

Bakışın Fenomenolojisi: Sartre'in Öteki Kavramı ve Drive My Car Filmi Üzerine Bir Analiz

İD Evren GÜNEVİ USLU*

* Dr. Öğr. Üyesi,
Düzce Üniversitesi, Sanat,
Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,
evrengunevi@hotmail.com
ORCID: 0000-0003-4134-3897

Gönderilme/ Received

28.11.2025

Kabul Tarihi/ Accepted

12.02.2026

Yayın Tarihi/ Published

31.03.2026

Öz

Fenomenoloji ile sinema arasındaki ilişki, görsel-ışitsel anlatının temsili aşan ve doğrudan deneyime yönelen bir düzlemde şekillenmektedir. Sinema, fenomenolojik açıdan hikâye aktarmanın ötesine geçen; öznel yaşantıların, bilinç akışının ve özneler arasındaki ilişkilerin görünür hâle geldiği bir alan olarak ele alınmaktadır. Bu çalışma, filmdeki karakter ilişkilerinin bakış, sessizlik, mekân ve zaman düzenekleriyle nasıl kurulduğunu anlamayı amaçlamaktadır. Yöntem olarak fenomenolojik-hermeneutik yaklaşım kullanılmakta; Husserl'in betimleyici düşüncesi, Gadamer ve Ricoeur'un yorumlayıcı perspektifiyle birlikte ele alınmaktadır. Analiz, amaçlı örnekleme yoluyla seçilen sahnelerde yedi başlık üzerinden yürütülmüştür: Bakış Olayı, Nesneleşme Eşiği, Ben için Başkası, Başkası için Ben, Sessizliğin Edimselliği, Mekânsal Aracılık ve Zamansal Tutulma. Bulgular, açılış ve araba sahnelerinde bakışın dolaylı, hatta kimi anlarda askıya alınmış bir nitelik taşıdığını göstermektedir. Prova sahnelerinde bakış daha belirgin bir biçimde performatifleşmekte, utanç ve nesneleşme duygularını yoğunlaştırmaktadır. Finalde ise bakış, tanıklık ve kabullenişle bütünleşen bir ilişki biçimine dönüşmektedir. Sessizlik, yüzeyde bir iletişimsizlik olarak görünse de sahnelerin anlamını taşıyan güçlü bir öge hâline gelmektedir. Araba, geçişlerin yaşandığı bir eşik mekânı; tiyatro, duygusal ve bilişsel deneyimlerin sınındığı bir alanı; karla kaplı doğa ise içsel arınmanın mümkün olduğu bir boşluğu temsil etmektedir. Zaman, geçmişi, şimdiki ve geleceği birbirine saran tutulmalarla katmanlı bir biçimde deneyimlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Fenomenoloji, Sartre, Bakış, Drive My Car, Sessizlik.

* Bu makale intihal tespit yazılımlarıyla taranmıştır. Benzerlik tespit edilmemiştir.

This article has been scanned by plagiarism detection softwares. No similarity detected.

**Bu çalışmada "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında uyulması belirtilen kurallara uyulmuştur.

In this study, the rules stated in the "Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive" were followed.

***Çalışma tek yazar tarafından yürütülmüştür.

The study was conducted by a single author.

****Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.

There is no conflict of interest with any institution or person within the scope of the study.

*****Bu çalışmanın hazırlanmasında yapay zekâ araçları kullanılmamıştır.

Artificial intelligence tools were not used in the preparation of this study.

Kaynak gösterme / To cite this article: Günevi Uslu, E. (2026). Bakışın Fenomenolojisi: Sartre'in Öteki Kavramı ve Drive My Car Filmi Üzerine Bir Analiz. İletişim ve Toplum Araştırmaları Dergisi, 6(1), 142-162. doi: 10.59534/jcss.1832203



The Phenomenology of the Gaze: Sartre’s Concept of the Other and an Analysis of the Film Drive My Car



Evren GÜNEVI USLU*

* Assistant Professor,
Düzce University, Faculty of Art,
Design, and Architecture,
evregunevi@hotmail.com
ORCID: 0000-0003-4134-3897

Gönderilme/ Received

28.11.2025

Kabul Tarihi/ Accepted

12.02.2026

Yayın Tarihi/Published

31.03.2026

Abstract

The relationship between phenomenology and cinema takes shape on a plane where the audiovisual narrative moves beyond representation and turns toward lived experience. From a phenomenological perspective, cinema is not merely a medium that tells stories; it is a space where subjective experiences, streams of consciousness, and intersubjective relations become perceptible. This study aims to explore how relationships between characters are formed through arrangements of gaze, silence, space, and time within the film. A phenomenological-hermeneutic approach is employed, combining Husserl’s descriptive thought with the interpretive perspectives of Gadamer and Ricoeur. The analysis is conducted across scenes selected through purposive sampling and is structured around several thematic axes: the Event of the Gaze, the Threshold of Objectification, the Other for Me, the Me for the Other, the Performative Force of Silence, Spatial Mediation, and Temporal Suspension. Findings indicate that in the opening and car scenes, the gaze acquires an indirect and at times suspended quality. In the rehearsal scenes, the gaze becomes more overtly performative, intensifying feelings of shame and objectification. In the final scene, it shifts into a form of relating grounded in witnessing and acceptance. Silence, while seemingly lacking communication on the surface, emerges as a potent element that carries the meaning of the scenes. The car appears as a threshold space where transitions unfold; the theatre becomes a site where emotional and cognitive experiences are tested; and the snow-covered landscape represents a void in which inner purification becomes possible. Time is experienced in a layered manner, interweaving past, present, and future through moments of suspension and entanglement.

Keywords: Phenomenology, Sartre, Gaze, Drive My Car, Silence.

Giriş

Sinemanın temel gücü, olay örgülerini aktarmanın ötesinde insanın varoluşsal deneyimlerini, bilinç akışını ve öznel algılarını görünür kılma yeteneğinde yatmaktadır. Fenomenolojik film çözümlenmeleri, bu bağlamda seyirciyi karakterlerin iç dünyalarına yaklaştırmakta ve onların yaşantılarını, duyuşsal algılarını, varoluş gerilimlerini anlamaya imkân vermektedir. Fenomenoloji, 20. yüzyıl felsefesinin en etkili yönelimlerinden biri olarak sinemanın sunduğu görsel ve işitsel olanakları estetik bir ifade biçiminin ötesinde, bilinç ile dünya arasındaki ilişkinin sorgulandığı bir alan hâline getirmektedir. Bu çalışma, fenomenolojik film analizini merkeze alarak Ryūsuke Hamaguchi'nin 2021 yapımı *Drive My Car* filmi için Jean-Paul Sartre'ın fenomenolojisi üzerinden ele almaktadır. Sartre'ın özellikle bakış ve Öteki kavramları, filmdeki özneler arası ilişkilerin çözümlenmesinde temel bir kavramsal çerçeve olarak kullanılmaktadır. Sartre'ın Varlık ve Hiçlik adlı eserinde geliştirdiği bakış kuramı, özneler arası ilişkilerde özne ve nesne konumlarının sürekli yer değiştirdiğini vurgulamaktadır. İnsan, başkasının bakışı altında nesneleşirken aynı zamanda kendi varlığını yine bu bakış üzerinden fark etmektedir. Bu karşılaşma sinemada karakterlerin birbirleriyle kurduğu görsel, bedensel ve işitsel etkileşimler aracılığıyla son derece güçlü biçimde temsil edilebilmektedir.

Drive My Car, Haruki Murakami'nin bir öyküsünden uyarlanan bir anlatı olarak kayıp, yas, suskunluk, iletişimsizlik ve yeniden anlam bulma süreçlerini odağına almaktadır. Yusuke Kafuku'nun eşinin ölümünden sonra içine kapanması, tiyatro çalışmaları boyunca ortaya çıkan duygusal dalgalanmaları ve Misaki ile kurduğu ilişki fenomenolojik açıdan değerlendirildiğinde bireysel bir deneyimin ötesine geçmektedir. Bu karşılaşma, Öteki ile yüzleşmenin dönüştürücü yönlerini de ortaya koymaktadır. Filmdeki araba mekânı ise yalnızca bir ulaşım alanı gibi görünmemekte; bakışların askıya alındığı, sessizliklerin iletişime dönüştüğü ve özneler arası ilişkinin farklı bir düzlemde kurulduğu bir fenomenolojik alan olarak işlev görmektedir. Bu çerçevede çalışmanın temel amacı, Sartre'ın bakış ve Öteki kavramlarını dikkate alarak *Drive My Car* filminde karakter ilişkilerinin nasıl kurulduğunu, sessizliğin nasıl bir iletişim aracına dönüştüğünü ve öznel deneyimlerin sinemasal düzlemde nasıl görünür hâle getirildiğini incelemektir. Fenomenolojik yaklaşım burada salt teorik bir bakış açısı sunmamakta; aynı zamanda film çözümlenmesine derinlik katan bir yöntem olarak kullanılmaktadır.

