

KONUŞAMAYANIN SEZGİSİ: BERGSON'UN SÜRESİNDE MADUN BİR ÇOCUK- FANNY VE ALEXANDER ÖRNEĞİ

THE INTUITION OF THE SPEECHLESS: A SUBALTERN CHILD IN BERGSON'S DURATION—THE CASE OF FANNY AND ALEXANDER

Dr. Öğr. Üyesi Pınar AKÇAY DEMİRKIRAN*¹ Arş. Gör. Şemi Umut KARATAŞ²

¹İstanbul Topkapı Üniversitesi, pinarakcaydemirkiran@gmail.com

²İstanbul Topkapı Üniversitesi, semiumutkaratas@topkapi.edu.tr

ORCID ID: PAD: 0000-0003-1398-3766 ŞUK: 0009-0007-4056-1880

DOI: 10.69999/emedi.1913572

E-ISSN: 3023-4115

MAKALE BİLGİLERİ	ÖZET
Makale Bilgisi Makale Türü: Araştırma Makalesi Geliş Tarihi: 17.04.2026 Kabul Tarihi: 02.06.2026 Yayın Tarihi: 24.06.2026 Anahtar Kelimeler: Bergson, Sezgicilik, Bergman, Felsefe, Sinema	Bu çalışma Ingmar Bergman'ın Fanny ve Alexander filminde yer alan çocuk karakter Alexander'ın temsiliyi Bergson felsefesinden süre ve sezgi kavramları bağlamında incelemeyi hedeflemektedir. Alexander karakteri sadece sessiz bir karakter olarak görülmemekte aynı zamanda ailevi otorite karşısında da konuş(a)mayan madun bir karakter olarak resmedilmektedir. Bu bağlamda Bergson'un felsefesine göre madun bir öznenin duygusal deneyimleri bilinç akışı biçiminde yeniden kurgulanır. Doğrusal olmayan bu akışın sezgiselliği yani sezgisel algının ise sinematografik açıdan nasıl ortaya çıktığı da önem arz etmektedir. Dolayısıyla film Bergson'cu felsefe çerçevesinde sezgi ve maduniyetin estetik penceresinin görüldüğü bir anlatıya dönüşür. Öyle ki bu çalışma ise Alexander karakterinin sessizliğinde yer alan süreyi ve bu sürede gizlenen direnişi Bergman'ın poetik dili aracılığıyla çözümlemeyi amaçlamaktadır.
ARTICLE INFO	ABSTRACT
Article Information Article Type: Research Article Received: 17.04.2026 Accepted: 02.06.2026 Published: 24.06.2026 Keywords: Bergson, Intuitionism, Bergman, Philosophy, Cinema	This study aims to examine the representation of the child character Alexander in Ingmar Bergman's Fanny and Alexander through the Bergsonian concepts of duration and intuition. Alexander is not only portrayed as a silent child but also as a subaltern subject who cannot speak in the face of familial authority. Within this framework, the emotional experiences of a subaltern subject are reconfigured as a form of stream of consciousness in Bergson's philosophy. The non-linear, affective flow of this consciousness — particularly its intuitive dimension — is significant for understanding how such perception is articulated cinematically. Consequently, the film becomes a narrative in which the aesthetic aperture of Bergsonian intuition and subalternity becomes visible. This study therefore seeks to analyze the duration embedded in Alexander's silence and the resistance concealed within that duration, as rendered through Bergman's poetic cinematic language.

Etik Beyanı: Yazar(lar) Çalışmasının etik kurul onayı gerektirmediğini beyan etmiştir.

Yazar Katkıları: 1. Yazarın katkı oranı %50; 2. Yazarın katkı oranı %50'dir.

Çıkar Çatışması Beyanı: Yazar(lar) herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Giriş

20. yüzyılın en önemli filozoflarından biri olan Henri Bergson'un düşüncesi oluş, sezgi, süre, yaratıcı evrim (tekâmül), zaman gibi kavramların etrafında şekillenmiştir. Direkt sanat eserleri, sanatçı ya da sanatın özü hakkında eserleri sezgi, oluş, zaman gibi kavramlara nazaran daha az olmasına rağmen, estetik anlamda, kavramlarla olan ilişkisi ve bakış açısı sanatçıyı ve eserlerini değerlendirme noktasına oldukça geniş bir perspektif sunabilmektedir.

Henri Bergson birçok kavram ile felsefi düşünceye bakış açısı kazandırmıştır. Onun özellikle yaşamın içkinliği ve mekanik soyutlamaların dışında içten algılanan ve doğrudan bilinçsel deneyime tabi olan bakışı temel alması ile pozitivist yaklaşıma karşı bir alternatif bir bakış sunmaktadır. Mustafa Şekip Tunç Bergson'un Yaratıcı Tekâmül kitabında zaman ve hareket kavramı açısından şuuru düşünme ile ele aldığını ve şuur hallerinin miktar ve kemiyetlerden öte şiddetler ve keyfiyetler olduğunu, bunların da ölçülemeyip duyulup, idrak edilebileceğini, yaşanan zamanın şuur (düşünme) halleri olduğunu ve daimî olarak değişebildiğini belirtir. (Bergson, 2017). Bir diğer yandan ise Bergson yaşamı tanımlarken de mekaniksel bir sonuçla değil de içsel bir süreçleri bireyin algılamaları ile tanımlamaktadır. Ona göre "Her şey tam bir akış içindedir, benim bedenim de ruhum da bedenimin çevresindeki nesneler de tam bir akış halindedir. Süre her şeyin özüdür ve gerçekliği vadeder" (Timuçin, 2014).

Bu gerçekliğin kavrayışı ise hürlükle bağlantılıdır. Her oluş kendi içinde hür olmayı da gerektirir. Öyle ki Direk (2021)'e göre "Bergson'a göre bütün varlıklar bir devamlılıktan (continuite), sürekli ve hür bir oluştan meydana gelir ve kendilerini gösterirler" diye belirtir. Hür olmak ise sanatçı ve eser içinde gerçekliğin kavranışı, sadece duyuşsal bir hazzın süresi değil aynı zamanda yaratıcılık temelli bir bakışın da varlığı ile mümkündür. Eser sahibi gerçekliği aşarak, yü-

zeyde görünenin değil, içindeki sezgi ile yolunu aramaktadır. Bu arayış ise eserin derinliklerinde görülmektedir. Dolayısıyla sanat eseri felsefi bir metin olarak varlığını oluşturabilmekte ve eser çok katmanlı yapısı ile izleyicisine farklı alanlarda düşünme fırsatı sunabilmektedir.

Bir sanat eserinde ise sadece eser sahibi değil karakterlerin de hürlüğü ve devamlılığı oluş temelli olarak meydana gelmektedir. Özellikle sinema, hayatın akışı içindeki zamanı filmik zamanda yakalamaya en yakın araçlardan bir tanesidir. Öyle ki Sofuoğlu (2004),

"Bergson zamanın bir birikim olduğunu söyler. Gelecek hiçbir zaman geçmişin bir benzeri olamaz, çünkü her adımda yeni bir birikim ortaya çıkar. Bergson bilinçli bir varlık için var olmanın değişmek anlamına geldiğini vurgular: Çünkü değişmek demek olgunlaşmak demektir; olgunlaşmak ise sonsuzca kendi kendini yaratmak demektir"

Bu birikim ise her sanat eserini ve sanatçıyı geliştirmektedir. Sanatçı her bir eserinde değişir ve gelişir. Her birikim yeni adımlar attırmakta ve yeni eserlerin meydana gelmesini sağlamaktadır. Özellikle sinemada, sadece yaşamın kendisinde değil eserin içindeki karakter de yaşamın derinliklerine inerek sezgi yoluyla anlamları aramaktadır. Dolayısıyla sadece sanatçı sezgi yoluyla dış dünyayı anlatmaz, karakteriyle de bunu gerçekleştirebilir. Bu çerçevede ise Bergson Yirminci yüzyılın başında yayımladığı Sinematografik Düşünce Mekanizması ve Mekanistik Yanılsama kitabıyla sinemayı felsefenin alanına dahil etmiştir (Berker, 2014). Henry Bergson'a göre sinema ile akıl birbiriyle denktir. Sinema birçok duyguyu içinde barındıran bir sanattır. Sanatçı kendi iç dünyasını karakterin arayışlarıyla birleştirebilir ve gerçekliğin yoğunluğundan kaçmak ya da bir arayış içine girebilir. Ancak tüm bu arayışlar deneyimin sonuçlarıdır. Öyle ki Savaş (2014) "Okuyarak kitaptan edinilen bilgide

değerlidir ama nakli (aktarılan) bilgidir bu. Oysa bir de nakit olan bilgi vardır. Nakd kökünden gelir ve nakit sözcüğü ve değeri, değerli olanı (kıymetliyi) imler. Nakit olan kendi yaşantımızda bir karşılığı olan, deneyimle, yaşayarak edindiğimiz bilgidir.” diye belirtir. Dolayısıyla bilgi, süre içinde, sezerek ve deneyimlenerek elde edilir. Sinema ise bu bilgiyi sinematografi, senaryo (karakter, diyalog vb.), müzik, ses, ışık gibi tekniklerle aktarabilir.

