atmosphere is not merely a stylistic choice or an aesthetic product. Instead, it can be conceptualized as an active, independent form of existence within the film’s world that fundamentally shapes the viewer’s relationship with it on an ontological level.

This paper aims to open a discussion on the philosophical nature of cinematic atmosphere, defining it as a phenomenal experience that transcends the limits of representation and speaks directly to bodily sensation. In this context, cinematic atmosphere is treated as a permeable field—a state of diffusion that emerges between the subject and the world, going beyond the film’s images and sounds.

The atmosphere is a plane of effect that determines not the content of what is seen, but rather how that content is felt and how it acquires its existence. Thus, the atmosphere cannot be confined to being an objective thing in the external world or a mere subjective impression. Instead, it emerges as a phenomenal threshold that transcends this duality, where the relationship between the body and the world becomes perceptible. This perspective explores the possibility of thinking about cinema not as a tool for visual representation, but as a philosophical field of sensation.

In this light, a film’s value is determined not only by what it shows but also by how it gains its existence and how it creates an existential resonance in the viewer. The cinematic atmosphere is therefore neither an aesthetic backdrop nor a passive carrier of the narrative; rather, it should be regarded as a force that emerges at a tense threshold between the subject and the world, constituting the ontological depth of the cinematic experience.

*To illustrate this conceptual framework, Tayfun Pirselimoglu’s 2017 film *The Way Side* is used as a case study. In cinematic narratives, space often functions as a crucial element that defines visual composition, character movement, and the spatiotemporal framework of the story. In some films, space almost becomes a character itself, carrying rich layers of cultural, historical, or geographical meaning. However, in a film like *The Way Side*, the cinematic space becomes faint, leaving these layers of meaning behind. In their place, another, more distinct and palpable level emerges: the cinematic atmosphere. Here, space is no longer a fixed location but maintains its existence as a form of feeling.*

*The atmosphere in *The Way Side* is built through light, emptiness, silence, rhythm, and pauses. In a plane where effects—not signs—take precedence, the atmosphere surpasses the physical limits of the space and permeates the viewer’s bodily sensation. In this sense, *The Way Side* is an example of the cinema of atmosphere, not the cinema of space, because the meaning in this film does not originate from the visible location itself but from the ambiguous and unsettling state of existence it contains.*

*With its narrative set in a small town on the verge of an undefinable catastrophe, *The Way Side* establishes a cinematic language where feeling takes precedence over content. Its audiovisual simplicity, lack of dialogue, static characters, and the near-emptiness of its spaces create a non-material yet intense sense of existence in the viewer. In this context, the film reveals how atmosphere functions as a “diffusion,” and how spaces and sounds, time and silence, form a field of bodily effects.*

Giriş

Sinemada atmosfer, çoğu zaman anlatı yapısının estetik bir uzantısı, görsel-işitsel tercihlerle biçimlenen ikincil bir katman gibi değerlendirilir. Oysa atmosferi, salt stilistik bir tercih olarak görmek ve onun estetik bir üretimden öte gitmediği fikrine yaslanmak eksik bir tanım olacaktır. Bu bağlamda atmosfer, filmin dünyasında başlı başına var olan ve izleyiciyle kurduğu ilişkiyi ontolojik düzeyde belirleyen etkin bir varlık biçimi olarak düşünülmelidir. Bu çalışma, sinematik atmosferin felsefi niteliğini tartışmaya açmayı hedeflemekte; atmosferi, temsil edilebilirliğin sınırlarını aşan ve doğrudan bedensel duyumsama alanına yönelen fenomenal bir deneyim olarak kavramsallaştırmaktadır.

Bu bağlamda sinematik atmosfer, filmdeki görüntülerin ve seslerin ötesinde, özne ile dünya arasında oluşan geçirgen bir alan, bir tür yayılım hâli olarak ele alınır. Buna göre atmosfer, görünenin içeriğinden çok, o içeriğin nasıl hissedildiğini, nasıl varlık kazandığını belirleyen bir etki düzlemidir. Bu yönüyle atmosfer, ne dış dünyaya ait somut bir nesne ne de öznel bir izlenim olarak sınırlanabilir; aksine, bu iki kutbu aşan, beden ile dünya arasındaki ilişkiselliğin duyulur hâle geldiği bir fenomenal eşik olarak ortaya çıkar.

Bu yaklaşım, sinemayı görsel bir temsil aracı olarak değil, felsefi bir duyumsama alanı olarak düşünmenin imkânlarını araştırır. Sinema burada neyi gösterdiğiyle olduğu kadar, nasıl varlık kazandığı ve izleyicide nasıl bir varoluşsal yankı yarattığıyla da değerlendirilmesi gereken bir form haline gelir. Böylece sinematik atmosfer özne ile dünya arasında gerilimli bir eşikte beliren, sinema deneyiminin varlıksal derinliğini oluşturan bir kuvvet olarak düşünülmelidir.

Kavramsal çerçeveye eşlik eden film örneği olarak Tayfun Pirselimioğlu'nun *Yol kenarı* (2017) adlı filmi seçilmiştir. Sinematik anlatılarda mekân çoğu zaman görsel kompozisyonun, karakterlerin hareket alanının ve anlatının zamansal-uzamsal çerçevesinin belirleyici ögesi olarak işlev görür. Bazı filmlerde mekân, neredeyse bir karakter gibi öne çıkar; kültürel, tarihsel ya da coğrafi bağlamlar içinde yoğun anlam katmanları taşır. Ancak *Yol kenarı* (Pirselimioğlu, 2017) gibi filmlerde sinematik mekân, bu anlam katmanlarını geride bırakarak silikleşir; yerine, daha belirgin ve hissedilir başka bir yüzey olarak sinematik atmosfer geçer. Burada mekân, sabit bir yer olmaktan çok, varlığını bir hissediş biçimi olarak sürdürür. Göstergelerin değil, etkilerin ön plana çıktığı bir düzlemde; ışık, boşluk, sessizlik, ritim ve duraksamalar aracılığıyla kurulan atmosfer, mekânın maddi sınırlarını aşıp izleyicinin bedensel duyumsamasına sirayet eder. Bu bağlamda bu çalışmada *Yol kenarı* (Pirselimioğlu, 2017) filminin, mekânın değil atmosferin öne çıktığı bir yapıya sahip olduğunu ileri sürer. Bunun nedeni, bu filmde anlam, görünen yerin kendisinden değil, o yerin barındırdığı meçhul ve huzursuz varoluş hâlinden doğar. Formun *Altı Yol kenarı* (Pirselimioğlu, 2017), tanımlanamayan bir felaketin kıyısında yer alan küçük bir kasabada geçen anlatısıyla, içerikten çok hissiyatın ön planda olduğu bir sinema dili kurar. Görsel-işitsel sadelik, diyalog eksikliği, karakterlerin durağanlığı ve mekânların boşluğa yakın yapısı, izleyicide atmosferden doğan hisler üretme potansiyeline sahiptir.

Bu bağlamda film, atmosferin ne şekilde bir “yayılım” olarak işlediğini, mekânların ve seslerin, zamanın ve sessizliklerin nasıl seyirci hislerini biçimlendirmeye olanak sağladığını gözler önüne sermek için verimli bir alan oluşturur.

Atmosfer Kavramı Tanımı

Atmosfer kavramı, kökeni itibarıyla Eski Yunancadaki atmos (buhar) ve sphaira (küre) sözcüklerinden türetilmiş olup başlangıçta yalnızca gezegenleri saran gaz tabakasını ifade ederken (Buchan, 1875), zamanla beşerî ve sosyal bilimlerde duyumsanan çevresel etkiyi, yani mekânın insan üzerindeki hissedilir tonunu tanımlayan bir kavramsal araca dönüşmüştür (Griffero, 2018). Fiziksel bilimlerde atmosfer, yaşamı sürdürülebilir kılan biyosferle bütünleşmiş dinamik bir sistem olarak ele alınır (Encyclopædia Britannica, 2025), ekolojik düşüncede ise

tüm canlıların ortaklaşa paylaştığı “küresel ortak varlık” olarak görülür (Edenhofer, Bajaj ve Stern, 2012). Felsefi estetikte Böhme (1993), atmosferi özne ile nesnenin arasındaki alanda ortaya çıkan olgu olarak açıklayarak onun hem mekânın hem de duygunun ortak gerçekliği olduğuna dikkat çekerken, mimarlık alanında Zumthor (2006) atmosferi ışık, malzeme ve ölçülerin bir aradalığından doğan bütüncül bir deneyim olarak tanımlar. Benzer biçimde edebiyat araştırmalarında atmosfer, metnin tamamına nüfuz eden ve okurda belirli bir ruh hali yaratan estetik bir ton olarak değerlendirilir (Abrams & Harpham, 2012).

Bugün atmosfer, özne-dünya, birey-toplum, zihin-beden ya da iç-dış gibi ikiliklere bağlı kalmaksızın farklı alanlarda sorgulama imkânı sunan bir düşünme aracıdır (Bénard O’Kelly vd., 2024, p. 1). Bununla birlikte kavramın sıklıkla hava, ambiyans, çevresel bağlam, tonalite, genius loci, ruh hali, Stimmung, aura, iklim ya da sıcaklık gibi kimi zaman örtüşen, kimi zaman ayrıışan terimlerle eşanlamlı kullanılması, onun kuramsal konumunu bulanıklaştırır (Hven, 2022, p. 64). Bu bulanıklık atmosferin “hisler” ile yakalanabilen dokusundan da kaynaklanmaktadır. Bunun yanında yukarıda da altı çizildiği gibi özneye bağlı olarak kendini var edebilmesi aynı şekilde bu bulanıklığın temel nedenlerindendir.

Gregersen (2021, p. 627) atmosferi durağan bir çevresel koşul olmaktan çıkarmak için *atmosphering* kavramını önerir. Bu yaklaşıma göre atmosfer, öznelere içkin, bedensel olarak deneyimlenen ve eylem yoluyla gerçekleştirilen dinamik bir oluş sürecidir. Atmosfer, toplumsal, kültürel ve duygusal katmanlarla örülmüş; öznenin bedeni aracılığıyla icra edilen ve sürekli yeniden kurulan bir ilişkilendirme alanıdır. Bu tanımla atmosfer, bedensel yönelimler aracılığıyla kurulan, icra edilen ve sürekli dönüşüm içinde var olan bir deneyim alanı olarak ortaya çıkar. Atmosfer ne özne bir duygu ne de bütünüyle nesnel bir çevre koşuludur. Bedenin dünya ile kurduğu diyalojik ilişkide açığa çıkan geçişli ve akışkan bir varoluş biçimi olarak belirginleşir.