Drive My Car gibi çağdaş bir sanat filminde fenomenolojik çözümlenme, felsefi tartışmaların yanı sıra estetik ve kültürel katmanları da görünür kılmaktadır. Filmdeki bakışlar, sessizlikler, bedensel deneyimler ve mekânsal düzenlemeler fenomenoloji aracılığıyla değerlendirildiğinde sinemanın insan deneyimini aktarma gücü daha açık biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu doğrultuda çalışma, Sartre'ın fenomenolojisinin çağdaş sinema analizine nasıl uygulanabileceğini göstermeyi ve filmin sahip olduğu felsefi derinliği daha anlaşılır kılmayı hedeflemektedir. Çalışmada fenomenolojik çözümlenme yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntem, filmin anlatısından önce karakterlerin deneyimlerini merkeze almakta ve anlamın bu deneyimlerin içinde nasıl oluştuğunu araştırmaktadır. Sartre'ın düşünsel çerçevesi ise bu deneyimlerin özneler arası ilişkiler bağlamında nasıl

açığa çıktığını yorumlamak için kullanılmaktadır. *Drive My Car*, dramatik bir hikâyeden ibaret olmayan, bakış, Öteki ve varoluş arasındaki ilişkiyi sinemasal biçimde ortaya koyan bir metin olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışma, *Drive My Car* üzerine yapılan mevcut çözümlerlemelemlerin çoğunlukla anlatı, uyarılma ve yas temaları etrafında yoğunlaştığını; buna karşın filmin özneler arası ilişkilerini Jean-Paul Sartre'ın bakış ve Öteki kavramları çerçevesinde ele alan fenomenolojik okumaların sınırlı kaldığını ortaya koymaktadır. Bu yönüyle çalışma, Ryūsuke Hamaguchi'nin sinemasını Sartrecı fenomenoloji üzerinden yeniden düşünerek, çağdaş sanat sinemasında sessizlik, bakış ve öznel deneyim ilişkisini özgün bir kavramsal bağlamda tartışmayı amaçlamaktadır.

Bu çalışmada fenomenoloji, yalnızca genel bir yöntem etiketi olarak değil, belirli bir felsefi soy hattı içinde konumlandırılmaktadır. Husserl'in bilinci deneyimin betimleyici zemini olarak ele alan yönelimsellik kavrayışı, Heidegger'de varoluşun dünyaya gömülü yapısını açıklayan ontolojik bir düzleme taşınmakta; Sartre'da ise bu hat, özneler arası ilişkilerin çatışmalı doğasını açığa çıkararak varoluşçu bir fenomenolojiye dönüşmektedir. Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik*'te geliştirdiği bakış ve Öteki kavramları, bu çalışmada etik ya da psikolojik değil, ontolojik ve ilişkisel kategoriler olarak ele alınmakta; öznenin kendini başkasının bakışı altında deneyimleyiş biçimleri film çözümlemesinin temel eksenini oluşturmaktadır. Dolayısıyla felsefi çerçeve, filme dışarıdan uygulanan soyut bir kuram olmaktan ziyade, sinemasal deneyimin nasıl kurulduğunu anlamaya yönelik açıklayıcı bir düşünsel araç olarak kullanılmaktadır.

1. Husserl'den Heidegger'e Fenomenolojinin Temelleri

Fenomenoloji, 20. yüzyıl felsefesinin en etkili ve dönüştürücü yönelimlerinden biri olarak bilincin deneyimlediği biçimiyle fenomenlerin incelenmesine odaklanmaktadır. Bu yaklaşımın kurucusu Edmund Husserl'dir. Husserl, felsefeyi yeniden kesin bir bilim olarak temellendirme çabasına girişmekte (Husserl, 1995) ve bu nedenle doğa bilimlerinin pozitivist indirgemeciliğine ya da psikolojizme karşı açık bir tutum almaktadır. Ona göre fenomenoloji, özlere ulaşmanın bir yolu olarak bilinçte verili olan yapıları görünür kılmayı hedeflemektedir. Böylece yalnızca bireysel yaşantının değil, insan bilgisinin tamamının üzerinde yükselebileceği sağlam bir temel oluşturulabileceğini savunmaktadır (Şan, 2017, s. 239). Husserl'in fenomenolojisinin merkezinde yönelimsellik kavramı yer almaktadır. Bilinç kendi başına kapalı, boş bir varlık değildir; her zaman bir şeye, bir nesneye, bir olaya ya da bir anlama yönelmektedir (Husserl, 1982, ss. 20-21). Bu nedenle bilinç sürekli olarak kendini aşmakta ve dışarıya doğru açılmaktadır. Husserl, bu yapıyı kavrayabilmek için fenomenolojik indirgeme yöntemini, yani epokhe tutumunu önermektedir. Bu indirgeme, doğal tutumun askıya alınmasını dile getirmektedir. Gündelik hayatta dünyanın nesnel olarak var olduğu yönündeki kabuller paranteze alınmakta; fakat bu, dünyanın yok sayılması anlamına gelmemektedir. Amaç, varoluşsal yargıları geri çekerek dikkati bilincin kendisine ve nesnelere bilinçte görünme biçimlerine yöneltmektir (Husserl, 1983, s. 6). Böylece fenomen, olduğu gibi kavranabilmektedir. Husserl'e göre fenomen, dış dünyada duran bir nesnenin basit görünümü değil; bilincin deneyiminde açığa çıkan anlam ufku'dur (Küçükalp, 2006, s. 42). Bu anlayış, Husserl'in yaşantı dünyası kavramına uzanmaktadır. İnsan, bilimsel soyutlamalardan önce her zaman verilmiş bir anlam dünyasının

içinde yaşamaktadır. Fenomenoloji ise tam da bu önceden verilmiş anlam alanının çözümlenmesini yapmayı amaçlamaktadır (Husserl, 1970, s. 105).

Husserl'in öğrencisi olan Martin Heidegger, fenomenolojiyi yalnızca devralkmakla kalmamakta, aynı zamanda onu köklü biçimde dönüştürmektedir. Varlık ve Zaman adlı eserini Husserl'e ithaf etmiş olsa da, onun fenomenolojisini transandantal öznellikten uzaklaştırarak varoluşun ontolojik çözümlenmesine yönelmektedir. Heidegger için fenomenoloji artık fenomenlerin özünü betimlemekten çok varlığın anlamını açığa çıkarmayı hedefleyen bir yöntemdir (Heidegger, 1996, ss. 33, 51). Bu değişim, fenomen kavramının anlamını da farklılaştırmaktadır. Husserl'de fenomen, bilincin önüne gelen özsel bir içerik olarak anlaşılırken, Heidegger'de fenomen gizli olanın açığa çıkması anlamına gelmektedir. Bu nedenle fenomenoloji, bilincin yapısının ötesine geçerek varlığın görünür hâle geliş biçimlerini inceleyen bir yaklaşım hâline dönüşmektedir. Heidegger'in fenomenolojisinde araştırmanın başlangıç noktası, insan varoluşunun kendine özgü yapısını ifade eden Dasein kavramıdır. Dasein, dünyaya fırlatılmış bir varlık olarak kendi varoluşunu sorgulamakta ve dünyayla kurduğu ilişki üzerinden anlam kazanmaktadır. Bu nedenle insan, özne ve nesne arasındaki klasik ayrımla değil; dünya içinde var olan bir yapı olarak ele alınmaktadır (Heidegger, 1996, ss. 52-53). Bu yaklaşım, insanın dünyayla ilişkisini yalnızca bilişsel bir temas olarak değil, ontolojik bir yerleşiklik olarak tanımlamaktadır. İnsan, nesnelere dışarıdan bakan bir bilinç değil, dünyayla birlikte var olan bir varlıktır. Üstelik bu varoluş, başkalarıyla birlikte olma niteliğini her zaman taşımaktadır (Heidegger, 1996, s. 149). Başka bir ifadeyle, insanın varlığı başkalarının varlığıyla kesişmekte ve bu kesişme varoluşun temel bir unsuru hâline gelmektedir.

Heidegger, kaygı kavramıyla insanın dünyaya özen gösterme biçimini açıklarken; ölüme doğru varlık anlayışıyla da insanın sonluluğunu görünür kılmaktadır (Dreyfus, 1991, s. 39). Bu çerçevede Heidegger'in fenomenolojisi, Husserl'in saf bilinç çözümlenmelerini aşarak insanın tarihsel, zamansal ve somut varoluşunu merkezine almıştır. Söz konusu dönüşüm, Sartre'ın düşüncesine doğrudan bir zemin hazırlamaktadır. Sartre, Husserl'den yönelimsellik kavramını devralkmakta; Heidegger'den ise dünyada olma ve birlikte var olma düşüncelerini alarak bilincin her zaman başkalarıyla ilişki içinde olduğunu göstermektedir. Böylece Sartre'ın bakış kuramı, hem Husserl'in epistemolojik temellerinden hem de Heidegger'in ontolojik çözümlenmelerinden beslenen bir yapı kazanmaktadır. Sartre'ın varoluş özden önce gelir tezi de bu iki düşünürden aldığı fenomenolojik yöntemi kendi varoluşçu ontolojisine uyarlamasının bir sonucudur. Filmin bu çalışmada incelenen fenomenolojik ve varoluşsal boyutları, aynı zamanda derin bir travma ve kopukluk alanı üzerine kurulmaktadır. Bu nedenle psikanalitik yaklaşımlar da filmdeki karakter dinamiklerini anlamak açısından önemli katkılar sunmuştur. Yanof'un (2024), Journal of the American Psychoanalytic Association'da yayımlanan çalışmasında belirttiği gibi Kafuku ve Misaki arasındaki ilişki travma ve duygusal kopma perspektifinden okunabilmektedir. Yanof, kayıp sonrasında ortaya çıkan donmuşluk hâlinin ve karakterlerin kurduğu dolaylı ilişkinin, travmatik deneyimlere karşı bir korunma çabası olduğunu savunmaktadır. Bu klinik yaklaşım, filmdeki psikolojik süreçleri

odağa alırken; travmanın Öteki'nin bakışı altında nasıl yeniden anlam kazandığını fenomenolojik açıdan da tartışmaktadır.