Sinema 1895 yılında başlamış, birçok değişim ve dönüşüm geçirerek gelişmiştir. Bu gelişim süresince birikimli ilerleyerek dünyanın arşivi olmuş ve sanatçılara bir söylem alanı olmuştur. Sinema nedir sorusu sıklıkla sorulmuş ve birçok cevap alınmıştır. Godard’a göre saniyede 24 kare değil 24 kere gerçektir. Fellini’ye göre hayatı anlamının kutsal biçimi, Hitchcock’a göre hayat dilimi değil, pasta dilimidir diye belirtir (Savaş,2014). Sinema aracılığı ile hayatın gerçekliği ve anlamı aranabilmektedir. Birçok yönetmen de bu arayış ile film yapmaktadır. Bir diğer noktadan ise bu arayışlar, karakterler aracılığı anlatılmaktadır. Her karakterin bir yapısı, her karakterin bir hikayesi yani kendi coğrafyası içinde temsilleri vardır. Her bir karakter buna uygun biçimde yazılmalıdır. Öyle ki Aristoteles, karakterler toplumsal konumuna ve doğasına uygun olmalıdır diye belirtmektedir (Aristoteles, 1454 a.b.). Bu uygunluk ise temsillerin biçimi ile ilgilidir. Her bir karakter yazarından belirli özellikler taşıyabilir. Bir auteur kendi geçmişini, hikayesini, derdini karakterleri üzerinden temsiller kurarak anlatabilir.

Auteur bir yönetmen olan Ingmar Bergman ise film çekmek ve senaryo yazmak hakkında şunları belirtmektedir:

“Senaryo yazarken amaçlarıma uygun, sözlü biçimde ifade edilemez olarak görülen, sözel bir şeyler yakalamaya çalışırım. Daha sonra bu sözleri tekrar, hayat bulacakları tamamen başka bir bağlama taşımak gerekir. Şurası kesindir ki ben hareket noktama ne kadar sıkı bir şekilde

tutunursam tutunayım, ilk baştaki düşünceyle tamamlanıp bitmiş haldeki film arasında daime içsel bir ilişki olacaktır” (Bergman, 2012).

Tam da bu noktada içsel ilişki önem arz etmektedir. Bu içsel ilişki yönetmenin sezgisi ile ilgilidir ve karakterlerine yansıtmaktadır. Bir karakteri yazılırken birçok yönden geliştirebilir ve değiştirebilir. Bu karakter hırsız, katil, iyi, hasta, güçlü gibi özelliklere sahip olabilir. Ancak daha temel bir noktada karakterin film içindeki temsil ettiği durum daha da önem arz etmektedir. McKee, karakteri olan insan, insani olarak özellikleri dışsal olarak fark edilebilendir. Örneğin, karakterin yaşı, cinsiyeti, tutumları, eşi, arabası, mesleği, değerler ve tutumları gibi insana ait olan her şey belirlenebilir. Fakat doğru ve gerçek bir karakterin baskı altında yapmış olduğu seçimlerle belirleneceğini belirtir. (McKee, 2011). Dolayısıyla bir karakterin davranış biçimleri yönetmenin o karakter aracılığı ile arayışlarının bir sonucu olabilmektedir. Öyle ki Ingmar Bergman’ın Fanny ve Alexander filmindeki Alexander karakteri ise sessiz, baskı altında bir karakter olarak resmedilmektedir. Onun bu baskı altında oluşu da karakterin madun olarak varlığını göstermektedir.

Madun kavramı Gramsci’nin *Hapishane Defterleri* adlı kitabında ilk defa geçmiştir. Gramsci İtalya’da fakirlik içinde yaşayarak ve ailesinin yaşamış olduğu zorluklarla hayatını geçirmiştir. Büyüdüğü yer için Holub (1992) Gramsci deforme olan Sardunya adasındaki aç ve yoksul, ekonomik olarak geri kalmış marjinal bir coğrafyanın, marjinal bir gurubundaki üyesiydi diye tanımlamaktadır. Kendisi gibi o da *Hapishane Defterleri* eserinde köylüleri, işçileri, yalnız ve sesini çıkaramamış olanları Madun olarak tanımlamaktadır. Ancak yıl 1980’lere geldiğinde ise Hindistan’da İtalya’nın 1930’lu yıllarda yaşamış olduğu bölünme yaşanmaktadır. Tarımla uğraşanlar ve sanayii ile uğraşanlar olarak ikiye ayırım vardı. Bu doğrultuda Gayatri Chakravorty Spivak kavramı feminist okuma ile sadece yok-

sul sınıf bağlamından çıkartarak orta sınıftaki kadınların temsiliyet okumasına dönüştürmüştür ve Can Subaltern Speak? adlı eseriyle de bunu yayımlamıştır. Spivak'ın ve Grasmci'nin bu tanımlamaları ise sinema sanatı içindeki birçok eserde karşılığını bulmuştur. Öyle ki Ingmar Bergman'ın filmlerinde ise temsiliyet, tanrı, varoluşçuluk, sesini duyuramayan karakterlerin varlığı sıklıkla görülmektedir. Auteur bir yönetmen olan Bergman, kendi iç yaşamında da filmlerindeki karakterleriyle de bu dengede eserler üretmiştir. Dolayısıyla literatürde fark edilen eksiklikler çerçevesinde, hem bir yönetmenin maduniyetini ele almak hem de kendi maduniyetini nasıl bir karakteri üzerinden anlatmaya çalıştığını inceleyebilmek adına bu çalışma uygun bir zemin hazırlamaktadır.

Problem

Dünya sinema tarihinde filmlerde temsiller önemli bir aracı olarak yer almaktadır. Bir auteur ya da senarist filmin karakterlerini yazarken onları anlatmak istediği konu, söylemek istediği ya da göstermek istediği perspektifte tasarlamaktadır. Dolayısıyla filmler belli söylemlerin aracısı olarak var olmaktadır. Birçok yönetmen bu söylemleri kendi ailesinden, çocukluğundan, gençliğinde yaşadığı bir olaydan, kısaca dert, sorun olarak gördüğü herhangi bir şey etrafında şekillendirebilmektedir.

Bu yönetmenlerden biri de Ingmar Bergman'dır. Bergman'ın Fanny ve Alexander filmindeki Alexander karakterinin sinematik temsiliyetinde yönetmenin çocukluğunda atıflarda bulunmaktadır. Bu filmdeki Alexander karakteri, sadece çocuk olarak değil, otorite (baba) karşısında ve toplumsal normlar karşısında konuş(a)mayan madun bir özne olarak resmedilmektedir. Dolayısıyla bu durumun sonucunda karakterin içsel deneyimleri, yönetmen Ingmar Bergman'ın kendi içsel deneyimleri ve direniş biçimlerine denk düşmeye başlamaktadır. Araştırma çerçevesinde ise Alexander karakterinin sessizliği ve maduniyetindeki duygusallık ve zaman deneyimi

mi Bergson'un süre ve sezgi kavramları çerçevesinde nasıl anlaşılacağını ortaya koymaktadır. Bu hususta "Fanny ve Alexander filmindeki Alexander karakterinin otorite karşısındaki hali ve sessizliği Bergson'un süre ve sezgi kavramları çerçevesinde sinematografik anlatı ile nasıl açığa çıkmaktadır?" sorusu bu araştırmanın problemini oluşturmaktadır.

Amaç

Bu çalışma, Ingmar Bergman'ın Fanny ve Alexander filmindeki Alexander karakterini madun olarak ele alarak Bergman'ın kendi hikayesi çerçevesinde Bergson'un süre ve sezgi kavramları bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Bu çerçevede aşağıdaki şu sorulara yanıt aranacaktır.

1. Sinemada Bergson'un Süre ve Sezgi kavramları nasıl ele alınmaktadır?

1.1 Fanny ve Alexander filminde Bergson'un Süre ve Sezgi kavramları nasıl ele alınmaktadır?

1.2 Alexander karakterinin bu kavramlar çerçevesinde karakter analizi ve davranış biçimleri nasıldır?

2. Sinemada Madun karakterlerin temsilleri nasıldır?

2.1 Alexander karakterinin Maduniyet temsili nasıldır?

Önem

Bu çalışma, Bergman filmlerindeki karakterlerin bir tanesi olan Alexander karakterini Bergson'un süre ve zaman felsefesi bağlamında madun kavramı çerçevesinde ele alması ve bunu yönetmen Ingmar Bergman'ın kendi hayat hikayesindeki maduniyet özellikleriyle değerlendirmesine literatürde rastlanılmadığından dolayı önem arz etmektedir.

Varsayımlar

1. Bergman'ın filmlerinde süre ve sezgi kavramları yoğun olarak işlenmektedir.
2. Alexander karakterinin iç dünyası olduğu gibi yansıtılmaktadır.
3. Bergman filmdeki Alexander karakterini kendi çocukluğu üzerinden oluşturmuştur.

Sınırlılıklar

1. Ingmar Bergman'ın Fanny ve Alexander filmiyle (Diğer filmleri sadece karşılaştırma yapmak adına ele alınacaktır)
2. Bergson'un Süre ve Zaman kavramları ile
3. Madun kavramı bağlamı ile
4. Alexander karakteri ile
5. Sosyal Bilimler alanındaki çalışmalarda olduğu gibi insan unsuru ile sınırlıdır.

Yöntem

Çalışma çerçevesinde Nitel araştırma ve içerik analizi yöntemi kullanılacaktır. Ele alınacak konu bağlamında incelenecek olan film Nitel Araştırma yöntemi ve içerik analizi yöntemine uygundur. Nitel araştırma yöntemi sosyal bilimlerde sıklıkla kullanılan bir araştırma yöntemidir. Öyle ki Cresswell (2018)'e göre Nitel Araştırma diğer yöntemlere göre data analizinde, yazı ve görsel verilere dayanmaktadır diye belirtir.