Dil, atmosferlerin betimlenmesinde güçlü bir imkân sunar; bu da onların çoğu zaman açıkça hissedilebilir olduğunu gösterir. Sanatsal metinlerde “atmosfer” sözcüğünün sık kullanılması, kavramın estetik açıdan belirgin fakat kuramsal açıdan henüz açıklığa kavuşturulmamış bir öğeyi işaret ettiğini gösterir. Bu nedenle atmosfer, metaforik bir kullanım değil, gündelik yaşamda deneyimlenen duygu-tonu ayrımlarına dayanan kavramsal bir gerçeklik olarak ele alınmalıdır (Böhme, 2017, pp. 28–29).

Atmosfer, ölçülemeyen duygusal yaşantılara, çevrenin duygusal dokusuna ve kolektif deneyimlerin ayrıntılarına odaklanıldığında, varoluşu anlamak için vazgeçilmez bir kavram hâline gelir. Bu yönüyle duygu ile duygulanım arasındaki geleneksel ayrımı da sarsar. Atmosfer, anlatsal ile anlatsal olmayanı, semiyotik olan ile işaret edici olmayanı, bireysel deneyim ile kolektif yoğunluğu aynı anda mümkün kılar. Böylelikle toplumsal olanın duygusal ve duygulanımsal boyutları, bireyin hissini ötesine taşan ama yine de bedensel olarak duyumsanan bir ortaklık alanı üzerinden görünür kılınır (Anderson, 2009, p. 80).

Bu çerçevede atmosfer, bireysel benliği aşan ve bedenlerin yerleştiği genel duruma yayılan bir duygulanım alanıdır. Duygular, toplumsal olarak paylaşılan, mekân boyunca genişleyen, kültürel ve maddi koşullardan etkilenen deneyimler olarak kavranır. Atmosfer, duygu ile ortam arasında aracılık eden bir bütünlük fenomeni hâline gelir. Bu bağlamda atmosfer, tekil nesnelerin fiziksel özelliklerinden çok, onların sunduğu eylem ve his olanaklarının bütünlüşmesiyle doğar. Atmosfer, bireyin bedensel duyarlılıkları ve duygusal yönelimleriyle birleşerek mekânı hem hissedilen hem de imkân sunan bir alan kılar (Fernandez Velasco & Niikawa, 2023, pp. 18–20). Bu anlamda atmosfer mekânın fenomenolojik deneyimine anlam katmaktadır.

Anderson (2009), fenomenolojinin beden-temelli duyumsama geleneğine yaslanarak atmosferi estetik deneyimle ilişkilendirir ve onu sürekli oluşan, çözülen ve kaybolan dinamik durumlar olarak tanımlar. Riedel (2019, p. 85) ise atmosferi özne algıya indirgemek yerine,

durumları ve kolektifleri düzenleyen bir bütünlük olarak ele alır. Bu yaklaşımlar atmosferi, sanat, siyaset ve toplumsal deneyimde kolektif duygulanımın kurucu biçimlerini açığa çıkaran bir yapı olarak görür. Bunlar değerlendirildiğinde atmosferin kimi zaman toplumsal kimi zaman bireysel duygulanımların açığa çıkmasında bir etken olarak görev gören bütünleştirici bir kavram olduğu söylenebilir. Sonuçta atmosfer kavramı, tarihsel süreçte meteorolojik anlamını aşmış; bedensel yayılımlar, duyguların mekânsal genişlemesi ve toplumsal durumların duygusal dokusu gibi farklı alanlarda yeniden tanımlanmıştır. Atmosferin felsefi niteliği, insan varoluşunun koşullarını ve çağdaş estetik deneyimin imkânlarını yeniden düşünmeye davet eden bir açılım sağlar. Bir sonraki başlıkta onun felsefi niteliğine yer verilecektir.

Atmosferin Felsefi Konumu

Günümüzde atmosferin duygulanımsal biçimlenişi çok disiplinli bir çözümleme alanı olarak öne çıkmaktadır. Estetik teoriden mimarlık kuramına, kent sosyolojisinden dinî deneyim çalışmalarına; insan coğrafyasından antropolojiye, çevresel psikolojiden güvenlik ve hareketlilik araştırmalarına kadar uzanan geniş bir düşünsel yelpazede atmosfer, “hissedilen” bir alan olarak incelenmektedir. Bu kuramsal çoğulluğun içinde, çağdaş atmosfer araştırmalarının felsefi temelini atan iki önemli figür, Alman düşünürler Hermann Schmitz ve Gernot Böhme olmuştur (Hven, 2022, p. 59). Bu nedenle, bu çalışmanın temel tartışma odağını da bu iki filozofun yaklaşımları oluşturmaktadır.

Hermann Schmitz, Almanca konuşulan dünyada atmosfer araştırmalarının öncüsü kabul edilmektedir. Kavramı ilk kez 1969 tarihli *Der Gefühlsraum* (Duyguların Alanı) adlı kitabında, ikincil bir bağlamda kullanmıştır. Burada atmosfer, öznel bir ruh hâli değil, mekâna yayılan ve nesnel bir duruma karşılık gelen olgular olduğunu göstermek için işlevsel bir kavramdır. Başlangıçta marjinal gibi görünen bu kullanım, sonraki yıllarda atmosfer çalışmalarının merkezi bir referansı haline gelmiş, özellikle de Gernot Böhme’nin 1990’lardan itibaren geliştirdiği estetik temelli atmosfer teorisine zemin hazırlamıştır (Kaziz, 2016, pp.1-2).

Schmitz’e (2016, p. 2) göre, Antik Yunan’da M.Ö. 5. yüzyılda yaşanan kırılma, insan deneyimini içsel bir “ruh” ile dış dünyaya bölerken, Herakleitos’un ruhun sınırsızlığına dair sözleri ile Sofokles’in “ruhun kapalı kapısını açmak” benzetmesi bu dönüşümün izlerini taşır. Bu ayrım, Demokritos ve Platon’un tipolojileriyle dış dünyanın kavramsal indirgemesine, ruhun ise artık duygusal yaşantıların ve bedensel deneyimlerin deposu hâline gelmesine yol açmıştır. Aynı dönemde geometri, mekânı koordinatlarla sabitlemiş bir “konum alanı”na dönüştürerek modern uzam anlayışının temelini atmıştır. Ancak Schmitz için bu tanım, mekânın yalnızca görünen yüzünü yakalar; çünkü mekânın mantıksal ve varoluşsal önkoşulları “alansız mekânlar”dır. Sesin yankısında, törensel bir sessizlikte ya da yüzücüyü taşıyan suyun direncinde beliren bu alansız mekânlar, durağanlık ve hareketin önceden varsaydığı duygusal zeminlerdir.

Pablo Fernandez Velasco ve Takuya Niikawa’nın (2025) altını çizdiği üzere atmosferler, ontolojik ve estetik açıdan üç temel özelliğiyle anlaşılabilir: bütünsellik, duygusal ve yarı-nesnellik. Her şeyden önce atmosferler, çevresel unsurların tekil varlıklarının ötesine geçerek onları kapsayan bir bütünsellik oluşturur; bir katedrale adım attığımızda sütun, ışık, ses yankısı ve boşluk ayrı ayrı değil, bir yücelik atmosferinin parçaları olarak hissedilir. Bu bütünsellik, atmosferin dağınık öğelerden doğan ama onlara indirgenemeyen bir *Gestalt* yapısına işaret eder. İkinci olarak atmosferler, paradigmatik biçimde bedensel ve duygusal olarak algılanır; bir karnavalın neşesi ya da bir katedralin kasveti, katılım olmadan da duyumsanır ve bedende titreşimler yaratır. Üçüncü olarak atmosferler ne salt öznel fanteziler ne de salt nesnel yapılarıdır; boş bir kilise bile, içinde kimse bulunmadığında, somut taş ve kirişlerin ötesinde algılanan bir atmosfere sahiptir. Bu yüzden atmosferler “yarı-nesne” ya da “yarı-varlık” olarak adlandırılır; varlıkları hem özneye karşılaşmaya hem de nesnel çevreye bağlıdır. Bu çevre, atmosferi basit bir etki ya da duygusal hâl değil, öznel ve nesnel kutupların ötesine geçen, bedeni kuşatan

ve düşünceye alan açan bir fenomen olarak kavranmasına imkân tanır. Böylelikle atmosferler hem duyuşsal hem varoluşsal düzeyde insan deneyimini belirleyen, muğlak ama üretken bir ontolojik zeminde yer alırlar (Fernandez Velasco ve Niikawa, 2025, p. 2-5).

Schmitz, özellikle iki tür alansız mekânı öne çıkarır ve bunları *hissedilen beden* ve *duyguların mekânı* olarak *atmosfer* şeklinde ifade eder. Nefesin genişleyip daralan adaları, yorgunluğun bütünsel ağırlığı ya da sevinç ve utancın bedensel kırıltıları ölçülebilir bir alana indirgenemez; bunlar bedensel yoğunluklar ve duygusal tonlar olarak ortaya çıkar. Bu nedenle atmosfer, içsel yaşantının da mekânsallaştığı bir deneyim alanıdır (Schmitz, 2016, pp. 1-4).

Moraveji, Ziashahabi ve Hosseini'ye (2022) göre atmosfer, Schmitz'in sisteminde alansız mekan, hissedilen beden (Leib) ve duygular gibi temel öğelerin kesişiminde yer alır ve bu nedenle hem epistemolojik hem metodolojik bir odak noktası işlevi görür. Öznel olanla nesnel olan arasındaki boşluğu dolduran bu kavram, fenomenlerin bütünsel bir biçimde kavranmasına imkân verir. Bu bağlamda, atmosferin ne yalnızca öznel bir yaşantıya indirgenebileceği ne de salt nesnel bir gerçeklik olarak değerlendirilebileceği savunulur; aksine, atmosfer, hissedilen beden aracılığıyla deneyimlenen, bireyi çevresiyle bütünleştiren bir ara-alan (Zwischenraum) olarak tanımlanır. Dolayısıyla, atmosfer fenomeni, Schmitz'in düşünce dünyasını anlamak için temel bir kavramsal eşik sunar ve özne-nesne ikiliğini aşan bir fenomenolojik yaklaşımın merkezinde konumlanır (Moraveji, Ziashahabi, & Hosseini, 2022).