Drive My Car'ın Haruki Murakami'nin öyküsüyle ilişkisi de literatürde önemli bir yer edinmiştir. Özen ve Sinnar'ın (2022) medyalararasılık bağlamındaki çalışmaları, uyarlamanın kaynak metne göre olay örgüsünü nasıl genişlettiğini ayrıntılı biçimde incelemektedir. Yazarlar, filmde kullanılan Vanya Dayı oyununun ve The Beatles şarkısının metinlerarasılık açısından kurduğu anlam köprülerini ortaya koymaktadır. Yan (2024) ise filmi yabancılaştırma ve empati kavramları üzerinden değerlendirmekte; Hamaguchi'nin sakin anlatım ritminin ve alışılmadık kompozisyon kullanımının seyircide düşünsel bir açıklık yarattığını, böylece karakterlerin iç dünyasına daha yakından bakılabildiğini ifade etmektedir. Aytaş ve Ulutaş'ın (2021) Kız Kardeşler filmi üzerinden yaptığı çalışma ise Heidegger ile Deleuze ve Guattari'nin yersizyurtsuzlaşma kavramlarını sinema analizine uygulamakta ve bu fenomenolojik temaların alandaki sürekliliğini desteklemektedir. Tüm bu çalışmalar, *Drive My Car*'ın yapısal ve tematik örgüsünü anlamamıza katkı sunarken, bu araştırma aynı filmi varoluşsal ve fenomenolojik bakış rejimi üzerinden yeniden değerlendirerek literatüre farklı bir okuma önerisi getirmektedir.

Sartre'ın Varlık ve Hiçlik'te geliştirdiği bakış kavramı, fenomenolojinin dönüşümünün en açık örneklerinden biri olarak görülmektedir. Husserl'in saf öznelliği merkez alan yaklaşımından uzaklaşan Sartre, Heidegger'in ontolojik bakışını daha da radikalleştirerek bilincin asla tek başına var olamayacağını ileri sürmektedir. Ona göre bilinç, her zaman Öteki'nin bakışı altında tehdit edilen bir özgürlük alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bakış, bireyin kendisini nesneleşmiş bir hâlde deneyimlemesine yol açmakta ve öznenin kendi varlığını yeniden kurduğu bir alan yaratmaktadır. Böylece Sartre, fenomenolojiyi Husserl'in epistemolojik bir zemin olarak kurduğu yapıdan çıkarıp, özgürlük, hiçlik ve ötekilik ekseninde işleyen varoluşsal bir çözümleme alanına dönüştürmektedir (Zahavi, 2018, s. 129). Husserl'in özellikle yönelimsellik ve fenomenolojik indirgeme kavramları, Sartre'ın düşüncesi üzerinde güçlü bir etki bırakmıştır. Husserl, bilincin her zaman bir şeye yöneldiğini vurgulayarak bilinç kavramını kapalı bir yapı olmanın ötesine taşımaktadır (Husserl, 1982, ss. 20-21). Sartre bu yaklaşımı benimsemekte, ancak yönelimselliği daha ontolojik bir bağlamda yorumlamaktadır. Ona göre bilinç, kendi varlığını ancak kendi dışında bir şeye yönelmek yoluyla kurmaktadır. Bu nedenle Husserl'in transandantal öznelliği, Sartre'da kendisi için varlık ile kendinde varlık arasındaki gerilimli yapı üzerinden yeniden düşünülmektedir (Sartre, 2007, s. 14). Bilinç, kendi dışındaki varlıklar aracılığıyla kendini kurmakta ve bu durum Sartre'ın düşüncesinde bir tür varoluşsal bağımlılık ya da yabancılaşma temasına dönüşmektedir.

Sartre'ın düşüncesini biçimlendiren içsel çatının büyük kısmı ise Heidegger'den gelmektedir. Heidegger, Husserl'in saf bilincini bir kenara bırakarak temel soruyu varlığın anlamına yöneltmiştir. Ona göre insan varoluşu soyut bir bilinç olarak değil, dünyada bulunma hâli olarak kavranmalıdır (Heidegger, 1996, ss. 52-53). Sartre, bu yaklaşımı devralmakta ve *dasein* çözümlemesini daha radikal bir varoluşçuluk çerçevesine yerleştirmektedir. Heidegger'de *dasein*, dünyayla ve diğer varlıklarla kurduğu ilişkiler üzerinden

kendini açığa çıkarırken; Sartre'da kendisi için varlık, sürekli bir ayrışma ve hiçleştirme hareketiyle özgürlüğünü kuran bir bilinç yapısına dönüşmektedir (Sartre, 2007, ss. 55-56). Bilinç, nesnel dünyanın belirlenmişliğinden sıyrılarak özgürlüğünü kazanmakta, fakat aynı anda bu özgürlüğün yarattığı boşlukla yüzleşmektedir. Sartre'ın ünlü ifadesiyle insan, özgürlüğe mahkûm olmaktadır (Sartre, 2007, s. 317). Bu noktada Sartre'ın özgünlüğü, Husserl'in bilgi temellendirme çabasını ve Heidegger'in varlık sorusunu aşarak fenomenolojiyi özneler arası ilişkinin gerilimli yapısına yöneltmesinde görülmektedir. Heidegger'in birlikte varlık kavramı Sartre'da daha keskin bir boyuta taşınmaktadır. İnsan dünyayı başkalarıyla paylaşmakta, fakat bu paylaşım aynı zamanda tehditkâr bir ilişki doğurmaktadır. Öteki'nin bakışı, bireyin kendisi için varlığını nesneleştirmekte ve onun özgürlüğünü sınırlandıran bir güce dönüşmektedir. Böylece Husserl'in yönelimselliği ve Heidegger'in dünya içinde varlığı, Sartre'da bakış fenomenolojisi haline gelerek somut bir özneler arası deneyimin alanını oluşturmaktadır.

2. Sartre'ın Fenomenolojisi: Bakış ve Öteki Kavramı

Felsefe ile sinema arasındaki ilişki, sinema teorisinin ilk dönemlerinden bu yana disiplinler arası çalışmaların en üretken alanlarından birini oluşturmaktadır. Sinema, doğası gereği görsel ve deneyimsel bir anlatı kurduğu için özellikle fenomenoloji ve varoluşçuluk gibi bilinci, bedeni ve özneler arası ilişkileri merkezine alan felsefi yaklaşımlarla güçlü bir temas içindedir. Bu nedenle sinema, karakterlerin dünyayı nasıl deneyimlediğini göstererek felsefi kavramların somut bir zeminde sınındığı bir laboratuvar işlevi görmektedir (Sobchack, 2020). Kuramsal açıdan bakıldığında, kamera ve izleyici tarafından kurulan bakış dinamiği sinemayı ontolojik bir gerilim alanına dönüştürmektedir. Kamera, yalnızca kayıt yapan teknik bir araç değildir; aynı zamanda karakteri belirli bir çerçevenin içine yerleştirerek onu nesneleştirme gücü taşımaktadır (Mulvey, 2013). Bu nedenle bakış, sinema teorisinde hem estetik hem de varoluşsal bir kavram olarak önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda Sartre'ın Varlık ve Hiçlik'te geliştirdiği bakış ve Öteki kavramları, sinemadaki özne-nesne ilişkilerini çözümlenmek için güçlü bir teorik çerçeve sunmaktadır. Sartre'ın bakış kuramı, varlık için kendisinin Öteki'nin bakışı altında maruz kaldığı nesneleşme ve utanç deneyimini anlamak açısından özellikle açıklayıcıdır. Filmlerdeki görsel düzenlemeler ve mekânsal ilişkiler, bu deneyimin dışavurumuna zemin hazırlamaktadır.

Sartre'a göre insan, bilincin taşıyıcısı olarak kendisi için var olan bir varlıktır. Bu varoluşun temel niteliği özgürlük ve hiçleştirme hareketidir. Varlık için kendisi tamamlanmış bir öz taşımamakta; sürekli kendini aşan, olduğu şeyi sorgulayan ve olmadığı şeye yönelen bir süreç içinde var olmaktadır (Sartre, 2007, s. 56). İnsan kendi anlamını özgürce kurmakla yükümlüdür ve Sartre'ın ifade ettiği gibi varoluş özden önce gelmektedir. Bilinç, bu dinamik yapısını nesnel dünyadan belli bir mesafe alarak sürdürmektedir. Nesnel bilince verildiğinde, bilinç onları mutlak doluluk içinde kavrayamayarak anlam ufkunda açar; bu da hiçleştirme hareketinin bir sonucudur. Böylece benlik kendini dünyaya belli bir mesafe koyarak ve bu mesafeyi hiçlik üzerinden kurarak var etmektedir (Sartre, 2007, s. 20). Fakat bu özerklik, Öteki'nin varlığıyla sarsılmaktadır. Sartre, Öteki'yi bir bilgi problemi olarak değil, varoluşsal bir karşılaşma olarak ele

almaktadır. Öteki, Husserl'in özneler arası deneyim üzerine yaptığı açıklamaları aşmakta; Heidegger'in birlikte varlık fikrini daha gerilimli bir düzeye taşımaktadır. Bir beden, benim dünyamda sıradan bir nesne olmaktan çıkıp bir özneye dönüşmesi bu kırılmayı yaratmaktadır. Öteki'nin yöneldiği bakış, benim dünyadaki hâkimiyetimi zayıflatmakta ve kendimi bir anda başkasının dünyasında bir nesne olarak deneyimlememe yol açmaktadır (Sartre, 2007, s. 378). Bakış tam da bu varoluşsal etkidir ve insanın kendini Öteki'nin alanında konumlandığı en çarpıcı deneyimlerden birini oluşturur.