İncelenecek film ve kavramlar bağlamında yoruma dayalıdır. Dolayısıyla görsel verilerin özgün yorumlamalarına ihtiyaç duyan bu araştırmada içerik analizi yöntemi kullanılacaktır. Yıldırım ve Şimşek (2011) nitel araştırmanın belge analizi, görüşme ve gözlem gibi veri toplama yöntemlerine sahip olduğunu belirtmektedir. Creswell ve Creswell (2018), nitel araştırma verilerinin görsel ve işitsel materyaller içerebildiğini ve bu verilerle yani fotoğraf, sanat eseri, mesaj, video, filmin bir formu olabileceğini belirtir. Öyle ki içerik analizi yöntemi de bu formlar aracılığı

ile ele alınacak konunun incelenmesi ve özgün çıkarımların yapılmasıdır. Dolayısıyla bu makalede yöntemlerin kullanılması Fanny ve Alexander filminin incelenmesi hususunda pozitif etki yaratacaktır.

Bergson ve Süre

Bergson, felsefesini matematikten uzaklaştırarak sezgisel bir süreye yani daha içsel bir noktaya çekmeye çalışmıştır. Bir oluşu ve bu oluşun algılanması sürecini, içsel olarak yaşanan zamana dair bir çizgiye yönelten Bergson, evrendeki her şeyin süre olduğu bilgisinden yola çıkarak bu sürenin algılanma biçimine odaklanmıştır.

Süre kavramı Henri Bergson için bir oluştur ve bu noktada zaman kavramını ele alarak, kavramı kendi içinde algılanma biçimine göre bölerek tekrar bir söyleme getiren modern bir filozoftur. Henri Bergson, zamanı açıklarken iki temel noktaya parmak basar. Öyle ki bunlardan bir tanesi mekanik ve yaşanan zamanın algılanış biçimi iken diğeri ise sezgi yoluyla algılanan içsel zamandır. Bu içsel zamanın algılanma biçiminin kişiye özgü olduğunu vurgulayan Bergson bu süre zarfındaki algılanma biçimlerine de gerçek zamandır demektedir (Bergson, 2022).

Yaşanılan ve sezgi yoluyla algılanan zamanı tanımlarken kavramı matematiksel niteliklerden uzak ve kişilerin kendi bilinci içinde analiz eden Bergson, sürenin dinamik ve doğrusal olmadığını vurgulamaktadır. İnsan temelli algı yoluyla zamanı yani süreyi doğa bilimcilerin yaklaşımlarından öte daha içsel bir noktada ele almaya çalışan Bergson için zaman daimî oluş ve değişimlerdir. Bu oluşun düzensizliği ise önemlidir çünkü geçmiş, gelecek ve şimdi anlardan oluşmakta ve matematiksel yani mekânsal zihinden öte içsel bir kavrayışın sonucudur. Bir diğer yandan ise zamanın yani sürenin Bergson'un bakışının benzeri Nietzsche'de de görülmektedir. Loeb (2006)'ya göre sonsuzluk zamanla doğru orantılıdır. Zamanın içindeki şimdi, geçmiş ve

gelecek birbirleri ile sentezlidir. Bundan sebep, olmak, oluş ve ebedi dönüş zaman çerçevesinde bir sentezdir. Nietzsche’de zaman yalnızca bu anların dizisidir; dolayısıyla zaman da kendisiyle beraber yok olabilir, yeniden yaratılır ve tekrarlanır diye belirtmektedir.

Bu noktadan bakıldığı zaman iki ayrı önemli nokta meydana gelmektedir. Zaman yani süre yok olabilir, yeniden yaratılabilir ve bu tekrarlanabilir. Pek tabii Nietzsche’nin söylemeye çalıştığı bu zamansal döngü fizik bilimcileri açısından ele alınırsa matematiksel olarak hesaplanabilir bir sonuca çıksa da felsefi açıdan bakıldığı zaman, süre yani zaman kavramı Bergson perspektifi özelinde bireyle beraber var olabilir, onunla tekrarlanabilir, onunla yok olabilir. Dolayısıyla birey temelli bu algılanış biçimi süre kavramını da içsel düzlemde daha makul bir seviyede anlaşılmasına neden olmaktadır.

Bergson’a göre şuur halleri vardır. Bu şuur halleri düşünme ile iç içedir. Bu şuur halleri devingendir ve ne zaman başlayıp bittiği belli olmamaktadır. Dolayısıyla süreyi şuur hallerinin bir tecellisi olarak düşünmek, süre kavramının içsel anlamda duygu ve düşüncelerimizin bir tezahürü olduğu gerçeğini göstermektedir. İnsan hayatının yaşam anları ve bu anlardan birikimli şekilde gelen anıları hiçbir zaman kaybolmamaktadır. Dolayısıyla bu durum Bergson’a göre evrende ve insan hayatında her şeyin aktığı bilgisini meydana getirmektedir. Durmaksızın bir geçişin ve akışın sonucu olarak algılanan zamanı belirleyen en önemli unsurun ise süre ve bellek olduğunu vurgulamaktadır. Öyle ki Bergson (2022), “Süre’nin ölçülüp parçalanmaması ise bundandır. Canlı şuurumuzun her anında geçmiş çınlar, geleceğin sesleri duyulur. Bu sesleri ruhumuzu tamamiyle kendi haline, samimi sevgi ve nefretlerine bıraktığımız zaman iştiririz” diye belirtmektedir.

Bir diğer noktadan ise süre kavramındaki bu canlı algılanış biçimi ve birikim, zamanın bireyden bireye de değişken olduğunu vurgulayabil-

mektedir. Öyle ki Direk (2021)’e göre ise;

“Eski felsefe ve bilim zamanı homojen ve ölçülebilir bir mekâna indirgemıştır. Halbuki hakiki zaman, saatlerin akrep ve yelkovanın hareketleriyle mekanik bir biçimde mekânda temsil ettikleri zaman değil, her anı farklı oluşlarla beliren sürekli bir değişme, durmayan bir oluşturmaktır. Hakkı zaman, bilinç hallerimizin eşsiz değişiminden başka bir şey değildir. Bu çokluk ölçülemeyip bilince his yoluyla verilir ve idrak edilir.”

Zeynep Direk’in bu söyleminden de görüleceği üzere mekanik anlamda mekâna bağlı olarak yaşanan ve algılanan zaman ile durmadan olup bilincimizde, sezgilerimizle akışa sahip olduğumuz zaman gerçek zamandır. Bu zaman mekân dışıdır. Fakat bu noktada mekân diye belirlenen yerin evrenle bağlantısı bir soru olarak ortaya çıkabilmektedir. Kur-an’ı Kerim’deki Meariç Suresi’nde şöyle belirtmektedir; “Melekler ve Ruh, miktarı elli bin yıl olan bir günde yükselirler O’na” (Kur-an, Meariç, 79/4, Yaşar Nuri Öztürk Meali). Bu ayetteki elli bin yıl olan bir gün ifadesi ayrı olarak değerlendirilmelidir. Elli bin yıl olan ifade fanilerin zamanını yani süresini tanımlarken bir gün ifadesi ise meleklerin süresini yani zamanını tanımlamaktadır. Süre mekâna göre farklı ancak içsel hallerimize göre nasıl farklıysa yaşadığımız evreden de farklıdır. Zaman yani süre bir aynı anda ve zamanda oluşun bir parçası olarak algılanabilir. Direk (2022) süreyi bilinçteki anların ardından gelen ve bütünsel olarak tanımlamaktadır. Sürenin yok olmadığını ve onu takip eden anda eridiğini, anların birbirini takip etmesinin bütünselleşmeye yol açtığını ve şu an içinde şimdi ve geçmişin var olduğunu ancak geçmişin temsilinin şu anda mümkün olmadığını ve bunun süreklilik ve devingenlikle bağlı olduğunu, varlığın içinde her daim oluş halinde olduğunu ve anların hareketli olduğunu belirtmektedir.

Bir diğer açıdan ise yine Kur-an’ı Kerim’de geçen Secde Suresi 5.ayette ise “Gökten yere kadar her işi o düzenler; sonra sizin saydıkla-

rınıza göre bin yıl süren bir günde O'na yükse-
lir." sözünde ise Meariç süresine göre zamanın
bir gün ile olan eşliğinde bin yıl gibi bir süreden
bahsedilir. Bu noktada bir çelişki olduğu düşü-
nülmeğe başlansa bile esasında Kur-an'ı Kerim
zamanın tekil ve sabit olmadığı fikrini bilinçli bir
şekilde vurgulamaya çalışmaktadır. Dolayısıyla
Bergson'un zamanın mekanik ve içsel olarak
algılanma biçimini ayırması ile Kur-an'ı Kerim'in
zamanı mekâna ve yaratılana göre ayırması hu-
susunda benzerlik dikkat çekmektedir.