Schmitz (2016, p. 4) atmosferi “mevcut olarak deneyimlenen şeyin alanında, alansız bir mekânın kısmen ya da tamamen işgal edilmesi” olarak tanımlar. Burada “doldurmaktan” ziyade “işgal etmek” kavramı önemlidir; çünkü bu tanım, boşluk atmosferlerini de kapsar. Atmosfer, tekil noktalara değil, geniş alanlara nüfuz eder ve kimi zaman tüm deneyim alanını kaplama iddiasında bulunur. Bu bağlamda Schmitz, bedensel atmosferlerle duygu atmosferleri arasındaki farkı ayırır. Bedensel atmosferler —örneğin yorgunluk, canlılık ya da sıcak bir odada hissedilen haz— çevreye sınırlı ölçüde yayılır. Buna karşın duygu atmosferleri, deneyimlenen alanı tamamen doldurma iddiasındadır. Örneğin neşeli bir kişi, derin kederin hâkim olduğu bir topluluk içinde kendini geri çekmek zorunda kalır; burada etkili olan, kederin otorite kuran atmosferidir. Duygu atmosferleri bu güçle bedensel kırırdanmalardan ayrılır; tüm mevcudiyet alanını dönüştürme iddiasındadır. Duygusal atmosferlerin üç katmanı vardır: ruh halleri (örneğin hoşnutluk veya umutsuzluk gibi saf genişlikler), uyarıcı atmosferler (endişe, özlem, melankoli gibi yönlü ama teması belirsiz duygular) ve tematik merkezli duygular (örneğin belirli bir olayla bağlantılı korku veya sevinç). Bu katmanlar, atmosferlerin hem belirsiz yayılımlarını hem de belirli nesneler etrafında yoğunlaşabilen yapısını ortaya koyar (Schmitz, 2016, pp. 5-10).

Schmitz'in çalışmaları, atmosferin bedensel-duyuşsal alanını fenomenolojik bir düzlemde kavramsallaştırırken; Böhme, Schmitz'ten farklı olarak esas meselesini atmosferlerin özellikle estetik bağlamda nasıl üretildiğine ve bu duygulanımsal düzenlemelerin toplumsal mekânın dokusuna gün geçtikçe daha fazla nasıl sızdığına yoğunlaştırır. Atmosfer, ruh hâli (*mood*) ve *Stimmung* kavramları, anlam alanı bakımından birbirine yakın durur; ortak bağlamları ise bu kavramların sıklıkla dünya ile öznenin ilksel birliğini ifade etmek üzere kullanılmış olmalarıdır (Hven, 2022, pp. 59-61). Bu durum, söz konusu olguların, dünyanın kendisini nasıl sunduğunu, nasıl hissedildiğini ve varlığın o anda nasıl duyumsandığını da içermesinden kaynaklanır. Böylece iç ve dış, benlik ve çevre arasındaki sınırlar silikleşir ve duygulanımsal bir ortak alan doğar.

Böhme “atmosfer” kavramını çoğu zaman kavranması güç duyuşsal etkileri işaret etmek üzere kullanılır. Sergi metinlerinde ya da sanat eleştirilerinde sıkça rastlanan bu kavram, sanatsal deneyimin rasyonel açıklamayla tam olarak kuşatılamayan yönlerini betimlemede işlevsel bir rol üstlenir. Bununla birlikte atmosfer, yalnızca sanatla sınırlı kalmaz; gündelik dilde ve siyasi söylemde de yaygın şekilde yer bulur (Böhme, 2017, p. 13-14). Böhme, estetik söylemde sıkça kullanılan fakat çoğu zaman muğlak kalan “atmosfer” kavramını yeni bir

estetik anlayışın temeline yerleştirir. Ona göre klasik estetik, Kant'tan itibaren duysal deneyimden çok yargıya odaklanmış, sanat eserini değerlendirme ve yorumlama dili hâline gelmiştir. Bu süreçte doğa ve duysallık estetiğin merkezinden uzaklaşmıştır (Böhme, 1993, p. 114). Schmitz ve Böhme'nin görüşleri karşılaştırıldığında temel ayrım netleşir. Schmitz atmosferi "hissedilen bedenın alanı" olarak tanımlar ve onu öznel bir ruh hâlinde ziyade mekâna yayılan, bedensel-duysal yoğunluklarla deneyimlenen bir olgu olarak görür. Böhme ise bu fenomenolojik temeli estetik düzleme taşır; atmosferi sanat ve mimarlıkta üretilebilen, sahnelenebilen bir alan olarak kavrar. Schmitz atmosferin varlığını açığa çıkarırken Böhme onun nasıl inşa edildiğini tartışır ve birlikte düşünüldüklerinde atmosferin hem deneyimlenen hem de üretilen boyutları görünür hâle gelir. Schmitz'ın bedensel-duysal yönelimi ile Böhme'nin estetik-üretimsel yaklaşımı, Anderson ve Riedel'in dinamik ve kolektif boyut vurgularıyla birleştiğinde, atmosferin sinemadaki felsefi konumu belirginleşir: Atmosfer, bir arka plan değil, izleyicinin bedensel ve duysal varlığını içine çeken kurucu bir deneyim alanıdır.

Sinemada Atmosferin Duyumsal Varlığı

Atmosfer kavramı film çalışmaları alanında sıklıkla başvurulmuş, bir sahnenin, bir sekansın ya da bir çekimin algısal yoğunluğunu ifade eden bir terimdir. Sinema, uzam ve zamanı bir araya getiren yapısıyla, atmosferi bir yandan betimler, bir yandan da izleyicinin bedensel ve duysal katılımını mümkün kılan bir estetik deneyime dönüştürür. Atmosfer bu bağlamda, görüntü ve sesin, ışık ve hareketin, ritim ve derinliğin iç içe geçtiği bir ortak gerçeklik olarak belirir. Algının ilk nesnesi olarak atmosfer, izleyicinin filmde temsil edilen dünyayı pasif bir gözlemci olarak değil, duysal bir yoğunluğun katılımcısı olarak deneyimlemesini sağlar. Böylece sinematik atmosfer, izleyicinin algısal ve duysal rezonansının da ortak ürünü haline gelir. Film, bu paylaşılmış gerçeklik üzerinden, atmosferin yeniden yaratılmasına en çok yaklaşan sanat olarak öne çıkar (Bénard O'Kelly vd. 2024, p. 2).

Sinemada atmosfer uzun süre filmin diğer unsurlarından ayrı bir bileşen gibi düşünülmüştür; kimi zaman hikâye, karakter ya da mekânın yanında listelenmiş, kimi zaman da stilin ikincil bir ürünü olarak değerlendirilmiştir. Oysa bu yaklaşım indirgemecidir. Atmosfer ne salt dekoratif bir eklenti ne de yalnızca "ruh hali" metaforuna indirgenemeyecek bir öğedir. Işık, mekân, sahne donanımı ve ses gibi unsurlar aracılığıyla kurulan atmosfer, filmin bütünselliğini belirleyen hacimsel ve mekânsal bir varlık alanı olarak işlev görür. Bu nedenle atmosfer, stilden ayrıştırılamaz; tersine, filmin deneyimsel derinliğini belirleyen asli fenomenlerden biridir (Spadoni, 2020, p. 657).

Dufrenne'in (1973) vurguladığı gibi, atmosferler hiçbir zaman tamamlanmış değildir; bedenler ve nesneler arasındaki ilişkiler içinde sürekli yeniden şekillenir, yoğunlaşır, dağılır, görünür olur ya da kaybolur. Bu dinamik yapı, estetik nesneleri diğer nesne türlerinden ayıran temel özelliktir; çünkü bir sanat eseri, "ifade edilen bir dünya" yaratır. Atmosfer, bu dünyanın sınırlarını aşan, kelimelerin çeviremeyeceği ama duysal düzeyde aktarılan bir nitelik olarak belirir. İşte bu noktada, sinemada atmosferin temsile indirgenemeyecek bir boyutu açığa çıkar. Bir film sahnesi, yalnızca görüntülenen nesnelerin toplamı ya da bir hikâyenin temsil edilişi değildir; mekânsal-zamansal ilişkilerden taşan, izleyiciyi kuşatan, tamamlanmamış ve sürekli dönüşen bir yoğunluk alanıdır. Anderson'un (2009, p. 78) Dufrenne'den devraldığı bu görüş, atmosferi özne-nesne ikiliğini aşan bir "ortak duygulanımsal alan" olarak kavramımıza imkân verir. Böylelikle sinema, temsiliyetin sınırlarını aşarak izleyicinin hissedilen bedenini doğrudan etkileyen, kolektif ve bulaşıcı atmosferler yaratır. Böylesi bir perspektif, seyirciyi anlamın edilgen alıcısı olmaktan çıkarıp, onun üretim sürecine etkin biçimde dâhil eder; böylece sinemada temsil yerini anlamın birlikte kurulduğu bir deneyim alanına bırakır. Böhme'nin atmosferin (2014) üretilebilirliği ve sahneleme sanatları üzerinden açıklanan "duygulanımsal düzenleme" fikri sinemanın teknik ve estetik araçlar yoluyla izleyici üzerinde yönlendirici bir duysal çevre inşa edebileceğini ortaya koyar.