Sartre, bakışın yarattığı varoluşsal kırılmayı ünlü park örneğiyle açıklar. Bir parkta oturduğumda, çevremdeki dünya benim bilincimin yönelimine göre anlam kazanmaktadır. Ağaçlar, banklar, çocuk sesleri ya da çimenlerin kokusu, hepsi benim kurduğum anlam ufkunda yerini almaktadır. Fakat çalılarının ardında bir hışırtı duyduğumda ve birinin beni izlediğini hissettiğimde bu düzen bir anda dağılır. Artık yalnız kendi dünyamın kurucusu özne değilim; Öteki'nin bakışı altında nesneleşmiş bir varlık hâline gelirim. Bakılan kişi olurum (Sartre, 2007, s. 382). Bu örnek, Sartre'ın fenomenolojik ontolojisinde önemli bir dönüm noktasını göstermektedir. Öteki belirdiğinde ve bakışı bana yöneldiğinde, kendi özgürlüğümü yalnız kendi bilincim üzerinden değil, başkasının yargısı ve değerlendirmesi aracılığıyla yaşamaya başlarım. Bu durum özgürlüğün kırıldığı bir andır. Çünkü benim varoluşum, artık Öteki'nin bilinci tarafından belirlenme riski altındadır. Bu nedenle bakış, Sartre'ın ontolojisinde sadece bir görme olayı değil, varoluşsal bir çatışma alanıdır.

Öteki'nin bakışı beni nesne konumuna iterken, aynı anda ben de Öteki'yi kendi bakışım altında nesneleştirmeye çalışırım. Dolayısıyla özneler arası ilişki daima gerilimli, baskınlık mücadelesinin sürdüğü ve özgürlüğün sınırdığı bir karşılaşma olarak ortaya çıkmaktadır. Sartre'ın fenomenolojisi, Husserl'in bilgiye yönelen yaklaşımından ve Heidegger'in varlık sorusundan farklı bir noktaya evrilmekte; somut varoluşsal deneyimlerin, çatışmaların ve özgürlük arayışının çözümlenmesine yönelmektedir. Sartre'a göre bakış, yalnızca algısal bir olay değildir. Öteki'nin bakışı, bilincimin özgür yapısını nesneleştirmekte ve bu nedenle radikal bir deneyim olarak görülmektedir. Bakışın yarattığı kırılma, üç temel boyutta açığa çıkmaktadır: öznenin nesneleşmesi, dünyanın el değiştirmesi ve ontolojik çatışma. Bakışın ilk boyutu, benim kendimi bir anda özgür bir bilinç olmaktan çıkarıp başkasının gözünde nesneleşmiş biri olarak deneyimlememe yol açmasıdır. Bu nesneleşmenin en belirgin sonucu utanç duygusunda ortaya çıkmaktadır. Utandığım anda, kendi varoluşumu kendi projelerim doğrultusunda değil, Öteki'nin değerlendirmesi altında şekillenmiş bir şey olarak yaşarım. Sartre'a göre utanç, bilincin nesneleşmiş hâlini en çıplak biçimiyle gösteren duygudur (Sartre, 2007, s. 389). Bakışın ikinci boyutu, dünyanın bana ait düzeninin bozulmasıdır. Sartre'ın park örneğinde olduğu gibi, çevremdeki nesnelere benim bilinç akışım içinde yer bulmakta ve anlam kazanmaktadır. Fakat biri beni izlediğinde bu düzen değişmektedir. Nesnelere, benim dünyamın parçaları olmaktan çıkıp Öteki'nin dünyasında konumlanan unsurlar hâline gelmektedir. Sartre, bu durumu dünyanın bana çalınması olarak nitelendirmektedir (Sartre, 2007, s. 385). Bu kırılma, özneler arası ilişkinin Sartre'da neden daima gerilimli ve çatışmalı olduğunu ortaya koymaktadır. Bakış,

özgürlüğün sınındığı bir deneyimdir ve insanın kendini Öteki'nin alanında konumlandığı en çarpıcı varoluşsal karşılaşmalardan birini oluşturmaktadır.

Sartre'a göre Öteki ile kurulan ilişki temelde bir çatışma niteliği taşımaktadır. Çünkü iki özgür bilinç, yani iki varlık için kendisi, aynı anda birbirini tam anlamıyla özne olarak kabul edememektedir (Sartre, 2007, s. 429). Bu durum, insan ilişkilerinin trajik yapısını açığa çıkarır. Tanınma arzusu ile nesneleşme korkusu her karşılaşmada iç içe geçmektedir. Sartre, bu çelişkili ilişkinin farklı duygu ve eylemlerle kendini gösterdiğini belirtir. Örneğin aşk, Öteki'nin özgürlüğünü kendi özgürlüğüm lehine sınırlama ve onu bir nesne hâline getirme girişimi olarak okunmaktadır. Nefret ise aynı özgürlük çatışmasının daha saldırgan bir biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Sadizm, Öteki'ni kendi bakışımın nesnesine indirgeme çabasıdır; mazoşizm ise Öteki'nin bakışı altında gönüllü bir nesneleşmeye yönelme hâlidir. Bütün bu örnekler, Öteki ile kurulan bağın kaçınılmaz olarak gerilimli ve özgürlüğü tehdit eden bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Sartre'ın meşhur ifadesi olan "*cehennem başkalarıdır*" bu gerilimin en yoğun hâlini özetlemektedir (Sartre, 1965, s. 45). Bakış fenomenolojisi, insan ilişkilerinin özünde yatan varoluşsal yalnızlığı ve özgürlüğün daima tehdit altında olduğunu görünür kılmaktadır. Ben, özgürlüğümü kendi projelerim üzerinden kurmaya çalışsam da, Öteki'nin bakışı bu özgürlüğü sürekli daraltmakta ve yeniden şekillendirmektedir. Bu nedenle Sartre'a göre her ilişki, Öteki'nin bakışından kaçınma ya da bu bakışa teslim olma arasında gidip gelen bir deneyim alanıdır. İnsan, kendi varoluşunu yalnızca kendi bilinci üzerinden kuramamaktadır; Öteki'nin varlığı, benliğin sürekli yeniden biçimlenmesine yol açan varoluşsal bir zorunluluk olarak her zaman oradadır.

Bu çerçeve, Sartre'ın fenomenolojisini Husserl'in öz araştırmasından ve Heidegger'in varlık çözümlemelerinden ayırmaktadır. Sartre fenomenolojiyi, özgürlüğün tehdit altında olduğu somut deneyimlere taşımakta; utanç, kıskançlık, aşk, nefret, sadizm ve mazoşizm gibi ilişkisel alanlarda ortaya çıkan gerilimleri merkeze almaktadır. Bu nedenle bakış, yalnızca kuramsal bir kavram değil, insan ilişkilerinin dramatik doğasının felsefi bir ifadesi olarak okunmaktadır. Sartre'ın bakış fenomenolojisi, varoluşun yalnızlığını, özgürlüğün kırılabilirliğini ve özneler arası ilişkinin kaçınılmaz çatışmasını açıklayan güçlü bir zemin sunmaktadır. Bu ontolojik gerilim, edebiyat ve sinema gibi sanat alanlarında da etkili biçimde görünür hâle gelmektedir. *Drive My Car* filmindeki karakterler arasındaki ilişkiler, bakıştan kaçınma ve bakışa teslim olma anlamlarıyla örülü bir yapı sunmaktadır. Bu nedenle Sartre'ın teorik çerçevesi, filmdeki karakterlerin hem kendileriyle hem de ötekilerle kurdukları varoluşsal ilişkileri anlamak için güçlü bir felsefi arka plan sağlamaktadır.

3. Yöntem

Bu çalışma, sinema çözümlemelerinde sıklıkla kullanılan fenomenolojik ve hermeneutik yaklaşımı temel almakta ve Ryūsuke Hamaguchi'nin *Drive My Car* filmini Jean-Paul Sartre'ın bakış ve Öteki kavramları çerçevesinde incelemektedir. Yöntem, Edmund Husserl'in betimleyici fenomenolojisinin yaşantının nasıl ortaya çıktığına odaklanan dikkatini, Hans-Georg Gadamer ile Paul Ricœur'ün geliştirdiği hermeneutik fenomenolojinin yorumlayıcı ufkuyla

birleştirmektedir (Gadamer, 2013; Ricœur, 1981). Bu birleşim, sinema gibi çok katmanlı bir metinde izleyicinin fenomenolojik deneyimi ile filmin kuramsal anlamının yorumlanması arasında etkili bir köprü oluşturmaktadır. Çalışma, sosyal bilimlerde derin anlam arayışına uygun nitel ve yorumsamacı bir tasarıma sahiptir (Denzin ve Lincoln, 2011). Kuramsal mercekle olarak Sartre'in varoluşçu fenomenolojisi alınmaktadır. Özellikle Varlık ve Hiçlik'te yer alan bakış, Öteki, başkasının bakışı altında nesneleşme, ben-için-başkası ve başkası-için-ben yapıları, utanç/mahcubiyet ve beden başkası-için konumu çalışmanın kavramsal omurgasını oluşturmaktadır. Analiz birimi, filmdeki özneler arası karşılaşma anlardır. Bu karşılaşmalar; bakışın bulunması ya da yokluğu, kaçırılan veya dolaylı yollarla kurulan bakışlar, araba, tiyatro, konut ya da kamusal alan gibi mekânsal düzenlemeler, sessizlik ve zamanlama (duraklamalar, uzun planlar), bedensel jest ve ses (nefes, tonlama, yönelim) ile kamera ve mizansen unsurlarını içermektedir.