Buradan hareketle zamanın bu tekilsizli-
ği ve değişkenliği de birçok farklı sorgulamayı
beraberinde getirmektedir. Zamanın içselliği ve
sezgi hali ise bir dışavurum olarak sanat eser-
lerinde görülebilir. Bergson bu noktada zamanın
yani sürenin evrimleşmesi / devingenleşmesi ile
bağlantılı olarak açıklamaktadır. Öyle ki Bergson
(2022)'ye göre;

"Yaşanan zaman, şuur hallerinin mütevali
akışı, daimî oluş ve değişimlerdir. Nasıl ki za-
man da şuur hallerimizden başka bir şey de-
ğildir: Bunun için hakiki zamanın ne olduğunu an-
lamak istersek şuur hallerimizin akışını bilmek
yeterlidir. Ruh hayatının tabii hali de şuurun dai-
ma değişme halinde bulunmasıdır. Nitekim şuur
hallerinin durgunluğu evvela sabit fikre daha
sonra deliliğe götürür."

Burada şuur halleri düşünce temellidir. Düşü-
nen insanın zamanı yaşadığını, düşüncede
olanın yani sezgilerde olanın zamanı kavraya-
bildiği anlaşılabilmektedir. Bir diğer açıdan ba-
kıldığında ise değişimler evrimleşen bilinç ile
açıklanabilir. Öyle ki Özdemir (2022), "Ne kadar
evrimleşen bilinç varsa o kadar süre olabilece-
ğini öne süren Bergson, homojen zamanı tüm
ardışıklıkların sahnesi olarak görür ve gayrişahsi
bir süre olarak bu zamanı kabul eder." diye be-
lirtmektedir. Evrimleşen bilincin çokluğu, birey
temelli bakışta her düşünen bilinçle doğru oran-
tılı olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla Bergson
çerçevesinden bakıldığı zaman ise sezgi yoluyla
kavranan zamanın her bireye ve sezgisine göre

farklı olabileceğini, Kur-an'ı Kerim'de de söyle-
diği gibi mekâna göre ve algılayana göre farklı
olarak tekilsiz olarak açıklanabileceğini göstere-
bilmektedir.

Bergson'un zaman ile ilgili felsefesi oldukça
kapsamlıdır. Bu hususta sürenin algılanma
biçimi birçok kez yorumlanmış ve üstüne tar-
tılmıştır. Fakat bu noktada Bergson'un hat-
larını keskince çizdiği yerler de vardır. Özdemir
(2022)'ye göre ruh kendi içinde bir hacimleşme-
ye doğru gidebilir. Bu hali dinamiktir ve oluş tem-
elli olarak yaratıcı tekâmül adıyla açıklanabilir.
Tekâmülün ise Bergson'un söylemiyle geçmiş
olarak halde devamı olduğunu, hayatın ise geç-
miş geleceğe ışık tutacak şekilde çevirip kullan-
dığını belirtir.

Bergson'a göre hayat yaratma isteğiyle iler-
lemektedir. Dolayısıyla tekâmül yani yaratıcılık
ise burada yatmaktadır ve evrimin bu yaratma
arzusunda yattığını belirtmektedir. Gerçeğin
özünün anlaşılması için birey bu noktada yarat-
ma arzusu içindeki merkezde yer almaktadır ve
dolayısıyla bu yaşamın da akışını, sezgisel bo-
yutta kavramanın da bir yöntemi olarak mey-
dana gelmektedir. Buradan hareketle Bergson
sanatın da yaratıcılıkla ve sezgi yoluyla kavranıp
açıklanabileceğini düşünmektedir. Öyle ki Sofu-
oğlu (2013)'e göre "Bergson, sinematik meka-
nizmayı "hareketli madde" olarak gören ve onu
kapsamlı bir biçimde tartışan ilk düşünür-
dür. Bu nedenle Deleuze, Bergson'u sinemanın ilk
kuramcısı olarak yorumlar." diye belirtir.

Bergson hayatın bir tekâmül olduğunu ve
hareketin ise maddelerle olduğunu vurgular. Bu
noktada ise sinematik mekanizmayı da hare-
ketli madde olarak ele almaktadır. Öyle ki hare-
keti açıklarken hareketin kendisi değil istikame-
tinin önemli olduğunu ve insanların hareketin
neticesinde ne olduğunu merak ettiğini belirtir
ve serzenişte bulunur. Dolayısıyla Bergson için
hareketin ne yöne değil neden yapıldığını sorgu-
lamak kafidir ve bu hususta ise ekran üzerine bir
alayın geçişi gibi canlı bir sahneyi örnek göster-

rir. Bu örneğe ek olarak ise sahnenin iki şekilde gösterilebileceğini; ilk gösterimin resimlerin kesilerek daha dinamik ve yürütme hareketiyle olabileceğini ancak bunun hayatın yumuşaklığını ve çeşitliliğini ifade etmeyeceğini dolayısıyla da aşağı olduğunu belirtir. İkinci yöntem olarak ise bir sıra enstantane resimlerin çekileceğini ve birbirleri yerine ekrana aksettirileceğini söyler. Sinematografin yaptığıının bu olduğunu ve bu örneğin en canlı örnek olduğunu belirtmektedir (Bergson, 2017).

Bergson'un hareket ve süre çerçevesindeki bu açıklamasını ise Deleuze, Hareket-İmge kitabında ele almıştır. Bergson felsefesinde oldukça etkilenen Deleuze ise sinema için Bergson'a benzer şekilde açıklamalar yapmaktadır. Öyle ki Deleuze (2014)'e göre sinema Bergson'un ortaya çıkardığı soyağacının en son üyesidir. Bir ifade aracı gibi düşünülmeli, kamera burada değiş-tokuşçu gibi yani hareket temelli görünmektedir. Çinlilerin gölge oyunları gibi en temelden başlayarak açılanabilecek olan sinemanın tarihsel süreçte birçok devinimi olmuştur. Doğal olarak ise hareket temelli olmak koşuluyla sadece enstantane, fotoğraf değil filmin bir taşıyıcıya aktarılması ve imgeleri harekete sürükleyecek bir mekanizmanın olması (kamera) sonucunda sinemanın hareketi herhangi bir anın sürekli izlenimini oluşturan bir sisteme evrildiğini belirtmektedir.

Sinemanın bu hareket izlenimli biçimi ve Bergson'un sezgisel yaratma sürecinden yola çıkıldığında bireyin yüzeysel algılara kapılmadan, yaşamın özünü derinlemesine anlama ve aktarabilmesinin sanat yoluyla açığa çıkması mümkündür.

Madun

Madun kavramı, 1930'lu yıllarda Gramsci'nin *Hapishane Defterleri* adlı kitabında adını ilk defa geçirdiği bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Gramsci, İtalya'da fakirlik içinde yaşamış ve kendi ailesi içinde yaşadığı dönemlerde

zorluk çekerek hayatını sürdürmüştür. Yaşamını sürdürmüş olduğu bölge için Holub (1992), Gramsci, deforme olmuş Sardunya adasının yoksul, aç ve ekonomik olarak geri kalmış marjinal bir coğrafyanın marjinal bir grubunun marjinal bir üyesiydi diye tanımlamaktadır. Çocukluk yıllarında yaşadıklarından dolayı mutsuz bir hayat süren Gramsci, bedensel rahatsızlığı sebebi ile de ailesi tarafından sevilmemekten korkmuş içine kapanık bir hayat sürmüştür. Öyle ki, Forgacs (2016), Genç olarak Gramsci'nin kafası ince bedenine göre çok büyük gözüküyor, sesi ince ve titrek ve boyu ise 1.5 metreden daha fazla uzamamıştır. Genel sağlığı hayatı boyunca zayıf kalmıştır. Gramsci, farklı görünüyordu ve dönemindekiler onu "küçük", "fiziksel olarak mahvolmuş", "kambur" ve "çirkin" olarak tanımlıyordu diye belirtmektedir. Fakat 1921 yılına gelindiğinde ise Gramsci İtalyan Komünist Partisi'nin kurucusu olmuş ve çalışmalarına başlamıştır. *l'Unita* adlı gazete çıkarmaya başlamış ve 1922 ve 1924 yıllarında eşi Julia Schust ile tanıştığı Rusya'ya gitmiştir. Yıllar süren çalışmaları sonucunda İtalya'ya geri gönderilmiş ve faşistler tarafından hapishaneye atılmıştır. Hapishane sürecinde yazmış olduğu *Hapishane Defterleri* adlı eseri ile çalışmalarını sürdürmüş ve en çok bilinen ve en önemli söylemlerinden biri olan Hegemonya'yı orada yazmıştır.

Hapishane Defterleri adlı eserinde köylüleri, işçileri, yalnız kalan ve sesini çıkaramayanları Madun olarak tanımlamış ve klasik Marksist temelli yaklaşımdan uzaklaşarak hapishane sürecinden dolayı bu insanları böyle tanımlamak zorunda kalmıştır. O dönemlerde Gramsci, Marksizm ve Ortodoks sınıflar açısından Marksist Ortodoks olanların tanımını değiştirerek söylem geliştiriyordu. Ona göre klasik sınıfsallaştırma işe yaramıyordu çünkü İtalya ortadan ikiye keskin bir ayırım içindeydi. Kuzey bölgesi sanayileşmiş bölge olarak yaşam sürerken Güney bölgesi ise tarımla geçinen ve sömürülen işçi grubu sayısının çok fazla olduğu bölge olarak adlandırılıyordu. Bu anlayışa göre

de onun bakışında proletarya kelimesi bu siyasi ve ekonomik sürece uymuyordu. Fakat bu bakış açısının içinde dini bir tarafta vardı. Öyle ki, Gramsci'ye göre din her şeyin ötesinde geniş halk kitlelerinin hareket ve düşünme reflekslerini belirleyen temel unsurlardan biridir ve aynı zamanda o dönemde de sadece İtalya'da olmasa da köylülerin varlığı nüfusun büyük çoğunluğunu oluşturmaktadır. Dinin en önemli etkisi ise eğitimsiz kişileri tarih sahnesine çıkartarak kamusal alanda etki boyutunu arttırması olmuştur. Bunun sonucunda Katolik Kilisesi gücünü yavaş yavaş yitirmiş ve liberal uzlaşma ise köylülerin politik olarak aktif hale gelmesi ile engellenmiştir (Frosini, 2017).