Atmosfer, ışıklandırmadan mekâna, diegetik ve diegetik olmayan sestten oyunculuk ve kadrajlama biçimlerine kadar tüm stilistik öğelerle örülmüş, filmin bütünsel deneyimini belirleyen dinamik bir boyuttur. Dolayısıyla atmosfer, film izleme ediminin her noktasına sızan, mekânsal, duygusal ve algısal düzeyleri aynı anda harekete geçiren bir varlık olarak düşünülmelidir (Spadoni, 2020, p. 658). Bu bağlamda sinema, atmosferin hem doğal hem de yapay biçimde üretildiği bir sanat formu olarak düşünülebilir. Görsel kompozisyon, ışık kullanımı, renk paleti, kadraj düzeni, ses tasarımı ve ritim gibi estetik unsurlar, tek başına temsilin ötesine geçerek, izleyiciyi içine alan duygulanımsal bir alan oluşturur. Ancak atmosferin sinemadaki felsefi boyutu, teknik düzenlemelerle sınırlı değildir. Atmosfer, izleyicinin “orada olma” hâlini şekillendiren, onu filmin mekânsal-zamansal evrenine varoluşsal olarak yerleştiren bir güçtür. Dolayısıyla, sinema perdesinde kurulan atmosfer, izleyici ile film arasındaki sınırları geçirgenleştirir; iç ve dış, özne ve nesne, temsil ve deneyim arasındaki ayrımlar belirsizleşir. Bu geçirgenlik, özellikle zamansal belirsizlik, mekânsal muğlaklık, sessizlik ve boşluk gibi estetik stratejilerle pekişir. Film kuramlarındaki genel eğilime bakıldığında burada atmosferin genellikle karakterin bireylerin iç dünyasına indirgendiği gözlenir. Öyle ki duygusal tonlar psikolojik eğilimler olarak ele alınır. Oysa atmosfer kuramı zihinle, mekânla, bedenle ve çevresel ilişkilerle birlikte kurulduğunu savunur. Bu yaklaşıma göre, bir ruh hali içsel bir durumdan çok, çevreyle kurulan ortak bir deneyim alanıdır (Hven, 2022, p. 60). Sinema, zaman ve mekânın iç içe geçtiği özgül yapısı sayesinde, atmosferin ontolojik doğasıyla sıkı bir ilişki içindedir (Bénard O’Kelly vd., 2024, p. 1).

Spadoni (2019) sinemada atmosferden söz ederken onu şu şekilde konumlandırır;

Mekânların atmosfer yaratmadaki katkısının neredeyse sezgisel biçimde kabul görmesinin bir nedeni, onların sinematik mekânın inşasındaki belirleyici rolüdür. Atmosfer, çoğunlukla sis, buğu, stratosferik yükseklikler ya da devasa boşluklar gibi imgelerle birlikte çağırır—ve elbette, her tür hava olayının bu uzamlarda yoğunlaşıp dağılmasıyla... Bu nedenle, küçük bir parantez açarak söylemek gerekirse, burada incelediğimiz olgu için ‘atmosfer’ kavramı, sinema tarihinde sıkça onunla eşanlamlı olarak kullanılan ‘ruh hali’ (mood) teriminden çok daha verimli bir adlandırmadır. Zira bir filme mod atfetmek, onu insanlaştıran (anthropomorphic) bir anlam taşıırken, atmosferi merkeze almak, filmi mekânsallaştırır. Böylelikle dikkatimizi filmin biçimsel boyutlarına yöneltmemizi sağlar. Filmli dinamik, açılan, hacimsel bir varlık olarak kavrama biçimi, onun bir atmosfere sahip olması yönündeki sezgiyle uyum içindedir. Filmin doğasında bulunan bu mekânsallık, dekorları—ve onların içine yerleştirilmiş nesneleri, ışıklandırmayı—atmosfer üzerine çalışmak için vazgeçilmez yapar.

Spadoni (2019, p. 660) diyalog, yakın plan çekimler, kamera hareketleri, plan süreleri, oyunculuk ve hatta kurgu gibi tüm stilistik unsurların atmosferin yaratımında etkili olduğunu ileri sürer. Örneğin, bir karakterin gözündeki ışık yansıması ya da bir fısıltının ses tasarımı içinde moleküler bir yoğunluk kazanması, sahnenin duygusal iklimini kurar. Atmosfer bu anlamda, anlatı ile biçim arasında bir geçiş bölgesi, duygulanım ile yapı arasında bir eşik işlevi görür. Spadoni’nin önerisi, atmosferi dış çeperde değil, bizzat sinematik deneyimin kalbinde konumlandırmaktır: atmosfer, anlatıdan bağımsızlaşarak filmi bedenle hissedilen bir yoğunluk alanına dönüştüren estetik bir varlıktır.

Sinematik anlatının temel duygulanımsal etkisi, izleyicide belirli bir duygusal yönelim oluşturmaktır. Bu yönelim hem çevreyi hem de filmik dünyayı duygusal bir perspektiften algılamaya zemin hazırlar. Kısa süreli ve yoğun duyguların deneyimlenebilmesi, öncelikle düşük yoğunluklu ancak süreklilik gösterebilen bir duygusal arka planın inşasını gerektirir. Film, bu yönelimin kurulmasını, doğrudan yoğun bir duygunun tetiklenmesinden daha öncelikli bir hedef olarak ele alır. Duygusal yönelim, tekil ve yüksek yoğunluklu duygulardan daha az belirgin ipuçlarıyla oluşturulabilir; ancak bu yönelimin sürekliliği, anlatı boyunca aralıklı biçimde yerleştirilen kısa ama güçlü duygusal anlara bağlıdır. Böylece yönelim ile ani duygu patlamaları karşılıklı olarak birbirini besler. Yönelim, duyguların ortaya çıkma olasılığını

artırır; duygular ise mevcut yönelimi pekiştirir. Bu yönelimin inşasında sinema, çok katmanlı bir yapıya yer verir. Yüz ifadeleri, bedensel jestler ve hareketler, diyalogların ritmi ve tonu, kostümler, ses manzarası, müzik, ışık düzeni, mekânın dekoru, kurgunun temposu, kameranın konumu ve hareketi, alan derinliği, karakterin anlatı geçmişi ve mevcut durumu. İzleyicilerin algısal ve duygusal duyarlılıklarının çeşitliliği, tek bir işaretin etkisini sınırlı kılabilir. Bu nedenle filmler, aynı duygusal atmosferi destekleyen çok sayıda ve birbirini tamamlayan ipucu katmanını devreye sokar. Böylelikle farklı algı yollarından yaklaşan izleyiciler, ortak bir duygusal zeminde buluşturulur (Smith, 2003, pp. 43-44).

Sinemanın en özgün yetilerinden birisi seyircisine, duygusal olarak anlamlar taşıyan yeni çevreler kurabilmesidir. Atmosfer olarak nitelendirdiğimiz bu yeni çevreleri oluşturmak için film sanatının pek çok aracı vardır bu araçlar arasında çevresel ses manzaraları, müzik, renk filtreleri, kamera hareketleri, sahne düzenlemeleri (*mise-en-scène*), kostüm, makyaj, kamera kadrajları, ritmik kurgu ve daha pek çok ifade biçimi yer alır. Atmosferler, organizma ile çevresi arasındaki anlamlı karşılaşmayı tanımlar. Böhme'nin açıklamasına göre atmosferler bu anlamda "yarı-nesnel"dir (Hven, 2022, p. 58). Bu da seyircinin filme katılımının önünü açar.

Sinematik atmosferin ortaya çıkışına mekân seçimi, ışıklandırma, dekorasyon, ses düzenlemeleri ve oyuncu yönetimi gibi unsurlar katkıda bulunur. Ancak atmosfer, yalnızca izleyicinin duygusal ve duygusal katılımıyla anlam kazanır. Filmde "ruh hali" belirli bir nesneye yönelmemiştir, dolayısıyla izleyiciyi dolaylı bir yönelimle içine çeker ve onu filmin mekânsal-duygusal dünyasına yerleştirir. Bu nedenle atmosfer, yönetmen ve yapım ekibi tarafından yaratılan estetik koşullar, filmin materyal yapısı ve izleyicinin kültürel, duygusal ve bedensel deneyimi arasında kurulan üçlü bir ortaklığın ürünüdür. Böyle bakıldığında atmosfer, filmde "olan"ın ötesinde izleyicinin bedeninde ve zihninde "kurulan" bir estetik gerçeklik olarak belirir (Bénard O'Kelly vd. 2004, p. 3-4). Böylece atmosfer, seyircinin duygularını ve bedenini içine alarak filmi yaşayan bir deneyime dönüştürür

Giuliana Bruno'nun (2022) *Atmospheres of Projection* adlı kapsamlı çalışması bu tartışmayı sinema ve ekran kültürüne taşır. Bruno'ya göre projeksiyonun mekânla kurduğu ilişki, atmosferi yalnızca estetik bir kategori olmaktan çıkarıp, izleyicinin bedensel katılımını mümkün kılan çevresel-duygulanımsal bir deneyime dönüştürür. Böylece atmosfer, sinemada hem estetik hem de ontolojik bir koşul olarak belirir. Bu kuramsal zemini somutlaştıran örnekler, farklı yönetmenlerin filmlerinde karşımıza çıkar. Ulutaş ve Aytaş'ın (2024) Tayfun Pirseliemoğlu'nun *Kerr* (2021) filmi üzerine yaptıkları çözümleme, "Stimmung" kavramını merkeze alarak sinemada nesnel bir atmosferin üretilebilirliğini tartışır. Onlara göre, gündelik yaşamda öznel biçimde deneyimlenen ruh hâlleri, sinemada yönetmenin stilistik tercihleri sayesinde kolektif bir atmosfer olarak somutlaşır. *Kerr* (Pirselimolu, 202) filminde karanlık kadrajlar, sessizlikle örülü sahneler ve ritmik tekrarlar aracılığıyla izleyicide kolektif bir kaygı atmosferi yaratılır. Bu atmosfer, bireysel bir his olmanın ötesine geçer; izleyici topluluğunu içine alan nesnel bir "duygu iklimi"ne dönüşür.

Hven'e (2022, p. 58) göre atmosferin film anlatı bilimine entegrasyonu karşısında iki temel zorluk bulunmaktadır. Bir yandan sinema ile atmosfer arasındaki ilişkiyi derinlemesine ele alan kuramsal çalışmalar hâlen sınırlı sayıdadır; atmosferlerin yapısal özelliklerini açıklayan kapsamlı bir teoriye ihtiyaç duyulmaktadır. Öte yandan, film kuramında irdelenen "ruh hâli" odaklı yaklaşımlar, çoğunlukla atmosferi bireysel zihin durumlarına indirgeyen psikolojik ve içselci bir çerçevede ele almakta; böylece atmosferin toplumsal, mekânsal, süreçsel ve bedenle kurulan ilişkiselliğini arka plana itmektedir. Bu eğilim, atmosferin çok katmanlı yapısını kavramakta kuramsal bir daralma yaratmaktadır. Atmosfer, temas edildiğinde şiddetle hissedilen ama kendisi hiçbir şeye indirgenemeyen bir gerçekliktir. Bir mimari anıtın yüzeyinden veya yüksekliğinden taşan yücelik, bir senfoninin ölçülebilir ritimlerin ötesinde açığa çıkan kudreti ya da bir romanın sözcüklerle aktarılamayan yoğunluğu, hep bu taşkınlığın örnekleridir. Atmosfer burada düzenlenmiş bir dünyanın yapıları değil, bilginin ve deneyimin

başlangıcı olan “ifade edilmiş bir dünya”dır. Nesnelerin ötesinden sızan ve kolektif düzeyde paylaşılan bir fazlalık olarak içine çeken ve dönüştüren bir kuvvet alanı kurar (Anderson, 2009, p. 79).