Çalışmanın birincil metni, filmin nihai gösterim kurgusudur. Örnekleme yöntemi olarak amaçlı ve kuramsal uyum gözetilen bir seçim yapılmıştır. Bu doğrultuda Sartre'in bakış ve Öteki kavramlarının en belirgin biçimde ortaya çıktığı sahneler incelenmiştir. Özellikle göz temasının kurulmadığı ya da aynalar aracılığıyla dolaylı gerçekleştiği araba sahneleri; bakışın performatifleştiği ve sessizliğin iletişimsel bir işlev kazandığı prova ve oyun sahneleri; öznenin başkasının bakışı altında nesneleştiği ya da bundan kaçınmaya çalıştığı karşılaşma ve itiraf sahneleri ile karakterlerin eşik deneyimlerinin belirginleştiği yol ve geçiş mekânları çalışmanın temel analiz alanlarını oluşturmaktadır.

Sartre'in kavramları film çözümlemesinde uygulanabilir kategorilere dönüştürülmüştür. İlk kategori olan Bakış Olayı, doğrudan göz temasını, aynalar ve cam yüzeyler aracılığıyla kurulan dolaylı bakışları ve kaçırılan bakışları kapsar. İkinci kategori Nesneleşme Eşiği olup öznenin başkasının bakışı altında kendini nesneleşmiş hissettiği anları içermektedir. Bu anlar genellikle susma, yön değiştirme, bedensel gerilim ya da utanç gibi göstergelerle ortaya çıkmaktadır. Üçüncü kategori Ben-İçin-Başkası / Başkası-İçin-Ben süreçlerini kapsamaktadır. Öznenin kendini başkasının perspektifinden konumlandırması veya başkası tarafından konumlandırılması bu yapıda incelenmektedir. Dildeki zamir kullanımları, itiraflar ya da geri çekilme anları bu ilişkiyi belirgin kılmaktadır. Dördüncü kategori Sessizliğin Edimselliği olup sessizliğin iletişimsel bir rol üstlendiği, nefesin, ritmin ya da duraksamaların ilişkiyi taşıdığı anlardır. Beşinci kategori Mekânsal Aracılık'tır. Araba veya tiyatro sahnesi gibi mekânların bakışı dönüştüren yapıları örneğin ön-arka koltuk düzeni ya da sahne-seyirci ilişkisi üzerinden değerlendirilmektedir. Son kategori olan Zamansal Tutulma ise uzun plan-sekansları, beklemeleri, zamanın askıya alındığı anları ve belleğe ya da geleceğe ilişkin ipuçlarını kapsamaktadır.

Çözümleme sürecinde her sahne bu kategoriler doğrultusunda betimlenmekte ve gerekli görüldüğünde kısa alıntılarla desteklenmektedir. Çalışmanın güvenilirliği, ayrıntılı betimlemeler ve filmde alınan doğrudan örneklerle sağlanmaktadır. Yorumların bağlam içindeki geçerliliği sahne örnekleriyle sınırlanmaktadır. Çalışma insan katılımcı içermediği için etik kurul izni gerektirmemektedir. Araştırma kapsamında aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. *Drive My Car*'da bakış (doğrudan, dolaylı, askıya alınmış) hangi sahne düzenekleri aracılığıyla kurulmakta ve bu düzenekler karakterlerin öznel deneyimlerini nasıl biçimlendirmektedir?
2. Sessizlik ve mekânsal aracılık (özellikle araba ve tiyatro sahneleri) Sartre'ın "Öteki" kavramı bağlamında nasıl bir iletişim ve ilişki alanı yaratmaktadır?
3. Bakışın varlığı veya yokluğu, karakterlerin ben-için-başkası / başkası-için-ben deneyimlerini hangi biçimlerde açığa çıkarmaktadır?

4. *Drive My Car*'da Bakışın Fenomenolojisi

Drive My Car, 2021 yılında gösterime giren ve Ryūsuke Hamaguchi'nin hem yazıp hem yönettiği bir Japon filmidir. Haruki Murakami'nin aynı adlı kısa öyküsünden uyarlanan yapım, çağdaş Japon sinemasının en dikkate değer eserlerinden biri olarak uluslararası ölçekte güçlü bir etki yaratmıştır. Senaryonun Hamaguchi ile Takamasa Oe tarafından birlikte kaleme alınmış olması, filmin edebi kaynakla kurduğu bağı güçlendirmektedir. Minimalist anlatım biçimi, uzun plan-sekansları ve karakterlerin iç dünyasına odaklanmasıyla öne çıkan film, dikkatini daha çok duygusal derinliğe, sessizliğin anlamına ve özneler arası ilişkilerin kırılma noktasına yöneltilmektedir. Başlıca oyuncu kadrosunda Hidetoshi Nishijima (Yūsuke Kafuku), Tōko Miura (Misaki Watari), Masaki Okada (Kōji Takatsuki) ve Reika Kirishima (Oto Kafuku) yer almaktadır. Nishijima'nın canlandırdığı Yūsuke karakteri, hem kişisel yas süreci hem de sanatsal üretim bağlamında çok katmanlı bir varoluş deneyimi sunmaktadır. Film, gösterime girdiği andan itibaren birçok festivalde ve ödül töreninde büyük başarı kazanmıştır. 2021 Cannes Film Festivali'nde En İyi Senaryo Ödülü ve FIPRESCI Ödülü ile onurlandırılmış; 2022 Akademi Ödülleri'nde En İyi Uluslararası Film kategorisinde Oscar kazanarak Japon sineması için tarihî bir başarıya imza atmıştır. Film ayrıca En İyi Film, En İyi Yönetmen ve En İyi Uyarlama Senaryo dallarında da aday gösterilmiştir. BAFTA'da Yabancı Dilde En İyi Film ödülünü almış, Golden Globe'da ise aynı kategoride adaylık elde etmiştir.

Üç saatlik süresine karşın incelikli ve dingin anlatımıyla öne çıkan film, temel olarak tiyatro yönetmeni ve oyuncu Yūsuke Kafuku'nun karısının ani ölümü sonrasında içine kapanması, yaşadığı yas süreci ve yeni iş ilişkileri üzerinden ilerlemektedir. Yūsuke, Hiroshima'da sahnelemeye hazırlandığı Anton Çehov'un *Vanya Dayı* oyunu için çalışırken genç şoför Misaki ile tanışmaktadır. Misaki'nin onu her gün prova alanına götürmesiyle başlayan yolculuklar, iki karakter arasında sessiz ama giderek derinleşen bir iletişim kurmaktadır. Bu iletişim, her ikisinin de geçmiş travmalarını yeniden düşünmesine ve kendi varoluşlarını farklı bir açıdan değerlendirmesine olanak sağlamaktadır. Film kayıp, hafıza, iletişim, sessizlik ve Öteki ile kurulan ilişkinin dönüştürücü niteliği üzerinde yoğunlaşmaktadır. Yūsuke'nin karısı Oto ile görünüşte uyumlu olan evliliğinin ardındaki kırılma yapı, Oto'nun davranışları ve olası ihanetine dair ipuçlarıyla açığa çıkmaktadır. Oto'nun ani ölümü Yūsuke'yi derin bir yalnızlığa sürüklemekte ve iki yıl sonra başladığı Hiroshima yolculuğu, hem kişisel hem sanatsal bir yeniden doğuş sürecinin kapısını aralamaktadır. Provalar sırasında oyuncularla kurulan ilişkiler, oyunun sahneleme deneyimini farklı bir düzeye

taşımakta; Yūsuke ve Misaki'nin yolculukları ise sessizlik içinde şekillenen, zaman zaman sözsüz bir dayanışmaya dönüşmektedir. Bu süreç, her iki karakter için de geçmişle yüzleşmenin ve Öteki ile kurulan ilişkinin dönüştürücü etkisini açığa çıkarmaktadır.



Görsel 1: Oto'nun Hikâye Anlatışı (Drive My Car, 2021)

Oto'nun yatakta Yūsuke'ye hikâye anlattığı bu sahnede yarı karanlık bir iç mekânda, kadrajın sağ-orta ekseninde bir kadın silüeti yan profilden görünür (Görsel 1). Arkada geniş bir pencere, alacakaranlığın mavi saat tonlarını içeri alır; ufuk çizgisi, uzak bir dağ kütlesi ve şehir ışıkları seçilir. İçerideki abajur ve tül perde, iç/dış mekân ayrımını inceltir. Yüz ayrıntıları okunmaz; bakış yönü dışarıya, pencere hattına dönüktür. Kafa ve boyun hattı yukarı doğru hafifçe uzar; nefes/boğaz çizgisi belirginleşir. Yüzün ayrıntılarını gizleyen silüet, seyircinin “karşı-bakış”ını boşa düşürür; doğrudan göz teması kurulamaz. Sartre açısından bakışın en tipik nesneleştirici gücü burada devreye giremez, bakış rejimi dolaylılaşır: pencere, ufuk ve doğa aracılığıyla kurulur. Karakter görünürdür ama aynı anda görmeyen ve görülmeyen hâle getirilir; bu durum öznel-arası diyalektiği geciktiren estetik bir tercih olarak öne çıkar. Silüetin kimlik belirleyici yüz verisini saklaması, karakteri seyirci karşısında tam nesneleşmeden korur. Nesneleşme eşiği bu nedenle askıda kalır. Yine de yan profilin varlığı ve diegetik düzlemdeki ses (hikâye anlatışı), karakteri başkasının dünyasına açar; burada ben-için-başkası/başkası-için-ben salınımı başlasa da nihai konumlanış ertelenir.