Madun kavramı, Antioni Gramsci'nin sosyal ve politik teorisinin bir yönü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu merkezi bir süreçtir. Toplumda marjinal olarak adlandırılmış, edilgen, baskı altına alınmış ve iktidar alanından bakarsak dışarıya itilmiş "tâbi" gruplara atıfta bulunmak adına söylenmiş bir kavramdır. Bu madun gruplar, işçi sınıfındaki bireyleri, köylüleri, ırksal ve cinsiyet bağlamında azınlıkta kalanları, kadınları ve diğer toplulukları tanımlamak için kullanılmaktadır. Fakat, Green (2011), "Hapishane Defterleri'nde madun kavramı incelendiğinde Gramsci'nin bu kavramı "proletarya" kelimesinin bir şifresi ya da onun örtük bir anlamı olarak tasarlayıp kullanıldığına dair belirti karşımıza çıkmamaktadır" diye belirtmektedir (Aktaran: Crehan).

Burada dikkat çeken isimlendirmelerden bir tanesi tâbi olarak adlandırılmaktır. Etimolojik olarak bakıldığında, tâbi kelimesi Türkçede bağımlı anlamında kullanılmaktadır. Tâbi olmak her nasıl kendi dilimizde birine ya da bir şeye bağımlı olmak anlamında olsa da Gramsci bu bağımlılığı ekonomik açıdan ele alarak bağıllık durumunu sınırlamaktadır. Gramsci'ye göre hegemonya bağlamında bağımlı ve bağımlı olmayan gruplar vardır. Hegemonik olmayan gruplar ya da sınıflar ise Gramsci tarafından "subordinate (tâbi)", "subaltern (tâbi)" ya da "

instrumental (araç)" olarak tanımlanır. Bir diğer yandan ise Osmanlıca'da madun anlamına da gelmektedir. Marksist temelli olan Gramsci'nin madun kavramındaki insanlar için bu söylemine Marks'ın şu sözleriyle destek çıkabiliriz. Onların yaşam tarzları ve bu süreçteki talepleri diğer sınıflara göre çok farklı düzeydedir ve bu durum onları genel grubun karşısında zıt bir noktaya oturtmaktadır. Bu yüzden kendilerince sınıfsal bir sistem oturtmamaktalar ve kendilerini de parlamentoda savunmamaktadırlar. Temsiliyetlerinde sorun vardır. (Marx, 2016).

Gramsci'de Karl Marx'ın söylediğinden farklı olarak ise madun grupların bir hegemonik sürecin kurbanı olmadıklarını aynı zamanda direniş ve toplumsal dönüşüm açısından da bir potansiyelleri olduklarını belirtmektedir. Boyun eğmek yerine, kültürel, ideolojik ve söylemsel önemin ciddiyetini vurgulamaktadır. Gramsci, çalışmaları boyunca ise hegemonik süreçlerde baskın grubun kültürel, ekonomik ve siyasal manzarasını nasıl sürdürdüğünü araştırmış ve ideolojik perspektiflerini nasıl hegemonik süreçlerde topluma yaydığını araştırmıştır. Bu durum da maduniyet kavramı ile ilişkili bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Gramsci'nin madun kavramı, tarihsel süreç boyunca ilerleyerek devam etmiştir. Böylelikle postkolonyal çalışmaları etkilemiş, feminist teori ve eleştirel sosyal teori üzerinde de önemli bir etkiye sebep olmuştur. İktidar, direniş ve toplumsal değişimleri öteki-leştirilmiş ve ezilmiş gruplar çerçevesinde ele alınarak ve bunu anlayıp daha da ileriye taşımak adına kavram farklı alanlarda da söylem geliştirmiştir. Böylelikle, akademik anlamda söylem birçok farklı okuma yoluyla bugünlerine kadar gelmiştir.

Madun çalışmaları Gramsci'nin bu şekilde temelini attığı ve sesini duyuramayan, birleşemeyen ve öteki konumundakileri tanımlayarak literatürde yerini almıştı. Yaşanan siyasi ve sosyal olayların gölgesinde her şey gibi kuramın da içeriği genişletildi. Temelinde Türkçe'ye ma-

dünyet olarak çevrilen bu kavram temelde sub ve altern olarak iki ayrı kelimedir. Sub kelimesi alt olarak Osmanlıca'da "madun" kelimesine tekabül etmektedir. Altern ise Latince ve öteki anlamındadır (Kaya, 2020). Kelime kökeninden ilerleyerek metodolojik anlamda ise madunluk çalışmalarındaki en önemli kuramcılardan biri de Hindistan'da Ranajit Guha olmuştur. 1980'li yıllarda Hindistan da hemen hemen İtalya'nın 1930'lu yıllarda yaşamış olduğu ikiye bölünmüş hali yaşamaktaydı. Tarımla uğraşan köylü nüfusu ve sanayileşmiş belli bölgeler ekseninde bir yaşam sistemi vardı. Asya coğrafyasındaki bu kullanımının yanında ise bir diğer söylem de Gayatri Chakravorty Spivak'ın feminist okuma ile birlikte sadece alt ve yoksul sınıf bağlamından çıkartarak orta sınıfta yaşayan kadınların da temsiliyetinin okuması vardır. Onun bu tezinin adı ise *Can Subaltern Speak?* adıyla yayımlanmış ve Türkçeye de *Madun Konuşabilir mi?* adıyla çevrilmiştir.

Her bir yaklaşım kendi çerçevesinde bir önceki bağlamı genişleterek ve içinde bulunduğu sosyal, siyasal ve temellendirdiği tarihsellikte beraber bağlamı genişleterek söylemin alanını genişletmiştir. Fakat ister feminist okuma ister klasik Marksist temelli okuma olsun, yaklaşımın temelinde sosyal, ekonomik ve siyasal açıdan kendini ifade edemeyen, edilgen ve temsiliyetini gerçekleştirememiş insan öznesi vardır. Madun çalışmalarının ortaya çıkış sürecinde ise modernite ve aydınlanmaya olan eleştirilerin en uç noktaya ulaştığını ve Edward Said'in Oryantalizm çalışmasının da bu duruma olan katkısının unutulmaması gereklidir. Bu çalışma batının dışındakilere bir çağrı niteliğinde olup, madunluk çalışmalarında da etki oranını arttırmıştır (Kaya, 2020). Bu çerçeveden bakıldığında ise en önemli noktalardan bir tanesi sesini duyuramayan ve temsiliyetini gerçekleştirememiş bireyler ekseninde durulmasıdır. İster bir köylü olsun ister bir işçi olsun, insan temelli yaşam standartlarında sesini çıkaramayan ve varlığını kanıtlayamayan her bireyin madunluk noktasında bir duruşu ol-

maktadır.

Kavramın bir diğer önemli tarihi ise Hindistan'da Ranajit Guha tarafından ele alınması ile olmuştur. 1980'li yıllarda Hindistan'daki elitist önyargıları yıkmak için alternatif bir yol olarak çalışma başlatılmıştır. İlk yayımladıkları eser "Güney Asya Tarihi ve Toplum Üzerine" adlı eserdir. O dönemdeki köylü ayaklanmalarının kendiliğinden ve alelade gelişmediğini ve bunun esasında bir süreç olduğunu vurgulayan Ranajit Guha, bu mücadelelerinde yalnız olmadıklarını anlatmak istemiştir. Ranajit Guha'ya göre tarihselliklerini kendilerinin belirlemeleri gerekliydi. Öyle ki postkolonyal süreçlerin sonunda Hindistan'da başlayan bu süreçte önemli olan yegâne şey özgürlüktür. Kolonileşmenin birikiminin artık kendi tarihimizi kendimiz yazmalıyız düşüncesine döndüğü ve bu süreçte akademik olarak yazımların da bu çalışma grubu tarafından yapıldığı bir süreç görülmektedir. Öyle ki bu dönemlerin hemen öncesindeki postkolonyal süreçler dünya tarihinde önemli hatıralar olarak yer edinmektedir. 1950 ve 1960'lı yıllar Avrupa'daki sömürgecilik çöküşte olduğu yıllardır. Bu yıllarda sömürgecilik düzeni bozulmaya başlamış ve Hindistan, Endonezya, Filipinler gibi eski sömürge ülkeleri zamanla bağımsızlığını ilan etmeye başlamıştır (Aktaran: Sevimli, 2019). Ranajit Guha ise bu dönemleri ise liberal burjuvanın ve onların kültürünün bir benzeri olduğunu ve bu sürecin de kapitalizmin izlerini taşıdığından bahseder. Burjuva ilişkisinden öte bu durum kapitalizmin bir başka versiyonudur diye yorumlamaktadır (Guha, 1988). Ona göre kısaca Hint tarih yazımında problem vardı ve bu süreç elitist sınıfların tahakkümü altındaydı. Guha'nın bu çalışma grubu içindeki öğrencilerinden biri olan Gayatri Chakravorty Spivak ise *Can Subaltern Speak?* adlı makalesiyle tanınmaktadır. Onun madun kavramı kendi söylemiyle 1983 yılında bir konuşma metni olarak ortaya çıkar (Kirel, 2018). Çalışmasının temelindeki temsiliyet tartışması sadece sınıfsal olmamakla beraber aynı zamanda ırksal, dinsel,

dilsel ve etnisite üzerinden daha toplumsal bir yapıda var olmaktadır. Ona göre madun eğer tek başına olmazsa egemen tarafında dilsel süreçlere baskılanmaktadır. Eğer Hindistan'da iseniz en alt seviyedeki bir yaşam sürecinde herhangi bir tarihten yoksun olarak yaşam sürmektesinizdir. Bu durum da kısaca konuşamama durumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Spivak madun için bizlere iki seçenekten bahseder. Ya mobilite olanakları kendisine kapalıdır ya da madun kişi bulunduğu durumdan çıkmak ve kurtulmak ister (Kirel, 2018). Günümüzde ise madun, siyasi, ekonomik ve kültürel bakımdan alt ve aşağı konumdaki ezilen, mağdur, mağrur ve mazlum her türlü kişi, grup ya da topluluğun sabit kimlik kalıplarına sıkıştırılarak "temsil" edilmektedir (Yetişkin, 2010).