Pavoni’nin (2024) Nuri Bilge Ceylan’ın *Uzak* (2002) filmi üzerine yaptığı inceleme ise atmosferin farklı bir boyutunu ortaya çıkarır. Burada mesele, gündelik hayatın sıradan ritminin sinemada nasıl hissedilir kılındığıdır. Pavoni, yavaş tempolu estetiğin ve uzun planların seyircide sıradanlığa dair varoluşsal bir farkındalık yarattığını öne sürer. *Uzak*’ta (Ceylan, 2002) atmosfer, bizzat kentin ve gündeliğin tensel bir süreklilik kazanmasıdır. Bu atmosfer, izleyicide gündelik olana dair derin bir duraksama ve sessiz bir tefekkür hâli uyandırır.

Ulutaş ve Koca’nın (2023) *Tabutta Rövaşata* (Zaim, 1996) filmi üzerine yürüttükleri fenomenolojik çözümleme, yönetmenin üslubu aracılığıyla melankolik bir atmosferin nasıl yaratıldığını göstermektedir. Filmin loş ışıkları, karakterlerin tekrarlayan eylemleri ve uzun planları, izleyicide süreklilik taşıyan bir ruh hâli oluşturur. Bu melankolik atmosfer, bireysel duyguları aşarak seyirciye bütüncül bir deneyim sunar; atmosferin süreklilik ve kolektiflik boyutunu açığa çıkarır.

Bu farklı film örnekleri ve kuramsal yaklaşımlar, sinematik atmosferin felsefi niteliğini daha geniş bir çerçeveye oturtmamızı sağlar. *Kerr*’deki kaygı atmosferi, *Uzak*’taki gündeliğin atmosferi ve *Tabutta Rövaşata*’daki melankolik atmosfer, sinemanın izleyicinin varoluşsal durumunu dönüştüren bir deneyim mekânı olduğunu gösterir. Bruno’nun (2022) kuramıyla birlikte düşünüldüğünde atmosfer, sinemanın salt estetik bir tercihi olmaktan çıkar; düşünceyi mümkün kılan bir ontolojik alan, duygulanımsal katılımı kuran bir epistemolojik eşik hâline gelir. Böylece atmosfer, bir temsil olmaktan çıkarak, hissedilen, solunan ve felsefi olarak deneyimlenen bir varlık alanına dönüştürür. Bu bağlamda, atmosferin felsefi boyutlarını açığa çıkarmak amacıyla Tayfun Pirselimioğlu’nun *Yol kenarı* (2017) filmi özelinde inceleme yapılacaktır.

***Yol kenarı* Filminde Atmosferin Felsefi Niteliği**

Sinemada atmosferin felsefi niteliğini incelemek üzere bu çalışmada Tayfun Pirselimioğlu’nun *Yol kenarı* (2017) filmi seçilmiştir. Bu film, sinemada atmosferi mekân ve anlatının önüne koyan özgün örneklerden biridir. Filmde mekânlar, gündelik yaşama ait sıradan uzamları temsil etmez; aksine, belirsizlik, kaygı ve bekleyiş duygularının yansıdığı, sıradanlıktan koparılmış boşluklar olarak kurgulanır. Bu nedenle izleyici, mekânları gerçekçi bir temsil düzeyinde değil, yoğun bir atmosferin taşıyıcı yüzeyleri olarak deneyimler. Benzer şekilde anlatı da klasik dramatik yapının gerilim ve çözülme çizgisinden uzak, kesintili, parçalı ve belirsiz ilerleyen bir örgüye sahiptir. Bu durum, anlatının “ne olduğundan” çok, anlatının seyirciye “nasıl hissettirdiğini” öne çıkarır. Dolayısıyla *Yol kenarı* (Pirselimioğlu, 2017) ne mekânın ne de olay örgüsünün merkezde olduğu, atmosferin bizzat kurucu öge olarak işlediği bir yapıt olarak varsayılmaktadır.

Tayfun Pirselimioğlu’nun filmografisi incelendiğinde, mekân kullanımında belirgin bir evrim gözlemlenmektedir (Liktör, 2021). Yönetmenin «Vicdan ve Ölüm» temalı üçlemesinde yer alan *Rıza*, *Pus* ve *Saç* filmleri, mekânları karakterlerin ruh hallerinin ve sosyal konumlarının birer aynası olarak kullanmıştır. Bu filmlerde *Rıza*’daki Küçükpazar, *Pus*’taki Altınşehir veya *Saç*’taki Tarlaş başı gibi somut, sosyolojik ve coğrafi olarak belirgin yerler, hikâyenin kendisi kadar önemlidir. Bu mekânlar, bireyin içinde bulunduğu sefaleti, yozlaşmayı veya kentleşme sancılarını somutlaştırmaktadır (Büte, 2017). Bu üçlemede atmosfer, sinematik uzamın estetik bir boyutu olmaktan çok, varoluşsal bir deneyim alanı olarak belirir. Üçlemenin mekânları olan tamirhaneler, pansiyonlar, izbe odalar ve karanlık koridorlar, kent dokusunun periferik katmanlarında yer alır ve karakterlerin içsel durumlarıyla ontolojik bir süreklilik içinde konumlanır. Bu uzamlar, gündelik yaşamın tedirgin ritmini ve duygusal yoğunluğunu somutlaştıran atmosferik yapılardır (İpek, 2015 pp. 153-157) *Yol kenarı* (Pirselimioğlu, 2017)

filminde ise Pirselimoglu, mekânı bilinçli olarak belirsizleştirme yoluna gitmiştir. Filmde geçen kasabanın ne ismi ne de spesifik bir konumu vardır. Işıklar'a (2002, p. 137) göre, *Yol kenarı*'nda (Pirselimoglu, 2017) anlatı, klasik bir giriş-gelişme-sonuç çizgisinden uzak, parçalı ve gevşek bağlarla örülmüştür. Film, deniz kıyısındaki kasvetli bir kasabadan yalnızca kesik kesik izlenimler sunar. Karakterlerin isimleri yoktur, eylemlerinin motivasyonları belirsizdir ve sık kullanılan kararmalar hem zaman-mekân duygusunu hem de olaylar arasındaki süreklilik hissini zayıflatır. Bu nedenle film, seyircide sürekli bir muğlaklık ve belirsizlik atmosferi yaratır; Pirselimoglu'nun estetik tercihleri de bu duyguyu bilinçli biçimde pekiştirir. Bu sinematografik ve işitsel unsurların kullanımı, Pirselimoglu'nun yaklaşımının ne kadar bütüncül olduğunu ortaya koymaktadır. Filmin siyah-beyaz paleti, yoğun karanlığı ve rahatsız edici uğultusu, izleyicinin anlatının temelindeki "anlamsızlık" duygusunu hissetmesini sağlar. Pirselimoglu 2018 yılında gerçekleştirdiği bir söyleşide bu filmi "bir kıyamet filmi yapmak istedim" diyerek tanımlamaktadır. Burada "kıyamet" imgesi tüm film boyunca seyirciyi kuşatan atmosferin de taşıyıcısıdır. Böhme'nin (2014) ifadesiyle atmosferler, bir mekânın ya da nesnenin ötesinde, "havada asılı duran duygulanımlar"dır. Bu filmde kıyametin atmosferi, belirli bir olayı temsil etmekten çok, tüm sahnelerle sinen bir varlık alanı yaratır. Yönetmen ayrıca zaman ve mekân algısındaki muğlaklığa işaret eder: "Biraz şu an ama geçmiş ama geleceğin iç içe girdiği bir zaman, tanımlanamaz bir zaman içerisinde yapmak istedim bunu. Dolayısıyla, bu zamanın belirsizliğine eşlik eden bir de mekânın belirsizliği var ve bu her yer olabilir." Bu belirsizlik, seyircinin zaman ve mekânın sabit koordinatlarından ziyade, filmin yaydığı duygusal yoğunluklara ve atmosferik titreşimlere odaklanmasını sağlar. *Yol kenarı*'nda (Pirselimoglu, 2017) atmosfer, kronolojinin üstüne çöken bir süre yoğunluğu olarak işler: geçmiş, şimdi ve muhtemel gelecek aynı yüzeyde üst üste biner; izleyici belirli bir "an"ı değil, ayırt edilemez bir zaman iklimini solur (Öztürk, 2018, p. 124). Bu yüzden filmde atmosfer, dekorun rengi ya da ışığın gölgesi olmaktan ziyade, zamanı kristalleştiren bir tensel basınçtır. Tam da burada Schmitz'in *Yeni Fenomenoloji*'de tanımladığı atmosfer kavramı açıklayıcı hale gelir. Schmitz'e göre atmosferler, nesnelere ya da imgelerin fizyonomisine indirgenemez; onlar mekânsal olarak sınırsız, taşan, dökülen ve konumlandırılmayan, hareketli duygusal güçlerdir (akt. Böhme, 2017, pp. 20-21). Dolayısıyla *Yol kenarı*'nda (Pirselimoglu, 2017) zamanın ve mekânın muğlaklığı, atmosferin bu sınırsız ve yönsüz doğasını görünür kılar; izleyici, belirli bir mekânın temsiline değil, bu mekânlardan taşarak yayılan duygusal iklimin içine çekilir. Pirselimoglu (2018) bunu "Bu hikâye aslında lineer bir hikâye değil ve bu biçim olarak da nasıl üslubu biraz aykırı duruyorsa biçim olarak da bu hikâyenin beni zorladığı bir şey var, ifade etme biçimi var" şeklinde dile getirmektedir. Buna dayanarak bu incelemede filmin tüm anlatısı değil açığa çıkardığı atmosferi örnekleyebileceğimiz sahneler, tekrar eden unsurlar ve temel dokudan alınan örnekler seçilmiş ve incelenmiştir. Araştırma, nitel ve yorumsal bir film çözümlemesi yöntemiyle yürütülmüş; odak noktası olay örgüsünün aktarımı değil, atmosferin nasıl kurulduğu ve izleyiciye nasıl aktarıldığı olmuştur. Analiz sürecinde filmin tüm sahneleri tek tek kodlanmamış, bunun yerine atmosferin belirleyici niteliklerinin (ışık kullanımı, sesin rolü, mekânsal boşluk, karakterlerin tepkisizliği, yürüyüş ve hareketsizlik motifleri, denizin tehditkâr varlığı) en açık şekilde ortaya çıktığı sahneler seçilerek incelenmiştir. Yöntemsel tercih, filmin bütününe yeniden kurmaktan ziyade, tekrar eden görsel-işitsel stratejilerin örnekleyici anlarını belirlemek olmuştur.