Yüzün yokluğu aynı zamanda sessizliğe ve sese alan açar: nefesin ritmi, cümleler arasındaki duraklar ve ortamın düşük desibeli sessizliğin edimselliğini yükseltir. Söylenmeyen, askıda kalan söz anlam taşır; iletişim, söz-dışı göstergelere yaslanır. Sartre'ın bakış ve söz ilişkisi açısından bakıldığında, göz teması yokluğunda söz/ses bakışın yerini geçici olarak işgal eder. Pencerenin ızgaralı çerçevesi ise karakterin baş çevresinde ikincil bir kadraj kurarak iç/dış, yakın/uzak karşıtlığını somutlaştırır. İç mekânın karanlığı ile dışarının soğuk mavisi arasında doğan gerilim, bireyi kendi ile dünya arasında asılı bırakır. Heideggerci anlamda dünya-içinde-konumlanış, Sartre'cı düzlemde başkasına açılmanın koşuludur; burada dışarısı, başkasının alanını ima eder fakat erişilemez bir noktada kalır.

Alacakaranlık, yani mavi saat, zamansal tutulmayı da yükseltir. Bu geçiş anı, Husserlci retansiyon/protansiyon üçlemesinin sinemasal muadili gibi işler: geçmişin izi (evlilik, anlatılan hikâyeler) ile geleceğe dönük beklenti (yaklaşan kayıp, ayrılık) aynı görsel sahnede üst üste biner. Bu nedenle uzun bekleyişin ve henüz söylenmemiş olanın gerilimi hissedilir. Bedenin yukarı uzayan boyun hattı, göğüs boşluğunun açılması ve yan profilden görünüşü kırılğan ama kendi içine dönük bir öznel hissi yaratır. Sartre'ın beden-başkası-için kavramı açısından beden, kendini başkasına doğrudan arz etmez; yarı-gizli bir çağrı üretir. Böylece seyirci için tamamlanmamış bir görünme, yani görünmenin ertelenmesi deneyimi ortaya çıkar. Bu bütünlük içinde sahne, bakışın ertelenmesi, sessizliğin yoğunlaşması, mekânın eşik hâline gelmesi ve zamanın askıya alınması yoluyla hem karakterin öznel deneyimini görünür kılar hem de Sartre'ın bakış ve öteki kavramlarının sinemasal karşılıklarını derinleştirir. Bu açılış, filmin tamamında sürececek olan bakışsız iletişim rejimini tesis eder: yüzü gizleyen silüet, bakışın gücünü azaltarak sesi ve sessizliği öne çıkarır; Öteki'yle ilişkiyi doğrudan yüzleşme yerine dolaylı temaslar (ses, eşik, pencere) üzerinden kurar. Böylece ileride arabada kaset sesi, provalarda susuşlar ve finalde bakışsız kabulleniş için estetik ve fenomenolojik bir zemin yaratır.



Görsel 2: Kasetteki Ses (Drive My Car, 2021)

Yūsuke'nin arabada Oto'nun ses kaydını dinlediği bu kadraj, direksiyonun arkasında oturan karakteri görsel olarak sabitler (Görsel 2). Arabanın iç mekânı karanlık ve dar bir alan yaratır; tek ışık kaynağı, dışarıdaki loş yapay ışıkların yansımalarıdır. Yüz, donuk bir ifadeyle öne dönük, hafif nemli gözlerle boşluğa bakmaktadır. Seyirci ile doğrudan göz teması kurulmaz; bakış, bir noktada sabitlenmiş gibi görünse de boşluğa bakma hâlidir. Sessizlik, motorun uğultusu ve kayıttan gelen Oto'nun sesiyle kesilir. Fenomenolojik açıdan bu sahnede Yūsuke'nin bakışı yönsüzleşmiştir; gözleri seyirciye dönük olsa da boş bakış niteliği taşır. Sartre'a göre bakış, özneyi nesneleştiren en temel güçtür; ancak burada Yūsuke'nin bakışı kimseye yönelmez ve ötekine ulaşmaz. Seyircinin karşı-bakışı da boşa düşer, böylece bakış olayı askıya alınır. Bu boş bakış, Öteki'nin yokluğunu işaret ederken aynı anda Oto'nun sesinin varlığıyla bir hayalet-bakış hissini de çağırır. Kasetten gelen ses, ölen eşin varlığını mekânda yeniden kurar; Yūsuke, doğrudan bir bakışa maruz kalmasa da ses aracılığıyla yeniden nesneleşir. Bedeni ve duyguları Öteki'nin hayali varlığıyla sınanır;

gözlerinin dolması bu nesneleşmenin bedensel göstergesidir. Böylece Oto'nun sesi, onun bakışını ikame ederek Yūsuke'yi başkası-için-nesne hâline getirir.

Sahne sessizlik de güçlü bir edimsellik taşır; kayıttan gelen ses ile kontrast oluşturur. Yūsuke konuşmaz, yalnızca dinler. Konuşmamanın kendisi, Öteki karşısında içine kapanışı ve duygusal yoğunluğu taşır. Mekân olarak araba, kapalı ve kişisel bir alan yaratır hem dış dünyadan izole eder hem de Öteki'nin sesini içeriye taşır. Bu durum, Sartre'ın bakış ilişkilerinde mekânın düzenleyici rolünü görünür kılar: arabada yalnız olmasına rağmen Yūsuke'nin içsel alanına Öteki'nin sesi aracılığıyla sızılır. Böylece araba hem korunma alanı hem de hayaletimsi karşılaşmanın zorunlu mekânıdır. Kasetten gelen ses, zamanı da dönüştürür; geçmişi şimdiye taşır. Geçmişte Oto'nun anlattıkları, şimdiki deneyim ve geleceğe dair yasın devamlılığı aynı anda üst üste biner. Zaman çizgisel olmaktan çıkar ve donmuş bir hâl alır.

Yūsuke'nin hareketsizliği, yüz kaslarındaki gerilim ve gözyaşının sınırdaki kalışı, bedeninin Öteki tarafından yeniden çağrılışını açığa çıkarır. Sartre'ın beden-başkası-için kavramı bağlamında, Yūsuke'nin bedeni görünmeyen Öteki'nin bakışına ses aracılığıyla teslim olur. Bu sahne, filmin temel varoluşsal gerilimini somutlaştırır: Öteki'nin yokluğu ile hayaletimsi varlığı arasındaki salınım. Yūsuke, arabada yalnız görünür; fakat kasetten gelen ses, onun başkası-için-varlık hâlini yeniden kurar. Bu, Sartre'ın bakış kavramının yoklukta bile nasıl varlığını sürdürebildiğini gösterir. Seyirci, bu sahnede sessizlik, boş bakış ve geçmişin sesi üzerinden karakterin öznel deneyimini paylaşır.



Görsel 3: Misaki ile İlk Yolculuk (Drive My Car, 2021)

Yūsuke'nin şoförle ilk kez arabada birlikte olduğu bu sahnede kadraj arabadan içeriye gösterir (Görsel 3). Ön koltukta direksiyon başındaki Misaki başını öne eğmiş, gözleri görünmeyecek biçimde aşağıya dönük, şapka takılıdır. Yūsuke ise doğrudan görünmez; yalnızca dikiz aynasındaki yansımından yüzü seçilir. Böylece iki karakter aynı kadrajda yer almasına rağmen doğrudan göz teması kurmaz. Kadrajın merkezinde dikiz aynası vardır; bakış ilişkisi dolaylı ve aracılıdır. Fenomenolojik açıdan bu sahnede bakış, dolaylı bir ilişki üzerinden kurulur. Yūsuke yalnızca dikiz aynasında görünür; doğrudan bakış gerçekleşmez. Seyircinin bakışı da aynı aracı kullanarak ona ulaşır. Sartre'ın bakışın nesneleştirici gücü bu durumda kırılarak ve aracılı biçimde işler. Yūsuke'nin varlığı, Misaki'nin karşısında değil, aynanın çerçevesinde sabitlenir; bu da

özneler-arası ilişkinin tam anlamıyla kurulmadığını, askıda kaldığını gösterir. Yüz görünse de bu doğrudan Misaki'nin bakışıyla değil, yansıma aracılığıyla gerçekleştiğinden nesneleşme eşiği düşüktür. Öteki'nin doğrudan bakışı altında olmanın utancı ya da gerilimi yaşanmaz; aynadaki yüz bir bakışsız bakış niteliği kazanır.

Sahne aynı zamanda sessizlik üzerine kuruludur. Misaki konuşmaz, yalnızca sürüşe odaklanır. Yūsuke'nin sessizliği ise aynadaki varlığıyla birleşerek iletişimin sözsüz boyutunu öne çıkarır. Sessizlik, iki karakter arasındaki mesafeyi işaret ettiği gibi potansiyel bir yakınlaşmanın da zeminini hazırlar. Araba mekânı ve dikiz aynası bu bağlamda belirleyicidir: iki özne aynı kapalı mekânda zorunlu bir yakınlık yaşarken aynı zamanda mesafe üreten bir ilişki rejimiyle konumlanır. Misaki'nin başını öne eğmesi bakıştan kaçınma jesti üretirken, Yūsuke'nin aynadaki yüzü ifadesiz bir uzaktan bakışın temsilini sunar.

Zamansal düzlemde sahne bir bekleme ve açılmamışlık hâlini taşır. Zaman durağanlaşır, askıya alınır. Bedenlerin konumlanması da bu askıya alınmışlığın parçasıdır: Misaki'nin yüzünü gizleyen şapkası ve başının eğilişi korunma hâlini açığa çıkarırken, Yūsuke'nin aynadaki yansıması iki beden aynı mekânda bulunmasına rağmen karşılıklı görünürlükten yoksun bir ilişkiyi görünür kılar. Bu sahne, Yūsuke ve Misaki arasında kurulacak ilişkinin başlangıç noktasıdır. Bakışın dolaylılaşması ve sessizliğin baskınlığı, iki karakterin birbirine açılmadığını ama aynı mekânda zorunlu bir şekilde bir arada bulunduğunu gösterir. Sartreci bakış bağlamında, bu an henüz karşılaşmamış öznelerin estetiğidir. İlerleyen sahnelerde bu sessizlik ve dolaylı bakış, giderek daha derin bir ilişki zeminine dönüşecektir.