Burada temelde her türlü kişi, grup ya da topluluk adı altında insan öznesinin her ne şart içinde olursa olsun, ekonomik, kültürel, siyasi ya da birey olarak temsiliyet sorunu yaşaması, bazı zaman ve bölgelerde ele alınırken temsil sorunu yaşamaktan öte temsiliyetten haberi bile olmaması gibi çerçevelerle sınırı belirlenmiş bir bakış açısı vardır. En başından bakmak gerekirse eğer Gramsci'nin kuramı ele aldığı dönemler ve post kolonyal dönemlerde insanların başka coğrafyalarda aynı şeyleri yaşadığı süreçlere şahit olmaktadır. İtalya'nın kuzeyi ve güneyi arasındaki sanayileşme ve tarımsal kültür arasındaki bağ ile Hindistan'daki post-kolonyal süreçlerdeki benzer durumlar, aynı kuramın, cinsiyet, ırk, kimlik temelli sınırlılıklardan öte insan temelli bir sürecin ele alınması vurgusunu kendisi yapmaktadır. Bundan sebep, Gramsci, Guha ya da Spivak'ın söylemlerinin temel noktasındaki insan öznesinin temsiliyet sorununun üstü örtülmemelidir. Farkındasızlık yaşayan bir bireyin temsil sorunu ile farkında olup sesini çıkaramayan ve ulaşamayan bir bireyin sorunu arasında temelde bir fark yoktur.

Fanny ve Alexander Filmi İncelemesi

"Her şey olabilir. Her şey mümkün ve olası. Zaman ve mekân yok aslında. Gerçekliğin naif bir tezahüründe yeni yeni motiflerle hayaller şekilleniyor."

Bergman, 1982

Bu cümle ile kapanıyor Fanny ve Alexander filmi. Alexander karakteri uzun bir sürenin sonucunda bir kucağa uzanıp, bu cümleleri dinleyerek rahat bir uyku çekmeye hazırlanıyor. Bu cümle ise filmi ve anlatıcı olarak yönetmenin süresini de özetliyor. Bergman, zamandan ve mekândan münezzeh olmaya çalışan Alexander karakterine rahat bir uyku alanı yaratırken, filmik sürenin son bulmaması ile de yönetmen ve yazar olarak kendisini sezgileri içinde yaşamaya devam ettiriyor.

1918 yılında İsveç'te doğan Ingmar Bergman, Ursalalı Lutheryan bir papazın oğludur. Annesi ise Stockholm'de gençlik yıllarında hemşirelik okumaya karar vermiş fakat o dönem evli kadınların çalışmasına izin verilmediği ve rahatsızlığı sebebiyle hemşire olmasına izin verilmemiştir. Bergman'ın babası ile evlendikten sonra 1. dünya savaşı patlak vermiş ve bu sefer de eşinin papaz olması durumunda savaş dönemi evleri iş yerlerine dönmüştür. Bergman (1990), bu durumu "Herkesin gözü papaz ailesinin üzerindedir; onlar adeta tepsinin üzerindeymiş gibi yaşarlar. Papaz evinin kapısı cemaatine hep açık olmalıdır. Cemaatin eleştirisi ve yorumlamaları bitmek bilmez. Annem ve babam bu mantıksız baskının altında ezilen mükemmeliyetçi kişilerdi" diye açıklamaktadır. Bergman'ın bu açıklamasından da anlaşılacağı üzere, aile içinde anne ve babasından gelen mükemmeliyetçilik durumu vardır. Kendi aile yaşamını anlatırken hep güzel anılardan, herkesin oyunlar oynadığı ve neşeli zamanları anlatsa da kendi içindeki ebeveyn ve çocuk ilişkilerinden mustarip olması da Bergman'ın yaşamındaki boşlukları ve sorunlu noktaları ortaya çıkarmaktadır. Bedia Akarsu, Felsefe terimleri sözlüğünde "Sezgi" (*hads*; Alm. *anschauung*; Fr., İng. *intuition*) kelimesi, Latince

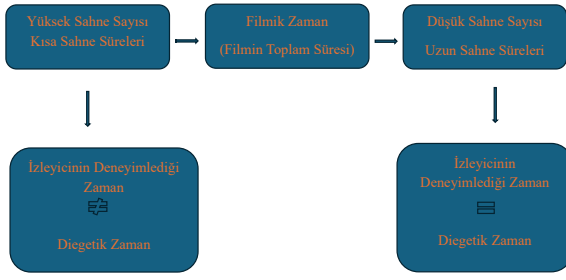
"intueor" (anlamak, görmek, gözlemlemek, dikkatini vermek dikkatlice bakmak, dolaysız kavramak, bir anda yakalamak, sezip keşfetmek) fiilinden yapılmış bir isimdir diye belirtmektedir (Akarsu'dan akt, Öktem, 2000). Film, idealar evreninde oluşmaya başlayan, bu oluş süreci sonucunda somut olarak yazıya dökülen ve oradan da resmedilen bir yapıya sahiptir. İdealar evreninde filmi oluşturan yazar / yönetmen yani auteur ise hayatı boyunca zihninde biriktirdiklerinin sonucunda açılan pencerelerden bakmaktadır dışarı. Bu bakış ise filmi, filmdeki karakterleri ve anlatımın temelini oluşturan yegâne şeydir. Latince *"intuer"* anlamak, görmek, gözlemlemek ve dikkatlice bakmak anlamına gelmesinin yanında İngilizcede *"in"* ön ekli kelimelerde *"iç"* anlamına gelecek anlamları sıklıkla görebilmekteyiz. Dolayısıyla, bir fikrin ve yahut bakışın içtenliği de bu noktada benzer anlamlara gelebilmektedir.

Fanny ve Alexander filmi ise tam da bu bakışın bir örneği olarak başlamaktadır. Alexander karakteri, çok renkli bir evin içinde yani Ekdahl ailesinin içinde görülmektedir. Büyük, kudretli, renkli, çok eşyalı olan bu ortamın içinde bir arayışta olan Alexander karakteri odaların içinde gezer. Seslendiği kişilerden bir geri dönüş alamaz ve masanın altına saklanır. Burada korkmaya başlayan Alexander karakterinin görüntüsü evdeki büyük objelerle kesilen görüntülerle birleşir ve akabinde ise bir saat görüntüsü ekrana gelir. Saatin sesi ile ritmikleşen müzikle akışkan bir sürenin içine dahil olmaya başlanır. Lefevre (1986), "Küçük Alexander'ın salondaki heykelin canlandığını görmesi gibi Ingmar Bergman'da algı ile hayal gücünün buluşmasını çok genç yaşta hissetti" diye belirtmektedir. Bergman'ın küçük yaştaki bu somut dünya ile tanış oluşu ve süreçteki etkilenme durumları yaşamı ilerledikçe aile içindeki baskın baba karakteri ve manevi anlamda uzak anne karakterinin de etkisi ile karakterine yerleşti ve sorgulamaya başladı. Babasının işi sebebiyle küçük yaşta karşılaştığı somut kavramlardan dolayı algı süreçlerinde

bazı problemler yaşamıştır. Babasıyla gitmiş olduğu kiliselerdeki figürlerle hayal dünyasını şekillendirmiş, evdeki yalnızlığı ve ceza aldıkça dolabın içindeki sinemasında da kendi dünyasını yaratmıştır.

Hayata ve dünyaya bakışını kendi içsel hayatında yaratmaya çalışan Bergman, hayatı boyunca ailevi zorlukların içinde yaşamıştır. Bu süreç onun iç dünyasının algılama biçimini etkilemiş ve bunu da sinemasına yansıtmıştır. Filmlerinde sıklıkla aile, din, iyilik ve kötülük, tanrı gibi kavramları ele alan Bergman, sorgulamaların çoğunlukta olduğu filmler yapmıştır. Öyle ki ana akım sinemada ortalama olarak bir filmde 70 sahne çekilirken Bergman gibi yönetmenlerin filmlerinde bu sayı ana akım sinemaya göre oldukça düşüktür. Bu durumun teknik ve anlam dünyasında bir karşılığı olmasının yanı sıra içsel olarak süre ve sezgiye meraklı olan yönetmenlerin filmlerinde gerçeğe ya da zamansızlığa en yakın seviyeye gelme meselesidir.