Yol kenarı'nın (Pirselimoglu, 2017) açılış sahnesi, izleyiciyi karanlık bir ekran ve yalnızca dalgaların kayalara çarpan sesiyle karşılar. Görüntünün ertelenmesi, sahnenin ilk anlarını salt işitsel bir deneyime dönüştürür; bu durum, daha başlangıçta belirsizlik yüklü bir atmosferin kurulmasına hizmet eder. Ardından kamera, açık denize doğru uzanan uzun bir mendireği ve onun ucunda toplanmış kalabalığı gösterir. Bu sırada dalga sesine diegetik olmayan tiz bir ses katılır. İnsanlar, gözlerini ufukta demirlemiş bir gemiye dikmiş, sessizce beklemektedir. Hareket yoktur, diyalog yoktur; yalnızca dalgaların uğultusu ve bedenlerin donuk varlığı sahneyi doldurur. Gökyüzü, gri tonlarla çizgilenmiş bulutlardan oluşan tekinsiz bir örtü gibidir; deniz sürekli devinim hâlinindedir. Bu tasvirde mekân, gerçekçi bir çevre sunmaktan çok,

kolektif bir ruh hâlinin taşıyıcısına dönüşür. Sessizlik, gerilimin görünmez dokusunu oluşturur; karakterlerin bakışları, bireysel duyguları aşarak ortak bir kaygı ve merak atmosferi üretir. Böylece açılış sahnesi, olay örgüsünü başlatan bir giriş olmanın yanında tüm filme yayılacak olan bir varoluşsal yoğunluğu da ilan eder. İzleyici, neyin beklendiğini bilmeden, atmosferin ağırlığına maruz bırakılır; film daha ilk andan itibaren anlatının “ne olduğuna” değil, “nasıl hissedildiğine” odaklanan bir deneyim alanı açar. *Atmosfer* burada, bir yandan yönetmenin estetik tasarımıyla “üretilen” bir sahne gerilimi bir yandan da izleyicinin bedensel katılımıyla “alınan” bir duyumsama alanıdır. Böhme’nin (2017, p. 160) ifadesiyle, atmosferler “etkileyici güçler”dir; özneye verilir ve onu belirli bir ruh hâline taşır. Ancak üretim estetiği açısından bakıldığında, atmosferin anlamı değişir: sahne tasarımı bu duygulanımı bilinçli olarak üretir ve böylece irrasyonel olanı akılla erişilebilir kılar. Pirselimoglu’nun açılış sahnesinde de bu çift yönlü yapı belirgindir: dalgaların ritmik sesi, hareketin askıya alınması ve gri tonların yoğunluğu, izleyiciyi kendi ruh hâlinde çıkararak filmdeki kolektif bekleyiş atmosferine dâhil eder. Böylece atmosfer, bir temsil olmaktan çıkar; yönetmen ile izleyici arasında kurulan, her iki tarafın da katkısıyla var olan yarı-nesnel bir ortaklık alanına dönüşür. Bu sahnede sinema, hem üretim hem de alımlama düzeyinde işleyen bir tensel deneyim yaratır.

Film içerisinde atmosferi belirleyen belli başlı unsurlar vardır. Bunlardan biri ses kullanımıdır. Filmde ses, temel bir aktör gibi rol oynar; çünkü kasaba halkı sürekli bir uğultu ve zaman zaman da müzik duyar. Bu nedenle seyirci, filmde duyduğu seslerin kaynağını her zaman seçemez. Duyduklarının gerçekten kasabadan gelen “tuhaf” sesler mi yoksa filme dışarıdan eklenmiş diegetik olmayan sesler mi olduğunu ayırt etmek güçtür. Bazen de “süreksizliği” işaret eden keskin bir ses duyulur. Örneğin kahvehane sahnesi tiz bir ses ile açılır ve bu sesin kaynağı ilk anda belirsizdir. İzleyicide hemen rahatsızlık ve huzursuzluk uyandırır. Sonrasında bu sesin bir tulumdan geldiği anlaşılır; ancak kaynağın açığa çıkması beklenen rahatlamayı sağlamaz. Aksine, tulumun keskin ve kesintisiz sesi sahnenin üzerine gerilmiş bir perde gibi işlev görür. Schmitz’in hattında bu ses organizasyonu, duyguyu “mekâna dökülmüş bir atmosfer” olarak iş görmeye zorlar. Burada duygu içsel bir hâl değil, alansız bir yayılımdır ve izleyiciyi, kaynağı ilk anda seçilemeyen uğultularla bedensel bir tetikte oluşturma taşır (Schmitz, 1995, p. 292). Kajitani’nin (2016, pp. 89-92) Schmitz yorumuyla bu hususa eğilmek gerekirse, böyle anlarda duygu-atmosfer, yalnız bireyi değil, orada bulunan herkesin deneyim alanını kuşatan bir kolektif atmosfer olarak çalışır; bu yüzden sahnenin “huzursuzluğu” izleyici ile mekân arasında öznelarası biçimde iletişilebilir hâle gelir. Sonuçta, filmin uğultu, diegetik/diegetik-dışı belirsizlik, süreksizliği işaretleyen keskin girişler ile tasarlanan ses dinamiği hem üretim estetiği bakımından irrasyonel görüneni rasyonel erişime açar hem de alımlama estetiği bakımından izleyicinin ruh hâlini sahnedeki kolektif gerilimle eşitleyerek atmosferi gerçek temsil değil, tensel ortaklık seviyesine taşır. Bu noktada filmin özgün yapısı devreye girer. Rahatsız edici ses tüm mekânı doldurmasına rağmen kahvehanedeki insanlar sanki bu sesi duymuyormuşçasına davranır. Bedenler dingin, konuşmalar sıradan, mekân olağan akışındadır. İşitsel şiddet ile görsel sükûnet arasındaki bu karşıtlık, sahnede özgün bir atmosfer yaratır. Dışsal olarak işitilen sesin doğurduğu tedirginlik ile mekânın görünürdeki durağanlığı arasındaki uyumsuzluk, izleyicinin duyumsal algısında güçlü bir gerilim oluşturur. Benzer bir kullanım, karı kocanın yemek sahnesinde de karşımıza çıkar. Bu yemek sahnelerinden birinde kadın adama “seni sevmiyorum” der. Bu an, karşılık ya da en azından bir tepki doğurması beklenen bir andır. Ancak adamın hiçbir şey olmamış gibi yemeğine devam etmesi, sahnede olağan akışa karşı bir kırılma yaratır. İzleyici, bu sözün doğurması gereken duygusal yoğunluğu bulamaz; tam tersine, duyguların askıya alındığı, tepkilerin silindiği bir boşlukla karşılaşır. Bu boşluk, filmdeki atmosferin en çarpıcı örneklerinden biridir. Çünkü burada da tıpkı kahvehane sahnesinde olduğu gibi, işitsel ya da sözel bir yoğunluk ile görsel sükûnet arasındaki uyumsuzluk ön plana çıkar. Kadının sözü bir duygu anı yaratmaz; adamın kayıtsızlığı, mekânın sıradan sessizliğini bozmadan sürdürür. Bu çelişki, sahnenin içini görünmez bir gerilimle doldurur ve atmosfer, alışılmış tepkilerin yokluğu üzerinden kurulmuş olur.

Film boyunca karakterlerin tekdüze bir duygu durumuna sahip olması, atmosferin oluşumunda belirleyici bir rol oynar. Öfke, nefret, neşe ya da sevinç gibi belirgin duygulara hiç yer verilmez. Karakterler, olayların içinde var olmalarına rağmen neredeyse duygusal olarak askıya alınmış bir hâlde kalırlar. Bu kayıtsızlık, sahnelerde gerilimi azaltmak yerine yoğunlaştırır. Çünkü seyirci, olağan şartlarda bir tepki ya da duygusal bir kırılma beklerken, bunun gelmemesi atmosferi daha da tekinsiz kılar. Karakterlerin bu donuk ve düz çizgide ilerleyen hâlleri, sanki kasabanın üzerine çöken uğultu ve belirsizlik gibi, filmin her yanına yayılmış bir “durgunluk iklimi” yaratır. Böylece anlatı, büyük duygusal iniş çıkışlardan değil, sürekli devam eden bu tekdüze hâlin yarattığı ağır atmosferden beslenir. Filmde karakterlerin duygusal olarak askıya alınmış hâlleri, Böhme’nin (1993, s. 120). “atmosferin yapımı” kavramında belirttiği üzere, duygu üretiminin öznesel değil uzamsal bir biçimde gerçekleştiğini gösterir. Bu tekdüzelik, bireysel psikolojinin yoksunluğundan değil, çevresel niteliklerin bedensel olarak hissedilen bir hâle dönüşmesinden doğar. Böylece atmosfer, karakterlerin iç dünyasından değil, onların varoluş biçimlerinden ve çevreyle kurdukları tensel ilişkiden yayılır. Böhme’nin ifadesiyle, bu tür bir estetik çalışma, nesnelere ve mekânlara “bir şeyin onlardan taşmasını sağlayan özellikler” kazandırarak atmosfer üretir; dolayısıyla filmdeki “durgunluk iklimi” de sahnenin kendisinden solunan bir varlık hâline gelir

Filmde kullanılan bir diğer motif ise “deniz” dir. Ufukta beliren gemi, dalgaların kayalara vuruşu ve gri gökyüzüyle birleşen sular, kasabanın üzerine yaklaşan belirsiz bir tehlikenin habercisi gibidir. Seyirci, bu deniz manzarasında dinginlik değil, her an patlak verebilecek bir felaketin gölgesini hisseder. Deniz, görünürde sabit bir fon olsa da taşıdığı uğultu ve devinimle atmosferin en tekinsiz öğelerinden birine dönüşür.