Görsel 4: Vanya Dayı Provaları (Drive My Car, 2021)

Filmin ilerleyen bölümlerinde geniş bir salonda oyuncular sergileyecekleri oyunun provasını yapar (Görsel 4). İki oyuncu (kadın ve erkek) ayakta birbirine bakarken erkek parmağıyla karşısındakini işaret etmektedir. Arkada bir masa vardır; Yūsuke ve diğer ekip üyeleri oturmuş onları izlemektedir. Yūsuke ortada, dikkatle sahneyi gözlemlemekte, yüz ifadesi ise ciddi ve yoğunlaşmıştır. Salonun boşluğu, oyuncuların bedenleri ve bakışları arasındaki gerilimi ön plana çıkarır. Sartreci açıdan bu sahnede bakış doğrudan ve performatiftir. Oyuncuların birbirine yönelttiği bakış yalnızca kişisel bir karşılaşma değil, aynı zamanda

sahneleme sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır. Sartre'ın bakışı nesneleştiren gücü burada tiyatronun kendi doğası içinde ikiye katlanır: karakterler hem oyun gereği hem de bireyler olarak birbirlerini bakışla sınar. Seyirci, aynı anda hem tiyatro oyununun içinde hem de prova sürecinin dışında bu çift katmanlı bakış rejimine tanık olur. Erkek oyuncunun parmağını karşısındakine doğrultması, bakışın nesneleştirici etkisini beden diliyle pekiştirir; bu jest, Öteki'nin bakışı altında nesneleşmenin en açık göstergelerinden biridir. Kadın oyuncu, bakışın ağırlığı altında konumlanır ve bu durum Sartre'ın tarif ettiği utanç ya da savunmaya çekilme hâllerine doğrudan gönderme yapar. Sahne büyük ölçüde replikler üzerinden ilerlese de prova ortamında söylenmeyen ve ertelenen sözler de yoğun anlam taşır. Oyuncuların konuşma dışındaki duraksamaları, nefes alışları ve sessizlikleri prova bağlamında iletişimsel bir değer kazanır. Buradaki sessizlik boşluk değil, potansiyel bir anlam alanıdır. Tiyatro mekânı bu bağlamda bakış ilişkisini yeniden düzenler. Oyuncular sahnede özne-nesne ilişkisi içindeyken, onları izleyen Yūsuke ve diğerleri ikinci bir bakış düzlemi oluşturur. Böylece mekân hem sahnedeki doğrudan bakışları hem de gözlemci bakışları üst üste bindirir; bu da Sartre'ın özneler-arası ilişkisini çok katmanlı bir bağlama taşır. Oyuncular, seyirci için nesneleşirken aynı zamanda karakterler arası bakış da oyun içinde sürer. Zamansal düzlemde provalar henüz tamamlanmamış hâlidir. Zaman burada bir bekleyiş ve hazırlık kipinde işler. Kadın oyuncunun bedensel duruşu, bakışın hedefi olarak bu nesneleşmeye maruz kalır. Masada oturan Yūsuke'nin beden dili ise kontrol ve gözlem pozisyonunu temsil eder; o, bakışı yönlendiren yönetmen olarak sahnenin içinde dolaylı bir öteki konumundadır. Bu sahne, filmde “bakışın tiyatro aracılığıyla performatifleşmesi”nin en güçlü örneğini sunar. Yalnızca karakterler arasındaki ilişkiyi değil, aynı zamanda tiyatro sanatının kendisini bir bakış oyunu olarak açığa çıkarır. Yūsuke'nin yönetmen pozisyonu, onu Sartrecı anlamda bir öteki figürü hâline getirir: hem yönlendirici hem de nesneleştirici bakışıyla karakterleri ve seyirciyi aynı anda etkiler.



Görsel 5: Karda Yolculuk (Drive My Car, 2021)

Filmin son kısmına doğru Yūsuke ve Misaki'nin geçmişleriyle yüzleştikleri, sessizliğin ve bakışsız iletişimin doruğa ulaştığı bu sahne fenomenolojik açıdan oldukça değerlidir (Görsel 5) Ön planda Misaki yere çökmüş hâlde, bakışları doğrudan kameraya (ya da boşluğa) yönelmiş; yüzünde yorgunluk ve içsel bir

çözülme okunur. Arka planda, uzak mesafede Yūsuke ayakta durmakta, bedeni dik ama bakışı net seçilmeyecek şekilde kadraja yerleştirilmiştir. Beyaz kar zemini iki karakter arasında hem mesafeyi hem de varoluşsal bir boşluğu görünür kılar. Fenomenolojik açıdan bu sahnede bakış hem askıya alınmış hem de açığa çıkmış bir nitelik taşır. Misaki'nin ileriye, neredeyse seyirciye yönelen bakışları onun içsel çözülüşünü ve kırılğanlığını görünür kılarken, Yūsuke'nin arka plandaki uzak ve dolaylı konumu bakışı geciktirir ve dolaylılaştırır. Sartre'ın nesneleştirici bakış kavramı bu noktada dönüşüme uğrar; Öteki'nin doğrudan nesneleştirici bakışı yerine mesafeli, tanıklık eden ve kabulleniş içeren bir bakış rejimi kurulmuştur. Misaki'nin yere çömelmiş ve gözlerini açmış bedeni, onu Öteki'nin bakışı altında görünür kılsa da Yūsuke'nin uzaklığı bu nesneleşmeyi yumuşatır. Buradaki nesneleşme utanç ya da savunma doğurmaz; aksine kabullenme ve Öteki karşısında varlığını ifşa etme anlamına gelir. Sessizlik bu sahnede en güçlü iletişim aracıdır. Karla kaplı doğanın doğal sessizliği, karakterlerin konuşmamasıyla birleşerek mutlak bir iletişim alanı yaratır. Sözcüklerin eksikliği, yasın ve geçmişle yüzleşmenin derinliğini açığa çıkarır; sessizlik sözden daha fazlasını aktarır. Mekânsal açıdan sahnenin geniş ve açık doğa ortamı, araba ya da tiyatro gibi iç mekânlardan farklı bir iletişim düzeni kurar. Kar, hem arındırıcı hem de izolasyon yaratan bir yüzeydir; karakterlerin arasındaki mesafeyi büyütür ama aynı zamanda onları aynı mekân içinde varoluşsal bir ortaklığa taşır.

Zamansal boyutta ise karla kaplı alan zamanı yavaşlatır ve donmuş bir ân yaratır. Bu yüzleşme sahnesi, geçmişin, şimdinin ve geleceğin üst üste bindirildiği zamansız bir deneyim sunar. Misaki'nin çocukluk travması, Yūsuke'nin kaybı ve geleceğe yönelik kabulleniş aynı anda deneyimlenir. Zaman çizgisel akışını kaybeder, varoluşun donmuş bir ânı olarak belirir. Misaki'nin yere yakın bedeni kırılğanlığı ve geçmişle yüzleşmenin ağırlığını taşırken, Yūsuke'nin dik ve mesafeli bedeni ona hem tanıklık eden hem de yanında duran bir Öteki konumunu verir. Böylece Sartre'ın ben-için-başkası kavramı sahnede işler: Misaki, kendi hikâyesini Yūsuke'nin varlığıyla yeniden kurarken, Yūsuke de başkasının tanıklığında kendi yasını dönüştürür. Bu sahne filmdeki varoluşsal çözülmenin ve aynı anda kabullenişin doruk noktasıdır. Misaki, geçmiş travmasıyla yüzleşirken Yūsuke de kendi yasını dönüştürür. Sessizlik ve mekânsal boşluk, sözsüz bir anlaşmayı mümkün kılar.

Sonuç

Fenomenolojik film çözümlenmeleri, sinemanın yalnızca bir hikâye aktarma aracı olmadığını; aynı zamanda insan bilincinin, öznel algının ve varoluşsal deneyimlerin görünür hâle geldiği bir alan sunduğunu göstermektedir. Geleneksel yaklaşımların aksine fenomenoloji, filmin ne anlattığından çok karakterlerin dünyayı nasıl deneyimlediğine odaklanmakta; görsel ve işitsel unsurları bilincin yönelimselliğinin ve öznel yaşantının bir yansıması olarak değerlendirmektedir. Bu nedenle sinema, mekânın, zamanın, bedenin ve özellikle bakışın bilinç tarafından nasıl biçimlendirildiğini somutlaştıran zengin bir deneyim alanı oluşturmaktadır. Bu çalışma da Ryūsuke Hamaguchi'nin *Drive My Car* filmini Jean-Paul Sartre'ın Öteki kavramı üzerinden inceleyerek, sinemanın bu felsefi sorgulama potansiyelini daha da derinleştirmeyi amaçlamaktadır. Film, bir dramatik anlatının ötesine geçerek bakışın nesneleştirici gücünden kaçınma,

sessizliğin iletişimsel bir edime dönüşmesi ve öznel arası gerilimin sinemasal ifade bulması gibi fenomenolojik öğeleri incelikle işlemektedir. Filmin çözümlemesi, Sartre'ın öznel arası ilişkilere dair gerilimli kuramının çağdaş bir sinema anlatısında nasıl yeniden yorumlanabildiğini ortaya koymaktadır. Sessizlik, mekân düzenlemeleri, dolaylı iletişim ve bakışın değişen biçimleri, Sartre'ın kuramındaki varoluşsal gerilimleri estetik bir yapı içinde görünür kılmaktadır. Bulgular, filmin yalnız bir yas ve kayıp anlatısı olmadığını; aksine bakışın fenomenolojisine dair çok katmanlı bir temsil sunduğunu göstermektedir.