Fanny ve Alexander filminin başlangıcından itibaren sıklıkla uzun sahneler görülmektedir. Bu uzun sahnelerde kimi zaman diyaloglar çok olmasının yanı sıra karakterlerin özelliklerine göre daha az diyalogların da olduğu uzun sahneler mevcuttur. Öyle ki Fanny ve Alexander filminin orijinal süresi 6 saattir. Süre temelli olarak baktığımızda ise filmin açılışından itibaren başlayan akış, filmin içindeki sahnelerin de uzunluğu ile filmik zamanın, filmi izlerken geçen zamanla yakınlaşma durumu görülmektedir. Bu durumun daha iyi anlaşılabilmesi için aşağıda yer alan örnek açıklayıcı olabilir:



Yukarda gösterilen şemada anlatının uzunluğu ve montajın biçimi ile meydana gelen sürenin anlatıcının nasıl da teknik bir yöntemle filmin algısal süresine en yakın hale gelebileceğini anlatmaktadır. Bu noktada Bergman'ın hayatı ve anlamı algılama biçimi, Alexander karakteri ve filmin teknik yapısıyla bu şemadaki yöntemle ortaya çıkabilmektedir. Büyük bir yılbaşı eğlencesinin başlaması ile uzun planların, uzun diyalogların, uzun sessizliklerin de yer aldığı bu akışkan sürenin kronikleşen bir anlatıya dönüşmesi, zamanın ve sürenin duygulara ve anların uzunluğuna aktarılması ile bölünmektedir. Alexander karakteri sessizlikle bu akışın içinde kaybolan bir yapıda gezmekte, anı sadece yaşamasıyla beraber ise dilden önce sezgiyle algılanan / algılanmış anların biçimini görünür hale getirmektedir.

Bu görünür hale gelme filmin anlatısal olarak ve algılanış biçimi olarak nasıl dilden öte sezgiye dönük olduğunu gösterir biçimdir. Öyle ki Sofuoğlu (2013):

"Bergson'un süre olarak tanımladığı şey, bir kesitten bir durumdan bir başka duruma geçiştir. Bir durumdan diğer duruma geçiş bir durum, bir konum ya da bir mekân kesiti değildir. Süre bir durumdan diğerine yaşanmış bir geçiştir. Bu nedenle ne bir duruma ne de başka bir duruma indirgenemez. Süre iki kesit arasın- da olup bitendir. Bu nedenle Bergson zamanın bir birikim olduğunu söyler. Gelecek hiçbir zaman geçmişin bir benzeri olamaz, çünkü her adımda yeni bir birikim ortaya çıkar. Bergson bilinçli bir varlık için var olmanın değişmek anlamına geldiğini vurgular: Çünkü değişmek demek olgunlaşmak demektir; olgunlaşmak ise sonsuzca kendi kendini yaratmak demektir."

Bu noktada Bergman'ın Fanny ve Alexander filmindeki zamanı biçimsel olarak oluşturma yöntemi, Alexander karakterinin sessizliği onun karakterinin madun olmasını yanı sıra anlatıcı rolündeki Bergman'ın da madunluğunu göstermektedir. Bu bilinçli tercih için Bergman *Yaban Çilekleri* filminin arkasındaki en itici gücün kendisini babasının yerine koyması olduğunu ve annesiyle olan arasındaki şiddetli kavgalara bir cevap aramak olduğunu belirtmektedir. (Bergman, 1999). Bu arayışın karşılığını bulamayan Bergman'ın sineması bu noktada en önemli araçlardan biri haline gelir kendisi için. Madun olarak bu sürenin ve sezginin içinde bir söyleme varmak isteyen Bergman'ın sadece kendisi değil karakteri olan Alexander da madundur. Madunluk için ise Kirel (2018) mobilite olanakları kendisine kapalıdır ya da madun kişi bulunduğu durumdan çıkmak ve kurtulmak ister diye belirtir. Bergman bu durumdan çıkmak kendi değişimiyle bu cevaba ulaşmak için arayıştadır.

Bir diğer yandan ise Fanny ve Alexander filmindeki Alexander karakteri babasının hayaleti ile karşılaşmaktadır. Bu karşılaşmalar onun bu sezgisel algılama biçiminin bir tezahürüdür. Çocuk olan Alexander'ın bastırılan korkusu değil de dile dökülememiş olan madun bir anlatıcının dışavurumudur. Bu dışavurum ise filmin ilk birinci saatinin devamında daha da sıklıkla meydana gelmektedir. Filmin ilk yarısı ile ikinci yarısında çok önemli bir dönüşüm anı mevcuttur. Bu dönüşüm anı ise Alexander karakterinin annesinin papaz ile olan evliliğidir.

Şaşalı, renkli ve sanat temelli olan evden çıkıp papazın evine taşınan Alexander, kardeşi Fanny ve annesinin hayatı da tepetaklak olur. Burada gösterilen mekân ve karakter ilişkisi komple değişir ve tahakkümcü, gri, soğuk bir iktidar alanı görülür. Burada bir din eleştirisi mevcuttur. Ancak bu eleştiri yine süre ve sezgi temelli montaj, kamera tekniği ve diyaloglarla gösterilmektedir çünkü bu eleştirinin altındaki nedenlerden en önemlisi Bergman'ın çocuk-

luğudur. Anlatıcının anlatıyla özdeşleşmesi bu noktada meydana gelmektedir. Öyle ki

Babasının karakterindeki baskınlık onun yaşamındaki cezalandırma ve tahakküm süreçlerini de oluşturmuştur. Ev içinde işlenen bir suçun devamında evdeki insanların suçlu ile iletişimi kesilmiş ve suç işleyen yalnızlaştırılmıştır. Birçok ceza yöntemi kullanan babası, şiddetin de başladığı yerde tahakkümünü en şiddetli şekilde hissettirmiştir. ⁷Bergman (1990), "asıl can acıtan cezanın dayak ve aşağılanma törenidir. Dayak faslı sonrasında şiddet gören kişi babanın elini öpmek zorunda kalırdı" diye belirtmektedir. Bu durum Fanny ve Alexander filminde de görülmektedir. Bergman'ın tek problemi babasıyla olan dini ve şiddet içerikli problemler değildi. Küçük yaşta tanıştığı somut hayal dünyasının aksine annesi ile de problemleri vardı. Annesi ile arası kötüydü ve bu bir sürece yayılmış şekilde onun hayatını etkilemekteydi. Onu çocuk yetiştirme konusundaki serzenişi bize bu durumu anlatmaktadır. Bergman (1999), "Yetiştirilmemizde çoğunlukla suç, itiraf, ceza, bağışlanma, lütuf gibi kavramlar; aile- çocuk arasındaki Tanrı



ile olan ilişkilerdeki somut unsurlar temel alınmıştı. Bunların tümünde kabul ettiğimiz ve anladığımızı sandığımız doğal bir mantık hüküm sürerdi" diye belirtmektedir.

Annesine dair ulaşamama ve yalnız kalma serüveni onu şiddetli bir acıya sürüklemiştir. Kendi içindeki dünyasında sonuca ulaşamayan Bergman (1999) "Dört yaşındaki yüreğim ona duyduğum köpeksi bağlılıkla tükeniyordu fakat ilişkimiz yine de yalın değildi. Anneme bağlılığımın onu rahatsız eder ve çoğu zamanlarda beni alaycı tavırlarıyla uzaklaştırırdı. Bu sebeple öfke ve düş kırıklığı içinde ağlardım" diye belir-

mektedir. Bergman'ın çocukluğu din, şiddet ve iletişimsizlik içinde geçmiştir. Yaşamında bir çocuk olarak babası ve annesine ulaşmayı sadece cezalandırma ya da tahakküm kurulmuş bir bağışlanma sonunda yaşamıştır. İçinden geçtiği bu süreçlerin sonucunda ise din, iletişimsizlik, var olmak gibi konular onun sanatçı kişiliğini oluşturmuştur. Bu noktada baktığımızda, Bergman'ın madunluğu hangi ekonomik düzeyde ya da ideolojik sistemde yaşıyor olsun, sesini duyuramama noktasında açığa çıkmaktadır. Kirel (2018), bu konuda, madunların herkes kadar iç hayatı olduğunu, duygudan yoksun olmadıklarını ve hiçbir duyguyu da başkalarından daha az yaşamadıklarını vurgular. Dolayısıyla onların problemlerini, iç hayattan yoksun olmalarında değil direnişlerinin olduğu şekliyle tanımlanabileceği bir kamusal alana ulaşamamalarından gelmektedir" diye belirtmektedir. Öyle ki Bergman, filmlerini çekip yaşamını ilerlettiği dönemlerde bile hala kendisinin ulaşamadığını ve arayışta olduğunu belirtmektedir.