Görsel 1. Mülki Amir Makam Odası

Filmde kullanılan bir diğer dikkat çekici motif, belli başlı mekânların alışlagelmiş kimliklerini yitirmesidir. Bu duruma en somut örnek, Görsel 1’de görülen “makam odası”dır. Toplumsal bellekte otorite, düzen ve temsil gücüyle özdeşleşmiş olan bu tür bir mekân, filmde neredeyse tümünden tersyüz edilmiştir. Seyirci, mekânın olağan işlevinden koparılıp boşluğun ve yoksunluğun hâkim olduğu bir ortama bırakıldığında, atmosferin yoğunluğunu daha derinden hissetme olanağı bulur. Kasabanın mülki amirinin telefon görüşmesiyle açılan bu sahne, kaynağı belirsiz bir uğultunun ve peş peşe çıkan yangınların dile getirilmesiyle başlar. Burada atmosfer, mekânın fiziksel görünümü ile taşıdığı toplumsal anlam arasındaki çatışmadan doğar. “Makam odası” denilen yer, çıplak duvarlar, tavandan sarkan kablolar, yıpranmış zemin ve düzensizlikle tanımlanır. Bu yalın ve yoksun görünüm, mekânı herhangi bir otorite alanı olmaktan uzaklaştırır. Sahnenin temel gerilimi de tam burada doğar. Masanın başındaki figür, kasabayı saran uğultu karşısında üst mercileri arayan mülki amir olarak iktidarı temsil eder görünse de oturduğu yerin sefaleti ve düzen yoksunluğu, temsil ettiği gücü sahici olmaktan çıkarır.



Görsel 2. Keskin Işık Kullanımı

Filmde ışık, atmosferin kurucu öğelerinden biridir. Her sahnede tekil bir ışık kaynağının belirginliği göze çarpar: kimi zaman çıplak bir ampül, kimi zaman pencere camından sızan keskin bir ışık. Bu belirginlik, ışığın çevredeki nesnelere ve yüzeylere düşüşünü katılaştırır; gölgeler de aynı ölçüde keskin, yoğun ve tanımlı hale gelir. Böylece ışık ve gölge arasındaki kontrast, sahnenin duygusal tonunu belirleyen bir estetik stratejiye dönüşür. Bu sahnelerde kurulan atmosfer, ışığın mekânla ve izleyiciyle kurduğu özgül ilişkiden doğmaktadır. Örneğin, Görsel 3’de gösterilen sahnelerde küçük bir pencereden içeri düşen yoğun ışık demeti odada bir “temizlenmiş alan” açar; buna karşılık gölgeler, mat yüzeyler ve koyu kütleler, bu açıklığın sınırlarını gererek gerilim ve tecrit duygusunu yoğunlaştırır. Işık, burada bir nesneyi görünür kılmanın ötesinde, mekânın işlevini yeniden tanımlar; bürokratik arşiv odasında bir sorgu ve bekleyiş iklimi yaratırken, bodrumdaki dar pencere ışığı figürleri karşıt kutuplara iterek kuşku ve asimetriyi sahneye yerleştirir. Siyah-beyaz tercih ise bu etkiyi rafine ederek, rengi ortadan kaldırıp yalnızca parlaklık ile karanlık arasındaki çıplak karşıtlığı öne çıkarır. Böylece dikkat, mimari ayrıntılardan çok mekânın “yaydığı” ruh hâline yönelir.



Görsel 3. Dar mekanlar

Dar ya da karışık mekânlar, izleyicinin algısında bedensel bir deneyim üretir. Dar mekân örneğin spiral merdiven ya da bodrum koridoru bakışı sınırlar, hareketi kısıtlar ve bedenini yönelimini sürekli olarak duvarlara, köşelere, tavanlara çarptırır. Bu tür sahnelerde atmosfer, kapalı hacmin yalnızca mimari sınırlarıyla değil, izleyicinin bilinçdışında işleyen sıkışma, nefes darlığı ve kaçışsızlık duyumlarıyla kurulur. Mekânın darlığı, varlığın ufkunu kapatarak deneyimi ontolojik bir kapanmaya dönüştürür.

Buna karşılık, kimi sahnelerde karışıklık ve düzensizlik ön plana çıkar. Dağınık eşyalar, tavandan sarkan kablolar, boş raflar ya da işlevsiz yığıntılar, mekânın istikrarını çözen bir kaotik alan oluşturur. İzleyici, bu mekânlarda neye bakacağını, nereye yerleşeceğini bilemez; görsel ve duygusal bir yönsüzlüğe sürüklenir.

Dar mekânın kapatıcı niteliği ile karışıklığın dağıtıcı yapısı, farklı kutuplardan aynı sonuca varır: ikisi de izleyiciyi, mekânı temsil eden sabit anlamlardan kopararak, mekânın “havası”nın içine bırakır. İzleyici, dar mekânlarda bekleyişin uzadığı, çıkışsızlığın ağırlaştığı bir zaman algısı yaşarken; karışık mekânlarda süreksizlik, parçalanmışlık ve kaotik bir akış hissiyle baş başa kalır. Anlatının kararsız ve parçalı yapısı, izleyicinin karakterlerle özdeşleşmesini bilinçli olarak engeller. Hikâye sürekli bölünür, kesintiye uğrar, bütünlükten çok süreksizlik üretir. Böylelikle izleyici, karakterin iç dünyasına nüfuz etmek yerine, kırık

bir anlatının kıyılarında konumlanır. Bu yapısal çözülme, özdeşleşmenin reddi üzerinden yabancılaştırıcı bir deneyim doğurur. Filmin temel motifleri arasında yatalak hasta ve ölümün sürekli varlığı öne çıkar. Hareketsiz beden ile sürekli yürüyen bedenlerin karşıtlığı, yaşam ile ölüm arasındaki gerilimi görünür kılar. Ölümün gölgesi film atmosferini kuran bir işlev görür.

Anderson' a göre (2009, p. 79) estetik nesnenin atmosferi, ne ölçülebilir nesnel zaman-mekânı ne de öznel yaşantının yeniden üretimini verir; bunun yerine, temsilin sınırlarını aşarak bir “yoğunluk alanı” açığa çıkarır. Bu yoğunluk, öznel nesneler arasındaki ayrımları bulanıklaştırır, hatta öznel arası ilişkilerin ötesinde daha temel bir ortaklık alanı yaratır. Bir mimari yapı, bir senfoni ya da bir film sahnesi, yalnızca görünüşlerinin veya bileşenlerinin toplamı değildir; onlar atmosfer aracılığıyla kavranır ve atmosferin sağladığı duygusal, bedensel ve zamansal titreşimler içinde anlam kazanır. Böylece atmosfer, temsili aşan ve varoluşu doğrudan ifşa eden bir araçtır. İzleyiciyi, katılımcıyı veya okuru, “ifade edilmiş bir dünya”ya davet eden bir kapı aralar.

Özetle, filmde atmosfer, dar mekânlar, sessizlik, bekleyiş ve belirsizlik gibi tekrar eden unsurlar aracılığıyla hemen her sahnede görünür hâle gelir. Açılış sahnesi, kolektif kaygı ve bekleyiş atmosferini kurarken; makam odası sahnesi, otoritenin çöküşünü çıplak mekân üzerinden görünür kılar; kahvehane sahnesi, işitsel tekinsizlik ile gündelik sükûnetin çatışmasından doğan bir atmosfer üretir; dar mekânlarda geçen sahneler, sıkışmışlık ve tecrit duygusunu bedensel bir deneyim hâline getirir; final sahnesi ise bu atmosferik yoğunlukların bütünü bir kapanış deneyimine dönüştürür. Bu seçimin gerekçesi, filmin tümünde yinelenen atmosfer stratejilerini temsil edecek sahneler aracılığıyla hem tekrarın sürekliliğini göstermek hem de atmosferin farklı katmanlarını açığa çıkarmaktır. Böylelikle çalışma, filmin bütünlüğünü kaybetmeden, atmosferin felsefi niteliğini çeşitliliğiyle görünür kılar.

Sonuç

Bu çalışma, sinematik atmosferin geleneksel film kuramlarında genellikle ikincil, estetik bir unsur olarak konumlandırılmasının ötesine geçerek, onu filmin ontolojik ve fenomenolojik yapısının kurucu bir bileşeni olarak yeniden tanımlamayı amaçlamıştır. Çalışmanın temel tezi, atmosferin temsilin ötesinde, izleyicinin bedenine ve duyumsama alanına doğrudan sirayet eden, kavram öncesi bir varlık biçimi olduğudur. Bu bakış açısı, sinema sanatını pasif bir görsel algı ediminden çıkararak bedensel ve varoluşsal bir deneyime dönüştürmenin felsefi imkânlarını açığa çıkarmaktadır.

Kıta felsefesi geleneğinde, özellikle Hermann Schmitz'in *Yeni Fenomenolojisi* ve Gernot Böhme'nin atmosfer estetiği, sinematik atmosferin bu derinliğini kavramak kuramsal bir zemin sunmaktadır. Schmitz'in “hissedilen beden” ve “alansız mekânlar” gibi kavramları, atmosferin ne nesnel bir mekâna ne de öznel bir ruh hâline indirgenebileceğini, aksine, bu ikiliğin ötesinde bir varoluşsal ara-alan olduğunu göstermektedir. Böhme ise, atmosferin bilinçli estetik stratejilerle üretilebilen ve sahnelenebilen bir olgu olduğunu vurgulayarak, bu felsefi temeli sanatsal üretimin pratiklerine taşımaktadır. Dolayısıyla sinematik atmosfer, bu iki yaklaşımın kesişiminde hem duyumsanan hem de inşa edilen bir bütünlük fenomeni olarak belirir.