Sartre'ın bakış kuramı, Öteki'nin varlığı altında öznenin nesneleşmesini ve özgürlüğün tehdit altında oluşunu vurgulamaktadır. *Drive My Car* ise bu diyalektiği, bakışın askıya alındığı, dönüştüğü ve yeni anlamlar kazandığı sinemasal bir alana taşımaktadır. Filmin açılış bölümlerinde bakış, doğrudan karşılaşmalardan kaçınan, dolaylı ve belirsiz bir biçimde sunulmaktadır. Silüetler, dikiz aynasında beliren yansımalar ya da boşluğa yönelen bakışlar, karakterlerin birbirlerini nesneleştirmekten bilinçli olarak uzak durduğunu göstermektedir. Tiyatro provalarına geçildiğinde bakış daha belirgin bir hâl almakta; oyuncuların birbirlerini gözleriyle sınamaları, bedenlerin performatif biçimde açığa çıkması, Sartre'ın utanç ve başkasının bakışı altında varlık kavramlarının sinemasal karşılıklarını üretmektedir. Filmin finalindeki karlı sahne, bakışın bir kez daha dönüşüm geçirdiğini göstermektedir. Bu kez bakış, nesneleştirici bir güç olmaktan çıkarak tanıklık eden, kabullenen ve ilişkiyi yeniden kuran bir niteliğe bürünmektedir. Böylece film, bakışın farklı kiplerini ardışık biçimde kullanarak varoluşsal deneyimin çeşitliliğini görünür kılmakta; Sartre'ın kuramının sinemasal alanda nasıl dönüştüğünü göstermektedir.

Sartre'ın başkasının bakışı altında nesneleşme kavramı filmde farklı yoğunluklarla görünür hâle gelmektedir. Oto'nun ses kaydını dinleyen Yūsuke, görünmeyen bir Öteki'nin varlığıyla karşı karşıya kalmakta ve bu durum onu nesneleşmiş bir bilinç hâline taşımaktadır. Bu deneyim hem utanç hem de acı duygusuyla iç içedir. Prova sahnelerinde oyuncuların birbirlerine yönelen doğrudan bakışları, sahnedeki kişiyi savunmaya iten bir nesneleşme anı yaratmaktadır. Ancak filmin finalinde Misaki'nin karlar içinde yaptığı ifşa, bu nesneleşme sürecinin artık bir utanç kaynağı değil, kabullenme ve varoluşu paylaşma biçimine dönüştüğünü göstermektedir. Bulgular, Sartre'ın nesneleşme kavramının sinemasal anlatıda yalnız tehdit edici bir deneyim olarak değil, aynı zamanda dönüşümü ve özgürleşmeyi mümkün kılan bir ilişki alanı olarak da yorumlanabileceğini ortaya koymaktadır. Film boyunca sessizlik, başlı başına bir iletişim biçimi olarak işlev görmektedir. Oto'nun hikâyeye anlatırken bıraktığı sessizlikler, arabada Yūsuke'nin uzun süre konuşmadan dinleyişi, Misaki ile yapılan ilk yolculuklarda kelimelerin yokluğu ve finalde sözcüklerin tamamen yerini sessizliğe bırakması, filmin önemli fenomenolojik katmanlarından birini oluşturmaktadır. Sessizlik, Sartre'ın kavramlarıyla düşünüldüğünde bakışın askıya alındığı ve ilişkilerin başka bir derinlik kazandığı bir alanı temsil etmektedir. Bu sessizlik, iletişimsizlik olarak değil, anlamın en yoğun hâlde açıldığı bir deneyim alanı olarak ortaya çıkmaktadır.

Filmde kullanılan mekânlar da öznel arası ilişkileri dönüştüren fenomenolojik ortamlar olarak işlev görmektedir. Araba, bakışın dolaylı biçimde sürdüğü ve askıya alındığı bir eşik mekân niteliği taşımaktadır. Tiyatro salonu,

bakışın performatif hâle geldiği, nesneleştirmenin yoğunlaştığı bir deney alanına dönüşmektedir. Karlı doğa ise kabullenme ve tanıklığın mümkün olduğu arındırıcı bir boşluk yaratmaktadır. Böylece mekân, yalnız sahnenin dekoru olmaktan çıkmakta; karakterlerin varoluşsal deneyimlerinin taşıyıcısı hâline gelmektedir. Husserlci fenomenoloji açısından bakıldığında filmde zaman, doğrusal bir akış içinde ilerlemekten çok, donmuş anlar ve zamansal tutulmalar üzerinden deneyimlenmektedir. Oto'nun ses kaydı geçmişi şimdinin içine yeniden kurmakta; provalar geleceğin gölgesinde askıya alınmış bir zaman yaratmaktadır. Finaldeki karlı sahne ise zamanı neredeyse durdurarak geçmişi, şimdii ve geleceği aynı anda görünür kılmaktadır. Bu yapı, filmin varoluşsal yoğunluğunu artıran bir sinemasal zamansallık üretmektedir. *Drive My Car* fenomenolojik ve Sartreci bir bakışla ele alındığında sinemanın insan varoluşunun en derin katmanlarını görünür kılma gücünü göstermektedir. Film, bakışın farklı düzeneklerini, sessizliğin iletişimsel potansiyelini, mekânın aracılık eden yapısını ve zamanın tutulmalarını sahneler aracılığıyla deneyimlenebilir kılmaktadır. Bu nedenle *Drive My Car*, bir yas anlatısı olmanın ötesine geçmekte; Sartre'ın Öteki ile kurulan ilişkinin tüm gerilimlerini, tehditlerini ve aynı zamanda kabullenici imkânlarını sinemasal bir biçimde ortaya koymaktadır.

Kaynakça

- Aytaş, M. ve Ulutaş, S. (2021). Yuva ve Yersizyurtsuzlaşma kavramları çerçevesinde "Kız Kardeşler" filmi üzerine bir çözümleme. *İdil*, 9(77), 53-62. <https://doi.org/10.7816/idil-09-75-05>
- Bode, B. (2024). The look of the look: Seeing the real in *Drive My Car*. *SubStance: A Review of Theory and Literary Criticism*, 53(1), 75-91.
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (Eds.). (2011). *The SAGE handbook of qualitative research* (4th ed.). SAGE Publications.
- Dreyfus, H. L. (1991). *Being-in-the-world: A commentary on Heidegger's Being and Time, Division I*. MIT Press.
- Gadamer, H. G. (2013). *Truth and method*. Bloomsbury Academic.
- Hamaguchi, R. (Yönetmen). (2021). *Drive My Car* [Film]. Bitters End; Janus Films; Sideshow.
- Heidegger, M. (1996). *Varlık ve zaman* (Çev. K. H. Ökten). Agora Kitaplığı.
- Husserl, E. (1982). *Cartesian meditations: An introduction to phenomenology* (Çev. D. Cairns, 7th ed.). Martinus Nijhoff Publishers.
- Husserl, E. (1983). *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy first book: General introduction to a pure phenomenology* (Çev. F. Kersten). Martinus Nijhoff Publishers.
- Husserl, E. (1995). *Kesin bir bilim olarak felsefe* (Çev.T. Mengüşoğlu). Yapı Kredi Yayınları.
- Küçükalp, K. (2006). *Husserl*. Say Yayınları.
- Mulvey, L. (2013). Visual pleasure and narrative cinema. E. Ann Kaplan (Ed.), *The sexual subject* (ss. 22-34). Routledge. (Orijinal yayın tarihi 1975)

- Özen, Ö., & Sinnar, M. (2024). Haruki Murakami'nin "Drive My Car" Adlı Öyküsüne Medyalararasılık Bağlamında Bir Yaklaşım. *Kesit Akademi*, 8(33), 257-276.
- Reich, P. D. (2024). Under the influence: Adaptation, adultery, and acceptance in Anton Chekhov's *Uncle Vanya* and Ryusuke Hamaguchi's *Drive My Car*. *Comparative Drama*, 58(1), 183-204.
- Ricœur, P. (1981). *Hermeneutics and the human sciences: Essays on language, action and interpretation*. Cambridge University Press.
- Sartre, J. P. (1965). *Gizli oturma* (Çev. B. Onaran). De Yayınevi.
- Sartre, J. P. (2007). *Varlık ve hiçlik: Fenomenolojik ontoloji denemesi* (Çev. T. Ilgaz & G. Çankaya Eksen). İthaki Yayınları.
- Sobchack, V. (2020). *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton University Press.
- Şan, E. (2017). Fenomenolojinin bir sorun olarak kriz: Husserl ve Heidegger. *Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi*, 8, 238-263.
- Yan, F. (2024). Alienation and empathy from the perspective of defamiliarization-Take *Cliff Walkers*, *Oppenheimer* and *Drive My Car* as examples. *Advances in Education, Humanities and Social Science Research*, 12(1), 254-257.
- Yanof, J. A. (2024). Film essay: Trauma and dissociation in *Drive My Car*. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 72(6), 967-995. <https://doi.org/10.1177/00030651241299641>
- Zahavi, D. (2018). *Husserl'in fenomenolojisi* (Çev. S. Bayazit). Say Yayınları.

Film

- Drive My Car (2021). Yönetmen: Ryūsuke Hamaguchi. Senaryo: Ryūsuke Hamaguchi, Takamasa Oe (Haruki Murakami'nin *Men Without Women* adlı öykü kitabındaki "Drive My Car" öyküsünden). Oyn: Hidetoshi Nishijima, Tōko Miura, Reika Kirishima. Yapımcı: Bitters End, C&I Entertainment (Japonya).