Alexander karakterinin iktidar karşısındaki sessizliği anlatıcısı olan Bergman'ın madunluğu çerçevesinde gelişmektedir. Filmde zamanın bu uzunluğu ve anların çoğunlukta oluşu da Bergson'cu felsefeyle özdeşleşen özelliklerinden bir tanesidir. Özdemir (2022)'ye göre ruh kendi içinde bir hacimleşmeye doğru gidebilir. Bu hali dinamiktir ve oluş temelli olarak yaratıcı tekâmül adıyla açıklanabilir. Tekamülün ise Bergson'un söylemiyle geçmiş olarak halde devamı olduğunu, hayatın ise geçmişi geleceğe ışık tutacak şekilde çevirip kullandığını belirtir. Bergson felsefesine göre sürenin içindeki bu yaratıcı atılım durumu kesintisiz şekilde bir evrimleşme durumunu yani oluşu meydana getirmektedir. Bu noktada süre bir bellektir denilebilir. Bu bellek sayesinde, sezgisel olarak anların bir aradaki algılanış biçimi ise geçmişin ve şimdinin bir özeti niteliğindedir. Bu geçmiş ve şimdi durumu ise devamlılığı sağlamaktadır. Dolayısıyla Fanny ve Alexander filmindeki son sahnede yer alan "za-

[7] QR code için: Fanny and Alexander filminde, Bergman'ın bahsettiği sahneyi telefonunuzla Qr kodu okutarak izleyebilirsiniz.

man ve mekân yok” cümlesi de zamanın aslında sürekli ve daimî bir oluşu işaret ettiğini söylemektedir.

Filmin içinde yer alan hikâyenin anlardan meydana gelmesi ve bunun da bitmemesi, bir sonuca ulaşmaması da bu durumu açıklar niteliktedir. Filmin genel kurgusu zamanın somut olarak yaşanan andan öte derinliklerde yatan o içsel, birbirini izleyen duyguların bir sonucu olduğu, bu sonuca ulaşmanın da birikimli olarak meydana geldiğini göstermektedir. Anlatıcının madun olarak yaşadığı bir hayatın, içsel olarak anlardan oluşturduğu anlama biçiminden yola çıkarak sanatına yansıtması, bu sanatın da Bergson’cu felsefe ile sezgiyle özdeşleşmesi esasında sanatın insan temelli olarak ne kadar kuvvetli bir yanının olduğunu da göstermektedir.

Sonuç

Fanny ve Alexander filminde konuşamayan çocuk yani Alexander karakteri sadece iktidar temelli madun olarak değil aynı zamanda Bergson’cu felsefesinin süresinde, sezgiyle biçimlenmiş ve bu biçimleniş ise anlatı içinde kurgusal düzlemde ele alınmıştır. Sadece karakterin değil anlatıcının da madun olarak var olduğu Fanny ve Alexander filminde sadece basit bir ifade yoksunluğu yoktur. Alexander karakterinin dilden öte sezgiyle var olduğu ve bu var oluşun da teknik anlamda filmik zamanın süresinde de yer aldığı görülmüştür.

Doğrusal olarak var olmayan bu yapının Alexander karakterinin içsel hayatının deneyimiyle doğrudan ilişkilidir. Şimdi ile hayalin iç içe oluşu, bu iç içeliğin filmdeki zamanın da gerçek zaman deneyimine en yakın haliyle oluşturulması, karakterin suskunluğunda yatan maduniyetin bir dışavurumudur. Bergsoncu süre anlayışının sinemasal olarak karşılık bulduğu bu teknik yapının benzer şekilde anlatıcının kendi dünyasındaki sezgisel algılayış biçiminin de bir özeti gibidir. Film, madun bir çocuğun temsiliyetini boşlukta bırakmak yerine karakteri anlatıcı-

nın hayatı ile özdeşleyerek, kamerayı sezgisel boyutta gerçeğe en yakın halde getirmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla film sezgisel imgeleri karakter ve hikâye temelinde görünür kılmaktadır.

Bu bağlamda ise Alexander karakterinin biçimlenişi, filmin biçimindeki anlatı yapısının kurulması ile doğrudan bir ilişki kurmakta ve Bergson’un süresinde yatan anların filmdeki anlarda karşılığının olduğu görülmektedir. Zamanı ve karakterleri Alexander karakterine göre hegemonik bir düzlemde oluşturmaya çalışan Bergman, karakteri ve anlatıcı olan Bergman’ı madun bir düzleme de yerleştirmektedir. Sadece sürenin içinde kalmaktan öte maduniyetin dışavurumunu daha katmanlı olarak gösteren Bergman, tüm bu süreci bir eksiklik üzerinden değil süreklilik ve döngüsellik üzerinden göstermektedir. Dolayısıyla madun karakter Alexander ile anlatıcıyı edilgen bir yapıdan çıkartmakta ve sezgi temelli bir öznelliğe doğru evriltmektedir.

Sonuç olarak ise konuşamayan çocuk olan Alexander karakterinin bir figür olarak değil, Bergson’un süre ve sezgiyle beraber öznelştirmektedir. Sessizliğin içindeki temsiliyeti yokluğun içinde bırakmak yerine karakteri travmatize etmeden bireyselleştirir. Tüm bu süreçleri sadece Alexander karakteri için değil aynı zamanda kendi sezgiselliğinde de bir araya getirmektedir.

Kaynakça

- Afacan, S. (2020). Power and autonomy: Subaltern studies and the history of the subaltern groups. *Journal of Social Sciences*, 2(1), 1–12.
- Aristoteles. (1987). *Poetika* (İ. Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aydın, M. F. (2019). Madunun sesi ve temsili: Kavramsal ve teorik değerlendirmeler (Yüksek lisans tezi). Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep.
- Bergman, I. (1999). *The magic lantern: An autobiography* (J. Tate, Trans.). New York, NY: Arcade Publishing.
- Bergman, I. (2012). *Sinematografi insan yüzüdür* (S. Özgür, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bergson, H. (2017). *Yaratıcı tekâmül* (M. Ş. Tunç, Çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Crehan, K. (2016). *Gramsci's common sense, inequality and the narratives*. Durham, NC: Duke University Press.
- Creswell, J. W., & Creswell, J. D. (2018). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches* (5th ed.). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Direk, Z. (2021). *Çağdaş kıta felsefesi: Bergson'dan Derri-da'ya*. İstanbul: Fol Kitap.
- Forgacs, D. (Ed.). (2016). *The Antonio Gramsci reader: Selected writings 1916–1935*. New York, NY: New York University Press.
- Frosini, F. (2017). Subalterns, religion, and the philosophy of praxis in Gramsci's prison notebooks. *Rethinking Marxism*, 28(4), 523–539. <https://doi.org/10.1080/08935696.2017.1343085>
- Gramsci, A. (1999). *Selections from the prison notebooks*. London: ElecBook.
- Guha, R. (1988). On some aspects of the historiography of colonial India. In R. Guha & G. C. Spivak (Eds.), *Selected subaltern studies* (pp. 37–45). New York, NY: Oxford University Press.
- Guha, R. (1999). *Elementary aspects of peasant insurgency in colonial India*. Durham, NC: Duke University Press.
- Holub, P. M. (1992). *Antonio Gramsci: Beyond Marxism and postmodernism*. London: Routledge.
- Kaya, U. (2022). Madun çalışmaları'nın postkolonyal teori bağlamında Avrupamerkezci tarih yazımı eleştirisi (Yüksek lisans tezi). Bursa Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- Kirel, S. (2018). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kroonenberg, S. (2023). Gramsci's writing body: On embodiment and subaltern knowledge. *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*. Advance online publication.
- Lefèvre, R. (1986). *İngmar Bergman*. İstanbul: Afa Yayınları.
- McKee, R. (2011). Öykü: Senaryo yazımının özü, yapısı, tarzı ve ilkeleri (N. Yıldırım, E. Yıldırım & F. Kınalı, Çev.). İstanbul: Plato Film Yayıncılık.
- Öktem, Ü. (2000). Descartes, Kant, Bergson ve Husserl'de sezgi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 40(1–2), 159–188.
- Özdemir, B. G. (2024). Filmde zaman: Halef'in sunduğu zaman öğesinin Bergson'un zaman felsefesi ve Deleuze'nün kristal imgesi bağlamında sorgulanması. S. Sert (Ed.), *Sinemanın felsefesi içinde* (ss. 271–285). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Özmkas, U. (2010). Dünya-tarihinin sınırında tarih. *Tarih Okulu Dergisi*, (8).
- Öztürk, Y. N. (Çev.). (2014). *Kur'an-ı Kerim meali: Türkçe çeviri*. İstanbul: Yeni Boyut Yayınları.
- Savaş, H. (2024). Sinemada felsefi eleştiri ve varoluşçuluk. S. Sert (Ed.), *Sinemanın felsefesi içinde* (ss. 295–310). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Sert, S. (Ed.). (2024). *Sinemanın felsefesi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Sevimli, M. A. (2019). Üçüncü sinema'ya Erden Kıral filmleri üzerinden bir bakış: Kanal ve Bereketli Topraklar Üzerinde. *Konya Sanat*, (2), 15–32.
- Sofuoğlu, H. (2013). Bergson ve sinema. *Selçuk İletişim*, 3(3), 66–76. <https://doi.org/10.18094/si.04280>
- Timuçin, A. (2014). *Düşünce tarihi 3: Gerçekçi düşüncenin çağdaş görünümü*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Yetişkin, E. (2010). Postkolonyal kavramlar üzerine notlar. *Toplumbilim (Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı)*, 25–35.
- Yetişkin, E. (2010). Tarde'nin toplum yaklaşımı açısından kamuoyu ve maduniyet. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (31), 1–28.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yüceer Berker, D. (2024). Sezgicilik ve zaman-imge sineması. S. Sert (Ed.), *Sinemanın felsefesi içinde* (ss. 271–294). İstanbul: Alfa Yayınları.