Tayfun Pirselimoglu'nun *Yol kenarı* (2017) filmi, bu teorik önermeleri somutlaştıran güçlü bir vaka analizi sunmaktadır. Film, mekânsal ve zamansal belirsizlikleri, minimal diyalogları ve karakterlerin tepkisizliğini, anlatsal boşluklar yaratmak için değil, bu boşlukları yoğun bir atmosferle doldurmak için kullanır. Filmin açılış sahnesindeki uğultulu dalga sesi, ufukta bekleyen gemi ve donuklaşmış kalabalık, henüz somutlaşmamış bir felaketin kolektif kaygısını doğrudan izleyicinin duyusal alanına taşır. Makam odası gibi sembolik mekânların işlevlerini yitirmiş ve çıplak birer boşluğa dönüşmüş olması, atmosferin toplumsal düzenin çöküşüne dair bir duyulanımsal iklim oluşturmaya olanak tanır. Filmdeki dar mekânların yarattığı

fiziksel sıkışmışlık hissi, yürüme ve hareketsizlik motifleri arasındaki gerilim ve sürekli bir “bekleyiş hâli”, seyirciyi psikolojik bir içgöründen çok, bedensel bir varoluşsal deneyimin içine çeker. Bu bağlamda, *Yol kenarı* (Pirseliimoğlu, 2017), anlamı ve bilgiyi sabitlemekten ziyade, düşüncenin belirsizlik içinde filizlenebileceği bir duyumsal ortam yaratmanın sinemadaki en yetkin örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışma, sinema kuramında atmosfer kavramına dair yeni bir tartışma alanı açmaktadır. Atmosfer odaklı bir analiz, bir filmin ne anlattığına değil, nasıl var olduğuna ve izleyicide nasıl bir varoluşsal yankı uyandırdığına odaklanarak, geleneksel film çözümleme yöntemlerinin sınırlılıklarını aşmaktadır.

Nihayetinde bu çalışma, sinematik atmosferin salt bir sanatsal tercih değil, izleyiciyi sanat eserinin dünyasına çeken, onu pasif bir gözlemciden duyumsal bir katılımcıya dönüştüren, ontolojik bir kuvvet olduğunu savunmaktadır. Atmosfer, izleyici ile film arasında geçirgen bir sınır kurarak, sinema deneyimini bir tür “ifade edilmiş dünya” ile karşılaşma anına dönüştürmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir

Kaynakça

- Anderson, B. (2009). Affective atmospheres. *Emotion, Space and Society*, 2(2), 77–81. <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2009.08.005>
- Abrams, M. H., & Harpham, G. G. (2012). *A glossary of literary terms* (10. bs.). Wadsworth Cengage.
- Bénard O’Kelly, R., Castello Branco, P., Cox, R., & Cyrulnik, N. (2024). Atmosphere in film / Atmosphère dans le film. [Dergi Adı], 146(10). <https://doi.org/10.4000/146s1>
- Benjamin, W. (1969). The work of art in the age of mechanical reproduction (H. Arendt, Ed.; H. Zohn, Trans.). In *Illuminations* (pp. 217–251). Schocken Books. (Original work published 1935)
- Bille, M., Bjerregaard, P., & Sørensen, T. F. (2015). Staging atmospheres: Materiality, culture, and the texture of the in-between. *Emotion, Space and Society*, 15, 31–38. <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2014.11.002>
- Böhme, G. (1993). Atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics. *Thesis Eleven*, 36(1), 113–126. <https://doi.org/10.1177/072551369303600107>
- Böhme, G. (2014). *Atmospheres: Aesthetics of emotional spaces* (S. De Sanctis, Trans.). Ashgate Publishing.
- Böhme, G. (2017). *Atmospheric architectures: The aesthetics of felt spaces* (A.-Chr. Engels-Schwarzpaul, Ed. & Trans.). Bloomsbury Academic.
- Bruno, G. (2022). *Atmospheres of projection: environmentality in art and screen media*. In *Atmospheres of Projection*. University of Chicago Press.
- Bruno, G. (2022). *Atmospheres of projection: Environmentality in art and screen media*. University of Chicago Press.
- Buchan, A. (1875). Atmosphere. In *Encyclopædia Britannica* (9th ed., Vol. 3, s. 163–170). Edinburgh: A. & C. Black.
- Bütev, S. (2017). Ben O Değilim Filminde Başkası’nın Varoluşçu Görüntüsü. *SineFilozofi*, 2(3), 3-34

Ceylan, N. B. (Yönetmen ve Senarist). (2002). *Uzak* [Film]. NBC Film.

Edenhofer, O., Bajaj, R., & Stern, N. (2012). The atmosphere as a global commons. In D. Bollier & S. Helfrich (Eds.), *The wealth of the commons: A world beyond market and state* (s. 114–122). Leveellers Press.

Encyclopædia Britannica. (2025). Atmosphere. In Britannica Academic. <https://academic.eb.com>

Fernandez Velasco, P., & Niikawa, T. (2025). What are atmospheres? The Philosophical Quarterly. Advance online publication. <https://doi.org/10.1093/pq/pqaf024>

Gregersen, A. M. (2021). Exploring the atmosphere inside a liturgical laboratory. *Material Religion*, 17(5), 627–650. <https://doi.org/10.1080/17432200.2021.1945990>

Griffero, T. (2014). Atmospheres and lived space. *Studia Phaenomenologica*, 14, 29–51.

Griffero, T. (2018). Atmosphere. In *International Lexicon of Aesthetics*. <https://lexicon.mimesisjournals.com>

Griffero, T., & Tedeschini, M. (Eds.). (2019). *Atmosphere and aesthetics: A plural perspective*. Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-24942-7>

Gumbrecht, H. U. (2012). *Atmosphere, mood, stimmung: On a hidden potential of literature* (E. Butler, Trans.). Stanford University Press.

Heidegger, M. (1951). *Building, dwelling, thinking* (A. Bobeck, Trans.).

Hven, S. (2022). *Enacting the worlds of cinema*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197555101.001.0001>

Işıklar, U. (2022). Kriz ve Fırsat Arasındaki İnce Çizgi: Nietzsche'nin Üstinsan Düşüncesi Bağlamında Tayfun Pirselimoglu'nun *Yol kenarı* Filmi. *Sinefilozofi Dergisi*, Cilt: 7, Sayı:13. 126–141. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.949117>

İpek, Ö. (2015). Yeni Türkiye sinemasında madun ve maduniyet imgeleri: “Vicdan ve Ölüm Üçlemesi” ekseninde aynı kentlerin gayri dünyaları. H. Köse & Ö. İpek (Haz.), *Gözdeki kıymık içinde* (ss. 147–164). Metis Yayınları.

Kabadayı, L., & Öztürk, S. (2018). *Yol kenarı* filmi üzerine yönetmen Tayfun Pirselimoglu ile söyleşi. *SineFilozofi*, 3(5), 206–225.

Kajitani, S. (2016). Atmosphere and religion: The phenomenology of Hermann Schmitz and the possibility for a comparative study of religion. *Religija ir Kultūra*, 18–19, 89–98. <https://doi.org/10.15388/Relig.2016.7>

Kazig, R. (2016). Presentation of Hermann Schmitz' paper, “Atmospheric Spaces” Ambiances. *Environnement sensible, architecture et espace urbain, Rediscovering*. <https://doi.org/10.4000/ambiances.709>

Liktor, C. (2021, Temmuz 14). *Yol kenarı*: Sanki dünyanın sonu. *Altyazı Online*. (İlk olarak 2018'de Altyazı dergisinin 184. sayısında yayımlanmıştır). <https://www.altyazi.net>

McCormack, D. P. (2008). Engineering affective atmospheres on the moving geographies of the 1897 Andrée expedition. *Cultural Geographies*, 15(4), 413–430. <https://doi.org/10.1177/1474474008094314>

Moraveji, E., Ziashahabi, P., & Hosseini, M. (2022). The status of the concept of atmosphere in Hermann Schmitz's New Phenomenology. *Journal of Philosophical Investigations at University of Tabriz*, 16(32), 201–221. <https://doi.org/10.22034/jpiut.2021.46530.2868>

- Pavoni, A. (2024). Uzak, or the unbearable lightness of the ordinary. *Ambiances: International Journal of Sensory Environment and Design*, 10, Article 3. <https://doi.org/10.4000/ambiances.4892>
- Pirselimoğlu, T. (Yönetmen ve Senarist). (2007). *Rıza* [Film]. Zuzi Film.
- Pirselimoğlu, T. (Yönetmen ve Senarist). (2010). *Pus* [Film]. Yapımcılar: Rena Vougioukalou, Tayfun Pirselimoğlu, & Veyssel İpek.
- Pirselimoğlu, T. (Yönetmen ve Senarist). (2021). *Yol Kenarı* [Film]. Gataki Movie; Bad Crowd; Arizona Films Productions.
- Pirselimoğlu, T. (Yönetmen ve Senarist). (2021). *Kerr* [Film]. Bad Crowd; Zuzi Film; Arizona Productions.
- Riedel, F. (2019). Atmosphere. In *Affective societies* (pp. 85-95). Routledge.
- Schmitz, H. (2016). Atmospheric spaces. *Ambiances, (Rediscovering)*. <https://doi.org/10.4000/ambiances.711>
- Schmitz, H. (1995). *Der unerschöpfliche Gegenstand: Grundzüge der Philosophie*. Bonn: Bouvier Verlag.
- Öztürk, S. (2019). Kristal-imağın yüzlerinden kıyameti izlemek: *Yol kenarı* (2017). İçinde M. Aytaş & A. Oktan (Eds.), *Araf'ta imgeler* (pp. 113–136). Doruk Yayınları.
- Smith, G. M. (2003). *Film structure and the emotion system*. Cambridge University Press.
- Spadoni, R. (2019). What is film atmosphere? *Quarterly Review of Film and Video*, 37(7), 657–674. <https://doi.org/10.1080/10509208.2019.1606558>
- Tawa, M. (2022). Atmosphere, architecture, cinema: Thematic reflections on ambiance and place. Springer Nature Switzerland. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-13964-2>
- Thibaud, J.-P. (2011). The sensory fabric of urban ambiances. In M. H. Edensor (Ed.), *Geographies of rhythm: Nature, place, mobilities and bodies* (pp. 79–92). Routledge.
- Ulutaş, S., & Aytaş, M. (2024). The concept of Stimmung and the creation of objective moods in movies: *Kerr* (2021) movie review. *Galactica Media: Journal of Media Studies*, 6(4), 286–313. <https://doi.org/10.46539/gmd.v6i4.486>
- Ulutaş, S., & Koca, S. (2023). Sinema filmlerinde ruh halleri: Tabutta Rövaşata filminin fenomenolojik incelemesi. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8(15), 396–412. <https://doi.org/10.55004/tykhe.1336898>
- Zaim, D. (Yönetmen ve Senarist). (1996). *Tabutta Rövaşata* [Film]. İ.F.R.
- Zumthor, P. (2006). *Atmospheres: Architectural environments – Surrounding objects*. Birkhäuser.